

CHAPITRE 8

Écrire l'indicible dans la langue de l'autre Le cas de l'écriture francophone d'Agustín Gómez Arcos

CÉCLIA ALLARD

Université de Cergy-Pontoise

Dire la guerre d'Espagne et ses suites sous le régime franquiste supposa pour nombre d'artistes espagnols de témoigner sous le couvert de l'exil. Ainsi, entre février et mai 1936, ce sont entre 400 000 et 470 000 réfugiés qui passèrent la frontière franco-espagnole ; de manière temporaire pour la majorité qui regagna l'Espagne dans les mois qui suivirent, de manière transitoire pour environ 20 000 d'entre eux en attente d'un exil vers l'Amérique latine et surtout le Mexique, ainsi que vers l'URSS. Au total 200 000 à 300 000 personnes quittèrent définitivement le pays. Si l'exode vers la France fut le plus significatif au moment de la *Retirada* en janvier et février 1939, les répressions et les épurations opérées par le régime franquiste à l'encontre des vaincus républicains et des opposants menèrent à une seconde vague d'exil de la *posguerra* jusqu'au début des années soixante. Si l'ancrage des représentations du conflit sur le plan temporel est essentiel dans leur appréhension et leur étude, leur ancrage sur le plan géographique est tout aussi fondamental dans la constitution de l'histoire. Quel regard un écrivain espagnol exilé porte-t-il sur le conflit ? Si l'exil a conduit à l'emploi d'une autre langue d'expression, comment rendre compte de l'expérience sensible de la guerre d'Espagne et du franquisme dans cette autre langue et dans le pays d'adoption ? Cet article tentera de définir en quoi l'exil et le changement de langue d'expression permettent une nouvelle approche dans l'écriture de l'indicible.

En marge des périodes délimitées par les historiens, l'écrivain espagnol Agustín Gómez Arcos (1933-1998) s'exila dans un premier temps à Londres en 1966 puis à Paris en 1968. Dramaturge censuré dans son pays d'origine, il devint dans son pays d'exil un romancier d'expression française. Sur ses quatorze romans francophones, les deux tiers s'inscrivent dans une démarche testimoniale du conflit espagnol mais surtout de l'après-guerre dénonçant les absurdités du gouvernement en place.

Ses deux premiers romans en français, *L'Agneau carnivore* et *Ana non*, parus en 1975 et en 1977, sont l'occasion pour l'écrivain de régler ses comptes

avec le franquisme. Alors que le premier roman se construit sur la rupture avec trois entités fondatrices – la patrie, la langue et la mère –, le second aborde de manière sensible l'exil d'une vieille femme à travers l'Espagne pour revoir une dernière fois son seul fils encore en vie emprisonné à perpétuité. Dans ces deux romans, les personnages féminins assurent un rôle de transmission mémorielle et tournent en dérision les normes morales, politiques et linguistiques effectives sous le régime franquiste. Jacques Bertoin, dans son article « Agustín Gómez-Arcos, La femme est la mémoire de l'homme » écrivait d'ailleurs : « les femmes sont les actrices principales qui tiennent les rôles-titres [...] de ces tragédies baroques, bouffonnes, que nous livre le romancier-dramaturge¹ ». L'exagération dans les situations romanesques, l'ironie irrévérencieuse, la farce, l'excentricité, l'excès composent l'écriture d'Agustín Gómez Arcos et sont des témoignages éloquents de la représentation de la guerre d'Espagne dans la fiction francophone de cet écrivain.

Il s'agira de s'interroger sur la notion de l'indicible dans la fiction romanesque d'Agustín Gómez Arcos. Pour quels personnages l'indicible s'impose-t-il et comment le surmonter ? Comment mettre en récit la libération par l'exil d'une parole étouffée ? Comment écrire l'excès dans une langue autre ? Quelle vision un exilé porte-t-il sur une Espagne déchirée et liberticide ?

Il conviendra de s'interroger sur la représentation d'espaces-théâtres à l'image de l'Espagne au lendemain de la guerre civile et jusqu'au franquisme finissant, en commençant par l'espace le plus restreint : la maison, véritable microcosme de la société espagnole. Comment le romancier rend-il compte d'un espace conflictuel entre les discours officiels et l'absence verbale des familles des vaincus ? Franchissant la porte de la maison, les personnages découvrent une Espagne liberticide et grotesque, telle qu'elle était considérée par cet écrivain exilé. De quelle façon les lieux publics témoignent-ils de l'excès ou de la vacuité du patrimoine sous le franquisme ?

La maison, microcosme de la société espagnole : un espace conflictuel

Au sein de ce portrait de l'Espagne sous le franquisme, l'indicible s'impose différemment et singulièrement selon les personnages. À un premier niveau, les personnages féminins s'affrontent et se complètent entre mémoire et oubli, alors que les maîtresses de maison entretiennent la supériorité des vainqueurs sur les vaincus et instaurent un silence contagieux, les domestiques

1 Jacques Bertoin, « Agustín Gómez-Arcos, La femme est la mémoire de l'homme », dans *Présences de femmes dans la littérature*, Conseil Général de Seine Saint-Denis, coll. « Rencontres avec des écrivains d'ailleurs », 1994, p. 43.

quant à elles, des rouges, évoluent dans ces maisons-tombeaux et revendiquent leur droit à la parole et à la mémoire. Une seconde strate se profile dans cet espace conflictuel, un type de personnage construit par son absence : les personnages masculins, véritables fantômes de la fiction d'Agustín Gómez Arcos. Enfin, cohabitent auprès des vainqueurs et des vaincus de la guerre, les descendants, les enfants, qui subissent ce lourd héritage du silence et qui malgré leur voix avortée s'expriment en aparté et tentent d'exprimer l'indicible.

Un espace contaminé par le silence

Loin d'être une simple toile de fond, l'Espagne est, dans les romans, source de conflits, révélatrice des personnalités de chaque protagoniste, entité fondatrice dans l'écriture. Elle est à la fois le décor aux multiples visages dans lequel évoluent les personnages et une fresque composée de plusieurs tableaux. Dans *L'Agneau carnivore*, le parallèle entre le pays et la maison est énoncé à maintes reprises de manière explicite et en particulier par le silence qui y règne, silence imposé par la mère du principal protagoniste :

Cette maison, héritage de maman, n'était qu'un raccourci de l'Espagne, héritage des Espagnols. Toutes les classes sociales, toutes les tendances politiques y étaient représentées. Et, surtout, le silence. Ce silence énorme, oppressant, cultivé dans l'obscurité d'une champignonnière où le mot le plus simple se révélait un danger pour la langue. Ce silence coupable, oiseau de malheur qui couvrait de son ombre toute la peau de taureau².

La caractéristique d'une langue totalitaire est la suppression de signifiants et de signifiés dans un devoir d'amnésie collective. Dans *L'Agneau carnivore*, des mots comme *rouge* ou *révolte* sont ainsi des mots tabous relevant de l'indicible. Le système romanesque d'Agustín Gómez Arcos possède cette particularité : les relations entre les personnages et la langue sont au centre de l'œuvre, ils la subliment ou la rejettent, en délimitent les contours et les usages. Ancrée dans un cadre historique, temporel et identitaire déterminé, la langue est à la fois objet et sujet de transgression. L'auteur et ses personnages se jouent des codes d'une langue espagnole devenue totalitaire, qui ne leur appartient plus. Ils semblent se définir, se déterminer, se nommer par leur opposition à un système linguistique imposé, l'écriture romanesque détourne et réinvente des mots devenus absurdes sous le joug du franquisme. Si l'on

2 Agustín Gómez Arcos, *L'Agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975, chapitres VII et VIII, p. 107. Le titre sera abrégé en « AC » pour toutes les occurrences à venir.

prend comme référence critique l'article « Identité et altérité de la langue de l'autre » de María del Carmen Molina Romero, il apparaît que :

Finally, for Gomez-Arcos his bilingualism is not the object of a conflict, because for him this does not situate itself between Spanish and French but between saying and being silent, between silence and the freedom of expression. [...] He insists on the fact that his work is translated into many languages, it is to underline this capacity of the writing to be realized beyond the language and the monolithism of linguistics that will allow him to have a voice that arrives beyond the language imposed and that imposes silence³.

Ainsi, le fait d'écrire, de refuser un silence imposé correspond à un acte transgressif que l'auteur et ses personnages réalisent par la langue. Si dans la fiction la langue parvient à exprimer la transgression, elle doit d'abord se libérer de ses carcans totalitaires. Les œuvres de notre corpus procèdent alors à un règlement de compte avec la langue maternelle afin d'acquiescer cette parole libre et subversive. Évoluant dans l'univers morbide d'une maison fantôme, les personnages de *L'Agneau carnivore* assistent et participent à la décomposition d'une langue qui ne leur appartient plus, engluée dans un silence poisseux et contagieux qui couvre cette Espagne post-guerre civile.

Intimement lié à la parole, le silence représente dans l'œuvre de Gómez Arcos l'essence même de son écriture et la cause de la lutte perpétuelle des personnages. Plus prégnant dans *L'Agneau carnivore*, le silence représente le personnage de la mère et confère une atmosphère morbide et macabre à la maison et à l'Espagne entière. Il est polymorphe et se profile sous différentes allégories : la mort, la maladie, le vide, comme le décrit le narrateur dès le chapitre IV du roman :

On dirait que ses paroles viennent de traverser un désert de lassitude, où rien ne sort vivant, et qu'elles semblent s'évanouir dans l'atmosphère du hall, comme si – lasses d'être prisonnières de la pensée – elles attendaient depuis des années cette mort par désintégration. (AC, 59)

Le silence représente l'image de la censure et de la soumission sous le franquisme, Gómez Arcos ayant été censuré et s'inscrivant dans la quête d'une liberté d'expression, la lutte contre le silence s'illustre comme un thème récurrent au sein de son œuvre littéraire. Cette odyssée des personnages pour acquiescer la parole reste intrinsèquement liée à l'exil de l'auteur et à sa

3 María Carmen Molina Romero, « Identité et altérité dans la langue de l'autre », dans *Revista complutense de estudios franceses*, Servicio de publicaciones, Universidad complutense de Madrid, n° 18, p. 69.

recherche de reconnaissance. Symbole d'une Espagne rongée par la peur et l'oubli, la maison est la scène des non-dits et des monologues, elle s'illustre en tant que ruine rongée par la moisissure représentée par le silence :

Je décide, finalement, que la maison a été construite autour d'une pustule de silence qui existait déjà depuis la nuit des temps, et que mes ancêtres s'y sont installés sans opposer aucune résistance. Et qui sait, peut-être avec plaisir, comme la sangsue s'installe dans les eaux marécageuses où s'abreuvent les chèvres l'été. (AC, 80)

L'absurdité du silence réside alors pour le jeune narrateur en ce qu'il est appréhendé comme une fatalité à laquelle les autres protagonistes, les Espagnols, ne peuvent et ne veulent pas échapper. Cette génération volée d'Espagnols nés de vaincus à la fin de la guerre civile ou dans la période qui suivit, sous le franquisme, à laquelle Gómez Arcos appartient, subit la sentence pour un « crime » qu'elle n'a pas commis. On le constate dans *L'Agneau carnivore* : la défaite, la peur et la censure sont transmises des parents aux enfants telles des tares héréditaires ou telles des dettes qu'il leur incombe de payer. Le parallèle entre le microcosme familial et l'Espagne se révèle définitivement aux yeux du narrateur lors de sa première sortie en ville :

Derrière les conversations de vieillards, les cris des enfants, les prières des mendiants et les ordres des policiers, il règne le silence. Comme si ces paroles, ces cris, ces prières et ces ordres n'étaient pas vrais. C'est le même phénomène qu'à la maison. (AC, 247)

Ainsi, le silence dans son acception première n'est pas le plus redoutable, ce qui l'est en revanche, c'est la stérilité imposée aux voix encore audibles qui finit d'enterrer l'Espagne dans le mutisme.

Dans *L'Enfant-pain*, l'auteur choisit une fois de plus un enfant comme personnage principal, celui-ci vivant la défaite de la République, la défaite de sa famille et le franquisme naissant. La maison porte elle aussi les stigmates de la guerre et de la défaite mais de l'extérieur cette fois-ci :

Un graffiti géant en peinture vermeille signalait le passage de la guerre civile : les rouges ! Crachat de sang, mère et Lola avaient longuement essayé d'effacer cette honte à l'eau de Javel la plus corrosive qu'elles avaient pu trouver. Elles s'étaient fait des plaies aux mains, en vain : le blâme paraissait indélébile⁴.

4 Agustín Gómez Arcos, *L'Enfant-pain*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 145.

Pourtant, à l'intérieur de la maison c'est uniquement le silence poisseux du franquisme qui règne :

[...] cette guerre fantôme, qui se déroulait quelque part dans le pays, amenait avec elle un silence nouveau et tout-puissant, un silence inhumain qui ne ressemblait pas à cet autre silence, humain et naturel, qui s'établit lorsque cessent la parole et le bruit⁵.

Parce que le silence n'est pas imposé également aux personnages, la maison s'illustre en tant qu'espace conflictuel dans lequel se joue une mise en scène de la guerre.

Des personnages en conflit

Dans un univers romanesque où se joue le conflit linguistique, entre cri et aphonie des personnages, Agustín Gómez Arcos érige toujours les femmes comme centre des tensions et les fait s'affirmer en tant que premiers rôles dans les différentes mises en scène du conflit, qu'elles soient simples spectatrices ou actrices. Quand la parole des hommes est rendue inaudible – dans *Ana non* la mort se charge de réduire au silence les hommes Paücha et dans *L'Agneau carnivore* la voix du père est couverte par celle de la radio –, il appartient aux femmes de faire entendre leur voix ou au contraire de s'imposer par le silence qu'elles infligent aux autres protagonistes. Elles doivent graver leur nom dans une mémoire à définir, comme le font Ana Paücha, personnage éponyme dans *Ana non*, ainsi que Mathilde et Clara, maîtresse de maison et domestique dans *L'Agneau carnivore*. Dans son article « Agustín Gómez-Arcos, La femme est la mémoire de l'homme », Jacques Bertoin évoque ainsi le rôle de la femme dans la fiction par rapport aux hommes bien souvent absents :

Pour lui, cet écart qui creuse le berceau du livre est incontestablement féminin, non pas que les femmes soient étrangères à l'Histoire – puisqu'elles la génèrent, l'accompagnent, la célèbrent, la racontent, l'honorent ou la trahissent – mais bien parce qu'elles la vivent toujours en référence à l'autre, leur époux, leur fils ou leur père, qui est, cela va de soi... un homme ! Elles sont les yeux d'un destin aveugle, la bouche d'une histoire secrète, la mémoire d'un peuple amnésique. C'est d'elles que s'écoule le fluide – l'encre de salive et de sang – qui permet à la plume de couvrir la page et la fiction, de se déployer⁶.

⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶ Jacques Bertoin, article cité, p. 41.

Pour les femmes espagnoles qui s'étaient mobilisées pour la défense de la République, il s'agissait désormais de s'adapter à cette nouvelle Espagne transformée en État totalitaire dans lequel elles devaient jouer le rôle de matrice de la patrie. En effet, cela signifiait alors une féminisation et une exaltation des rôles traditionnels de la femme mais aussi l'élimination de tout ce qu'elles avaient appris antérieurement. La famille devait être le noyau élémentaire sur lequel devait reposer la société franquiste, la femme se devait donc d'être une bonne épouse et une bonne mère. La section féminine de la Phalange espagnole veillait évidemment au bon respect de ces principes et leurs préceptes acquirent force de loi ; certains sont particulièrement révélateurs du rôle de la femme sous le franquisme :

- Ne discute aucun ordre, exécute-le sans hésiter.
- N'oublie pas que ta mission est d'éduquer tes enfants pour le bien de la Patrie.
- L'angoisse de ton cœur de femme, apaise-la par la sérénité que met en toi l'idée que tu œuvres pour le salut de l'Espagne⁷.

Les femmes devaient obéissance à ces principes et c'est cet idéal de la femme sous le franquisme que suit malgré elle Mathilde dans *L'Agneau carnivore* et qu'elle refuse. En effet, pour elle, « une femme [...] est un vrai manuel d'obligations – en l'absence de droits » (AC, 55) et plus précisément :

C'est au moment de la floraison, je veux dire dans l'enfance, que l'on bâtit le malheur des femmes. Parce que les femmes, vous le savez aussi bien que moi, n'atteignent jamais le bonheur. Elles atteignent, oui, ce courage nécessaire pour feindre le bonheur, mais pas le bonheur lui-même. Elles ne gagnent rien : elles héritent. Elles ne possèdent rien : elles appartiennent. Dans la plupart des cas, elles ne sont que le résultat du caprice du hasard, du milieu social dont elles sont issues, de leurs parents, de l'homme qui les épouse, des fils qu'elles mettent au monde. (AC, 49)

C'est donc à la fois avec lucidité et une certaine ironie que Mathilde dicte à Clara les canons de la féminité franquiste mais encore une fois le conflit linguistique au sein de ce personnage se profile. En effet, que ce soit dans son attitude, dans ses manières et surtout dans son discours, Mathilde présente bien souvent une adéquation avec le régime : la couleur jaune la suit systématiquement et elle impose un silence morbide au sein de sa famille comme le régime franquiste l'impose à l'Espagne. Cependant, bien qu'elle

7 Points du credo de la section féminine de la Phalange, cités dans Carmen Domingo, *Histoire politique des femmes espagnoles. De la I^{re} République à la fin du franquisme* [2004], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 152.

s'illustre comme la mère de famille, l'épouse, la femme selon le franquisme, il ne s'agit que d'une feinte qui se révèle au fil du roman. En effet, dès le quatrième chapitre, Mathilde dévoile sa véritable nature loin du conflit politique entre franquistes et républicains, il s'agit de son identité de femme, de son féminisme loin d'une féminité dictée sous le joug patriarcal :

Quand on arrive au bout de ce terme, on sait ce qu'il faut dire, ce que nous avons appris par cœur : Je t'ai donné des fils. Et c'est contre cette mesquine utilisation de ma personne que je me révolte. [...] Qu'il en soit ainsi ne tient pas du miracle : ce n'est que mon devoir de femme-parfaite – femme-épouse, femme-mère, femme-soutien d'un univers créé par l'homme pour satisfaire égoïstement ses besoins. [...] Mais voilà quarante ans que mes droits sont bafoués, et je souhaite le cataclysme. (*AC*, 55-56)

C'est par ce jaillissement de la parole intervenant après des années de silence que Mathilde bouleverse les idéaux franquistes ; en effet si la famille dépeinte dans le roman s'illustre comme le microcosme de l'Espagne et de la société franquiste, alors cette voix de révolte que Mathilde se permet de prendre constitue la première pierre lancée dans la mare stagnante du franquisme, les ondes qui en découlent sont – comme nous le verrons – les cataclysmes produits par les enfants et par Clara. Ainsi, si l'apparente féminité de Mathilde, idéal du franquisme, masque en réalité un féminisme exacerbé, Ana dans *Ana non* apparaît d'emblée comme profondément antifranquiste par rapport aux canons du régime.

Si les romans d'Agustín Gómez Arcos s'illustrent bien souvent comme des *no man's land*, il convient alors de s'interroger sur cette désertion des personnages masculins. Comment les femmes, qui ont pourtant le plus souffert de la défaite de la République, s'émancipent-elles des hommes au sein des romans et comment prennent-elles leur revanche sur le franquisme ? En effet, « le silence les a touchées davantage que les hommes pendant la dictature, où elles ont perdu tous les acquis d'avant 1939 et se sont vues réduites aux fonctions domestiques et maternelles traditionnelles⁸ » et c'est pourtant leur voix qui entre en conflit avec les voix masculines et qui en triomphe.

Dans *L'Agneau carnivore*, Carlos, le seul homme de la maison, est terré dans son bureau depuis la victoire du franquisme et sa voix est étouffée à la fois par son épouse Mathilde, par la radio et finalement par sa propre mort ; il représente la voix républicaine qui s'est tue à cause de la défaite et de la répression. Si Carlos apparaît sans nul doute comme l'image du républi-

8 Sophie Milquet, « Écrire l'expérience féminine de la Guerre civile espagnole : imaginaires du corps dans l'œuvre d'Agustín Gomez-Arcos », dans *Femmes en guerres*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Sextant », 2011, p. 40.

cain, Mathilde quant à elle impose une voix castratrice à son époux et lui coupe systématiquement la parole les rares fois où il sort de son bureau : « L'ambiance du salon est soudain contaminée par cette affolante imprécision qui suit maman partout, comme son ombre. Papa, qui doit connaître la chanson, quitte les lieux. Fin du premier acte et rideau. » (AC, 95) La bataille semble vaine et perdue d'avance. Carlos, pourtant représenté quelques années auparavant par le symbole du cheval cabré, n'est plus que l'ombre de lui-même et reste impuissant face à Mathilde :

Maman : « Dehors, il y a eu la guerre. Le monde n'a plus rien à nous apprendre. À partir d'aujourd'hui, Clara, vous me fermerez cette porte. » Papa : « Dorénavant, je sais ce qu'ils vont dire, les journaux. » (À maman :) « Annule tous mes abonnements à partir d'aujourd'hui. » (À Clara :) « N'ouvrez la porte à personne... » (AC, 39)

La voix de Carlos ne lui appartient plus et Mathilde, tel un ventriloque, tire les ficelles de son pantin, de « Carlos-poupée-cadavre » (AC, 272). Pourtant, pour que ce processus de dépossession soit possible, il a fallu des années de silence et de domination d'une autre voix, une voix asexuée diffusée par la radio, « un truc assez connu sur la victoire et la paix » (AC, 192) d'après Ignacio lors d'une confession à Don Gonzalo. Lors de sa première et unique rencontre avec son père au chapitre VI, Ignacio alors seul à la maison se décide à franchir le seuil du bureau de son père, affrontant la voix de la radio :

Pourquoi, les rares fois où la porte du bureau de papa s'entrouvre, la voix de Carlos reste-t-elle muette alors que celle de la radio ne cesse de parler, sans jamais donner de signe de fatigue ? Et, surtout, pourquoi papa ne casse-t-il pas une bonne fois pour toutes ce putain de radio qui étouffe sa voix, la voix de Carlos, et ne se met-il pas à parler, lui, Carlos, pour remplir ce vide où nous pourrions tous ? (AC, 73)

L'enfant est une fois de plus le représentant du bon sens dans cette société post-guerre civile, il est celui qui se pose des questions et qui tente de comprendre cette dictature du silence imposé aux vaincus. Pourtant, si Ignacio et Antonio se sauvent l'un l'autre de cette « société-tombeau », le père n'est plus qu'un mort-vivant, un présage de sa propre fin :

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. [...] Carlos, ce cheval cabré, s'est tu ; la fleur de son langage s'est fanée [*L'Agneau carnivore*, p. 219] parce que l'autre voix, celle qui ne cesse de parler à la radio de paix et de victoire l'empoisonne. Cette autre voix obsédante et castratrice, d'après l'enfant celle d'un curé, d'un militaire, ou peut-être d'un monsieur qu'on appelle Franco, impose la loi du silence à son père et devient un alcool pour conserver ce spécimen mi-vivant [*L'Agneau carnivore*, p. 96]⁹.

La dernière entité féminine qui réduit définitivement Carlos au silence et qui finalise cet état de mort-vivant est la « mort-chronique » (*AC*, 264) intervenant aux chapitres XV et XVI. La mort est qualifiée de « monologue profond et silencieux » (*AC*, 247) et se rapporte une fois de plus au discours, preuve que la voix de Carlos a toujours été trop faible pour s'élever au-dessus de ces trois autres voix.

Les voix des personnages masculins des romans d'Agustín Gómez Arcos ne sont jamais audibles, recouvertes par la radio, par la mort, par la paix et bien sûr par la femme dans *L'Agneau carnivore* ; à l'inverse, les personnages féminins conservent leur parole et ont la « capacité de jeter des ponts entre mémoire et projet¹⁰ ». L'unique moyen pour les personnages de s'affirmer est l'apprentissage ou plutôt un désapprentissage en marge des canons franquistes. Cet apprentissage nécessite de sortir de la maison et de découvrir le visage de l'Espagne, lors d'une promenade pour le personnage principal de *L'Agneau carnivore*, par l'exil pour Ana Paücha.

Lieux publics et célèbrés, le patrimoine espagnol sous le franquisme

Dans *L'Agneau carnivore*, l'Espagne n'est que très peu concrètement représentée, elle n'est dite qu'à travers les métaphores qui lui sont associées. Cependant, dans ce premier roman, l'Espagne réelle est tout de même représentée lorsqu'au chapitre XI, à la moitié du roman, Clara offre à Ignacio une promenade en ville afin d'accompagner son frère à l'école. Ce court chapitre permet de placer la maison en tant que miroir de la ville : la loi du silence est une fois de plus exigée. Le narrateur découvre tout d'abord la surabondance du drapeau espagnol dans la ville, suspendu à chaque fenêtre, enlaidissant les façades des maisons, se confondant avec les croix des églises, représenté à

9 Carmen Molina Romero, « Agustín Gómez-Arcos : un écrivain francophone ou francophile ? », dans *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, Universidad de Granada, 2000, p. 304-305.

10 Jacques Bertoin, article cité, p. 43.

même le sol par des parterres de fleurs et dans l'eau avec des poissons rouges et jaunes dans les fontaines. Il s'agit d'un chapitre de découverte pour le narrateur et pour le lecteur. La présence d'une statue équestre trônant au milieu d'une fontaine permet à Ignacio de mettre un visage sur la voix entendue à la radio de son père : le général Franco. La description de la statue est évidemment sans appel et exprime l'opinion de l'écrivain :

Au milieu de la fontaine, il y a un grand piédestal, et au-dessus un cheval, et dessus un militaire. Le tout forme une aberrante combinaison de bronze et de pierre. [...] Je le regarde attentivement. Il est petit, gros, paré de cordons, de médailles et d'épées, le visage sans noblesse, les yeux ronds et froids, une moustache petite et carrée de gígolo de quartier. Il me semble parfaitement minable sur son beau cheval. Il n'aurait jamais dû y monter. Sans le savoir, le sculpteur a fait un chef-d'œuvre. (AC, 164)

Le chapitre permet enfin de situer géographiquement le lieu de l'intrigue pour le lecteur. En effet, la « forteresse moyenâgeuse », « la cathédrale aussi belle que sinistre » (AC, 169) est la cathédrale de la ville d'Almeria. Bien que l'écrivain ne s'attarde pas sur sa description, il apparaît néanmoins que son évocation témoigne d'une certaine nostalgie de l'exilé. À l'inverse, l'évocation d'une chapelle plus loin dans le roman est bien moins source d'admiration et renvoie cette fois-ci à l'Église associée au franquisme : « À l'intérieur de la chapelle, c'était encore pire. Une couche de peinture à la chaux, des tonnes de fleurs sucrées andalouses et un encensoir qui brûlait alourdissaient l'air jusqu'à le rendre irrespirable. » (AC, 197). Ainsi, l'Espagne telle qu'elle est représentée dans *L'Agneau carnivore* constitue un contexte d'énonciation hostile pour les personnages. Il en va de même pour le personnage éponyme d'*Ana non*.

Si quelques indices égrenés par le narrateur permettent de situer approximativement l'itinéraire d'Ana, les lieux cités ont surtout pour fonction de dessiner la mutation que subit le pays et l'inadaptation du personnage au sein de son propre pays. Ana part d'Andalousie et est définie comme une « femme de la mer », le parallèle est régulièrement entretenu entre la mer, source de toute vie, mer originelle, mer nourricière, et le personnage d'Ana, mère privée de sa maternité. Ainsi, le voyage d'Ana du sud, de la mer, terre de vie, vers le nord, terre de mort, est un voyage vers la déchéance et les lieux décrits répondent à ce processus. Alors qu'elle suit la voie ferrée pour aller jusqu'au nord, sa pauvreté contraste avec le tourisme florissant du pays :

Le seul train qui monte vers le nord, l'express d'Andalousie, arrivera à la gare d'un moment à l'autre. Il vient juste de partir de la ville toute proche, plus au sud, avec déjà quarante-sept minutes de retard [...] les légions de touristes,

d'émigrés, espagnols et portugais qui se rendent en France ou en Allemagne auront l'impression d'avoir entrepris un voyage sans fin au cours duquel la fatigue et l'anxiété effaceront peu à peu leurs souvenirs ensoleillés ou familiaux. [...] Ana Paücha n'est pas concernée par ces problèmes. Elle n'a pas d'argent à dépenser pour un billet de chemin de fer¹¹.

C'est dans une Espagne en pleine urbanisation et connaissant une croissance spectaculaire du tourisme de masse que se joue le conflit social entre les différentes classes de la société de l'époque. Entre des touristes insouciantes et des pauvres qui ne peuvent s'acheter un billet de train, l'auteur insiste avec sarcasme sur la situation absurde où des touristes insouciantes côtoient des pauvres qui ne peuvent voyager en train. Plus loin dans le roman, à l'extérieur de la gare, est étalée une pléthore de souvenirs touristiques : éventails, gitanes en robes, taureaux enrubannés ; l'abus de pouvoir de la garde civile espagnole est alors souligné :

Quelqu'un pousse tout à coup des cris, hurle qu'on lui a volé ses valises, la police grise (bien nommée Gristapo) se précipite, matraque levée, et ne trouvant pas le voleur, cogne avec zèle sur les saltimbanques ambulants qui, au rythme sourd d'un tambour, font grimper une chèvre, un chien bâtard et un lapin doré tout en haut d'une échelle double. (*AN*, 44-45)

Les étapes dans les villages et les villes au cours du voyage sont autant de peintures des injustices sociales vécues au sein du régime franquiste. Confrontée à différentes villes espagnoles durant son périple, elle est continuellement rejetée et l'accent est mis sur la saleté qui inonde tout le pays, des monuments à la nature, jusqu'à la Vallée des tombés. Pour Marta Giné Janer dans son article « Lieux magiques, lieux réels dans l'Espagne d'Agustín Gómez Arcos » :

Que ce soit dans l'après-guerre ou dans les dernières années du franquisme, Gómez Arcos tient à constater, à travers la description réelle et, surtout, surréelle du paysage, les caractéristiques idéologiques de chaque moment donné : le paysage sale, le béton, les récoltes maigres, les maisons tristes... disent la censure, le triomphe du silence, la faim, la haine des vainqueurs, la peur des vaincus... dans les premières années du franquisme. Aussi la description du paysage dit-elle la longue durée du pouvoir des militaires et de l'église [...]. Dans tous les

11 Agustín Gómez Arcos, *Ana non*, Paris, Stock, 1977, p. 28. Le titre sera abrégé en « *AN* » pour toutes les occurrences à venir.

cas domine « le gris, la grisaille, un univers grisâtre » qui se met aux couleurs de l'idéologie franquiste et de l'état d'âme des vaincus¹².

Elle devient alors porteuse de cette mémoire du non et est confrontée au cours de son voyage à cette autre mémoire célébrée. C'est ainsi qu'aux chapitres VIII et IX, elle découvre El Valle de los Caídos, dans cette « vallée enlaidie, transmuée en monument de gloire et de victoire » (AN, 139), Ana apprend que les rouges n'ont ni patrie ni postérité. Au carrefour de ces deux mémoires et à partir de son ignorance initiale, elle contribue à ériger cette mémoire officielle du non mais en apprenant à lire et à écrire, elle acquiert le savoir, l'arme nécessaire pour lutter contre cette mémoire partielle :

– Ana Paücha, je t'ai appris à lire et à écrire pour que tu puisses identifier la misère de ton pays, qui est la tienne. Il y a deux misères : celles des haillons et celle de la grandeur. La petite et la grande misère. Tu les connais toutes les deux. Tu en es la source et l'estuaire. C'est en fonction de toi que tout a été fait, envisagé : pour te mettre en rapport avec la vie et pour t'empêcher d'avoir des rapports avec elle. Tu es l'œuvre la plus achevée de cette contradiction flagrante. Tu es une sorte d'initée, je peux par conséquent te dévoiler les racines de cet état de choses devenu naturel, la symbiose de ces deux misères qu'on pourrait appeler la grandeur en lambeaux. (AN, 144)

Elle décide de raconter son histoire, une histoire effacée de la grande histoire, et prend sa revanche contre la patrie, terre des fosses communes, « patrie maquerelle » (AN, 310) en luttant contre cette anti-mémoire, elle tente de devenir Ana oui. Si c'est bien Trinidad qui joue le rôle de ce passeur de culture, c'est pourtant à Ana qu'incombe le devoir de révéler la supercherie d'une mémoire-mensonge : la femme doit rester, dans l'univers romanesque de l'auteur, une passeuse de mémoire.

Dans *Ana non*, la thématique des fosses communes est primordiale et ponctue le roman : elles symbolisent l'anonymat dans lequel ont sombré les hommes Paücha, elles cachent les corps et taisent les noms des victimes. Cette thématique des fosses communes est alors révélatrice d'un effacement volontaire de la mémoire des vaincus qui n'a rien à voir avec l'oubli. Cette non-mémoire des vaincus appelée la *desmemoria* répond à une intention politique et historique du régime franquiste : il fallait faire avorter toute commémoration des républicains et exalter la victoire des franquistes. Ana, en rejoignant la fosse commune où reposent son fils, ses hommes, les vain-

12 Marta Giné Janer, « Lieux magiques, lieux réels dans l'Espagne d'Agustín Gómez Arcos », dans Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Lieux magiques, magie des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantisme », 2008, p. 202-203.

cus, regagne ainsi l'anonymat qu'elle avait pourtant réussi à dépasser. Elle n'est plus « oui », mais « non ». Elle est niée par l'anonymat : il s'agit d'une « non-identité » (*AN*, 48) avec des « anti-noms ». Dans son article « Le roman comme lieu de mémoire : l'esthétique des fosses communes dans l'œuvre d'Agustín Gomez-Arcos », Sophie Milquet revient d'ailleurs sur ce motif des fosses communes, essentiel dans l'œuvre d'Agustín Gómez Arcos – avec *Maria Republica* également – et dans l'histoire de l'Espagne post-guerre civile :

Dans les fosses communes, les morts deviennent des anonymes, leur identité est niée jusqu'au bout par le régime, ayant d'ailleurs refusé de tenir l'état civil des républicains exécutés. Ana n'aura pas de descendants pour se rappeler sa lignée après sa propre mort, aucune pierre tombale ne signalera l'existence passée d'un nom. Ana, pour qui le nom de famille et sa transmission de génération en génération sont si importants, ne cesse donc de crier les noms des êtres aimés, pour éviter leur glissement dans le néant¹³.

Cette « non-mémoire » qui caractérise l'Espagne post-guerre civile représente alors le leitmotiv de l'écriture d'Agustín Gómez Arcos. Il s'agit de dépasser l'anonymat – car Ana « n'était pas un cas isolé, mais le miroir où se reflétait la détresse des autres » (*AN*, 27) –, de transmettre la mémoire de ces « anti-noms ».

Dans une Espagne transmuée par la haine et bâillonnée par la censure, l'indicible et l'absence de parole des vaincus ne peuvent être dépassés que par l'exil des personnages hors des excès du franquisme. L'exil n'a pas de valeur aliénatrice et négative dans la fiction arcossienne, il permet au contraire aux personnages de se revendiquer en tant qu'individus, de revendiquer leur droit à la mémoire et au savoir. La découverte du pays par les yeux d'Ana alors ignorante ou par ceux d'un enfant dans *L'Agneau carnivore* nous plonge dans une peinture atypique de cette Espagne franquiste.

13 Sophie Milquet, « Le roman comme lieu de mémoire : l'esthétique des fosses communes dans l'œuvre d'Agustín Gómez-Arcos », dans *Interférences littéraires*, n° 3, novembre 2009, p. 187.