

AGUSTIN GOMEZ-ARCOS: UN ÉCRIVAIN FRANCOPHONE OU FRANCOPHOBE?

M.^a CARMEN MOLINA ROMERO
Universidad de Granada

Pour des pays voisins comme l'Espagne et la France, les périodes violentes ou de crise politique ont toujours été des occasions exceptionnelles de tester l'influence réciproque qui s'exerce entre eux. Il est possible de suivre longtemps après le retentissement de ces événements historiques dans des domaines aussi divers que l'économie, la littérature, la peinture, la musique, la langue, etc. Nous trouvons au vingtième siècle l'un de ces épisodes qui ont profondément marqué la vie et les rapports entre les deux pays: la guerre civile espagnole. La France est, sans doute, le pays étranger où cette guerre fratricide a laissé le plus de témoignages et de traces; non seulement à travers l'engagement de ses écrivains et de ses intellectuels lors du conflit, dans la presse ou les écrits littéraires (par exemple A. Malraux, G. Bernanos, Fr. Mauriac, A. Gide, L. Aragon, P. Éluard,... ou le Congrès International d'Écrivains pour la Défense de la Culture en 1936 et en 1937), mais encore parce qu'elle est devenue une nouvelle patrie pour de nombreux exilés espagnols. Parmi ces Espagnols célèbres qui ont séjourné en France, certains sont restés pour toujours ou vivent encore comme F. Arrabal, J. Semprún, Michel del Castillo, etc.

Nous voulons justement parler d'un écrivain qui a vécu l'exil franquiste de l'après-guerre en France et y est resté jusqu'à sa mort en 1998: Augustin Gomez-Arcos (nous tenons à franciser son nom). Et cela pour trois raisons: d'abord parce que sur cette liste d'écrivains qui ont considéré la France comme leur patrie, il est des moins connus par le public espagnol. Si vous cherchez le nombre d'articles publiés sur ses romans, vous serez sans doute étonnés de ne trouver presque rien¹; on dirait que Gomez-Arcos n'existe pas, qu'il n'a jamais existé.

1. Duncan, Ann, "Gomez-Arcos", *Beyond the nouveau roman. Essays on the contemporary french novel*, ed. By Michel Tilby, N.Y., Oxford, Munich, Berg, 1990, VIII (Berg French Studies), pp. 151-171.

Ensuite parce que dans le cadre de ce colloque sur les rapports entre l'Espagne et la France au XX^es. tenu à Granada, nous avons préféré un auteur andalou. Gomez-Arcos est né à Enix (Almeria) en 1933: pendant son enfance il doit garder le bétail pour aider aux maigres ressources d'une famille nombreuse, cependant il aime lire tout ce qui tombe entre ses mains et le soir il suit des cours. Lorsque sa famille s'installe à Almeria, il s'inscrit au lycée et découvre sa passion pour le théâtre. Ce n'est qu'à Madrid qu'il commence sa création littéraire en tant que dramaturge², mais malgré quelques prix son théâtre reste marginal et ne se représente pas. Profondément découragé, il quitte l'Espagne en 1966 et se fixe à Paris après avoir séjourné deux ans à Londres.

Mais, sans doute, la raison qui nous attire le plus c'est que Gomez-Arcos a choisi d'exprimer en français son univers littéraire³. Ce phénomène qui pousse un écrivain à abandonner sa langue maternelle pour s'exprimer dans une autre n'est pas nouveau dans la littérature, mais dans notre cas ce bilinguisme littéraire est un exemple d'une symbiose particulièrement riche: la langue française devient l'instrument pour exprimer une thématique profondément enracinée dans l'histoire espagnole de cette fin de millénaire. Tout dans l'oeuvre de Gomez-Arcos nous parle de l'Espagne: les thèmes, les décors, les personnages; il est difficile de trouver au XX^es. une oeuvre plus engagée avec la réalité du franquisme espagnol et andalou. Il cherche à décrire l'héritage de la violence, l'après-guerre et ses conséquences, montrant les conflits et les confrontations entre vaincus et vainqueurs de la guerre dans un univers où apparaissent des enfants, des bonnes, des prêtres, des monstres mi-vivants mi-morts. Il dénonce les mécanismes de torture de ceux qui ont le pouvoir, les riches, l'église et les militaires; son combat littéraire finit par devenir politique, même s'il n'a jamais voulu se mêler de politique. Cet écrivain possède une mémoire tenace, mais surtout a ferme volonté de dire cette vérité cachée que personne ne veut entendre dans la péninsule. C'est la rage contre une transition politique aussi douce qu'un agneau et atteinte d'amnésie. Gomez-Arcos se plaint avec amertume de cette littérature qui a *borrado cuidadosamente los cuarenta años de franquismo* (*El País*, 21-3-98, p. 28).

Pourquoi alors avoir choisi la langue française pour sculpter des scènes de sa vie qu'il ne veut ni ne peut oublier? s'agit-il simplement de circonstances aléatoires ou plutôt d'un besoin d'éloignement ou de rébellion? Il y a un peu de tout cela chez Gomez-Arcos: d'abord ce sont les circonstances qui se sont agencées pour le faire travailler à

Heras Sánchez, *La enmilagrada de Agustín Gómez Arcos: análisis estructural*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1990.

Mainil, Jean, "L'inceste, un Agneau carnivore?", *Romance notes*, Chapel Hill, XXXI, 1990/1991, pp. 257-265.

2. *Doña Frivolidad, Unos muertos perdidos, Veneno, Historia privada de un pequeño pueblo, Elecciones generales, Fedra en el sur, El Tribunal, Diálogos de la herejía* (Prix Lope de Vega), *Prometeo Jiménez revolucionario, El salón, Los gatos, Balada matrimonial*. Il écrit aussi *El pan*, roman inédit finaliste du prix Formentor, *El último Cristo*, Premio Nacional de narración breve, le recueil de poésie *Ocasión de paganismo*.

3. *L'Agneau carnivore* (Stock, 1975, prix Hermès), *Maria Republica* (Stock, 1976), *Ana Non* (Stock, 1977, prix du Livre Inter, prix Roland Dorgèles en 1978 et le prix Thyde-Monnier "Société des gens de lettres"), *Scènes de chasse furtive* (Stock, 1978), *Pré-Papa ou le roman des fêtes* (Stock, 1979), *L'enfant miraculée* (Stock, 1981), *L'enfant pain* (Seuil, 1983), *Un oiseau brûlé vif* (Seuil, 1984, ce roman est réécrit et publié aussi en espagnol par l'auteur: *Un pájaro quemado vivo*, Editorial Debate, 1986) et *Bestiaire* (1986). Il a été plusieurs fois finaliste du prix Goncourt et a reçu le Grand prix du Levant pour son oeuvre complète en 1990.

Paris comme serveur dans un café-concert, où il réussit à se faire découvrir par des gens de la maison Stock quand il représente deux de ses pièces, *Mi adorable Alberto* et *Prepapa*. Mais après, il a formé le projet d'apprendre à manier la langue française comme un acte de volonté et de liberté. Nous devons comprendre l'effort linguistique réalisé dans son premier roman⁴, *L'Agneau carnivore*, où les deux langues ont dû hésiter dans sa tête, il a peut-être écrit alternativement en espagnol et en français. Sa langue maternelle le condamne à l'aphonie, puisqu'elle est imprégnée de ce silence castrateur qui écrase l'Espagne entière: *ce silence énorme oppressant, cultivé dans l'obscurité d'une championnière où le mot le plus simple se révélait un danger pour la langue. Ce silence coupable, oiseau de malheur qui couvrait de son ombre la peau de taureau* (AC⁵, p. 107).

Sa parole et sa carrière d'écrivain ne naissent que lorsqu'il francisera ses préoccupations. La langue française devient pour cet écrivain espagnol plus qu'un instrument de liberté pour dire sa vérité, mais la liberté elle-même: une énonciation nouvelle, affranchie de toute contrainte. Une parole franche qui crée une distance, qui introduit cet élément d'étrangeté et donne une perspective inattendue, en même temps plus épurée et plus cruelle, à cette thématique qui le hante. Et puis cette langue incompréhensible au bon sens du régime espagnol est encore une tentative de faire la nique à la censure, une boutade linguistique, une provocation de plus.

Une langue c'est d'emblée une perspective, un point de vue sous lequel les faits prennent un aspect différent⁶. Cette parole étrange est de prime abord un choc, une secousse pour ce monde qu'il cherche à exprimer, car il doit le forcer à se plier à d'autres catégories, à une structuration linguistique différente. Parler de ces réalités imbriquées dans la vie et la culture espagnoles avec une langue étrangère au bagage idéologique de ces quarante ans de franquisme pose évidemment un problème de traduction et de contact de langues. Cette thématique se heurte donc à la compétence de ce lecteur idéal français qui ignore beaucoup de références historiques du moment ou de valeurs socio-culturelles qui sont très difficiles voire impossibles à rendre avec une expression française. Gomez-Arcos évite en général les phrases en espagnol dans ses romans, quelques mots seulement passent: *señorito*, *Arriba España*, *Viva Franco*, *Cara al sol*. Son écriture ne veut faire de la couleur locale ni s'attarder sur le pittoresque. Au moment de résoudre les difficultés de ce genre, il préfère simplifier, rendre sa parole plus neutre, réduire les lieux communs, les clichés: par exemple dans *L'Agneau carnivore* on trouve quelques références au temps du sud de l'Espagne ou à des habitudes telles que la sieste, les restrictions d'eau, l'odeur d'une marque de savon (Heno de Pravia), la traduction de *caudillo* par commandeur ou des vers de Machado (AC, p. 254). Il veille à ce que la conscience du lecteur ne s'engourdisse pas par un effet de dépaysement.

4. Gomez-Arcos connaissait cette langue d'un point de vue littéraire, car il avait traduit plusieurs pièces de J. Giraudoux pour les faire représenter à Madrid: *La folle de Chaillot*, *Intermezzo*.

5. *L'Agneau carnivore*, *op. cit.*

6. "Adquirir, así, otro idioma excede a lo estrictamente gramatical y presupone adueñarse de una historia, de unas imágenes, de unos hábitos, de unos "tics", de una cultura... Es todo eso, si quieres. Es hacer tuya una cultura, adoptarla o dejarte adoptar por ella. Pero, además, es adquirir un nuevo instrumento", *Le Monde*, fin avril 1981, interview avec Yves Florence, cité et traduit par Heras Sánchez, *op. cit.*

L'approche de l'oeuvre de Gomez-Arcos se prêterait à un autre jeu au niveau de la réception: le public à qui s'adresse l'écrivain est exclusivement un public français? Nous ne le croyons pas; Gomez-Arcos écrit pour tous ceux qui veulent l'entendre, mais ce sont surtout les lecteurs de langue et de culture espagnole qui le lisent en français ceux qui peuvent faire éclater son écriture, découvrir ce qu'il y avait à l'origine de chaque image, derrière tel ou tel commentaire, ce qu'il a dû simplifier ou le traitement qu'il a su donner à tel autre aspect. Une lecture plus riche qui doit se réaliser à un niveau profond, remontant à ce que l'écrivain avait en tête quand il rédigeait en français. Il ne s'agit pas ici de confronter deux textes, puisque l'original en espagnol n'existe pas, mais de l'inférer en quelque sorte.

Dans les romans de Gomez-Arcos la guerre n'est pas finie, elle sourd sous la vengeance et l'épuration du franquisme. C'est ce qu'il nous montre d'un point de vue surprenant dans son premier roman, *L'Agneau carnivore* (1975). Cet ouvrage inaugural apporte une réponse radicale faisant éclater une thématique chargée de symbolisme, et propose à ses cauchemars une fascination et une liberté de rêve: deux frères qui s'aiment à la folie, qui se fondent dans un amour homosexuel au-delà des normes, encore plus dangereux parce qu'il est incestueux. Ce texte contient plus ou moins en germe tout l'univers de fiction de Gomez-Arcos et déclenche son écriture-mémoire. L'écrivain tournera ensuite autour des mêmes thèmes, s'obstinant à reprendre sans cesse le même sujet avec des connotations différentes où il fera plus de place à l'actualité politique et sociale. Dans *L'Agneau carnivore* on ne perçoit la vie sociale qu'à travers le regard étonné d'un enfant qui vit complètement isolé, tourné vers son monde intérieur et familial, car jusqu'à l'âge de onze ans il n'est jamais sorti de la maison. Tous les liens avec l'extérieur sont coupés: *J'avais le sentiment de vivre isolé dans une maison isolée et imaginaire, au milieu d'une ville isolée et imaginaire, dans un pays ... Laissons tomber* (AC, p. 76).

L'Agneau carnivore propose d'entendre le souvenir acéré d'un enfant du sud qui a grandi sous le régime franquiste. Après sept ans de séparation Ignacio, le narrateur, s'apprête à rencontrer son frère Antonio dans leur maison de campagne et remonte à ses racines; il veut récupérer cette enfance qu'il a vécue dans une ville du sud de l'Espagne, au sein d'une famille anéantie par la guerre, avec tout ce que cela implique de *danger et de fatigue* (AC, p. 10). L'analepse s'ouvre sur sa naissance qui devient pour lui un acte d'aveuglement conscient: lorsque Ignacio naît, il refuse d'ouvrir les yeux pendant seize jours pour ne pas se souiller au contact d'une réalité qui se décompose et qui pourrait tout autour de lui. Ce fait capital devient une exclusion volontaire d'un monde incompréhensible, qui n'est pas prêt non plus à reconnaître son existence ni son identité. Mais le pire c'est que l'enfant ne pourra pas échapper à la contamination, car avant même que cet héritage de haine et de silence fournisse les principales composantes de sa vie et de son éducation (AC, p. 109), il est déjà atteint puisqu'il est né d'un couple de spectres: une mort-née et un mort-chronique.

Matilde et Carlos sont occupés à *se détruire à cause de la guerre* (AC, p. 96). La défaite républicaine est une catastrophe qui a brisé tous leurs rêves. Carlos n'est pas mort à la guerre, mais tout ce qu'il représentait est mort avec elle. Cette mort symbolique détruit l'homme que Matilde aimait et la tue elle-même. Il n'a pas été capable de lui offrir un monde nouveau, de démolir toutes ces idées convenables de jeune fille riche dont elle avait marre (AC, p. 134). L'argent des parents de Matilde a servi à faire sortir Carlos de prison lorsque la guerre est finie et à lui faire terminer ses études de droit. Ils

se sont mariés, mais en tant que rouge il n'a pas pu trouver d'emploi convenable et a passé sa vie à s'enfoncer dans un bureau où il ne recevait que de pauvres types.

Elle, maman, *ne sortait plus depuis que les malheurs politiques s'étaient abattus sur papa*. Sa punition a été le silence et l'isolement volontaire des autres; même à l'intérieur de la maison elle se terre dans son antre, sa chambre, elle devient une amabe, un fossile. Elle s'acharne à chasser tout sentiment de tendresse connue ou codifiée: maternelle, familiale... Matilde n'a plus d'amour en elle et son ventre n'est qu'une tombe pour l'enfant. Le malentendu s'accroît lorsqu'elle découvre que ce fils qu'elle ne voulait pas, qu'elle n'aimait pas, n'est pas le monstre aveugle qu'elle croyait, lui enlevant la chance de ce cataclysme de première main qu'elle attendait depuis longtemps.

Quand Ignacio décide d'ouvrir ses yeux il rencontre ceux de son aîné qui, à partir de ce moment, prend soin du nouveau-né: Antonio devient pour Ignacio sa mère et son père, toute sa famille, plus tard son amour, pour essayer de sauver son petit frère des échecs des autres. Antonio et Ignacio sont le seul couple qui existe dans la famille, réplique de ce que Carlos et Matilde avaient été ou auraient pu être un jour. La ressemblance physique entre Antonio et Carlos s'affirme chaque jour davantage, celle de Ignacio et de Matilde aussi.

Si le père est un être anodin, sans histoire, la figure de la mère se dessine avec force. Le matriarcat deviendra une caractéristique de l'œuvre de Gomez-Arcos (*L'enfant miraculée* ou *Un oiseau brûlé vif*). Matilde est une mère autoritaire, carnivore, remplie de haine, et en même temps un personnage fascinant. L'enfant est malgré lui séduit par cette conduite maternelle aberrante et par ce démontage implacable de l'image de la mère qu'elle-même et les autres avaient construite. Ignacio sait que Matilde a une plaie ouverte et se penche sur elle, lui aussi agneau carnivore, pour étancher la curiosité. Sous cette figure surprenante de mère cruelle et dénaturée se cache une révolte héroïque, inouïe contre l'éducation des femmes, contre le mariage, contre le rôle des femmes, contre le rituel de la guerre et la violence. Le jeu de mots s'annonce dès le début; dans le titre "agneau" et "carnivore" s'opposent comme des antithèses et font échouer la logique de la victime et du bourreau. L'agneau ne se prête plus au sacrifice, il se rebelle.

Matilde considère sa deuxième maternité comme une *mesquine utilisation de sa personne* (AC, p. 55). Dans cette société qui domestique les instincts, les transformant soit en amour maternel soit en amour hétérosexuelle du couple soit en amour à dieu, les jeunes filles sont un placement à long terme destinée à *la folle manie procréatrice* (*ibid.*) des hommes. Elle ne veut plus de ce discours de l'homme qui fait de la femme une victime en même temps que son propre bourreau (AC, p. 51). Cette culture rend les femmes assoiffées de viols et de grossesses, à la fois consentantes à se prostituer et à sacrifier leur vie au fruit de l'éclatement irresponsable de la jouissance des hommes. Depuis le jour où le fœtus a trop gonflé dans son ventre, le non-désir de l'engendrer a grandi comme un rejet de son *devoir de femme parfaite — femme-épouse, femme-mère, femme-soutien d'un univers créé par l'homme pour satisfaire égoïstement ses besoins* (AC, p. 56).

Elle oppose à ce discours de l'homme sur la femme dans lequel elle a vécu ou encore au *cataclysme commun* de la guerre civile, un autre discours où elle se veut une vraie victime par une catastrophe de première main. Tandis que son mari et les autres victimes républicaines ont été mis hors de course, Matilde a dû continuer à être parfaite (AC, p. 56), c'est-à-dire, tout simplement mener la vie pour laquelle elle avait été élevée.

Avec Ignacio elle croit pouvoir mener sa guerre à elle, son apocalypse personnelle et obtenir la revanche sur la frustration de sa condition de femme: la punition d'une mère dévouée avec son enfant aveugle qu'elle aurait emmené en pèlerinage à Lourdes, parcourant en vierge douloureuse le chemin de son calvaire. Le vœu de Matilde ne se réalise pas et son désamour, pour ses fils et son mari, s'accroît davantage.

Elle s'obstine à établir dans son manque d'amour, de profondes relations de haine (AC, p. 103). Cela permettra, à long terme, que *les autres liens, les vrais, y poussent un peu plus fort chaque jour* (AC, p. 22) chez ses deux enfants, qu'ils construisent cet amour illicite. Matilde finit par comprendre que cet enfant n'est pas un ennemi, mais plutôt un allié car il parviendra à la dédommager du martyre qu'elle n'a pas pu connaître à sa naissance. Sa défaite devient quand même une victoire, et la plus belle, puisqu'elle a deux fils contre nature et que cela lui semble beau. L'œuvre qu'elle a réussie est celle de cet amour qui va au-delà des normes sociales, au-delà de ces conventions qui l'avaient enfermée dans le rôle de femme, qui l'avaient forcée à l'amour maternel, d'ailleurs aussi à l'amour hétérosexuel, un amour dé-naturé parce qu'imposé.

La famille d'Ignacio ne peut vivre en paix dans la paix poisseuse du franquisme, dans ce silence écrasant coupé seulement par la voix obsédante de la radio. Sa survie dépend d'un refus nécessaire des normes sociales imposées par le sexisme de la culture franquiste et catholique. Carlos n'est plus capable de faire cet effort, exilé dans son bureau et privé de voix, castré par la voix de la radio. Matilde essaie de toutes ses forces de sa chambre sépulcrale, à travers ce reniement viscéral de l'éducation de jeune fille qu'elle a reçue. Mais ce sont leurs fils, Antonio et Ignacio, qui réussissent cette vengeance à travers leur amour.

L'amour de deux frères est un souffle de vie au milieu de cette stagnation, il est au-delà du bien et du mal, il met en question les valeurs sociales, morales ou religieuses d'une société hypocrite. Révolte contre la société qui a tout prévu de l'amour du couple et dans la famille. Matilde ne condamne pas l'amour entre ses fils, elle en est fière, et du coup sa non-condamnation met l'inceste hors d'une conception manichéenne. Comme dit le héros la vengeance aurait été trop facile ou elle serait tombée dans le pittoresque, c'est pour cela qu'il choisit l'amour, mais un amour qui *procède de la pureté du péché* (AC, p. 18) ou si l'on veut, de *la mort de l'amour* conventionnel (AC, p. 17).

Il s'ensuit de cette relation scandaleuse une lecture politique. Au niveau thématique, cet amour homosexuel et incestueux serait le négatif de la haine fratricide qui a poussé les hommes de la même race, de la même famille à se déchirer entre eux. À une guerre entre frères, l'auteur oppose un amour entre frères qui devient charnel et plus fort que toute autre institution connue: la famille, dieu, le mariage —le roman se clôt par une cérémonie quelque peu caricaturale où Antonio et Ignacio sont mariés par la vieille servante de la famille, le jour de la fête nationale, après avoir chassé la femme américaine d'Antonio; ou lorsque Antonio fait coïncider le baptême anal d'Ignacio et sa première communion.

Cet étonnant contrepoint à la guerre fratricide est d'autant plus perçu que la mère cruelle et implacable des héros se prête à être identifiée à la patrie. L'amour de la mère-patrie n'est plus tendre, elle se révèle carnivore. Sous une peau d'agneau, cette paix apparemment douce qu'impose le franquisme dévore l'Espagne, elle aussi une peau de tureau. Mais entre temps le jeu s'inverse et permet à la victime de se révolter et de devenir carnivore pour dévorer, à son tour, cette Espagne franquiste, catholique et

hétérosexuelle. Finalement Franco, ce *petit bonhomme pétrifié sur un cheval* que l'enfant aperçoit sur une place ou bien le *gros cochon* selon les termes de Clara, aura contribué au désordre qu'il prétendait endiguer.

Même si la famille d'Ignacio reste assez isolée, quelques personnages pénètrent cet univers clos et offrent à l'enfant une représentation des classes sociales de l'Espagne franquiste. Gomez-Arcos est foncièrement anticléric, il critique l'église catholique à travers ces *malfaiteurs sociaux*: les curés. Le confesseur de la mère, Don Gonzalo, chargé de l'instruction religieuse de l'enfant, est un être hypocrite; c'est grâce à lui que le narrateur comprend que dieu n'existe pas. Il s'intéresse aux pratiques sexuelles d'Ignacio *dans des buts pas toujours prévus par l'évangile* et lui propose des attouchements impurs. L'enseignement laïque ne s'en tire pas mieux: Don Pepe est un pique-assiette et un gros buveur, même s'il est issu d'une famille de rouges et contraire à l'église catholique, les méthodes de monsieur le spécialiste en cas perdus ne diffèrent pas pour autant de celles qu'on pratique dans les écoles du régime.

Les rouges sont les victimes nécessaires au système; vaincus au plan moral, ils sont bien installés dans ce rôle. Ce sont des hommes pauvres et humbles, apeurés ou soumis qui ne veulent rien changer: l'enfant aperçoit les rares clients de son père, avocat des pauvres, avec leur air malheureux et leur voix toujours faibles: *la voix donnait l'impression que la pauvreté et la misère extérieure du personnage se faisaient plus profondes et insoutenables pour son âme, ruine d'après guerre, maison bombardée, dont la façade brûlée s'orne d'une fenêtre sans vitre et dont le puits de la cour a été bouché par les obus et son eau corrompue* (AC, p. 78). Ignacio est très sensible à la qualité des voix puisqu'il a grandi dans une *pustule de silence*. Jadis la voix de son père avait dû être comme celle de son frère Antonio: *voix forte qui remplit la maison, brise son silence et agit sur moi comme le drelin-drelin d'une clochette sur une souris dressée. Même quand elle est tendre et toute proche de mon oreille, elle exprime tout et ne cache rien. Voix de garçon sans contrainte. Deviendra-t-elle un jour comme la voix de Carlos?* (AC, p. 72). Elle avait dû *faire basculer tous les faux équilibres de maman et faire pâlir d'envie les coups de tonnerre (j'imagine)* (AC, p. 95). Mais Carlos, ce cheval cabré, s'est tu; *la fleur de son langage s'est fânée* (AC, p. 219) parce *l'autre voix*, celle qui ne cesse de parler à la radio de paix et de victoire l'empoisonne. Cet autre voix obsédante et castratrice, d'après l'enfant celle d'un curé, d'un militaire ou peut-être du monsieur qu'on appelle Franco, impose la loi du silence à son père et devient un alcool pour conserver ce spécimen mi-vivant (AC, p. 96).

La figure de la servante rouge apparaît à maintes reprises dans ses romans. Dans *L'Agneau carnivore* Clara est la bonne à tout faire, elle sert avec dévouement et acharnement, comme avant elle sa mère l'avait fait chez les parents de Matilde. Ce personnage est plein de rancune mais il est aussi capable d'amour et tendresse, ce qui n'est pas le cas de Matilde ni de Carlos. Amis depuis l'enfance, leurs vies étaient séparées par la différence de classe sociale (Matilde) et de culture (Carlos). Elle aimait aussi Carlos, mais elle a dû épouser le garçon qui s'occupait des étables qui, lui, est mort au front. Elle adopte de nombreuses fonctions par rapport aux personnages qu'elle sert; elle devient le creuset où l'enfant arrive à isoler des sentiments. Gomez-Arcos joue avec les appellatifs et les déterminants qu'il se plaît à coller à son nom tour à tour: pour Matilde elle devient une confidente, une conscience acusatrice (Clara-prêtesse), une victime (Clara-bonniche, Clara-sacrifice), pour Carlos elle garde sa fidélité (Clara-fidèle), son amour (Clara-secrète) et

son courage (Clara-Numance), quant aux enfants elle les cache (Clara-sage), lorsqu'elle pense à la guerre elle est Clara-républicaine, Clara-blessée, Clara-seule, lorsqu'elle exprime ses sentiments elle devient Clara-obscur, Clara-personne, Clara-nôtre, etc.

Franco n'est pas mis en cause directement dans le récit, car pour l'enfant c'est une figure assez lointaine. L'enfant a très peu de références sur ce personnage car c'est un nom qu'on n'aime pas prononcer, c'est comme pour les souvenirs de guerre, ils sont endormis à force de silence: *Qui était ce "lui"? J'aurais dû poser la question à mon frère ou à Clara, mais j'avais le sentiment qu'il valait mieux, pour moi, tout ignorer. On parlait toujours d'une plaie ancienne, jamais guérie, et je sentais que, en la grattant avec les ongles de ma curiosité, je courais un danger réel de contamination. Peut-être mortel* (AC, p. 109). Il faut tenir compte que sous prétexte qu'il est malade Matilde tient séquestré l'enfant à la maison; il ne va pas à l'école et ce n'est qu'à l'âge de onze ans qu'elle décide d'assurer son instruction profane et religieuse. Lorsque Ignacio commence à promener son regard vierge dans la ville, il aperçoit la statue du commandeur sur une place et les drapeaux qu'il a fait mettre partout dans les bâtiments publics, même dans les maisons: *Ce n'est pas possible qu'il soit là pour toujours, ce revêtement absurde qui travestit la ville et humilie la pierre et la chaux. Si j'étais un oiseau, j'aurais déjà foutu le camp à la recherche d'un paysage naturel. Mais non. Ils sont là, les oiseaux. Et ils chient sur les hampes (symbole)* (AC, pp. 162-163).

Antonio part travailler au Venezuela et il se marie à une jeune américaine blonde, riche et diplômée, parce qu'il croit avoir le devoir de sauver sa famille en faillite à la suite de la maladie et de la mort de son père. Le parallélisme avec l'aide américaine du plan Marschall est tout de suite perçu et critiqué. Antonio couche avec cet être aseptique pour sauver son frère de la pauvreté et récupérer les propriétés de la famille. Ignacio se révolte et refuse de manger ce qu'on achète avec l'argent d'Evelyn et tourne en dérision ses pratiques menagères.

Dans ce récit, l'homosexualité n'a rien à voir avec l'idée toute faite de l'homme homosexuel comme un être fragile qui adopte des traits et des manières féminines. Antonio est un homme très viril: *Ni Galdeano ni personne ne peuvent se comparer à mon frère Antonio. Le lit est son domaine; mon corps aussi, où il exprime à la perfection sa totalité d'homme* (AC, p. 247). *Corps aussi grand, aussi fort, aussi complet qu'un paysage inviolé, avec ce petit ruisseau de sueur qui court toujours, même dans le souvenir, de ta poitrine à ton nombril, été comme hiver, et qui serpente vers ta hanche, avec l'éclat étincelant que la lumière lui prête* (AC, p. 8). Antonio est le type même de l'homme espagnol, de l'homme andalou: brun, poilu, fort; les descriptions physiques de son corps insistent sur ses traits masculins et sexuels. Ignacio, lui, ressemble à sa mère, il est blond et frêle, ses lèvres ont hérité de la *suave humidité de maman-jeune fille* (AC, p. 84), mais il ne se sent pas moins homme pour autant. Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur cette ressemblance parce qu'elle permet à Carlos et Matilde de renaître dans leurs fils, d'avoir une deuxième chance. Dans le cas d'Ignacio cela est ressenti très fort car, après la mort, sa mère vient regarder à travers ses yeux le monde qu'elle a quitté. *Tu es plus beau que jamais. Tu me rappelles maman* dit Antonio à Ignacio étendant ainsi l'inceste à la mère et à toute la famille. C'est toujours Ignacio qui est sodomisé par son frère. Les parents, eux aussi, avaient pratiqué volontiers cette forme "illicite" de sexe, pour éviter la descendance.

Le rosier que Carlos offre à Matilde comme promesse d'amour et qu'ils croient rouge, ne donnera que des roses jaunes. À partir de ce jour la dialectique du rouge et du

jaune se met en marche participant de l'amour et de la haine. Le jaune envahit leur vie et leur maison, tout jaunit, comme symbole de dessèchement, de momification, de flétrissement. Des valeurs péjoratives s'associent à cette couleur de frustration et à ses dérivés: jaunir, jaunissement, jaunâtre, la jaunisse. Le rouge est chargé de signification, c'est l'espoir de la jeunesse, d'une cause, de l'amour, mais le jaune s'impose partout, même au drapeau national.

Matilde et ses fils ont dû rejeter l'amour institutionnalisé pour trouver le vrai amour, pour s'aimer sans entraves. La mère l'amour maternel, les frères l'amour fraternel, mais aussi l'amour entre l'homme et la femme, l'amour à dieu, etc. C'est à travers ce piétinement des conventions de l'amour que Gomez-Arcos nous propose une profonde révolution. Une conception plus dangereuse de la pensée qui nous pousse à agir, à aimer autrui, que ce soit homme, femme, parent ou ami au-delà des convenances, à ne pas nous laisser enfermer dans les catégories figées d'un régime, d'une idéologie quelconque, voire même de toute forme de codification sociale.

