



HAL
open science

**L'Agneau carnivore (1975) d'Agustin Gomez-Arcos -
Langue de l'autre et amour du même? ou: à la
recherche d'une altérité singulière sous le franquisme
finissant**

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. L'Agneau carnivore (1975) d'Agustin Gomez-Arcos - Langue de l'autre et amour du même? ou: à la recherche d'une altérité singulière sous le franquisme finissant. Marie-Madeleine Gladiou; Alain Trouvé Lecture et altérités, 2, Editions et presses universitaires de Reims, pp.213-227, 2008, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782915271201. 10.4000/books.epure.794 . hal-01803713v1

HAL Id: hal-01803713

<https://hal.univ-reims.fr/hal-01803713v1>

Submitted on 30 May 2018 (v1), last revised 26 Oct 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***L'Agneau carnivore* (1975) d'Agustin Gomez-Arcos Langue de l'autre et amour du même ? ou : à la recherche d'une altérité singulière sous le franquisme finissant**

Agustin Gomez-Arcos¹ est un écrivain espagnol d'expression française (Enix, province d'Almería, 1933 – Paris, 1998), né dans une famille andalouse d'obédience républicaine. Après des études de droit, il quitte l'université pour se consacrer au théâtre. Comédien, metteur en scène, il traduit des pièces (dont plusieurs de Giraudoux), puis en écrit lui-même. Son propos s'inscrit dans la lignée d'un Federico García Lorca ou d'un Rafael Alberti dramaturges, critiques des pesanteurs sociales archaïques du temps, mais en plus *trash*, étant donné le contexte des années 60.

Gomez-Arcos reçoit d'abord un bon accueil en Espagne, au début de ces années 60 (il reçoit deux fois le prestigieux Prix théâtral Lope de Vega, en 1964 et 1966), mais très vite aussi ses pièces sont censurées par les autorités franquistes, puis interdites (ces deux fois, la concession des prix est suivie, schizophrénie du régime oblige, par l'interdiction de monter lesdites pièces !). Cette situation le pousse à s'exiler, dès 1966, en Angleterre, puis en France, pour continuer à pouvoir créer, délaissant pour ce faire et sa langue natale et le régime répressif, culturellement exsangue, de son pays, lequel ne l'autorisait pas à s'exprimer. Vivant de plusieurs petits métiers, il apprend le français et décide d'écrire et de publier dans cette langue voisine, qu'il utilisera seule désormais.

Assez peu connu en Espagne, du fait de la censure franquiste des années 60 et 70 contre cet artiste réputé anarchiste, et alors même que son œuvre est traduite dans près de vingt langues, il publie, à partir de son exil français, des romans (en français), délaissant les pièces de théâtre qu'il écrivait (en espagnol) dans son pays natal. La quasi-totalité des ses romans français est inédite en castillan (c'est-à-dire en espagnol), comme, de l'autre côté, ses pièces espagnoles le sont pour le public français, lui qui n'a été surtout joué ici que dans de petits cafés-théâtres ou cabarets, au tout début de son exil parisien². Avec le retour de la Démocratie, ses pièces

¹ Nous adoptons l'orthographe choisie d'ordinaire pour la diffusion de ses ouvrages en français, alors qu'en espagnol on devrait écrire : Agustín Gómez Arcos. Les deux orthographes cohabitent parfois.

² Voir la bibliographie à la fin de cette étude. Cet article est une version abrégée, revue et mise à jour d'un précédent travail paru dans les Actes du Colloque International *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture* (Tours, 9-11 décembre 1999), publié dans la revue *Littérature et Nation* (24), Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 2001, p. 231-256, sous la dir. de Jean-Pierre CASTELLANI, Maria Rosa Chiapparo et Daniel LEUWERS.

furent « officiellement » montées en Espagne, dans les années 90, mais elles reçurent un accueil mitigé³.

Agustin Gomez-Arcos est mort à Paris, d'un cancer, en 1998, après avoir connu un succès éditorial et critique certain de ce côté-ci des Pyrénées, remportant plusieurs prix littéraires.

Gomez-Arcos fait partie de ces écrivains qui ont écrit, à un certain moment de leur vie, dans deux langues ou délaissé leur idiome natal pour écrire. Tout particulièrement, il rejoint la cohorte des écrivains espagnols qui ont choisi, non seulement un pays autre, mais une langue autre, pour créer, celle de la France : il convient de citer parmi ses « compagnons » qui se sont retrouvés dans le même cas des écrivains aussi différents que Jorge Semprún, Fernando Arrabal, Michel del Castillo, Adélaïde Blasquez ou encore José-Luis de Vilallonga. Ils ont tous en commun, derrière des perspectives d'écriture ou de vie distinctes, la même double origine chaotique : à savoir la conjugaison douloureuse d'un parcours intime singulier et d'une histoire collective heurtée (i.e. la Guerre Civile espagnole et la victoire du camp franquiste). Leurs possibles traits communs ont été souvent étudiés et recherchés, tant pour les écrivains franco-espagnols que pour d'autres binômes linguistiques⁴.

Avec *L'Agneau carnivore*⁵, le premier et le plus célèbre de la petite dizaine de romans écrits en français par son auteur, des romans souvent hantés par la cicatrice d'une homosexualité brimée du fait de l'existence d'une société latine machiste⁶, on lit une histoire d'amour singulière, véritable lettre passionnée du narrateur à son grand frère qu'il veut « reconquérir », après que ce dernier eut choisi la voie du mariage. Le narrateur nous y raconte son enfance dans l'Espagne franquiste tout

³ Dû sans doute au décalage de ces pièces par rapport à la société espagnole des années 90, puisqu'elles ont et écrites un quart de siècle plus tôt dans l'Espagne franquiste...

⁴ Et, ce, dans une visée tantôt linguistique, tantôt littéraire, sémiologique ou sociocritique, comme l'étude récente de María del Carmen MOLINA ROMERO, qui réfléchit – en croisant plusieurs de ces approches – à l'écriture aiguë de l'identité et de l'altérité chez plusieurs écrivains franco-espagnols préoccupés par l'autre et sa voix, parmi lesquels on retrouve Gomez-Arcos. Lire son bel article « Identité et altérité dans la langue de l'autre », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* (18), Madrid, 2003, p. 69-79. Une étude intéressante aurait consisté à questionner la même problématique pour les écrivains latino-américains – donc hispanophones eux aussi de naissance – d'expression française, passés également par un exil qui, comme on le verra pour le cas de Gomez-Arcos, lie l'intime et le politique : citons au hasard Copi, Hector Bianciotti, Alfredo Arias, Eduardo Manet ou Severo Sarduy.

⁵ Agustín GOMEZ-ARCOS, *L'Agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975, Prix Hermès 1975. Dorénavant, nous donnons les références à cette édition par une simple mention du numéro de page(s).

⁶ Alberto Mira voit l'homosexuel, chez Gomez-Arcos, comme un être « aussi exposé à tous les maux du régime [franquiste] que les dissidents politiques, comme l'une des victimes du régime qui réclame son droit à la différence » (nous traduisons de l'espagnol), et c'est bien cette manière qu'a le romancier de subsumer la différence sexuelle dans une hétérodoxie plus vaste qui rend cette œuvre intéressante et originale. Voir à ce sujet l'article « Gómez Arcos, Agustín (1933-1998) », dans Alberto MIRA (dir.), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelone, La Tempestad, 1999, p. 333-334.

autant que l'amour que son frère et lui se portaient et *faisaient*, au sens propre du terme, au vu et au su – et au « tu », aussi, si l'on peut dire – de leur famille.

La question que l'on voudrait soulever ici, dans le cadre de cette réflexion sur l'altérité, et dans une perspective différente, sans doute, de celles du linguiste que nous ne sommes pas, c'est la suivante : comment peut-il y avoir adéquation (une adéquation posée par nous, d'emblée, comme problématique, on le comprendra) entre une utilisation de la « langue de l'autre » et cet « amour du même » qu'elle est censée véhiculer. N'y a-t-il pas là comme une gageure, au moins de nature littéraire, pour ce qui nous intéresse ici ?

Dans cette brève étude, on se penchera donc sur la fonction du refus des « valeurs » de l'Espagne franquiste, vue comme lieu de la répression à la fois de l'amour du même et du riche langage humain et sensible que pourrait être la langue natale, ici espagnole ; puis, sur la provocation sexuelle et la provocation linguistique qui se mêlent inextricablement chez l'auteur, en quête de cet « autre » langage pour dire cet amour à la fois « autre » et « amour du même » (étymologiquement : homosexualité) ; enfin, on réfléchira à la résolution, précisément, de cette aporie qui concerne la question aiguë de la quête de l'altérité, impasse qui n'est qu'apparente chez Gomez-Arcos : aller vers l'autre en allant vers le même ?

L'Espagne franquiste comme répression à la fois de l'amour du même et du langage sensible qu'est le castillan

Il apparaît au lecteur, dès les premières pages de *L'Agneau carnivore*, que ce « roman » – comme le précise la couverture de l'édition originale – dessine une allégorie de l'Espagne franquiste, à la fois dans ses dernières années, mais aussi dans sa construction historique à partir, précisément, de la fin des années 50. Le récit est en effet construit en *flash backs* depuis la naissance du narrateur, double possible et plausible de l'auteur, pour le lecteur, en vertu des précoces clins d'œil de la diégèse à sa condition d'exilé, ce que semble confirmer la quatrième de couverture (de la première édition), parlant d'« anecdote biographique » et d'exil de son auteur.

Même si le cadre spatial est vite identifiable à l'Espagne du franquisme plus ou moins finissant, il ne faudrait pas prendre pour argent comptant tout ce qui nous sera dit dans ce livre, qui ressemble plus à une auto-fiction avant la lettre qu'à un roman autobiographique, car un calcul rapide du cadre temporel du roman et quelques connaissances sur l'auteur infirment vite l'authenticité de cette incarnation littéraire : le narrateur a un seul frère, l'auteur avait huit frères et sœurs ; le narrateur est né en 1949 (p. 38), six ans après son frère, l'auteur en 1933, etc., mais le lecteur sait-il tout cela ? (et cela lui importe-t-il, d'ailleurs...)

Ce livre est donc davantage une fiction qu'une auto-fiction, mais, en même temps, tout porte à la confusion, à la con-fusion, du fictif et du réel supposé :

l'absence de prénom donné au narrateur en première personne, qui pourrait – peut-être – guider ou éclairer le lecteur dans un tel pacte de lecture ; le ton intime et lyrique que ce narrateur utilise et les rapprochements possibles avec ce que peut croire un lecteur non prévenu sur le contenu autobiographique d'une telle œuvre...

De plus, lorsque le narrateur nous dévoile son nom, Ignacio – et pas Agustín, ingénus que nous sommes probablement de l'avoir cru –, c'est seulement à la dernière page du roman, qui en est aussi le dernier et très bref chapitre. Et cette révélation est faite d'une manière que l'on sent moqueuse, par l'adresse finale au lecteur : « Moi, je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. Et ravi d'avoir fait votre connaissance » (p. 307), remettant ainsi en cause *in fine* le supposé pacte « autobiographique » proposé au lecteur, mais qui n'avait d'ailleurs jamais été proposé comme tel⁷.

Cette quatrième de couverture de la première édition, déjà citée, est plus claire quand elle invite le lecteur français de 1975 à « découvri[r] », « [p]ar delà l'anecdote biographique et le tableau familial [...] l'image inquiétante et symbolique de l'Espagne d'aujourd'hui », *aujourd'hui* valant, bien entendu, pour *les années 70*, pendant lesquelles le Général Franco était encore au pouvoir. On rappellera ici que le Caudillo mourut en novembre 1975, et que le livre, rédigé entre Paris et Athènes de mai à septembre 1974⁸, parut en France avant la mort de celui-ci.

Il s'agit donc bien d'un livre où l'intrication des deux discours, intime et idéologique, est saillante, et c'est la manière dont le régime franquiste influe sur ses différents acteurs, au niveau d'une famille spécifique, qui en constitue l'originalité. Gomez-Arcos semble nous dire en particulier que le régime en question a engendré, puis réprimé, cet amour du même qu'est l'homosexualité chez le narrateur-enfant, via le poids concret et symbolique d'une mère castratrice (idéologiquement du côté de Franco, celui des Vainqueurs nationalistes) et d'un père absent (un vaincu, républicain).

On remarquera tout de même que l'auteur suit ici la vulgate freudienne d'une explication de l'homosexualité, fortement nuancée – même si elle reste globalement valable – depuis quelques années⁹. Elle était en tout cas encore très en vogue dans les années 70 très « psy » (psychanalytiques autant que psychédéliques). Mais l'efficacité de la démonstration du schéma romanesque de Gomez-Arcos est sans doute à ce prix.

⁷ Alors que, à l'inverse, Michel del Castillo – pour en rester à la même aire culturelle d'écrivains « espagnols » de langue française – raconte sa vie dans la plupart de ses romans, mais se déguise, dans le premier et le plus réussi d'entre eux, sous le nom de... *Tanguy* (1957), alors qu'il s'agit bel et bien de sa propre histoire, cette fois.

⁸ C'est ce que nous apprend la dernière page du roman.

⁹ Voir à ce sujet l'article « Psychanalyse » de Jean-Paul ROCCHI, dans Didier ERIBON (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 385-387.

Les « responsables » familiaux sont en effet des miroirs microcosmiques de la société franquiste, avec ce Père muet parce que vaincu (c'est un « Rouge », un communiste ou un républicain) et cette Mère triomphale, franquiste et normative, qui comprend d'ailleurs avec lucidité son rôle dans la réaction de ses enfants face à cette norme imposée par elle : « [...] [J]'ai mis au monde, en eux, un besoin de vivre en marge des normes, contre nature, si tu veux » (p. 217). Restent Clara, la fidèle servante, qui ne mâche pas ses mots (et a droit, par conséquent, à être en charge, de temps en temps, de l'instance narrative) et, bien entendu, le frère Antonio, à la fois le même et l'autre, objet de tous les désirs/délires de la part du narrateur, des désirs que l'Espagne franquiste réprime, tant au niveau de l'expression par le corps que de l'expression par les mots, les deux étant liés, comme on le verra bientôt.

C'est donc cette Espagne-là qui cause l'exil sexuel *et* politique de l'auteur-narrateur (puisque dans ce cas, l'incarnation-fusion des deux entités est possible). L'intime et le général sont toujours liés chez Gomez-Arcos, ce qui apparaît dès la deuxième page du roman, lorsque le narrateur établit une connexion, dans la même phrase, entre « cataclysme national, mais aussi propre à maman ». Pour ceux qui trouveraient les schèmes de ce roman trop « lisibles » et explicites, on redira ici qu'il est, aussi, une psychanalyse intime et nationale, propre à l'époque, dans le droit-fil d'un *Don Julian (Reivindicación del conde don Julián)* du romancier espagnol Juan Goytisolo, paru quelques années auparavant (1970). Ce livre, pièce maîtresse de la littérature espagnole de l'exil, montre lui aussi la responsabilité d'un régime dans la construction d'un être et, dans le même temps, les racines inconscientes et la construction mythologique de l'identité ibérique la plus conservatrice, qui a abouti justement au franquisme.

Sur le plan du style, souvent lyrique et emporté, que certains pourront trouver emphatique, mais qui est pour le moins inventif et très personnel, on notera que Gomez-Arcos se sert souvent de la mise en italique de différents mots pour insister sur leur portée, mais dans des buts différents selon les personnes qui parlent : lorsque la mère a la parole, dans des dialogues, par exemple, l'italique ironise sur ses mots et les valeurs qui sont les siennes. Comme l'Américain Bret Easton Ellis, il met ainsi en lumière la vacuité d'un certain langage et les poses prises par certains personnages d'une plus ou moins *high society* (cf. *American Psycho*, 1992) ; lorsque c'est le narrateur qui est en charge de l'instance narrative, l'italique semble conférer à ses paroles une force singulière, voire émotionnelle, mais, en même temps, refléter une légère auto-distance par rapport à ce qu'il dit.

Cette emphase assumée, à la manière des pièces et du jeu de scène d'un Copi [Raúl Damonte], dramaturge, dessinateur et acteur franco-argentin (*Le boucher, la star et l'orpheline*, de Jérôme Savary, 1975), exact contemporain de Gomez-Arcos, est la marque des personnages qui figurent les gays efféminés, dans les spectacles de cabaret, par exemple. On aurait alors, dans *L'Agneau carnivore*, comme un équivalent

graphique de cette emphase *queer* ou *camp*¹⁰ propre à certains gays, dans leur gestuelle ou leur langage, tant formellement que lexicalement¹¹.

La critique du langage franquiste et de sa rhétorique s'opère particulièrement dans les pages consacrées aux journaux espagnols de l'époque et à leur propagande officielle, puisqu'il nous est dit que le père, dès 1939 – c'est-à-dire à la victoire définitive du camp franquiste – sait dorénavant tout ce que la presse va écrire ou taire pour les dizaines d'années à venir... Cette rhétorique, on l'aura compris, n'est rien d'autre que le prolongement, à une autre échelle, de « la vieille poubelle [du] vieux silence » de la mère d'Ignacio et Antonio (p. 62).

Lorsque le narrateur sort pour la première fois dans la ville « jaune » où les bordels font face hypocritement aux couvents, autres maisons closes, ville qui rappelle le Madrid figé et en même temps décomposé des films de Carlos Saura, le narrateur (enfant) fait silence, à son tour, sur le nom du personnage statufié dans une des rues (p. 159-160). Il ne lui accorde pas son nom, reprenant à son compte, en l'inversant, le procédé de la censure qui consistait à « ningunear » (« faire silence sur ») les adversaires du régime, c'est-à-dire les renvoyer au néant, en quelque sorte, en taisant leur nom. Parmi ceux-ci, d'ailleurs, on retrouve, comme chez Goytisolo ou dans les poèmes de García Lorca (l'écrivain andalou assassiné, on le sait, par les franquistes, au tout début de la guerre civile), d'autres parias : les Gitans et les Arabes, autres frères persécutés de l'homosexuel espagnol¹².

C'est lors de cette sortie en ville que le narrateur se rend compte que tout n'est qu'apparence dans ce pays, car, d'une façon symptomatique, « ces cris, ces prières et ces ordres n'étaient pas vrais » (p. 164). Ce que ces sons, entre répression, religion et armée, occultent, c'est la vacuité même de la vie espagnole en ce temps-là, un vide auquel le narrateur oppose ses relations, amoureuses et sexuelles, avec son propre frère aîné, Antonio, car il y a là pour lui une vérité des corps qui (se) parlent.

¹⁰ Rappelons qu'est *queer* (« bizarre », « excentrique », en anglais), entre autres, un homosexuel qui refuse l'assimilation à la société dominante et un étiquetage étroit de sa sexualité, et que le *camp* est une attitude qui évoque « pêle-mêle l'humour "folle", le travestissement provocant, l'artifice revendiqué, l'autodérision outrageuse, la théâtralisation parodique ». Voir à ce sujet, respectivement, les articles « Queer » de D. ERIBON et « Camp » de Pacal Le Brun-Cordier dans D. ERIBON (dir.), *op. cit.*, p. 393-394 et p. 93-94. Le narrateur réinvestit ainsi, au culot, les injures de ses camarades d'école et se redonne une dignité en s'en moquant et en en giflant la figure de ceux qui les lui ont jetées d'abord au visage : « [L]a danseuse, c'était moi » (p. 219).

¹¹ Cf. les bons mots « mouillés d'acide » – comme dirait l'Aznavour de *Comme ils disent* (1972) – que l'homosexuel s'applique à lui-même, dans une tentative de désamorcer l'agressivité des homophobes, telle cette auto-comparaison du narrateur avec un « canari déguisé en fossoyeur » (p. 208).

¹² Voir précisément sur ce sujet Emmanuel LE VAGUERESSE, « L'"intertextualité conjugale" entre les romans de Juan Goytisolo et ceux de Monique Lange », dans Marie-Madeleine GLADIEU et Alain TROUVÉ (dirs.), *Approches interdisciplinaires de la lecture – Séminaire de Recherche* (1), *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, septembre 2006, p. 29-39.

Face à cette répression, il ne restera plus au narrateur qu'à quitter cette terre jamais nommée, sauf à la toute dernière page, et cette société ingrate, une fois les parents décédés et le frère parti outre-Atlantique. Mais ce départ du narrateur pour un pays arbitrairement choisi, sans doute la France parce qu'elle est proche (« Un billet de train. Un pays étranger. N'importe lequel », p. 270), est loin d'être triomphal. En effet, si le narrateur dit « Moi, je vais vers la vie », il parle aussi de « ce voyage vers la merde » trois lignes auparavant...

En tout cas, dans la même page 270, ce refus de la langue espagnole, qui renforce pour le lecteur l'identification entre le narrateur et l'auteur, en plus de l'exil français, est symbolisé par le refus d'adopter la voix de la mère qui parle en lui, et le refus d'écrire dans la langue de ce pays « jaune, rouge, jaune », les couleurs du drapeau espagnol, certes, mais aussi les couleurs symboliques de la trahison (jaune) et du sang versé (rouge). Le jaune revient particulièrement, pour dire ce pays et cette famille (« blanc jauni », p. 60 ; « morceau de sucre jaune », p. 87, même si ce jaune vient du fait qu'il est mouillé d'huile d'olive¹³). Il y oppose une victoire souhaitée du « rouge » (« – La vengeance du rouge ! », p. 226), aux connotations idéologiques de gauche assez explicites.

Pour autant, l'hispanité linguistique de Gomez-Arcos s'invite de temps en temps dans ou entre les lignes, avec quelques (rares, tout de même) hispanismes, ou des mots non traduits car relevant d'un fait culturel spécifique (cf. la « merienda », non traduite, sorte de collation typiquement hispanique). Bref, l'Espagne et sa langue demeurent dans la parole du narrateur et, derrière lui, de l'auteur, parfois à son corps défendant... ce qui n'a finalement rien d'étonnant, puisque la parole est intimement liée au corps, justement, et que le propos principal de ce roman est bien de subvertir la première par le second.

Provocation sexuelle et provocation linguistique

« Que c'est beau, la parole ! » s'exclame le narrateur (p. 167), à tel point qu'il retrouve la croyance dans le pouvoir magique des mots, pour dire son amour « autre » envers son frère, un « beau » bizarre baudelairien, en quelque sorte. Dès le début du roman, le *je* narratif masculin s'adresse à un allocutaire de deuxième personne du singulier, un « tu » masculin, auquel il dit son amour et son désir, scandaleux de prime abord, car ce désir apparaît immédiatement comme exclusif, frénétique et¹⁴, mêlant de plus le double tabou de l'inceste et de l'homosexualité, toujours vivace de nos jours pour ce qui est du premier.

¹³ Tradition espagnole.

¹⁴ Il y a beaucoup de mots crus, et aussi des « gros mots », dans *L'agneau carnivore*, gros mots dont la fonction de critique transgressive anti-sociale est bien connue.

Le narrateur se met à réinventer un langage qui tente, et pas seulement d'un point de vue thématique, de « coller » le plus possible à une autre sexualité, anormale au sens premier du terme, et qui s'oppose, pour ce faire, à la langue de la mère, nationale-catholique, et à celle du père (ici, un père veule qui n'est pas Franco, le « Père » envahissant des Espagnols, sauf si on le considère comme le vieux pantin moribond que le Généralissime était devenu à l'époque) : donc, une langue opposée à la fois à la « matricielle » et à la patrie.

Le pouvoir des mots est dévastateur chez Gomez-Arcos, comme le prouvent plusieurs exemples : on retiendra seulement ici, parce qu'il est plein d'humour – il y a beaucoup d'humour dans *L'Agneau carnivore*, souvent acerbe, parfois amer –, l'exemple de la scène où le narrateur ramène un jeune paysan chez lui et brandit devant son nez une sorte de sésame linguistique, sous la forme d'un adjectif que le petit *peón* ne comprend pas, ce dernier basculant alors du côté des désirs singuliers d'Ignacio : « Je ne me suis pas gêné pour admirer sans réserve ses proportions *insolites*. Il n'a pas trop bien compris ce mot, mais il lui a plu quand même » (p. 268 – c'est l'auteur qui souligne). Le partage sexuel aura bien lieu entre eux deux.

Précisons également que cette scène-ci se passe le jour de l'enterrement de la mère du narrateur, ce qui renforce sa portée transgressive. Dans cette optique d'un amour singulier et hors normes, il faut bien que le narrateur tente de lui donner un équivalent par l'écriture, d'autant que, plus encore qu'un amour hétérosexuel, il est proprement indicible, car la société et la Doxa ne lui accordent pas les mots adéquats pour pouvoir l'exprimer. D'où, par exemple, ce recours à une écriture oxymorique¹⁵, digne des paradoxes génétiques : « [...] [Cet amour] procède de la pureté du péché » (p. 19), tout en renvoyant simultanément, sans doute, aux couples de mots paradoxaux de la poésie baroque espagnole.

C'est du postulat d'une aporie à dire l'indicible que naît cette nouvelle écriture, qui s'incarne de plusieurs manières, et apparaît dans ce passage programmatique du tout premier chapitre :

Les yeux fermés, j'ouvre la bouche pour dire ces mots neufs – des
mots qui sont comme des chiffons usés dans la bouche des autres,
mais qui s'inventent dans la mienne (p. 20)

Ici, ce sont les vieux mots qui sont réinvestis par le narrateur pour leur donner la saveur de l'authenticité.

¹⁵ Que l'on trouve d'ailleurs dès le titre : l'agneau carnivore, c'est, non seulement une peau de mouton tannée appartenant à la mère du narrateur, en une possible allégorie de cette mère et de cette mère-patrie qui dévore ses enfants à force de feinte douceur, mais aussi le narrateur lui-même, faux efféminé doux comme une agnelle – pour les autres – et vrai carnassier, de mots et d'actes, comme cette histoire le prouve assez.

Ailleurs, le narrateur invente des mots pour dire cette nouvelle sorte d'amour, comme le néologisme « mon fréramour » (dernier mot du premier chapitre, p. 20). Dans cette famille de créations, on retiendra « désamour », qui ressemble au mot précédent. Même si le mot, appartenant au registre littéraire, existe en français et se trouve attesté dès 1846, il semble ici réinventé par Gomez-Arcos sur le même mode que « fréramour », lequel vocable, en plus de démarquer le « desamor » espagnol, est à la fois plus ancien et plus courant en castillan. Citons encore l'expression « mensonge caméléon » ou « les pas-encore de la pendule » qui « dé-mesurent le temps de la non-venue » (p. 272), échos d'un Lewis Carroll ibérique, peut-être, mais surtout, ici, inversion/négation de la norme socio-temporelle classique, comme le « désamour » et son préfixe privatif.

Parfois aussi, les mots sont impuissants à nommer cet amour, surtout au début du roman, le narrateur parlant alors de « désirs troubles [...] auxquels je n'avais pas encore donné de nom », rejoignant en quelque sorte des sentiments indicibles, car d'abord « inédits », un adjectif qui revient plusieurs fois et se retrouve tout plein de son sens originel. Jusqu'au bout, d'ailleurs, le narrateur se demande si le mot « amour » est bien celui qui convient pour désigner au mieux leur relation et n'a jamais la réponse (p. 217).

Pour dire les relations sexuelles avec son frère, Gomez-Arcos alterne la suggestion et la crudité, en une dialectique du voiler/dévoiler qui semble devoir son origine à l'époque des années 70, hésitant entre un reste de pudeur (et de tabou) et la provocation, bien que cette dernière l'emporte souvent sur la retenue. Il en va de même pour ce qui est des clins d'œil langagiers de l'auteur à une sub-culture homosexuelle, à glaner au fil des lignes, de manière plus ou moins cryptée : citons l'auto-comparaison faite par le narrateur avec le roi biblique David, célèbre pour son « amitié » avec Jonathan, amitié « plus merveilleuse que l'amour des femmes » (*Ancien Testament*, « Livre de Samuel », ch. I, v. 26), ou encore la référence à l'œillet wildien ou lorquien, symbole des amours homosexuelles masculines, que la mère propose au... père de porter, comme au temps de leur jeunesse, peut-être ambiguë (p. 213).

On a ainsi l'impression que, en « grimant » parfois son écriture pour ne pas rendre ni trop intelligible, ni trop prosaïque, « cet amour-là », Gomez-Arcos lui redonne cette dignité dont la société machiste et hétéronormative l'a privé. Et, dans cette entreprise, peut-être a-t-il choisi le français pour établir une distance avec l'histoire à raconter (la sienne ou celle d'un « frère humain » qui lui ressemble), mais aussi avec son propre peuple, avec la société ibérique qui pourrait la lire, mais l'ignore ou la rejette. En écrivant cette histoire dans une autre langue, en la publiant dans un autre pays, le texte n'étant pas traduit en espagnol, c'est donc à une sorte d'adieu qu'il procède, adieu à son pays et à la langue des ses (ex-)compatriotes, au nez de qui il

claque définitivement la porte, ne les jugeant finalement pas dignes, avec leur(s) censure(s), de partager cette expérience¹⁶.

Il est fondamental de noter, dans ce dire provocant d'une sexualité autre, l'abondance des références au langage et à la langue, dans une vaste mise en abyme de ce champ sémantique spécifique. Le lien amour (ou sexe)/langage (ou mots) n'est certes pas neuf en littérature, mais son amplitude marque le lecteur, de même que sa thématique : il insiste beaucoup sur le corps en tant que lieu de sécrétions, sueur, larmes, urine et semence.

Il faut sans doute voir dans ces évocations de productions corporelles – un corps d'ailleurs honni par la mère (p. 48) – une exacerbation de l'existence de celui-ci dans ses manifestations les plus concrètes : plus loin dans le roman, le narrateur se « torche le cul » avec la lettre de son frère qui lui apprend l'existence d'Evelyn, sa petite amie américaine.

Le narrateur peut alors utiliser ces diverses manifestations physi(ologi)ques, concrètes et tangibles pour les opposer à la rhétorique maternelle répressive et produire une jouissance extrême de l'interdit : Ignacio pousse ainsi son ami Galdeano à souiller d'urine la chapelle du lycée (p. 225), puis à éjaculer dans ce même lieu sacré en sa présence (p. 226). Le narrateur en veut, d'ailleurs, énormément à la religion (catholique), à la fois à son pouvoir répressif, mais aussi à son hypocrisie, tout comme l'Almodóvar de *La mauvaise éducation* (*La mala educación*, 2004) en a après les prêtres pédophiles, pervers et/car frustrés¹⁷.

Pour ce qui est, plus précisément, de ces liens entre corps (sexué) et langue, si l'on demeure dans le domaine de la critique de la religion, on notera que le narrateur s'amuse avec les mots, de manière très sacrilège, obscénité et blasphème étant deux des piliers de ce roman transgressif : lors du baptême du narrateur, âgé de treize ans, et alors que la mère dit au frère aîné, son parrain, qu'il peut « le prendre [dans ses bras] », le narrateur insinue que le grand frère l'a déjà « pris [sexuellement] » le matin même (p. 246). Ce système de provocation se poursuit lors de la scène de la première communion, qui correspond à la première éjaculation du jeune Ignacio sous l'effet des caresses du frère, mais surtout, pour ce

¹⁶ Juan Goytisolo, autre écrivain exilé espagnol de l'époque déjà cité plus haut, dira sa condition de paria sexuel et idéologique en espagnol, mais en étant publié à l'étranger (en Amérique Latine) jusqu'à la mort de Franco, ses livres n'étant vendus et lus que sous le manteau, dans l'Espagne d'alors. De plus, la même année que Gomez-Arcos, il claquera lui aussi la porte à la majorité de ses lecteurs en écrivant une page en arabe (non traduite), la dernière de son roman *Juan sans terre* (*Juan sin tierra*, 1975), page qui dit en substance que les lecteurs ne doivent pas le suivre plus loin et qu'il (Goytisolo ou son narrateur) affûte son couteau et rejoint les parias de la société occidentale.

¹⁷ Voir sur ce sujet sensible, entre autres, l'étude de Luis Alonso TEJADA, *La represión sexual bajo el franquismo*, Barcelone, Luis de Caralt, 1977, parmi les nombreux témoignages et études qui apparaissent dès la mort de Franco à ce propos.

qui nous intéresse ici, avec les jeux de langage sur l'« éducation spirituelle » que l'aîné donne ainsi au cadet.

L'une des pages fondamentales concernant le rapport à établir entre l'amour et la langue est celle qui évoque, en effet, l'apprentissage de la lecture par le narrateur, auprès de son frère :

Parfois, dans l'emportement de ma passion, des mots jamais appris sortent de ma bouche, incorrectement prononcés mais chargés d'expérience. Mon frère, brûlant comme un tison, me corrige à coups de dents, en insufflant dans ma gorge leur prononciation correcte, prononciation mouillée de salive et entrecoupée de spasmes¹⁸.

Leçons sexuelles et linguistiques se confondent ici, dans ces surprenants cours particuliers, dont on donnera un dernier exemple : « Le “t” [de “Gibraltar”] est une consonne dentale : sa langue [celle du frère] sait m'indiquer avec justesse, à l'intérieur de ma bouche, l'endroit exact où je dois appuyer la langue ». La langue est, chez Gomez-Arcos, toujours en même temps organe et idiome.

C'est bien, au-delà de toutes ces tentatives d'inventer une nouvelle « voix », la voix du frère qui donne la « voie » vers l'autre, puisque « la voix de mon frère avait vaincu la voix de la radio » (p. 218) et, dans ce sens, vaincre la rhétorique égoïste et autarcique, xénophobe et chauvine de la radio franquiste nationale et officielle, c'est, déjà, aller vers l'autre et vers l'altérité. Cet autre est celui qui n'est pas nous et qui est, peut-être, très différent de nous, mais qui mérite d'être découvert pour nous enrichir et se faire enrichir par nous. Mais c'est aussi, et d'abord, une autre forme d'altérité, celle, plus problématique, posée au début de cette étude, celle de l'amour du même.

Aller vers l'autre en allant vers le même ?

En se basant sur cet amour du jeune Ignacio envers son frère aîné, Antonio (dont on n'aura jamais le droit de lire les pensées), on se rend compte que ce dernier est, en effet, à la fois le même et l'autre. Le même, car, d'abord, il ne semble faire qu'un avec lui, dès leur enfance. Le narrateur insiste avec les italiques sur « *notre chambre* » (p. 35) et la création, par conséquent, d'un espace privilégié, partagé, en opposition aux agressions du monde extérieur, bulle quasi-gémellaire face à la famille et à la société névrosées.

On citera encore, pour ce qui est de l'expression d'une « mêmété » de ces individualités toutes deux rebelles à l'ordre, mêlées dans l'amour, quelques exemples supplémentaires et particulièrement parlants de symbiose : « Vas-y. Il est

¹⁸ P. 81.

là. Regarde-le. Attire-le vers ton sang qui est le sien” ou : « Qui de nous deux pose la question ? [...] Qui répond ? [...] Symbiose de nos deux corps, question et réponse, cet amour engagé contre tout, contre tous, toi mon frère, moi ton frère, un seul être » (p. 302).

Mais le grand frère est aussi l’Autre, car il est très différent du petit Ignacio, efféminé et faible physiquement : le grand frère est vu dès le départ comme un « écolier *fort et turbulent*, tendre et silencieux » (p. 61). Mais l’oxymore possible – et constitutive, certainement, de cette ambiguïté dans leur relation, à la fois du « même » et de l’« autre » – révèle néanmoins, dans sa première moitié (que nous soulignons), l’essence virile de l’aîné, renforcée clairement, plus loin, par ce portrait d’un Antonio en « dieu brun, gesticulant et farouche comme un bon Andalou, courant derrière le ballon » (p. 85). Ce garçon sportif et rude incarne tout ce que le narrateur n’est pas et ne sera jamais : l’homme, le *vir*¹⁹.

Le lecteur comprend alors que cet amour du même, si l’on en reste au survol superficiel de leur relation homo-sexuelle, est un pas vers l’autre, car le frère est fondamentalement différent du narrateur, comme cette adresse quasi-finale du petit frère à l’aîné le dit assez dans son amphibologie même : « Je te connais si bien que je ne peux pas te décrire. Il y a un toi de toi dont je peux certainement faire la description. Mais l’autre toi de toi, celui qui est mon toi, celui-là, non, je ne peux rien en dire » (p. 290).

Le frère aîné est tellement l’autre, dans sa virilité exacerbée, que le narrateur, lorsqu’il voit moins son frère, les années passant et tous deux grandissant, se rabat sur son doublon, en quelque sorte, Galdeano, un camarade de classe, « [t]aurillon de plein air », qui, tout comme le frère, est un « sur-mâle ». Et ces sur-mâles, Galdeano ou Antonio, à l’inverse d’Ignacio, ne connaîtront pas d’autre relation homoérotique, une fois adultes. Avec le temps, en effet, les caractères se dessinent et l’altérité se précise : le grand frère est attiré par les femmes, le petit par les hommes, et Antonio se sent désormais coupable de leurs relations sexuées. L’aîné se mariera donc avec une jeune Américaine, la « jaune » Evelyn²⁰, chacun des deux garçons quittant le domicile à la mort du père, déjà veuf. Mais, malgré cette rupture, où l’altérité entre eux est réaffirmée avec poids par un narrateur lucide et mûr²¹, l’amour qu’ils se portent demeure, comme on va le voir.

A la fin du roman, en effet, et dans le *climax* de cette *fabula* singulière, les deux frères se retrouvent, bien des années après, dans l’ancien appartement désormais

¹⁹ En un raccourci là encore schématique, car, pour Gomez-Arcos, l’homosexuel ne peut être qu’efféminé...

²⁰ Lors des discussions du Séminaire, une collègue angliciste nous a fait remarquer, fort justement, que ce prénom anglais « Evelyn » est néanmoins ambigu, puisqu’il s’applique autant aux hommes qu’aux femmes... Ultime malice de Gomez-Arcos envers « son » frère de papier ?

²¹ Il se rend compte qu’il faut suivre sa propre voie, alors qu’il a toujours, jusque là, suivi celle de son frère : « [...] [Q]ue j’étais con en pensant que tu serais toujours là pour déblayer la route. Putain ! » (p. 248).

désert. La présence de l'Américaine Evelyn entre eux deux, d'abord femme, et fiancée du frère, est violemment contestée par le narrateur, tant d'un point de vue langagier (« la salope ! ») que corporel (Ignacio refuse de l'embrasser). La misogynie, exacerbée et même, faut-il le dire, gênante – faut-il tellement exclure tout(e) « autre », tout tiers, pour rejoindre au mieux l'« autre » aimé ? – est une nouvelle fois le prix à payer, semble-t-il, pour que renaisse cet amour avec l'« autre ». La femme de l'« autre » est on ne peut plus clairement rabaissée au rang de « sous-autre », qui empêche d'accéder de nouveau à cette altérité et à cette complicité, dans le même temps, du frère égaré, elle doit donc être annihilée...

Ignacio a gagné : Evelyn est mise hors-jeu par une expression très rude dans la bouche même du frère aîné : « – [...] Fous le camp ! », et se retrouve acculée au départ, tandis que les jeux érotiques d'autrefois refont surface entre les deux frères. Mais, comme le roman dit assez qu'il y a amour derrière la sexualité, Clara, la bonne, refait son apparition et marie elle-même les deux jeunes gens, qui plus est le 18 juillet, jour de la Fête Nationale espagnole²². On retiendra, ici, que ce mariage est un symbole – appuyé ? – de liberté, et que l'intime rejoint bien le social et le politique, dans cette fonction subversive de l'homosexualité qui signifie aussi, pour Gomez-Arcos, une ouverture à l'autre, personnelle et collective.

En effet, l'auteur parle de « victoire » et de « notre guerre » après ce mariage, insistant de manière éminemment politique sur l'idée d'un « mariage républicain », mariage d'un nouveau genre, car le mariage est un concept hétérosexuel par excellence, certes, mais il se voit récupéré ici pour être dynamité de l'intérieur par nos deux frères. Ceux-ci souhaitent en effet se lier par ce pacte d'êtres distincts, qui s'aiment et souhaitent s'apporter mutuellement leur(s) différence(s) : ce mariage renverse les valeurs traditionnelles du mariage, inverse la cérémonie religieuse et se veut une transgression, par amour, du Dogme et de la Norme.

Veille enfin sur ce couple la figure tutélaire et maternelle de Clara, ce trio incarnant avant l'heure ce que l'on appelle désormais une « famille recomposée » et très alternative, pied de nez à la sacro-sainte famille ibérique – ou française – du temps – ou d'aujourd'hui. Tous ceux qui représentent l'Espagne sont morts (« Mon pays s'appelle l'Espagne. Morte »), sauf cette « famille » et lui-même, Ignacio, tous vifs et audacieux, plein d'optimisme et d'avenir :

Maman-moi s'appelle Matilde. Vivante.

Papa Carlos s'appelle mon frère. Vivant.

²² A une date où, évidemment, le mariage homosexuel n'était pas possible en Espagne (il l'est devenu en 2005 sous l'impulsion du gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero). Quant au mariage entre frères, on doute qu'il soit possible...

Notre bonne s'appelle Clara. Vivante.

[...]

Mon frère s'appelle Antonio. Vivant.

Moi je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. [...] ²³

De plus et enfin, on peut dire que, dans cette atmosphère rance et pourrissante du franquisme des dernières années 70, aller vers quelqu'un qui n'est certes pas « programmé » naturellement pour incarner l'objet possible d'un amour, c'est bel et bien se risquer à l'autre, se risquer au neuf, à l'inédit, précisément, au danger de l'inconnu et de l'interdit. En cela, on aurait mauvaise grâce à reprocher au narrateur – et à l'auteur – la facilité d'une histoire simple et banale, d'un repli sur le connu et le quotidien, le « normal » et le semblable. Cette quête de l'altérité par une relation complexe et surprenante avec le frère est, aussi, une quête de l'insécurité des sentiments et des corps, d'une in-tranquillité qui fait la nique aux bien-pensants d'alors, mais sans doute aussi d'aujourd'hui, d'Espagne, mais aussi de France, ou d'ailleurs.

Pour conclure, on pourrait dire que le choix d'écrire (sa passion) dans une langue différente par Gomez-Arcos, un choix dicté par une exigence d'abord intime, n'est certes pas étranger, comme on l'a bien vu, au refus d'une pression sociale et politique propre aux valeurs érigées en normes par le régime franquiste. Ce dernier développait une rhétorique si creuse qu'il fallait bien, pour exprimer cette expérience « autre », différente, condamnée et par la morale et par les lois de l'époque²⁴, une langue « autre » : autre façon d'écrire, donc, entre lyrisme emphatique, crudité, symbolisme exacerbé, apparition de néologismes, mais encore, plus agressivement, dans ce rejet de la langue castillane et l'adoption du français, illisible et irrecevable pour la plupart du lectorat espagnol.

Notre inquiétude de départ quant à l'adéquation entre une langue autre et un amour du même n'était elle-même, en fin de compte, que rhétorique, Gomez-Arcos ayant précisément endossé un autre langage et une autre langue – qui lui sont propres – pour pouvoir dire cette autre forme de désir, ce qui aurait été d'ores et déjà suffisant pour justifier son choix d'un autre idiome. De plus, on a pu vérifier que le frère, « le même » car il est lui aussi un garçon, était bien plus différent que

²³ P. 307.

²⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage à la fois documenté et émouvant d'Arturo ARNALTE, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003. Les homosexuels, espagnols, jusque dans les années 70 (qui ont vu se durcir la répression anti-gays), et même quelques années après le passage à la Démocratie, étaient encore violés et emprisonnés, ou victimes de thérapies brutales autant qu'inefficaces de « redressement » sexuel par électrochocs, qui n'auraient pas déparé dans le contemporain *Orange mécanique*.

cette relation homosexuelle le sous-entendait, et qu'il représentait pour le narrateur la véritable altérité, *sa* véritable altérité.

On peut en conclure que l'autre peut prendre des visages protéiformes et que l'altérité est une question personnelle, singulière et unique, cachée parfois – la preuve – derrière le masque du même : le narrateur Ignacio a atteint, via ce frère différent, et l'auteur espagnol, via cette langue différente, à l'autre absolu, en quelque sorte, qui n'est autre que le lecteur français.

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne

