

**Sexe, socle et style : les lézardes d'Álvaro Retana à travers l'étude
de
*Las «locas» de postín (1919)***

Résumé

Dans le roman *Las «locas» de postín* d'Álvaro Retana, de 1919, l'auteur propose une vision audacieuse, jusqu'à un certain point, de l'homosexualité masculine. Même si l'écriture de Retana ne lézarde aucun socle littéraire (stylistique, structurel...), le romancier semble néanmoins « lézarder » un « socle » social très ferme, dans la société espagnole du temps, tout comme dans le roman vernaculaire, d'un point de vue thématique. Pour autant, il le fait avec une certaine ambiguïté et une certaine retenue (hypocrisie?) qu'il faudra étudier également, pour apprécier l'apport de cet auteur à la problématique du « socle et de la lézarde » au seuil des folles années 20.

Resumen

En la novela *Las «locas» de postín* de Álvaro Retana, de 1919, el autor propone una visión audaz, hasta cierto punto, de la homosexualidad masculina. Aunque la escritura de Retana no agriete zócalo literario alguno (sea estilístico o estructural...), el novelista parece sin embargo «agrietar» un «zócalo» social muy firme, en la sociedad española de aquel entonces, lo mismo que en la novelística vernácula, desde un punto de vista temático. No obstante, lo hace con cierta ambigüedad y comedimiento (¿hipocresía?) que será preciso estudiar también, para valorar la aportación de este autor a la problemática del «zócalo y la grieta», a umbrales de los felices años 20.

Abstract

In the novel *Las «locas» de postín* by Álvaro Retana (1919), the author proposes an audacious vision, to a certain extend, of the male homosexuality. Even if Retana's writing doesn't crack any literary base (stylistic or structural...), the novelist seems nevertheless to «crack» a social base, which is very firm, in that Spanish society, as he does in the popular novel, thematically. But he does it with a certain ambiguity and shyness (hypocrisy?) that we'll study too, in order to evaluate the contribution of this author to the problematic of «base and crack», in the beginnings of the Roaring Twenties.

*Pour Evelyne Ricci, qui m'a fait découvrir Álvaro Retana il y a bien
longtemps déjà*

« Tu seras du vulgaire appelé frénétique,
Insensé, furieux, farouche, fantastique,
Maussade, mal-plaisant ; car le peuple mesdit
De celui qui de mœurs aux siennes contredit. »
Pierre de Ronsard, « Hymne V. De l'Automne », 1555

Álvaro Retana y Ramírez de Arellano (Batangas, Philippines, 1890 – Madrid, 1970), parolier et parfois auteur de musiques de *cuplés* célèbres¹, dessinateur et costumier talentueux du *género chico*² et, pour ce qui nous intéresse, écrivain prosateur frivole des années 20 – en plus d'être à son époque « le plus beau romancier du monde »³ –, s'inscrit totalement dans la problématique du « socle et de la lézarde ». En effet, il pose au lecteur de l'époque, aussi bien qu'au chercheur contemporain, de nombreuses questions quant à la modernité et à l'audace de son œuvre, tant formellement que thématiquement, même si la plupart des histoires générales de la littérature espagnole l'ignorent. A-t-il ou non inventé une langue, une écriture ou du moins un style *mineur*, mais au sens que donne Deleuze à cet adjectif dans le champ littéraire, c'est-à-dire celui d'une lézarde – pour le CREC –, par rapport au socle de la « chose littéraire » commune et courante ?⁴

¹ Nous ne parlerons pas ici de ce versant de sa créativité. Nous renvoyons à Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, Coll. « Austral », Série « Arte-Ocio », 1990, et ses nombreuses occurrences sur le Retana *cupletista*. Parmi les paroles de *cuplés* écrites par Retana, on citera simplement « Ven y ven », « Batallón de modistillas », « ¡Ay, Sandunga! », « Mi debut en provincias » ou « La duquesa torera », parmi des centaines d'autres, dont, tout de même, « El luchador », où une femme loue les attributs physiques de l'homme, le mâle devenant ici homme-objet admiré, non sans une certaine ambiguïté/modernité. Retana possédait aussi une collection de plus de trois mille photos de chanteuses espagnoles qu'il avait fréquentées, des clichés réunis dans un livre manuscrit avec des légendes de son cru, édité bien plus tard sous le titre *Mujeres de la escena (1900-1940)* par María Luz González Peña, Javier Suárez-Pajares et Julio Arce Bueno, Introductions par Javier Barreiro et S. Salaün (p. 19-41), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996 (éd. non vénale). Cette version, comme nous l'a appris Serge Salaün, a été très expurgée, l'original se trouvant aux Archives de la SGAE (Madrid). Voir du même Barreiro, sur le sujet, « Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo. Un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico », in Antonio Cruz Casado (éd.), *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo, Analecta Malacitana, Anejo XI*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 267-284, où il présente Retana comme « el transgresor por antonomasia de esta nueva sociabilidad, impensable en la España anterior al albor del siglo » (p. 267).

² Lire à ce propos Andrés Peláez Martín (éd.), *Vestir el género frívolo. Álvaro de (sic) Retana (1890-1970)*, Madrid, Museo del Teatro/ INAEM. Departamento Musical, 2006, qui reproduit des dessins de costumes créés par Retana pour la scène dans les années 20, mais aussi des partitions de *cuplés* de Retana.

³ « El novelista más guapo del mundo », comme il s'appelait lui-même.

⁴ Et pas au sens habituel d'« inférieur », que l'inscription dans la littérature populaire semble lui conférer automatiquement. Cf. la définition du mode « mineur » en littérature par le philosophe, qui joue sur les paradoxes latents du terme : « Ce qu'ils font [les grands écrivains = les écrivains mineurs], c'est [...] inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue [...]. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. » Voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Chapitre XIII :

Si la réponse littéraire de Retana s'avère aussi amphibologique que sa propre posture d'homme public vis-à-vis de la place et des formes que commence à prendre la sexualité pendant les Années Folles, oscillant entre courage et autojustification, particulièrement face à l'homosexualité (puisqu'il s'agit, dans son cas, de cette sexualité-là), il n'en reste pas moins que Retana a joué l'un des premiers rôles sur la scène du roman espagnol dit « léger » des « heureuses années 20 » et contribua, via cette « différence », à l'ébranler quelque peu.

En plus d'un style, c'est-à-dire de l'« économie de la langue »⁵, en plus d'une forme alerte et drôle, ancrée dans son époque, et même si Retana retenait essentiellement de cette dernière les trucs de langage, les décors et les nouveaux objets de la modernité, il sut surtout être l'un des premiers romanciers espagnols à proposer une lézarde face au socle thématique de la norme hétérosexuelle en littérature (non sans ambiguïté, mais aussi dans la limite imposée de ce que son époque pouvait entendre)..., quitte à être l'un des seuls écrivains galants, a-t-il souvent rappelé, à payer ses excès d'audace par de la prison. Attaqué notamment par son propre père, Wenceslao E. Retana⁶, il connut, en effet, deux courts séjours d'emprisonnement pour obscénité dans ses textes⁷, d'abord sous Primo de Rivera, puis plus longuement après la victoire de Franco, avant de mourir dans l'anonymat le plus complet⁸.

Personnage haut en couleurs de son époque, « Alvarito », comme on le surnommait à l'époque, durant son âge d'or des années 15-25, qui fut aussi celui des romans légers (c'est-à-dire lestes, pour ne pas dire érotiques, pour certains, et même pornographiques, pour les plus osés des écrivains concernés), fut un artiste fascinant pour le public, avant

« Bégaya-t-il... », Paris, Minuit, 1993, p. 137-138. « Mineur » a alors rapport avec sa déclinaison substantive, « minorité », comme Deleuze le rappelle : « beaucoup d'entre eux so[n]t liés à des minorités comme au signe de leur vocation. » (*ibid.*) C'est lui qui souligne.

⁵ Expression empruntée à G. Deleuze, *id.*, p. 142.

⁶ 1862-1924. Célèbre auteur, à son époque, d'ouvrages sur les Philippines (Inquisition, théâtre, imprimerie, tauromachie, langue espagnole...).

⁷ Voir, par exemple, Santiago Ibero [pseudonyme de José Sánchez Moreno] cité in Lily Litvak, *La novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Madrid, Taurus, 1993, p. 14, qui rappelle que Retana a été deux fois condamné à plusieurs semaines de prison sous Primo de Rivera, d'abord pour son roman *El tonto*, paru en 1925, puis pour *Flor del mal*, paru deux ans auparavant, en 1924. Litvak ajoute que ces condamnations faisaient de la publicité à l'auteur et augmentaient ses ventes : rien de nouveau sous le soleil. On recommande toute l'introduction de l'auteur, p. 11-75, qui explique que d'autres auteurs galants espagnols avaient alors fui momentanément à Paris.

⁸ Il fut apparemment assassiné par un prostitué.

d'être peu à peu démodé, comme ses romans frivoles⁹, vers le milieu des années 30, du fait des crises et des inquiétudes sociopolitiques qui apparaîtront.

Puis, il fut oublié avec la guerre civile et le régime franquiste, régime qui le condamna autant « por rojo » que « por maricón »¹⁰, avant de tenter un retour à demi couronné de succès pendant les années 50, via ses livres sur la chanson et la scène espagnoles de son temps (passé) : *Estrellas del cuplé. Su vida y sus canciones* (Fornarina, Raquel Meller, La Goya, Pastora Imperio, La Bella Chelito y Carmen Flores) (1963), *Historia del arte frívolo* (1964) et *Historia de la canción española* (1967). On peut citer aussi son *Historia del teatro en España* (1965), ce dernier en tant que collaborateur de l'auteure, Matilde Muñoz, et quelques autres romans frivoles bien tardifs, dont le plus connu reste le prosopopéique et nostalgique *Historia de una «vedette» contada por su perro. Novela de buen humor. Amenidades de la vida teatral madrileña* (1954). Mentionnons enfin *La reina del cuplé: el Madrid de la Chelito* (1962), qui obtint un certain succès.

Mais le succès de Retana remonte bel et bien à la décennie 15-25, qui correspond à la mode des romans légers et érotiques, publiés dans de petites collections bon marché et de grande diffusion, comme *La Novela Semanal*, *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela de Hoy*¹¹, et tant d'autres, en vogue dans ces mêmes années 10 et 20, qu'a étudiées Christine Rivalan Guégo¹² pour ce qui est de l'Espagne. La mode est la même,

⁹ Sur la modernité de la frivolité – puisque la question de la modernité est au cœur de cette réflexion –, voir la thèse de Luis Antonio de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura. (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, Valencia, Pre-Textos, Coll. « Pretextos », 1999, dans le Chapitre « Consideraciones sobre la frivolidad » (p. 81-84). Villena voit dans la frivolité une prise de position aussi valable que d'autres, *a priori* plus sérieuses, contre la réaction, la religion ou la morale rétrograde. Et de citer tout ensemble Noel Coward, Jean Cocteau, Thornton Wilder, Francis Scott Fitzgerald, Dorothy Parker ou Andy Warhol... tous des non Espagnols, donc, experts en frivolité, même si leur vie a parfois été plus audacieuse et progressiste, pour certains, que leurs écrits (cf. un long développement sur le dramaturge Noel Coward, mais certains auteurs de romans galants, en Espagne, furent aussi, *in fine*, conservateurs sur le plan idéologique : il n'y a, en fait, pas de règle à ce sujet). Retana, une sorte de Coward ibérique en prosateur et auteur de chansons, possède cette modernité de la frivolité, profonde si l'on en croit le sens des œuvres d'un Oscar Wilde, mais il en recèle aussi les paradoxes, comme on le verra plus tard.

¹⁰ Soient les deux infamies suprêmes, pour le camp nationaliste, comme l'assassinat de Lorca l'a prouvé.

¹¹ Qui publia un nombre considérable des romans de Retana.

¹² Dans son essai *Frisson-fictions. Romans et nouvelles en Espagne (1894-1936)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 1998. Il y est beaucoup question, évidemment, de Retana. Voir aussi des versions plus courtes de la même problématique dans son : « Auteurs en quête de virginité », in Claude Le Bigot et Yves Panafieu (éds.), *Censure et littérature dans les pays de langues romanes, Cahiers du LIRA*, 2000, Rennes, LIRA–Université Rennes 2, n° 6, p. 251-261, et une autre dans son article : « La littérature érotique entre transgression et récupération : l'exemple de la littérature de grande diffusion en Espagne entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle », in *Equivalences, Eros*

peu ou prou, dans le reste de l'Europe et se développe à partir des romans décadentistes français de la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, à la Jean Lorrain, Joséphin Péladan, Rémy de Gourmont ou Rachilde. Mais, en Espagne, cette vogue arrive avec un décalage d'une dizaine d'années, ce qui montre, au passage, un certain retard culturel de l'Espagne par rapport à ses voisins, souvent diagnostiqué et commenté par les historiens. On n'y insistera donc pas ici.

Cette mode s'incarne dans des noms tels que Joaquín Belda, Antonio de Hoyos y Vinent¹³, José María Carretero, alias *El Caballero Audaz*, José Francés, Alfonso Hernández Catá, d'origine cubaine, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, Pedro Mata, Felipe Sassone, d'origine italo-péruvienne, Eduardo Zamacois, Emilio Carrere, Vicente Díez de Tejada, Artemio Precioso, qui était aussi éditeur, Alberto Valero Martín, Alfonso Vidal y Planas et le modèle de tous ceux-là, Felipe Trigo¹⁴.

On n'oubliera pas non plus l'écrivain-médecin Gregorio Marañón, qui passait alors pour progressiste sur le sujet de la sexualité et des rapports entre hommes et femmes, mais qui considérait malgré tout l'homosexualité comme une perversion, loin des progrès scientifiques d'un Havelock Ellis, d'un Magnus Hirschfeld, d'un Krafft-Ebbing ou même d'un Freud. Les écrivains légers que nous avons mentionnés plus haut sont certes tous différents et, tant d'un point de vue synchronique que diachronique, ils optent, à des degrés divers, soit pour une écriture proche de la mystérieuse et élitiste débauche décadentiste, soit pour une écriture leste et dessalée de relations sexuelles franches et décomplexées, « modernes », pour tout dire.

Mais, sans rentrer dans le détail de textes aussi variés que leurs auteurs, on dira que celui qui nous intéresse ici, Álvaro Retana, le « Pétrone du XX^{ème} siècle »¹⁵, s'inscrit

dans le texte, 2003, Bruxelles, Institut Supérieur de Traducteurs et d'Interprètes, n° 30/ 1-2, p. 121-136, article qui pose bien le problème de ce que ces auteurs, dont Retana lui-même (notamment p. 126, 130 et 134), *pouvaient* dire par rapport aux normes littéraires et sociales de l'époque, sans s'attirer les foudres des autorités.

¹³ Voir à ce sujet l'article d'une autre membre du CREC, Evelyne Ricci, « Le vertige de la décadence : Antonio de Hoyos y Vinent face au mal », in *Hispanística XX, Les figures du mal au XX^{ème} siècle. Culture Hispanique*, 2005, Dijon, Université de Bourgogne/ Hispanística XX, n° 22, p. 409-431.

¹⁴ Voir aussi, sur Eugenio Noel, Joaquín Dicenta, Pedro Luis de Gálvez, Vidal y Planas, Pedro Barrantes et Retana, le livre de J. Barreiro, *Cruces de bohemia*, Saragosse, Unaluna, 2001, et José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg, Víctor Infantes (éds.), *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996 (et, du même Cerezo, l'utile *Literatura erótica en España: repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001).

¹⁵ D'après le titre de S. Ibero : *Álvaro Retana, el «Petronio del siglo XX»*, 26-XI-1926, Barcelona, Biblioteca Films, Coll. « Celebridades de varietés ». Le titre complet est : *Biografía del famoso escritor galante, único en su género, Retana novelista picaresco, Alvarito artista enciclopédico, compositor*,

particulièrement dans ce courant des lettres populaires qui dépassait en succès et lectures les grandes figures du roman « sérieux » qu'étaient Unamuno, Miró et même Blasco Ibáñez – ce qui irritait fort ces écrivains. Ce courant accompagna l'évolution des mœurs, la provoquant tout autant qu'il la reflétait, notamment dans les rapports entre hommes et femmes et les nouvelles conceptions de l'amour, même si un certain voyeurisme pouvait se cacher derrière ces images « scientifiques » de la sexualité, même si une morale conservatrice pouvait revenir conclure, *in fine*, un roman apparemment novateur, et même si des différences existaient, bien entendu, entre « les mots » et « la chose », entre la fiction et la « vraie vie » des Espagnols de l'époque...

On ne parlera même pas, ici, des vagues-hésitations de certains de ces auteurs en fonction du plus ou moins grand degré de permissivité offert par les gouvernements en place, mais l'on pense, bien sûr, à la censure imposée par Primo de Rivera entre 1923 et 1930¹⁶. Bien que Retana soit plus intéressé, à tous les niveaux, par les hommes que par les femmes, son discours est pris dans la même dialectique de plurivocité par rapport aux ciseaux de la censure que ses collègues écrivains « érotomanes », quant au degré de modernité et d'audace vis-à-vis de la description des pratiques sexuelles – neuves ou osées – que ses romans proposent à la lecture de masse. En effet, aucune identification n'est possible avec le « maricón » exhibé, pour le lecteur, qu'il s'agit avant tout de rassurer : non, l'homosexualité n'est pas « normale ». S'il est homosexuel, en revanche, ce lecteur comprendra les clins d'œil à un « milieu » et à une sub-culture spécifiques, avec ses habitudes, ses loisirs, ses icônes ou ses tics de langage¹⁷.

dibujante, actor, «astro» de la cinematografía española. Voir aussi le plus récent « Álvaro Retana. "El sumo pontífice de las variedades" », de Pilar Pérez Sanz et Carmen Bru Ripoll, in *Revista de Sexología, La sexología en la España de los años 30*, 1989, Madrid, n° 40-41, t. IV, p. 60-70. Il s'agit d'une étude intéressante, car les auteurs ont eu accès aux archives personnelles de Retana.

¹⁶ Voir, pour le contexte historique, littéraire et artistique, Carlos Serrano et S. Salaün (dirs.), *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne (1917-1930), essai d'histoire culturelle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, et plus précisément, pour le genre qui nous intéresse, les contributions de Brigitte Magnien (« Lectures et auteurs à succès », « Dégradation du roman érotique », « Dégradation du roman réaliste », p. 195-198, p. 202-207, où elle cite Retana, et p. 207-211) et Claire-Nicolle Robin (« Les collections de nouvelles (1916-1932) – Commerce de la culture ou entreprise culturelle ? », p. 198-202).

¹⁷ Mais le lecteur, ou le critique, à l'époque, a du mal à avouer qu'il reconnaît ces clins d'œil, car, comme le dit bien Alberto Mira : « Quienes "entendieron" no podían decirlo (la idea es que la capacidad de lectura de los códigos gays podía etiquetar al crítico como gay) », cf. Alberto Mira (éd.), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, La Tempestad, 1999, p. 232, dans une réflexion à propos du film *Diferente*, sorti en 1962 et en plein franquisme, film que l'on citera à nouveau plus loin. Cette réflexion peut aisément être élargie au créateur lui-même, d'où les protestations de bonne moralité d'un Retana.

On aimerait développer plus longuement les anecdotes truculentes et tragi-comiques concernant la vie de Retana, mais la place manque, et l'on voudrait étudier surtout ici sa production, par l'intermédiaire d'un roman (à) clef(s), *Las «locas» de postín*, de 1919¹⁸. De plus, comme, récemment, l'écrivain a été redécouvert et a fait l'objet, en Espagne du moins, de plusieurs articles et d'un essai, on se contentera des faits les plus importants le concernant, et qui peuvent s'articuler avec son œuvre, en renvoyant à la biographie la plus documentée sur l'auteur, celle de Villena chez Pre-Textos¹⁹.

Celui qui l'a le plus étudié est, en effet, le poète, romancier et essayiste Luis Antonio de Villena, auteur de plusieurs articles que nous citerons et de l'essai intitulé *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, mentionné plus haut, ainsi que d'un roman dont le protagoniste, Max Moliner, emprunte beaucoup à Álvaro Retana, mais aussi à un autre dandy homosexuel engagé dans la défense de la République, le poète, essayiste et prosateur Juan Gil-Albert²⁰.

Ce roman de Villena s'intitule *Divino*²¹ et recrée l'époque des années folles et du dandysme, de l'uranisme, du saphisme, voire de l'androgynie et des nouvelles mœurs

¹⁸ Le roman sujet de cet article est *Las «locas» de postín. Novela de malas costumbres aristocráticas* (Madrid, Biblioteca Hispania, Coll. « Afroditas », n° 1, 1919) d'Álvaro Retana, cité dans la réédition parue chez Odisea (Madrid), Coll. « Uranistas », 2004, édition de Enrique Redel et introduction de L. A. de Villena (p. 5-26). Cette édition comporte aussi le roman *A Sodoma en tren botijo*, de 1933. On recommande cet ouvrage soigné, riche en iconographie d'époque. Il fait partie des très rares rééditions de romans ou nouvelles de Retana, comme de la plupart des auteurs légers de cette époque. Parmi celles-ci, citons *Flor del mal* (1924), qui accompagnait l'essai de Villena de 1999 déjà cité, ainsi que deux volumes de contes d'auteurs de l'époque, où l'on peut lire des textes de Retana, mais aussi de Carrere, Trigo ou Hoyos y Vinent. Il s'agit de *Cuentos eróticos de los locos años 20* et de *Cuentos diabólicos*, tous deux réunis et préfacés par Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Clan, resp. 2004 et 2005. Excepté l'introduction de L. A. de Villena à la réédition récente du roman, la seule étude – à notre connaissance – portant sur *Las «locas» de postín* a été présentée par Gustavo Buenrostro lors du « III Interdisciplinary Colloquium on Hispanic-Latin American Literatures, Linguistics and Cultures », organisé par le « Department of Romance Languages and Literatures of the University of Florida », et qui s'est tenu le 11-XI-2007, à Gainesville (Fl.). Elle s'intitule « Interior/Exterior: los (no-)espacios del tercer sexo en *Las «locas» de postín* de Álvaro Retana ». Il y développe l'idée d'une « consigne de silence » que veut rompre Retana en affirmant, dans son prologue, qu'il quitte sa tour d'ivoire pour aller, en quelque sorte, à la rencontre de ce « troisième sexe » traditionnellement interdit de parole et confiné dans ses espaces propres, pour lui permettre de s'exprimer et, ainsi, de vivre sans être interrompu par des tentatives « normalisatrices » du discours dominant.

¹⁹ En rectifiant néanmoins quelques erreurs manifestes, ou d'autres encore, dues à l'oubli dans lequel notre auteur était tombé, ce qui avait provoqué des exagérations, des contrevérités ou même la création de véritables légendes. Villena revient lui-même sur certains points dans son Introduction à *Las «Locas»* (abréviation, désormais, du titre du roman dans cet article).

²⁰ Sur Gil-Albert, voir mon article « L'écriture de l'homoérotisme dans *Fuentes de la constancia* (1972) », in Annick Allaigne-Duny et José Ferrándiz Lozano (dirs.), *L'intravagant Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/ Alcoy, Ayuntamiento de Alcoy, Concejalía de Cultura, Coll. « Colectiva », 2005, p. 81-105.

²¹ Barcelona, Planeta, 1994.

dans la Péninsule, malgré la Dictature, laquelle n'acceptait ces « déviances » que parce qu'elles étaient le fait d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie, donc d'une élite, argentée ou artiste, qui ne dérangeait finalement pas l'ordre établi, dans ses salons privés et dans trois ou quatre rues de Madrid ou Barcelone.

Ainsi, le scandale d'une possible débauche des « bonnes mœurs » était-il circonscrit et la face était sauvée, ce qui représente l'essentiel pour un régime puritain. Un autre roman à clefs qui recrée la même époque et évoque la faune bohème, moderniste puis post-moderniste, galante, frivole, populaire, pré-avant-gardiste puis avant-gardiste, et la figure de Retana, est le récent *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada²². L'amateur pourra s'y reporter.

Álvaro Retana, d'après ce que l'on sait de source sûre, est donc né aux Philippines, en 1890, mais, comme Oscar Wilde avait mis tout son génie dans sa vie, et rien que son talent dans son œuvre, d'où son malheur²³, lui, inventa sa vie, la travestissant parfois quand cela le servait. Il prétendit donc, par exemple, naître sur un bateau au large de cet archipel, ce qui ajouta un parfum hors norme à sa naissance. Il soutint aussi être venu au monde trois ans plus tard, en 1893, ce qui faisait de lui un écrivain précoce lorsqu'il fit paraître ses premiers romans.

Il commença d'ailleurs à publier sous le pseudonyme de Claudia Regnier, première inversion de genre qui, d'ordinaire, se joue plutôt, dans les lettres et les arts, dans l'autre sens (cf. Fernán Caballero ou George Sand), et qui déclencha des torrents de haine homophobe quand l'*alias* fut démasqué²⁴. Retana utilisa aussi celui de Carlos Fortuny²⁵,

²² Madrid, Valdemar, Coll. « El Club Diógenes–Serie "Autores Españoles" », 1996.

²³ Comme aurait dit Wilde lui-même. Oscar Wilde et le décadentisme restent des modèles pour ces écrivains : on parlera plus loin des décadents dans le roman de Retana, mais Wilde, le prédécesseur en audace, puni lui aussi par la prison, apparaît en filigrane dans le chapitre IX des « *Locas* », car Retana lui « emprunte » un bon mot, placé dans la bouche d'un personnage nommé Aurelio de Regoyos, double crypté d'Hoyos y Vinent – qui, mise en abyme supplémentaire, mourra lui aussi en prison (!) – « En este mundo hay dos tragedias espantosas: una consiste en no alcanzar lo que se desea, y la otra en alcanzarlo », simple démarcation du mot de Wilde : « Il y a deux tragédies dans la vie : l'une est de ne pas satisfaire son désir et l'autre est de le satisfaire. » Cf. *Las «locas»*, p. 125. On citera désormais les extraits du roman par le simple n° de page(s).

²⁴ Lire l'entrée consacrée à « Álvaro Retana » in A. Mira (éd.), p. 614-615, et son essai *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el Siglo XX*, Barcelona, Egales, 2004. Voir aussi les pages consacrées à Retana en relation avec le petit monde de l'homosexualité dans le milieu artistique des années 20 et 30, dans le chapitre « El despertar truncado » (p. 25-41) de l'essai d'Arturo Arnalte, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003.

²⁵ Voir, par exemple, parmi les articles récents qui font retour sur Retana, celui de Jacqueline Heuer, « Álvaro Retana recuperado », in Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (éds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, A.I.H., 2000, p. 643-554.

notamment pour son essai *Crítica frívola. La ola verde* (1931), qui se penche sur le genre leste qu'il cultiva lui-même sous son propre nom dans les années 20, mais en réglant surtout, dans cet essai tardif, ses comptes avec ses collègues et rivaux du petit monde des lettres.

Avec Retana, c'est aussi tout le monde des *cafés cantantes* qui ressurgit, monde débridé, mal vu par la réaction, où les mœurs étaient fort libres et où les sexualités alternatives représentaient souvent... la norme. L'ambiguïté était reine, d'où le titre d'un roman de Retana, *Los ambiguos*, paru en 1922, un roman consacré au monde des gigolos pour messieurs. Mais ce monde n'était absolument pas fermé aux femmes, chanteuses et/ ou danseuses, qui, si elles n'étaient pas ou peu courtisées par ces messieurs du « troisième sexe », comme on disait alors, étaient souvent des amies, des confidentes, voire des muses et même des icônes.

Parmi les romans et nouvelles qui firent le succès de Retana, un succès dont l'ampleur est difficile à imaginer de nos jours, on citera simplement des titres aussi suggestifs de l'ambiguïté et de l'audace de son auteur, parmi les dizaines qu'il produisit, que : son premier, *Se deshojó la flor* (1913), et quelques autres : *El último pecado de una hija del siglo* (1915), *Al borde del pecado* (1916), titres encore très imprégnés de décadentisme, *Los extravíos de Tony. Confesiones de un colegial ingenuo*²⁶ (1917), *El príncipe que quiso ser princesa* (1920), *El buscador de lujurias. Novela patológica* (1920), *El fuego de Lesbos* (1921), *El infierno de hielo* (1921), *La mala fama* (1922), qui met en scène son double de papier, Alberto Reyna²⁷, lequel se moque de sa « mauvaise réputation », *Mi novia y mi novio* (1923), *El infierno de la voluptuosidad* (1924), titre moralisateur en apparence, comme d'autres de cette liste, *La virtud en el pecado* (1924), oxymore typique de ce genre de roman²⁸, *La máscara de bronce* (1926), et, plus tard, *Cortisanas del nuevo régimen* (1933), en référence à la République, puis *A Sodoma en tren botijo* (1933).

²⁶ Roman qui a donné lieu à l'un des rares articles récents sur notre auteur, par Fermín Ezpeleta Aguilar, « Erotismo y escuela: *Los extravíos de Tony* (1919) de Álvaro Retana », in *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, 2006, Vigo, n° 9, p. 39-55.

²⁷ Lire à ce propos l'analyse éclairante de Ch. Rivalan Guégo, p. 60-61 : « Alberto Reyna, écrivain galant dans l'oeuvre d'Á. Retana. »

²⁸ Et pas seulement de Retana, la plupart de ces écrivains jouant avec le feu de l'immoralité, quitte à se récrier et à exhiber leur probité personnelle de simple « observateur » ou à conclure par le châtement du pécheur, ou de la pécheresse (plus souvent).

Ce dernier titre, celui d'un roman extrêmement moqueur envers les homosexuels, clôt en quelque sorte toute une époque et accentue le curieux tournant réactionnaire de l'écriture déjà, parfois, contradictoire de Retana, à une époque, la République, pourtant plus ouverte que le régime de Primo de Rivera. Ce choix d'écriture montre que le romancier, échaudé alors par la prison, voulait se prémunir contre tous les dangers d'une lecture « biographique ».

Pendant la République et la guerre civile, de nombreuses anecdotes attestent l'engagement à gauche de Retana, dont certaines pittoresques et peut-être apocryphes, comme sa participation à des manifestations populaires en costume de soie brodée. Cette double hétérodoxie, en quelque sorte, sexuelle et politique, lui valut en 1939, avec la victoire des Nationalistes, une peine de vingt ans, commuée en sept ans d'emprisonnement²⁹, période carcérale à propos de laquelle les témoignages disent tous, en revanche, le courage et le sens de la solidarité du *maricón* frivole. Il sortit en 1948.

On a dit le difficile retour à la vie « normale » de Retana sous un régime cette fois clairement homophobe et répressif de toutes les libertés, où son *come back* d'écrivain à succès ne fut guère que celui du mémorialiste d'une époque bel et bien révolue..., jusqu'à cet assassinat. On ne retrouva jamais le meurtrier, et la mort de Retana passa si inaperçue en cette époque de *tardofranquismo* que, pendant des années, on hésita sur la date de la mort de l'écrivain. Encore aujourd'hui, certaines sources donnent comme lieu du crime un endroit erroné, à savoir la somptueuse demeure de Torrejón de Ardoz, que l'écrivain possédait dans son âge d'or. C'est seulement en 2004 que Luis Antonio de Villena revient sur certaines erreurs ou imprécisions de sa propre étude initiale chez Pre-Textos, une fois qu'il eut rencontré le fils que Retana avait eu, sans doute dans un moment d'égarement...

Le moment est venu de se pencher sur la lézarde du socle hétérosexuel à l'époque, et surtout, pour ce qui nous intéresse ici, sur la manière dont elle apparaît –jusqu'à quel

²⁹ Comme Hoyos y Vinent, qui mourut en prison en 1940 et qui fut aussi arrêté pour sa liberté de mœurs (comprendre : homosexualité). Pour ce qui est de Retana, il avait d'abord été condamné à mort, pour « perversión de menores y sacrilegio », cette dernière accusation provenant d'un recel d'objets sacrés, dont un calice. Il vit ensuite sa peine commuée par l'intervention de hauts dignitaires ecclésiastiques. La légende parle même d'une intervention du Pape Jean XXIII, mais celui-ci n'était pas encore le chef de l'Église catholique à cette époque. Sur le motif précis de son emprisonnement, revient constamment une anecdote : « Cuando el juez le acusó de sacrilegio diciendo que había profanado cálices sagrados para beberse el semen de los adolescentes, [Retana contestó] [...]: "No, Señor Juez, no necesitaba cálices: me lo bebía directamente" » (cité par exemple in A. Mira (éd.), p. 615), répartie authentique ou mythique ?

point elle *peut* surgir – dans la littérature espagnole du temps. Un rappel sur la situation à l'époque (le premier tiers du XX^e siècle) en Espagne est nécessaire : du point de vue de la législation, régnait une grande indifférence vis-à-vis de l'homosexualité, masculine et féminine, même s'il était hors de question de la normaliser pour autant ; il s'agissait simplement de protéger les apparences et de ne pas faire de scandale public.

Les années 20 et 30 furent permissives, pour cette sexualité-là comme pour d'autres manifestations de liberté sexuelle, et la parenthèse de Primo de Rivera ne changea pas radicalement le sort des homosexuels, même si, malgré tout, ceux-ci restaient passibles de poursuites, si l'atteinte aux bonnes mœurs était relevée. Cette atteinte restant à l'appréciation des autorités et de la police, l'arbitraire régnait donc.

Si la débauche invertie, propre – selon tradition et cliché – au monde des artistes et des écrivains, était relativement tolérée, l'opinion publique n'y voyait pas moins une perversion propre à cette « engeance », et on se rappelle la haine envers un Lorca dès lors que celui-ci eut à la fois du succès au théâtre et décida de moins cacher ses préférences sexuelles. Enfin, on n'omettra pas de dire que la « Ley de Vagos y Maleantes », appliquée sous le franquisme pour réprimer les comportements homosexuels, fut en fait votée sous la République (04-VIII-1933) par tous les députés, de droite et de gauche, dans un beau consensus. Bien qu'elle fût peu appliquée en pratique, elle annonce l'oppression des années Franco et elle resta l'une des seules lois de cette République honnie à avoir été scrupuleusement conservée par le Caudillo et ses affidés.

Dans ce contexte, « dire » et vivre l'homosexualité était ardu, comme Juan Gil-Albert, Cernuda³⁰, Lorca, Hoyos y Vinent ou Miguel de Molina allaient le constater à leurs dépens³¹. Retana opta, quant à lui, pour une sorte de schizophrénie entre vie et

³⁰ Voir à ce propos mon chapitre « Luis Cernuda ou l'écriture d'un autre désir », in S. Salaün (dir.), *Les avant-gardes poétiques espagnoles : pratiques textuelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 129-157.

³¹ Mira propose quelques réflexions intéressantes sur le dire de l'homosexualité – masculine – dans la littérature espagnole du premiers tiers du XX^e siècle, dans son *Para entendernos*, p. 270. Il y a en réalité peu d'exemples à glaner, comme on pouvait s'y attendre : dans *La antorcha apagada* (1935), de Zamacois, un homme se transforme en femme ; dans quelques poèmes et dans un récit de prose poétique (*Ganímedes*, 1928), de Jacinto Benavente, lui-même homosexuel « dans le privé », le dramaturge alors fêté partout se permet des allusions sur le sujet, même s'il ne sortit jamais « du placard », quoique les initiés fussent au courant et que les rumeurs publiques allassent bon train ; et même Ramón del Valle-Inclán loue, modernisme et confusion des sens obligent, l'amour des garçons dans un épisode de *Sonata de estío* (1903). Mais ces exemples montrent que la voix homoérotique se débusque plutôt sous les voiles et la « estrategia de ocultamiento » (Mira) du genre propice qu'est la poésie, comme chez les écrivains

littérature, et à l'intérieur même de chacune de ces catégories, puisqu'il tenta sans cesse de dire que ce qu'il décrivait dans ses romans, c'est-à-dire le monde de débauche des homosexuels, était condamnable. Mais la schizophrénie passe donc, aussi, à l'intérieur de chacune de ces catégories, comme on le verra par la suite avec l'examen de *Las «locas»*.

Voyons plutôt comment cette ambiguïté se manifestait : Retana eut, en effet, un fils, comme Oscar Wilde et André Gide eurent des enfants tout en étant homosexuels. Sans même parler de mener une double vie ou de se protéger face à l'opinion publique³², on peut dire que notre auteur, pour ce qui est du champ littéraire, jouait constamment de son ambivalence, en écrivant des romans où il apparaissait parfois en tant qu'Álvaro Retana, accompagné de jeunes compagnons enamorés³³, mais en protestant dans un texte introductif qu'il s'agissait là d'un Retana de papier. Il arguait du fait qu'il voulait s'amuser de son image publique³⁴, et que son lectorat savait bien que l'auteur condamnait ces agissements pervers « dans la vraie vie », puisqu'il avait femme – il fut apparemment marié, au moins une fois – et enfant...

Dans ses romans, pour passer à la catégorie qui nous intéresse davantage et qui est, comme on vient de le voir, une expression intimement liée à la vie même du romancier, on dira que Retana cultiva une ambiguïté liée aux limites d'expression possible de l'homosexualité à l'époque, en Espagne, pays du Sud de l'Europe qui n'avait ni la

plus ou moins d'avant-garde et imbibés dans leur jeunesse de modernisme que furent Luis Rosales, Vicente Aleixandre ou Emilio Prados, chacun de manière différente. Et, ce, jusqu'à ce qu'apparaisse la trilogie Lorca-Cernuda-Gil-Albert, qui rendit (un peu) moins invisible l'homosexualité littéraire. Quant au dire de l'homosexualité dans la littérature latino-américaine, elle semble plus explicite et plus précoce (voir A. Mira et l'entrée « Narrativa de América Latina, p. 64-67) : on citera simplement le roman du Cubain Alfonso Hernández Catá, *El ángel de Sodoma* (1923), contemporain, donc, de *Las «locas»*, préfacé par Marañón, qui connut un grand succès en Espagne pour sa présentation mi-scandaleuse, mi-moraliste, à tout le moins « médicalisée », de la vie d'un jeune inverti, avec des audaces certaines dans la caractérisation du personnage principal, José María, entre compassion et, évidemment, condamnation finale.

³² Sans même parler de la possibilité d'être bisexuel, dirait le fils de Retana, rencontré par Villena en 2004. Retana parla à plusieurs reprises de ses « matrimonios experimentales », qui restent mystérieux pour le biographe. L'expression est citée par J. Barreiro, p. 271.

³³ C'est le cas de *Mi novia y mi novio*, dans lequel l'écrivain lui-même se sent attiré par un adolescent rencontré dans un train : le jeune homme pense le reconnaître et lui avoue s'identifier aux héros luxurieux de ses romans. Mais l'auteur nie, se fait alors passer pour un vertueux avocat catalan avant de lui faire la morale et, à la fin, d'avouer son identité réelle. Vertigineux – et périlleux – jeux de miroirs entre réalité et fiction, comme bien des auteurs frivoles de l'époque aimaient à y jouer.

³⁴ Faut-il préciser que les photos de l'époque, qui montrent un Retana efféminé pour les canons esthétiques d'aujourd'hui, ne font que refléter une mode très acceptable à l'époque pour la gent masculine ? On pense à Rudolf Valentino, Douglas Fairbanks ou Errol Flynn. Voir, sur le sujet, jusqu'au décadentisme, l'ouvrage passionnant de Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

liberté de mœurs des voisins français, garantie par le Code Napoléon³⁵, ni l'hypocrisie d'une Grande-Bretagne qui laissa s'exprimer le brillant et Wilde du *Portrait de Dorian Gray* (1891), avant de le clouer au pilori.

Ces limites d'expression firent, par exemple, qu'en poésie les audacieux et pourtant codés *Sonetos del amor oscuro*, de Lorca, écrits en 1936, ne franchirent pas les limites du bureau de l'écrivain, de son vivant, sans même parler de son « théâtre sous le sable », impossible à imaginer joué devant des spectateurs de chair et de sang à son époque, dans son pays³⁶.

Ce sont ces limites contextuelles qu'il faut prendre en compte absolument si l'on veut juger au mieux des lézardes de Retana dans l'expression de l'homosexualité, laquelle reste, avant tout, pour le public populaire qui lisait ces romans et nouvelles : un vice de bourgeois par rapport au socle hétérosexuel, ou d'aristocrate pour les bourgeois, ou d'artiste corrompue de la plèbe et des jeunes gens, pour tout le monde ! L'inverti était vu comme un individu qui serait davantage attiré par un être du même sexe, au sens le plus physiologique du terme, qu'il ne saurait en être réellement « amoureux » (dans le sens d'un amour romantique qui engagerait l'âme, ce que l'on déniait alors aux homosexuels). En outre, toute représentation sexuelle écrite d'un acte érotique homosexuel – masculin – était proprement impensable³⁷, excepté peut-être dans des opuscules véritablement pornographiques, à diffusion extrêmement restreinte, dont nous n'avons pas personnellement connaissance³⁸.

³⁵ Une France toute de vagues-hésitations qui, de toute façon, fit que, par autocensure, Gide préféra publier son apologie de l'homosexualité, *Corydon*, sous le manteau en 1924, un simple lustre après *Las «locas»*.

³⁶ Cet article, qui parle aussi de ce que le contexte social, politique, culturel, géographique et historique, empêche l'écrivain de faire et l'oblige à inventer comme stratégie d'expression acceptable par le public, le marché, la loi et les institutions, trouve son prolongement – sous la censure franquiste – dans mon essai, *Juan Goytisolo : écriture et marginalité*, Paris, L'Harmattan, 2001 (en partie sur la même problématique).

³⁷ Il existe pourtant un paradoxe dans cette conception grand public de l'homosexualité : ces personnages qui s'adonnent à un « vice » haïssable (d'où le choix, en partie, par les auteurs, de personnages d'aristocrates décadents) sont présentés en même temps comme étant nés ainsi, et ne semblent donc pas responsables de leur inclination.

³⁸ Sur le sujet, Jean-Louis Guereña s'avère, une fois encore, indispensable. Dans son « De erotica hispanica » (*Cahiers d'Histoire Culturelle, De l'obsène et de la pornographie comme objets d'études*, 1999, Tours, n° 5, p. 19-32), il confirme qu'il n'y a pas de production érotico-pornographique homosexuelle masculine dans le premier tiers du XX^e siècle, suggérant l'absence de « marché » pour cette production, alors qu'il existait un marché de la prostitution homosexuelle, comme Retana le montre lui-même. Notre collègue nous signale (courrier du 29-I-2007) une scène d'homosexualité masculine vraisemblablement moqueuse dans *Capullorajo*, « Con la polla en la mano », Paris, Publications Le Temps (Biblioteca Virgo, t. I, n° 6), s. d. [1^{er} tiers du XX^e siècle]. D'autre part, s'il existe une « Biblioteca

D'où les paroles de mise en garde d'un Retana, protestant, dans la plupart de ses romans sur le sujet, de son hétérosexualité – cf. le prologue de *Las «locas»*, où Retana veut donner à connaître cette « masonería cuyos individuos se reconocen inmediatamente por signos, gestos, conversaciones o detalles, que se escapan a la perspicacia de las gentes que no profesan sus convicciones » (p. 35) –, des paroles qui nous paraissent, aujourd'hui, hypocrites, comme les réflexions du même type à l'intérieur de ses romans, faites par une voix narrative à la fois apparemment auctoriale et omnisciente. De ces paroles, on dira que, si elles abusaient peut-être les lecteurs de « bonne moralité » (mais qu'avaient-ils, ceux-là, à lire du Retana, sinon pour se donner du frisson et rire à bon compte des invertis ?), et l'on dit bien « peut-être », elles apparaissaient sans aucun doute comme pure rhétorique aux lecteurs qui sympathisaient avec l'orientation sexuelle réelle de Retana, « los entendidos ». Derrière ces protestations de sophiste, on voit en tout cas l'homosexualité s'étaler dans tout le reste du roman de Retana.

Les justifications prologales pleuvent donc, trop dru sans doute pour être honnêtes : « Yo sería incapaz de cometer el menor pecado ni de transigir con la más leve inmoralidad » (p. 31)³⁹, en totale opposition avec la réputation sulfureuse de l'auteur. De même : « Me he complacido en estudiar minuciosamente cuantos casos de putrefacción espiritual encontré en mi camino » (p. 32) et « Garantizo la autenticidad de cuantos personajes desfilan por las páginas de este libro » (p. 33), disent que certaines de ses anecdotes lui ont été contées sous couvert d'anonymat par des personnes s'étant rendues directement chez lui, ce qui paraît à la fois vraisemblable, mais porte aussi le doute sur la « moralité » de l'écrivain, au vu de ces fréquentations⁴⁰.

Bien que ces derniers mots du prologue allèguent que la lecture du roman en question doit être édifiante et porter le lecteur à avoir horreur de ces personnages, finissant par un « Ahora, lector, *diviértete, horrorízate* y, como yo, abomina del tercer sexo » (p. 36, nous soulignons), la contradiction est au cœur de ces deux premiers

Lesbos », il n'existe pas, toujours selon J. L. Guereña, de collection érotique spécifique à l'homosexualité masculine. Qu'il soit ici remercié pour ses précisions.

³⁹ Mais il ajoute aussitôt, p. 32-33 : « pero encuentro muy oportuno que delinca los demás, porque sus aventuras equívocas [...] me sirven a mí, luego, de elemento para confeccionar unas novelas que, *desgraciadamente*, se venden como pan bendito. » Nous soulignons. La présence de cet adverbe montre assez qu'on est dans l'ironie, la « blague ».

⁴⁰ Il rappelle son adresse, « [Calle] Manuel Silvela, 10 » (p. 32), adresse que tous ses lecteurs connaissaient à l'époque. Retana y recevait beaucoup d'admiratrices et... d'admirateurs empressés.

verbes, tout comme l'insistance de l'auteur à ne pas être pris pour quelqu'un qui « en est ». D'ailleurs, Retana ne se coupe-t-il pas (in)volontairement quand il écrit : « Esta novela está confeccionada con datos y noticias que provienen de *una autoridad competente* »⁴¹ (p. 34) ? Si elle est si compétente, c'est qu'elle (lui) partage peut-être ces goûts vils !

D'ailleurs, l'ironie est décelable, selon nous, dans d'autres prologues retoqués lors d'une nouvelle publication de certains romans (des romans parfois réécrits en partie) sous Franco. Le rebelle Retana résiste encore au politiquement et religieusement correct, quand il fait référence, dans le Prologue à *¡Pobre chica, la que tiene que servir! Confesiones de una señora decente* (1955), nouvelle version de *Aventuras de una criada para todo* (1922), à des associations fantaisistes, telles que la « Biblioteca de lecturas escogidas para nodrizas analfabetas », la « Real y Pontificia congregación para la represión del juego del cané » ou le « Merendero católico de viudas esquizofrénicas »⁴², dans un inventaire à la Gómez de la Serna, écrivain dont il n'est parfois pas si éloigné.

Par conséquent, on peut concevoir aussi que l'un des personnages de ce même *¡Pobre chica!* est ironique, quand il s'auto-flagelle ainsi en 1955 :

Quienes contamos con un brillante historial de errores juveniles y desmanes en la madurez, al importunarnos los helados soplos del invierno pensamos, inevitablemente, en la conveniencia de reconciliarnos con nuestra conciencia y nos complace edificar tanto como antes escandalizamos. [...] He aquí por lo cual yo, que tantos años caminé al borde del pecado, soy ahora, al adentrarme en la vejez, quien recomienda con más tozudez el ejercicio de la virtud⁴³.

Cette voix narrative est omnisciente, car elle se glisse d'abord dans l'esprit des personnages, sait leurs relations explicites et cachées et connaît le fin mot de toute l'histoire, mais parce qu'elle juge aussi, en écho aux mots du prologue de Retana, comme si elle était une voix auctoriale à la Victor Hugo : en cela, elle n'est pas spécialement moderne, mais montre néanmoins une distance, de la part de l'auteur, face

⁴¹ Sans indication expresse de notre part, les italiques sont de Retana.

⁴² Cité par Juana Toledano Molina, « Erotismo y censura en Álvaro Retana », in A. Cruz Casado (éd.), p. 266. Voir tout l'article p. 259-266.

⁴³ *Ibid.* On pense aux tentatives de se « racheter » du même Ramón, à la fin de sa vie, mais ici Retana semble plus ironique.

à ces « singularités », ce qui est intéressant, narratologiquement parlant⁴⁴. Cette distance de la part de Retana semble davantage ressortir à la prudence et au port d'une sorte de masque moral, dont on verra qu'il est ôté, en partie par jeu, en partie par audace et/ ou inconscience, dans certaines pages de *Las «locas»*.

Dans le roman ici étudié, lorsque la voix narrative ne juge pas sévèrement ces comportements déviants, le recours aux dialogues, quant à lui, tient à la fois du béhaviourisme, dans le meilleur des cas – laissons juger le lecteur, semble penser le narrateur effacé –, mais aussi de la prudence et de la réserve face à ces excentricités de *folles*.

Pourtant, le simple fait de donner la parole, sans condamner chaque mot, à ces « invertis » de manière « réaliste », ou en tout cas vraisemblable, même si ces scènes sont parfois caricaturales et moqueuses⁴⁵, constitue à l'époque un progrès, voire une nouveauté. Cette nouveauté est, sinon narrative – c'est le lot de ces romans qui se veulent vifs, dynamiques et en prise directe avec le réel que d'« enregistrer » des dialogues –, du moins, au vu de l'identité et de la spécificité des protagonistes, audacieuse socialement et culturellement : le narrateur/ auteur implicite s'y révèle déjà complice de ces personnages marginaux.

La fluidité et la sincérité des accents qui sont donnés à entendre ne laisse aucun doute sur le partage de vues, d'idées, de mots et de sensations, *in concreto*, de ce pseudo-observateur non participant du groupe du « troisième sexe » présenté ici. Ces mots, comme les « Chica » qu'ils se lancent, placés dans la bouche des personnages, auto-revendiqués comme *locas*, ne sont plus, par conséquent, des injures. L'humour sur eux-mêmes, mordant et lucide, est possible et dicible, car il est exprimé, *in fine*, par des personnages qui se revendiquent, dans la diégèse, homosexuels, ce qui change alors la perspective de l'insulte ou de la moquerie⁴⁶. Pour la valeur et la fonction de l'humour,

⁴⁴ Une analyse narratologique systématique des jeux de « voix » reste à faire, dont nous n'étudierons que les exemples les plus significatifs dans cette étude, lorsqu'il s'agira pour nous d'expliquer les jeux de l'auteur avec l'autocensure ou la « censure sociale », dans l'Espagne des années 20, vis-à-vis de l'homosexualité. Ces jeux questionnent la propre position publique d'écrivain à succès de Retana, particulièrement vis-à-vis de l'acceptabilité de son discours, même fictionnel, par rapport à cette « déviance », alors que le prosélytisme homosexuel direct est alors tout bonnement impossible.

⁴⁵ « De la même façon, les thèmes tabous de l'inceste et de l'homosexualité ne seront évoqués que beaucoup plus tard, sous couvert de références médicales, ou alors sur le mode caricatural et burlesque » (Ch. Rivalan Guégo, p. 160).

⁴⁶ Sur la revendication de l'injure homophobe par les homosexuels, pour en rire et la délester de son poids, en créant ainsi une nouvelle dignité et une nouvelle identité par renversement de l'insulte, cf. par

tout dépend de l'émetteur et du récepteur, donc de la situation d'intercommunication entre deux instances spécifiques, comme on le sait bien en linguistique : le message est décodé différemment, selon la nature de celui qui l'émet et de celui qui le reçoit. Le lecteur homosexuel peut rire, complice amusé, de ce défilé concentré de *folles* qu'il connaît peut-être, en tout cas dans le modèle proposé.

Ces exemples de scènes d'un groupe d'homosexuels au quotidien sont nombreux, qui montrent avec humour le culte de l'apparence, les jalousies, les « calembours mouillés d'acide » – écrivait Aznavour, en 1973, dans « Comme ils disent » – et autres cancons. Il ne s'agit pas pour nous de minimiser cet aspect sarcastique de l'œuvre. Retana fait rire son lectorat hétérosexuel, aux dépens de ces messieurs du « troisième sexe », mais il le fait comme bien des années plus tard Jean Poiret et Michel Serrault le feront dans *La cage aux folles* (1973) de Poiret. Cette pièce de boulevard, entre tendresse et caricature, fit beaucoup pour la « visibilité » homosexuelle dans la France pompidolienne, malgré ses grosses ficelles, et il put aussi faire rire une partie de son public homosexuel.

Retana fait parler ses personnages au féminin, par exemple, recours humoristique principal de l'auteur dans ce roman, mais trait culturel avéré du « milieu » homosexuel de l'époque. Il leur fait se donner des surnoms : « la Duquesa », « la Emperatriz », « la Poderosa », « la Pompeyana », « la Juliana », « la Traviesa », « la Noeli », « la Alfalfa », « la Leona de Castilla », tandis que les rudes mâles désirés sont nommés « el Chinorris », « el Destructor », « el Fantástico », « el Pirindola », « el Califa » ou le sans doute antinomique « el Poquita Cosa »⁴⁷.

Penchons-nous à présent, au-delà d'une condamnation de l'homosexualité manifestement surjouée par l'auteur, sur tout ce qui « révèle », consciemment ou pas, de la part de Retana, et en dépit de – grâce à – ses multiples dénégations, trop hyperboliques pour être sincères, sa profonde connaissance de l'homosexualité de l'intérieur et, aussi, son courage et sa modernité, en tant que « porte-parole des minorités sexuelles »⁴⁸. Nous le verrons au détour de certaines scènes ou de certaines

exemple l'exemple cubain analysé par Nicolas Balutet, « Représenter l'homosexualité à Cuba : les paradoxes de *Fresa y chocolate* », *Les langues néo-latines*, octobre-décembre 2007, n° 434, p. 205.

⁴⁷ Voir sur ce sujet la contribution d'A. Cruz Casado : « La homosexualidad en algunas narraciones españolas de principios de siglo (1900-1930) », in *El bosque*, janvier-août 1995, Saragosse, Diputación de Huesca y Zaragoza, n° 10-11, p. 187-199, particulièrement p. 196-198.

⁴⁸ « Portavoz de las minorías sexuales », d'après J. Heuer, p. 651.

phrases de ces «*Locas*» de *postín*, qui proposent furtivement un nouveau regard sur l'homosexualité.

Ce court roman est donc composé de dix chapitres titrés, chacun d'une petite dizaine de pages – dans l'édition –, et s'apparente plutôt à une chronique du monde homosexuel entre artistes, aristocrates et profiteurs sans le sou, dans le Madrid de cette fin des années 10. Il ne se passe grand-chose dans le roman, en réalité, puisque ce qui arrive de plus important au protagoniste principal, Rafaelito Hinojosa de Cebreros, fils de marquis, c'est de se faire voler de l'argent par l'un de ses amis, le roturier et kleptomane Manolo Castilla, alias *la Duquesa*. On notera, au passage, la pique de Retana contre les pseudo-amis de ce milieu. Ce monde-ci ne se fait pas de cadeaux et intrigue, dissimule, jalouse et cancanne, comme on l'a dit, pour arriver à ses fins, financières ou amoureuses, mais aussi comme dans tout vaudeville « hétérosexuel »⁴⁹.

Quelle lézarde de modernité, alors, peut-elle être vue dans le socle du roman populaire et leste, de grande consommation, de l'époque ? Nous nous permettrons de débiter cette partie par des rapprochements avec le roman *Divino* et les jugements de Villena sur la modernité de son personnage Retana/ Max Moliner, qu'il y développe. Ce sera un utile point de départ pour notre propre réflexion.

Luis Antonio de Villena – assurément l'un de ceux qui défendent le plus la « modernité » de Retana, comme on l'a vu – poursuit son exégèse dans ce roman, sans oublier qu'il s'agit bel et bien d'un roman et que le « divin » héros Max Moliner *est et n'est pas* Alvarito. Villena dit de lui : « [...] [E]ra alabado por algunos críticos modernos que le juzgaban uno de los pilares de cierta modernidad en España. La difícil (eso lo sabía bien), la muy difícil modernidad española. »⁵⁰ Cette citation en dit long,

⁴⁹ Les romans de Retana ne manquent pourtant pas de scènes de dénonciation sociale, mais parfois sous le couvert d'un simple constat, derrière lequel le récepteur doit mettre du sien pour décrypter l'ironie implicite de l'auteur. On donnera les exemples suivants, tirés de divers romans de l'auteur : c'est le cas, par exemple, de ces journalistes puissants capables de ruiner des carrières et prêts à se vendre aux plus offrants ; de ces corbeaux qui envoient des lettres anonymes ; de ces poètes qui plagient du Maeterlinck ; de ces politiciens qui gouvernent dans la corruption ; de ce clergé débauché, malgré sa mission édicatrice ; enfin, de ces amants qui abusent de leurs protecteurs, comme c'est le cas dans *Las «locas»*. La dénonciation est générale (synthèse d'après J. Heuer, p. 650-651. Cette critique voit aussi une pointe d'anarchisme dans certains personnages de *Ninfas y sátiros (novela libertina)* (1918) ou *El crepúsculo de las diosas* (1919), deux livres qui font partie de la trilogie feuilletonesque qui apporta le succès à Retana (avec *La carne de tablao*, premier opus de cette trilogie, paru en 1918, roman qui parle sans tabous de l'exploitation des jeunes femmes dans certains *cafés cantantes* et de la compétition acharnée entre elles). Anarchie chez Retana, peut-être, liberté de ton et de pensée – d'où son emprisonnement – par rapport aux gouvernements en place, sans aucun doute.

⁵⁰ L. A. de Villena, *Divino*, p. 102.

essentiellement sur la difficulté d'être moderne en Espagne à l'époque, sans toutefois encore préciser le « comment ». Villena donne plus loin quelques pistes :

Era saludable [...] que la rancia Mallorca y la polvorienta España se llenasen de besos prohibidos. Que temblasen los curas. No por los bolcheviques, sino por la modernidad. [...] [S]e trataba, antes que nada, de libertad. Banderas de libertad. Y los demás parroquianos brindaron entre risas suponiendo que el mundo del pasado debía fenecer y ahí fenecía.⁵¹

Dans cet exemple, on se situe davantage dans la perspective avant-gardiste d'un Eros *politique* (ce qu'il est toujours, on le sait depuis Marcuse et Foucault) que dans la décadence fin de siècle, et davantage dans une modernité thématique que formelle, éthique qu'esthétique.

On renvoie aussi à la fin de l'important chapitre de *Divino* intitulé « ¿Antiguos o modernos? ». Villena y explique que, contrairement à certains homosexuels « placardisés » et politiquement de droite, qui ne guignaient guère que la satisfaction de leur plaisir, et absolument pas le progrès des mœurs et de la société, Max/ Álvaro se sentait d'instinct du côté des révolutionnaires, même si cet instinct était davantage celui d'un anarchiste épris de liberté individuelle que celui d'un sympathisant du militantisme collectiviste. Ce dandy maquillé, poudré et ganté de soie refusait tout aussi instinctivement l'assimilation à ce milieu qui n'était pas le sien – celui des ouvriers, des paysans –, mais reconnaissait qu'il lui était « impossible de se sentir étranger à leur raison historique » (nous traduisons de la p. 144).

Les amis conservateurs de Max/ Álvaro, dans le roman de Villena, posent aussi la question cruciale du motif réel de ce désir de liberté, et de son articulation avec le politique, de la part des homosexuels de l'époque. Cette question a le mérite, derrière son cynisme, d'envisager les raisons les plus prosaïques de ce désir de liberté chez certains homosexuels de l'époque : « ¿Revolucionarios? Quiá. Modernos, gente trepidante entregada al júbilo y al cambio de pareja. Entiéndanlo de una vez. No son revolucionarios ni marxistas ni nada de esas cosas. Modernos, simple y llanamente, modernos atrevidos. »⁵²

⁵¹ *Id.*, p. 79.

⁵² *Id.*, p. 146. C'est le personnage de Paquito Cortés, homosexuel mondain ami de Max, qui moque ces *snoobs* fortunés comme lui, posant aux révolutionnaires, mais « amigos del postín y del escudo y de llevar

Villena imagine aussi la rencontre de son héros avec Dalí et Gala à Cadaqués, sous le signe de la modernité et de l'avant-garde : « [...] [É]l sentía que la vida, cuando merecía llamarse *vida*, atravesaba la modernidad. »⁵³ Dans *Divino*, un soir où l'on fête la liberté offerte par la République, avec force charlestons et coupes de champagne, la peintre Maruja Mallo, « la musa/actante de los surrealistas de Madrid [...] » se met à danser « [en un ambiente en que] la cordura perdía su asiento y entraba (con ángeles negros) el reino de la libertad »⁵⁴. Même si cette rencontre n'est attestée nulle part et qu'il s'agit plutôt d'une récréation volontariste de la part du romancier pour ancrer son héros dans la modernité d'une nouvelle sensualité, la scène, comme aussi celles avec Dalí et Gala, brille de la couleur du vraisemblable, et ce mensonge romanesque ressortit au « mentir-vrai » cher à Cocteau et à Aragon.

En résumé, même si Villena plaide dans son roman pour une modernité quasi politique des thèmes propres au discours de Retana – ce qui est certain –, on remarque que, d'un point de vue artistique, celui de l'écriture – sans même reparler ici de l'ambiguïté de cette stratégie de « camouflage » romanesque –, le style et l'organisation narrative de notre auteur, pour Villena, ne sont que superficiellement modernes, en dépit de quelques audaces. Il est temps de voir quelles sont ces audaces et de nuancer peut-être l'avis de Villena lui-même vis-à-vis de son cher Retana.

Les titres des dix chapitres de *Las «locas»*, qui raconte cette chronique du quotidien, en une journée de plaisir(s), d'un groupe d'amis homosexuels, jouent sur les ficelles habituelles de ce genre de production, avec des questions (« ¿Amigas o amigos? », I, qui rappelle l'ambiguïté de titres comme *Los ambiguos* ou *Mi novia y mi novio*, autres romans de Retana), des exclamations (« ¡Ay, Jesús, cómo está el patio! », II), censées, comme celle-ci, reproduire un ton, un langage spécifiques, pour dépeindre l'atmosphère frivole et frénétique de ce groupe, à mettre en parallèle avec l'ironique « Coloquio versallesco », V, qui moque les froufrous, les afféteries et les ronds de jambe du groupe. Citons aussi les titres, alléchants pour le lecteur, dotés d'un contenu tabou, tout en se voulant contempteurs du vice (« Los malditos hombres », III ou « Los rebaños de Sodoma », VIII)... Rien de très moderne, donc, ni dans le fond, dans ces titres typiques

los bolsillos llenos de reales » (le mot « postín » revient à plusieurs reprises dans le roman *Divino*, comme dans *Las «locas»*).

⁵³ *Id.*, p. 117. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁴ *Id.*, p. 133.

des productions populaires de l'époque, ni dans la forme, car être populaire n'est pas nécessairement être moderne.

À cet égard, le titre du dixième et dernier chapitre de *Las «locas»* est très instructif, car il est plein des ambiguïtés de l'écriture de Retana. Avec « Un drama “modern style” », outre la mise en abyme annoncée⁵⁵, on a affaire à la fois à l'adjectif « moderne », revendiqué – en anglais, de plus, ce qui est sans doute le gage d'une modernité supplémentaire – mais, en même temps, le *modern style* n'est rien d'autre, en art, que l'expression anglaise pour l'*art nouveau* français, le *jugendstil* allemand, le style *Tiffany* nord-américain et le *modernismo* espagnol, c'est-à-dire un mouvement qui en est à sa fin, détrôné qu'il est, progressivement et à partir de cette même date, par l'*art déco*. Ce titre montre encore une fois le décalage de notre auteur par rapport à l'histoire et à l'art.

Malgré tout, on notera qu'il n'est pas le seul à baigner dans cette ambiguïté : la modernité des années 20 est ici balbutiante, incertaine et hybride, car on est en 1919 : tout cohabite dans ces années 1915-1920, le *tardomodernismo* comme le *prevanguardista*, dans le magma parfois obscur et paradoxal des esthétiques de transition.

Une certaine modernité, aux contours vagues, est malgré tout revendiquée, dès la première page, à partir de la description du décor : « Todo era especialmente femenino y coquetón en aquella espaciosa alcoba, decorada con exquisita modernidad » (p. 41), ce qui sera une constante que l'on peut annoncer de l'œuvre de Retana, à savoir : la modernité par le lieu, le décor et les objets (la présence d'un gramophone, par exemple, p. 65), parmi lesquels des vêtements à la mode, même si ces éléments de décor sont mêlés d'emprunts au décadentisme (« el reloj de esmalte azul », « la cama turca » ou « los frágiles muebles de maderas claras », p. 41). On croit comprendre que le comportement « moderne » de personnages d'un même groupe ne peut surgir, pour le romancier, que dans des lieux adaptés qui disent aussi au non initié la modernité, et la spécificité, du groupe atypique en question.

⁵⁵ Annoncée par la dernière phrase du chapitre précédent, « ¡La hora de la tragedia había sonado! », à prendre au degré que l'on veut... le second, peut-être, puisque la « tragédie » se résume à un vol de portefeuille. Le suicide annoncé du héros volé, dans une posture grandiloquente et *camp* – c'est-à-dire d'un kitsch assumé – que n'aurait pas reniée les futures *drama queens* de *La cage aux folles*, n'aura pas lieu. Au passage : enfin un roman avec des homosexuels, qui, à l'époque, ne se suicident pas !

On objectera tout de même que cette modernité du décor, car elle n'est justement que *décor* et apparence, n'est pas la plus radicale des modernités, et que cette modernité de la *forme*, dans un certain sens, se substitue à celle d'une autre forme, celle de l'écriture, précisément, et qui s'avère, quant à elle, absente. Cette pseudo-modernité camoufle son absence formelle et esthétique par la surabondance et l'accumulation de ces meubles, accessoires, gadgets et pièces de vêtements, dans lesquels nous voulons voir, en opposition à ce prurit de modernité, une mise en abyme peut-être inconsciente du caractère superficiel et frivole de ce groupe, dont Retana était pourtant, dans la « vie réelle », partie intégrante.

Quant aux références à des danses nouvelles, elles sont, là aussi, ambiguës : plusieurs fois citées (rumba, p. 72), elles ne le sont pas de manière franchement laudative⁵⁶, mais, comme l'évocation de Raquel Meller ou de Pastora Imperio, icônes gays avant l'heure, elles représentent le côté hétérodoxe des personnages, supposément fous de danse, selon le lieu commun accolé aux homosexuels⁵⁷.

Dans le même ordre d'idée, les références à des lieux réels disent une certaine modernité, mais laquelle ? Celle des endroits à la mode, chic et chers, plutôt que véritablement modernes. Or, la mode, c'est ce qui se démode, disait Cocteau, non sans justesse, et ces lieux du tout-Madrid (Cf. le Ritz, p. 51, le Palace Hotel, p. 84, le Teatro de Price, p. 111, la Cibeles, p. 142) ou ces personnages prétextes à *name dropping* (cf. les danseuses populaires Pastora Imperio, p. 59, la Argentinita ou Raquel Meller, p. 67, Vicente Pastor, le torero, p. 76) sont d'ailleurs le reflet d'une époque et d'une atmosphère passées que celui d'une modernité qui, elle, on le sait, devrait perdurer dans la diachronie si elle est authentique.

Quant à la thématique homoérotique, comment est-elle restituée et traduite, derrière les protestations de façade du prologue de Retana ? Les très rares hétérosexuels croisés dans le roman n'en sont pas pour autant loués par le pseudo-narrateur ou voix auctoriale. Par exemple, le personnage emblématique de Guillermo, frère de Rafael, est présenté comme un mâle agressif (« quedó afirmado en él el concepto de la honorabilidad y los deberes del macho »), voire brutal (« combatió al primogénito

⁵⁶ D'ailleurs, lorsque Retana écrit que Rafaelito tente de danser le *Tabaquiño*, il écrit : « [...] [S]e cimbreaaba convulsivamente, con esos movimientos epilépticos característicos de la danza de moda » (p. 65), ce qui est pour le moins une description ambiguë, sinon péjorative, des danses dites « modernes ».

⁵⁷ C'est pourquoi, par exemple, le protagoniste gay du film *Diferente* (Luis María Delgado, 1962), sorti en pleine censure franquiste, n'est jamais nommé comme tel, mais il est dit « différent » car il aime danser.

valientemente, sin perjuicio de llegar a la agresión personal cuando las circunstancias lo exigieron », p. 96), prêt au chantage envers son frère : « [C]uando [Rafael] quería aplacarle o buscar su complicidad, no tenía más que brindarle un puñado de pesetas: recurso que si bien resultaba infalible, degeneró en abuso por parte de Guillermo, que explotaba su silencio y su benevolencia con demasiado cinismo. » (p. 96)

C'est même la patience et la sérénité de Rafael qui feront s'adoucir quelque peu le bouillant et hypersexuel Guillermo et son tempérament « eminentemente perforador » (sic) (p. 95). Selon nous, l'un des passages les plus importants du roman est cette altercation entre le frère hétérosexuel et le frère homosexuel. En effet, après cette présentation sombre de Guillermito, où le jeune homme excité menace de frapper son aîné dévoyé, Retana présente *a contrario* un Rafaelito sympathique et doté d'un bon caractère, qui présente à son frère – comme au lecteur – une profession de foi vibrante et fort peu banale à l'époque, que nous nous devons de reproduire *in extenso* avant de la commenter :

–¿Causo algún mal a nadie con mis cosas? Si hago algo, siempre es de acuerdo con la parte beligerante, y nunca en perjuicio de un tercero. El que no esté conforme con mi modo de ser, que me quite lo que me da o que me retire el saludo.

Luego, exacerbado, terminó:

–¡Y hago con mi cuerpo lo que me da la gana! ¿Te enteras? (p. 98)

Plusieurs remarques s'imposent ici : derrière la métaphore guerrière du début de la citation, inspirée peut-être du récent conflit mondial, on lit surtout le plaidoyer pour un usage libre, responsable – personne n'est forcé, ici, et une quelconque transaction financière ne rentre pas en ligne de compte – et surtout privé, du corps, ce qui sera la revendication principale, des années plus tard, des mouvements de libération gays, mais aussi féministes. Face au « ¡[...] [D]e buena gana te daba un par de hostias! », réponse du jeune frère qui l'accuse alors de souiller son nom, la répartie de la « loca » ne manque pas de courage, ni le message adressé au public de clarté. Le frère hétérosexuel apparaît bel et bien comme le méchant de l'histoire, borné et violent. Le lectorat a reçu ici une leçon explicite de tolérance, grâce aux pouvoirs de la littérature et de la « mise en scène » théâtrale de Retana.

Ce n'est sans doute pas un hasard si les références concrètes à la répression possible, dans le Madrid de cette époque, de l'homosexualité en tant que trouble à l'ordre public se multiplient à partir de cette scène, suggérant par ce biais qu'il ne s'agit pas d'un conte que cette histoire des «*Locas*», mais bien d'un reflet à peine déformé du réel de l'époque. Retana semble nous dire que l'arbitraire de l'autorité peut s'abattre à tous moments sur les «*invertis*», s'ils dépassent le seuil de tolérance, précisément, accordé à leur «*visibilité*» en tant qu'artistes ou nobles excentriques. Citons : «*[...] [C]omo nos enzarremos, vamos a parar en la Comisaría*» (p. 107), ou, plus encore, la présence d'un policier en civil dans le public d'un spectacle de travesti : «*–Andad con precaución, porque ese que está al lado de Juanita es policía.*» (p. 116)

C'est d'ailleurs le spectacle d'un travesti, dans l'antépénultième et l'avant-dernier chapitres du roman (VIII et IX : «*Los rebaños de Sodoma*» et «*El apio maravilloso*»), qui constitue pour nous le véritable clou du roman, malgré ces deux titres racoleurs. Il est en réalité l'évocation amène d'un monde en soi, clos, mais brillant, menacé, mais joyeux, qui pourrait être un ghetto du fait de l'intolérance de la société hétérosexiste, mais qui, lui, accueille volontiers dans son îlot une faune d'hétérosexuels. Ces spectateurs-là, même si leur présence est motivée par le rire, sont certes issus du «*premier sexe*», mais s'en retournent pourtant admiratifs et vaguement troublés – en tout cas, émoustillés – par la démonstration artistique d'un individu du troisième sexe, qui leur offre une parenthèse – hélas, une parenthèse seulement – par inversion des valeurs de la prude et austère société espagnole du temps. Cette inversion s'opère aussi grâce à la plume experte et connaisseuse de Retana, et de l'intérieur, sans moquerie particulière.

D'abord, ces chapitres du spectacle travesti s'inscrivent dans le réel, non seulement avec la référence au Théâtre Price (p. 111), sur la Plaza del Rey, mais aussi avec la référence à la figure authentique d'Egmont de Bries, le chanteur et comique travesti qui fut la coqueluche du tout Madrid pendant ces années 20⁵⁸, y compris pour le public hétérosexuel. Ce dernier appréciait en effet ses imitations des grandes vedettes du *cuplé* de l'époque. Retana loue alors et l'artiste et son art, celui d'un homme qui, «*amparándose en el sagrado pabellón del arte, como Egmont de Bries, lejos de*

⁵⁸ Sur de Bries, voir L. A. de Villena in *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, p. 87.

provocar un movimiento de protesta, conquista la voluntad del público » (p. 112-113), alors que, d'après notre auteur, il ne recevrait que quolibets hors de cette enceinte.

Magie de l'art, même celui, mineur, de l'imitation, qui permet de dire, faire et faire accepter certaines choses impossibles, tout comme l'art du roman par rapport à la « vraie vie », en quelque sorte... Retana insiste même sur la nouvelle acceptation du troisième sexe qui pourrait se faire jour grâce à un tel artiste, puisque « no faltan ciudadanos austeros que simpatizan con el joven y notable imitador de estrellas » (p. 112).

Ce spectacle « réel » compte, de plus, avec la participation de Pepito Rocamora, dessinateur de costumes, et Aurelio de Regoyos, écrivain sulfureux, doubles à peine déguisés de Pepito Zamora et d'Hoyos y Vinent, deux institutions gays de Madrid. Rocamora montre, sous la plume de Retana, une « générosité sans précédents » (p. 114), tandis que le second est tout autant présenté en bonne part, puisque : « [s]u único defecto era estar obsesionado por la inversión sexual (sic). » L'opinion publique, en revanche, est tancée discrètement, au détour d'une phrase, par la voix narrative-auctoriale : « Su excepcional talento [...] le ayudó a vencer los recelos que su alocada existencia despertaba entre esa parte de la sociedad *que ostenta la categoría de sensata.* » (p. 115, nous soulignons)

Au passage, c'est encore une fois le talent artistique, donc l'art, qui sauve l'inverti, tel cet Egmont de Bries, « admirable y admirado imitador » (p. 120), Protée génial pour lequel le romancier ne mégote pas ses compliments, allant jusqu'à clore ce chapitre par ces derniers mots ici cités.

Dans cette scène clef où Retana ose comme jamais prendre la défense de ses « coreligionnaires » (le mot est écrit), le personnage de l'écrivain Regoyos raconte l'histoire d'un ex-député pris en train de tenter de séduire un jeune homme dans un tramway, incident qui pourrait provoquer un scandale aux Cortes. Face à la défense présentée par l'inverti, certes comique pour le lecteur (en style indirect libre : « [...] [E]lla ha sido diputada romanonista y [...] la respetabilidad de una madre de la Patria no puede colocarse en tela de juicio »), Retana fait aussi réfléchir le lecteur et conclut, par la bouche d'un autre personnage, qu'il serait bon que les invertis se manifestent publiquement et cessent de vivre dans le mensonge et l'hypocrisie en menant une double vie : « Hay mucha *loca* tapada, y conviene que el público se entere, para que vea

que hoy el que no *torea* es porque no tiene con quién. » (p. 117-118) Donc, si les hommes politiques étaient aussi courageux que Regoyos/ Hoyos (modèle d'audace pour le romancier, dans la vie réelle), la société avancerait peut-être... Mais ce souhait s'arrête néanmoins aux propres ambiguïtés et paradoxes de l'homme Retana !

Le second chapitre consacré à ce spectacle, le neuvième, joue donc de son titre mi-chèvre, mi-chou, « El apio maravilloso », puisque l'inverti, « el apio »⁵⁹, « le céleri », selon la dénomination péjorative de l'époque, est tout de même, de manière oxymorique, « maravilloso ». De même, la voix narrative est toujours en admiration, pas du tout cachée cette fois, pour cette « femme succulente », plus femme que les vraies Julia Fons et Pastora Imperio. La de Bries masque, quant à elle/lui, « un homme doté de tous les attributs masculins » (p. 123) et se retrouve capable de troubler le plus sérieux et le plus viril des hommes, le pompier du théâtre (« capaz de intranquilizar al bombero de guardia », p. 124).

Cette confusion des genres, apte à confondre également les sens des spectateurs, quelle que soit leur sexualité, est un plaidoyer *queer*⁶⁰ avant l'heure, qui ne manque à l'époque ni de modernité, ni d'originalité et encore moins d'audace. De plus, via la figure de Regoyos, l'auteur rabat le caquet à l'un des personnages homosexuels du public, lequel raille ce spectacle efféminé et grotesque qui desservirait, selon lui, « la cause » homosexuelle et sa respectabilité (p. 125) : il s'agit là d'une polémique interne aux gays, qui n'est pas close encore aujourd'hui, que de savoir si les gesticulations des homosexuels efféminés nuisent à l'avancée de la reconnaissance du droit à l'« indifférence » envers les homosexuels en général.

On retrouve ces oppositions internes au milieu homosexuel – de l'époque, ici, bien sûr –, p. 127, lorsqu'un admirateur d'Egmont de Bries dit à un autre spectateur, une « *loca* perversa y disimulada », de quitter le spectacle s'il ne veut pas cautionner la dernière imitation de Bries, c'est-à-dire celle d'un... homme, tout simplement, ce qui semble précisément poser problème au spectateur en question, homosexuel honteux : « ¿Qué derecho tienen a ofenderle [a de Bries]? Cada cual se gana la vida como puede,

⁵⁹ Ou les injures de certains spectateurs lors du numéro d'imitation d'Egmont de Bries : « Mariposa, goloso » (p. 124) ou « Sape, sarasa, fuego » (p. 126), autres termes péjoratifs alors à la mode.

⁶⁰ Le « queer », anti-théorie d'origine anglo-saxonne apparue durant les années 80, questionne les identités sexuelles et cherche une manière de dissoudre les frontières de sexe, de genre et de sexualité, pour multiplier à l'infini ces « identités » et dépasser les étiquettes (gay, lesbienne, transsexuel...) en un vaste creuset qui rendrait compte d'un mouvement perpétuel contestant les normes sexuelles, culturelles et sociales, y compris celles mises en place par les minorités sexuelles elles-mêmes.

y con su trabajo no perjudica a nadie. » On notera, une fois de plus, que ce dialogue créé par le romancier dit, plus ou moins inconsciemment – ou par stratégie de – la valse-hésitation de ses propres pensées et de son comportement personnel face au voiler/dévoiler de sa vie publique en tant qu’homosexuel caché.

Ce chapitre décidément très riche s’achève par un ultime moment important dans l’économie du roman et de sa possible propension à la lézarde. Il propose en effet, dans sa dernière page, une profession de foi sur l’érotisme dans les romans populaires, sous les auspices d’un Regoyos en charge de l’instance narrative. L’écrivain multiplie ici les références aux modèles décadents français, tel le maître en décadisme Octave Mirbeau, ici cité (p. 130), auteur du *Jardin des supplices* (1899) et du *Journal d’une femme de chambre* (1900), et décédé deux ans auparavant. Dans ses grandes lignes, la chimère « Retana/Regoyos » reproche aux continuateurs du romancier Felipe Trigo, cité nommément, d’avoir fait de la sexualité en général « algo que tiene visos de pecado » (p. 129). On relèvera le paradoxe, car ce jugement sur Trigo est très discutable, tandis qu’un Mirbeau, vingt ans auparavant, comme un Lorrain ou un Gourmont, d’esprit bien plus fin de siècle, étaient, quant à eux, davantage tournés vers cette idée de « perversion »⁶¹.

Malgré tout, Retana proclame de façon générique que l’érotisme littéraire « no es sino el estallido de toda la rugente poesía, toda la amplitud vital y todo el grandioso estremecimiento de la Naturaleza » (p. 129), déclaration qui plaide pour le caractère naturel de la (de toute) sexualité, et va même plus loin : « Durante el acto sexual se piensa siempre en elevarse por encima de todos los prejuicios sociales y de todas las leyes » (p. 130) : pas de doute, même cachée derrière une généralité, c’est bien de toutes les orientations sexuelles qu’il s’agit ici, bien que l’homosexualité, par ailleurs raillée de manière trop hyperbolique pour être honnête dans les grandes lignes du roman, ne soit pas nommément citée.

Pour Retana, ici, la liberté sexuelle détruit les catégories sociales, credo gay s’il en est, en autorisant les rencontres de classes improbables, et elle va au-delà des dogmes, des conventions et même de la « Loi », à lire derrière « les lois ». *L’artiste*, enfin, en

⁶¹ Il faut sans doute comprendre dans les paroles de Retana que, chez les décadents, la luxure était assumée, dans sa perversion même, au sens barthien du terme, c’est-à-dire de « sexualité improductive », tandis qu’avec Trigo, on se situerait davantage dans l’hygiénisme. Mais, même résumé ainsi par nos soins, le paradoxe demeure, et la lecture faite par Retana des auteurs français de son époque reste extrêmement subjective.

écho à l'exemple du Teatro-Circo Price, est vu comme le plus apte à remettre en cause les ou la Loi(s), par l'art, ici du roman, comme Egmont de Bries dans le sien, l'imitation⁶².

La modernité, c'est aussi l'utilisation reconnue et explicite d'un langage particulier par ce groupe, comme le recours au féminin déjà évoqué⁶³, soit, moins spécifique, à des emprunts lexicaux aux langues étrangères : certes, ces pérégrinismes sont fort nombreux⁶⁴, dans plusieurs langues, dont le français, ce qui est le gage d'une certaine ouverture et même d'une certaine transgression⁶⁵, mais quelle modernité peut se dresser derrière cette écume de mots à la mode, sinon le snobisme de ceux qui parlent *comme*, mais ne sont pas (des Français, des Anglais, des Américains, etc.), et la critique de l'époque l'a d'ailleurs reproché à Retana ?⁶⁶

On notera plutôt les jeux entre la fiction et le réel, à l'œuvre dans ce roman, présenté avant tout comme le reflet d'une réalité, avec « effets de réel » barthiens et noms d'emprunts proches des vrais, pour ménager les amis de la « vie réelle ». Mais ces jeux, selon nous, ne sont pas nécessairement à inscrire dans le champ de l'absolue modernité. Précisons, en effet, que ces jeux de miroir sont courants dans ce genre de littérature populaire⁶⁷ et en constituent des ficelles, qui plaisent au public avide de complicité et de

⁶² De là à dire que, via une mise en abyme, Retana nous avoue ici qu'il est un imitateur qui fait volontairement des parodies – ou au moins des pastiches – de roman populaire, en reprenant les recettes à succès pour gagner le public, *mais* en y instillant l'homosexualité et d'autres audaces sexuelles et sociales, comme de Bries, pour ouvrir l'esprit du public à la tolérance via l'humour et le second degré, il n'y a qu'un pas que l'on se refuse à franchir tout de go.

⁶³ Moderne, car cette féminisation du discours, même moqueuse, n'est pas sans « heurter l'une des règles de fer de l'organisation sociale, qui est que les hommes s'expriment comme des hommes, et les femmes comme des femmes ». Cf. le très drôle et très juste article du linguiste Gilles Siouffi, « Les homos parlent-ils comme les hommes ou comme les femmes ? », in Patrick Mauriès (dir.), *Les gays savoirs*, Paris, Gallimard/ Centre Georges-Pompidou, 1998, p. 211, cité in N. Balutet, p. 205.

⁶⁴ « Bibelots » (p. 41), « budoir » (sic) (p. 44), « polisoir » (sic) (p. 45), « tailleur » (p. 56), « trouvaille » (p. 58), « toilette » (p. 66), « trousseau » (p. 75), « un raté » (p. 118), pour le français ; « grill » (p. 55), « smoking » (p. 76), « bar » (p. 108, encore entre guillemets à l'époque), pour l'anglais. Liste non exhaustive.

⁶⁵ « [...] [S]e preguntaba [uno de los personajes] con otros amigos afrancesados por qué esas ideas de transgresión y buen gusto siempre venían de París » (*Divino*, p. 79) ; et, dans *Las «locas»*, « una mirada estilo París » (p. 116), c'est-à-dire, dans le texte, le regard de séduction énamouré et audacieux lancé par un homme à un autre, comme il est censé être lancé à Paris, chez ces séducteurs sans vergogne que sont les Français...

⁶⁶ En réaction à ces critiques, faites aussi à Hoyos, certains écrivains galants, « comme J. Belda et Á. Retana, produiront leur propre parodie, la mêlant aux autres textes, installant très vite une redoutable confusion », Ch. Rivalan Guégo, p. 68. On peut se demander jusqu'à quel point cette parodie irrigue l'écriture de *Las «locas»*. Des éléments de réflexion sont donnés dans ces pages.

⁶⁷ Voir Ch. Rivalan Guégo, particulièrement p. 61-71.

(pseudo-)révélations à deviner derrière les lignes, comme autant de devinettes et de divertissements attendus.

Ces jeux entre réel et fiction ressortissent aux clins d'œil faits aux lecteurs, « entendidos » ou pas, davantage qu'à une révolution formelle. On citera l'âge du héros, « veinte años desde hacía siete » (p. 42), ce qui correspond à peu près à l'âge de Retana en 1919, lequel jouait, de plus, avec son âge supposé, puisque, comme le Dorian Gray, il paraîtra bien plus jeune que son âge et, ce, jusqu'à sa mort⁶⁸.

Nous considérons donc ce côté ludique comme artificiellement moderne, même si certains critiques trouvent qu'ils sont constitutifs de la modernité (et de la post-modernité, même, qui poussera le procédé à l'excès). Peut-être la critique veut-elle parler, dans ce cas, de la distance qui existe par rapport au processus de création, dans ces années 10-20 de passage à la modernité esthétique, et qui constitue précisément l'un des traits de la modernité esthétique ?⁶⁹

Oui, mais chez Retana, on dira alors que c'est un jeu avec le public, où le cache-cache et le brouille-pistes avec la propre personnalité et la sexualité de l'auteur jouent le rôle le plus important : « Je dis sans dire, c'est moi et ce n'est pas moi, j'ai parlé avec ces gens, mais je n'en suis pas », traduirons-nous en synthétisant sa stratégie. Par conséquent, le côté spéculaire sur la création elle-même est fort ténu, même s'il peut exister.

On citera par exemple la référence dans une page de *Las «locas»* à un roman de Retana, *La carne de tablao*, de 1918, sans nom d'auteur, mais c'était un ouvrage qui venait donc de paraître, ce qui rend le clin d'œil évident, ainsi que la référence à deux romans galants, l'un de Joaquín Belda (*El alumno interno*⁷⁰) et l'autre de Hoyos y Vinent (*Las frecuentaciones de Mauricio*, 1917⁷¹), les amis homosexuels de Retana. Quant aux références à l'actualité théâtrale, elles sont elles aussi présentes, comme

⁶⁸ Cf. L. A. de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, p. 23-27 : « El enigma de la edad. » C'est aussi de cette manière wildienne qu'est présenté le personnage de Pepito Rocamora (p. 114-115), et c'est là une obsession du romancier.

⁶⁹ Rappelons la définition de Carlos Serrano, qui parle du « *méta-*, du discours sur le discours, de ce travail sur les codes, [...] qui se systématise alors, pour devenir [...] le propre, le véritable signe d'identité de ce qu'il est convenu d'appeler la *modernité* » (c'est l'auteur qui souligne), cf. C. Serrano, « Le contexte international », in C. Serrano et S. Salaün (dirs.), p. 23.

⁷⁰ Malgré nos recherches, aucune référence à ce roman n'a pu être trouvée, pas plus que par les spécialistes consultés. Il n'a peut-être pas été publié.

⁷¹ Présenté dans les bibliographies, dont celle de la BNE, comme une traduction par Hoyos y Vinent du roman d'un certain Sindley Place, écrivain anglais dont on doute fort, après maintes recherches là encore infructueuses, de l'existence même.

effets de réel – ces personnages vont voir les pièces à la mode – et aussi comme tentatives d'*outing* déguisé, lorsque le romancier mélange à plaisir auteurs à l'homosexualité présumée et auteurs à l'hétérosexualité assurée, dans une même évocation au féminin de ces dramaturges par les protagonistes du roman⁷². On entend alors parler de « las hermanas Quintero », de « doña Benita Pérez Galdós » et de « doña Jacinta [Benavente, sans doute] »⁷³. Retana se prémunit ainsi de toute critique ou attaque contre sa propre vie privée en mélangeant gaiement monde *straight* et monde *gay* : Dieu – ou le Diable – reconnaîtra les siens, le public aussi...

On notera aussi quelques critiques contre la religion, comme dans cet exemple, dès la troisième page de *Las «locas»* : « [...] [L]a primera vez que un ciudadano se permitió favorecerle [a Rafael] con tocamientos inesperados, contaría él doce abriles, y no protestó porque se hallaba con su madre en un mitín católico » (p. 43)⁷⁴ ; ou dans celui-ci, où un prêtre, connu par le héros encore adolescent, est qualifié d'« ardent » par Rafael, et lui aurait même offert des chasubles et une bague bénie par le pape, à l'origine d'un miracle peu orthodoxe, à savoir que Rafael ait pu se réconcilier avec son amoureux Alberto (p. 86-87) : on est alors dans la lézarde du sacrilège allègre⁷⁵. Cette forme de critique est d'autant plus audacieuse qu'elle se joue dans l'ironie acerbe, et que cet humour – d'époque – contre « les curés », dont la présence et le poids dans la société du temps irritait les progressistes et les laïcs, se fait en lien avec l'homosexualité, pour ne pas dire la pédérastie⁷⁶.

⁷² « Outer », c'est révéler publiquement l'homosexualité de quelqu'un. On précise que la visibilité des homosexuels n'était possible que s'ils apparaissaient comme des individus efféminés à l'extrême, seule manière d'être perçus et de se revendiquer – par inversion mécanique et pragmatique – comme groupe distinct des hétérosexuels, même si la mode était, comme on l'a dit, à une certaine beauté androgyne de l'homme : les acteurs ou artistes homosexuels jouèrent de cette ambiguïté, comme Retana le fit, assurant qu'il « n'en était pas » dans la vraie vie, malgré son allure efféminée. Plus tard, sous le franquisme, la loi définira d'ailleurs comme plus dangereux le « maricón » ou homosexuel d'allure masculine, car indétectable, à la « marica », aisément reconnaissable car personne efféminée, et par conséquent facile à mettre hors d'état de nuire, voire inoffensive.

⁷³ C'est-à-dire à la fois de figures publiques hétérosexuelles et d'autres (plus ou moins perçues comme) homosexuelles. Tout ce passage est à lire p. 46-47.

⁷⁴ Mais le début de la phrase est « A creer a Rafaelito », ce qui ôte tout de même du poids à ses paroles, et exempte en tout cas la voix narrative – par précaution, on le sait – de toute complicité, dans ce cas, avec le héros.

⁷⁵ Et dans l'ironie amère, si l'on pense au motif de l'emprisonnement futur de l'auteur.

⁷⁶ C'est-à-dire l'attirance d'un homme mûr pour les adolescents. Les jeunes gens, chez Retana, sont bien jeunes, et lui-même n'aide pas à bien séparer chez le lecteur l'une et l'autre attirances sexuelles, entre homosexualité et pédérastie. Par exemple, le personnage de Juanito Sí-sí (« porque jamás había dicho que no a ninguna proposición contra natura », p. 128) est un dépravé âgé tout juste de seize ans.

L'humour permet de faire passer bien des critiques sans en avoir l'air, et Retana ne s'en prive pas⁷⁷, d'autant que l'on pourrait faire également une analyse du champ sémantique de la religion dans le roman, l'homosexualité étant assimilée à une religion « mantenida exclusivamente por sacerdotes que abominan de las sacerdotisas, a las cuales, sin embargo, envidian y suplantán » (p. 113)... comme la misogynie Église Catholique, sans doute ? En tout cas, celle-ci vaut bien celle-là, semble dire la voix narrative/ auctoriale.

Par rapport à la pédérastie, qui était souvent assimilée, à l'époque, à la pédophilie par le grand public, Rafaelito, porte-parole de l'homosexualité dans ce roman, condamne clairement les pédophiles, ce qui est nouveau à l'époque, et d'une manière on ne peut plus tranchée. Jugeons-en : « – No me explico que haya gentes que les gusten los niños pequeños para ciertas cosas. » (p. 85, après l'évocation d'un scandale impliquant des mineurs de douze ans)

La lézarde de Retana, ce peut être alors le choix de faire référence à l'actualité, mais, là encore, les remarques sont surtout destinées à faire rire : « – [...] Estos hombres del pueblo, cuando ven a las damas del gran mundo [eux, les personnages homosexuels du roman] se sienten bolcheviquis (sic). » (p. 58) Même si cette référence est parfaitement d'actualité, en 1919, elle est néanmoins superficielle et ne parle pas véritablement des rapports entre garçons du peuple (de gauche) et homosexuels mondains, bourgeois ou aristocrates (de droite). Nous verrons bientôt, en revanche, qu'il existe parfois dans ce roman une certaine réflexion sur le sujet des rapports de classes, non sans lucidité et autocritique, même cachées derrière le cynisme. Ici, en tout cas, la voix narrative (auctoriale, puisqu'elle est censée avoir connu ce groupe, sans dire jamais pourquoi elle serait si différente d'eux...) ne prend pas parti et se cache bien au fond du placard⁷⁸ de l'humour ironique.

⁷⁷ Mais l'humour n'est parfois pas aussi subtil, dans *Las «locas»*. Ne citons qu'un exemple, parmi d'autres du même genre : Juanito Sí-sí dit que, pour avoir l'air bronzé, il se passe de la teinture d'iode sur le corps, « Yodo, mucho yodo. ¡Cuanto más yodo, mejor! » (p. 129). Nous estimons inutile d'expliquer le jeu de mots avec « jodo », dans la grande tradition des paroles de *cuplé* à double sens, ni de multiplier les exemples de ce type.

⁷⁸ Dans ce roman, curieusement, le « placard » – le meuble, l'objet – joue un rôle important, puisqu'il recèle une petite boîte de santal avec le « trésor de guerre » de Rafael, c'est-à-dire ce que lui ont rapporté certaines de ses riches fréquentations – singulièrement celle du Marquis de Villamalo –, et l'on peut voir dans l'ouverture finale du « placard » contenant le « corps du délit », dirons-nous, un désir latent de la part de Retana d'en extraire au grand jour les secrets inavoués. Ce « placard », métaphore psychanalytique de l'espace des secrets de tout individu, est attesté dès le premier tiers du XX^e siècle, en

En outre, cette voix oppose, via les dialogues de ses protagonistes, la sobriété (sic) des tailleurs bleu porcelaine du héros et le mauvais goût de la « chusma encanallada » prolétaire (p. 57-58), ce qui constitue une réflexion somme toute limitée sur la chose politique...

Mais il y a un passage où ces personnages de la haute société discutent avec plus de lucidité de leurs drôles de rapports – tarifés – avec des hommes du peuple, soldat, groom, garçon de courses, mais aussi joueur d'orgue et même, audace supplémentaire, « un soldado de la Escolta Real » (p. 83) ! La comparaison que font les *locas* entre les jeunes gens de leur propre milieu et les rudes garçons issus du peuple, quand il s'agit de relations sexuelles, penche en défaveur des *señoritos* prostitués, beaucoup plus chers, mais bien moins dessalés. En effet : « – [...] ¿Dónde vas a encontrar tú por diez pesetas un señorito de *postín*? Y a fin de cuentas, ¿crees tú que te haría el mismo servicio? » (p. 77). Lorsque Rafael dit ironiquement à *la Duquesa* : « – ¡Cómo se nota que vos sois democrática y simpatizáis con la clase baja! », *la Duquesa* répond la « vérité », selon elle : « – Porque es donde se encuentran los verdaderos hombres de la raza: hermosos, resistentes... y económicos. » (p. 76)

Outre le cliché de la rudesse attractive des garçons du peuple, constitutif de l'un des thèmes de prédilection de l'homosexualité dans l'art⁷⁹, on remarque essentiellement que les rapports sexuels, ici, ne peuvent être que payants. La sexualité réelle et profonde de ces jeunes gens ne semble pas être un élément déterminant : alors, y a-t-il critique ou pas de ce genre de rapport(s) de domination par l'argent ? On peut le penser, peut-être, mais on se trouve alors pris entre une autocritique très cachée, une forme de lucidité et beaucoup de cynisme. Quand on sait que Retana mourra à cause d'un tel commerce qui s'est mal terminé, peut-être comme Pasolini ou, des siècles plus tôt, comme le Caravage, l'ironie de la réflexion saute à nouveau aux yeux.

On souhaiterait rapprocher cet extrait de ce que Villena, qui évoque aussi dans ses propres poèmes ces relations tarifées avec des jeunes gens du peuple désargentés, fait dire à certains de ses personnages de *Divino* : « – [...] [H]acemos el bien, porque

Espagne comme ailleurs dans le monde occidental, en tant que métaphore de l'homosexualité cachée. Cf., sur le sujet, le classique d'Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* [*Epistemology of the closet*, 1990], traduit en Espagne, en 1998 (Barcelona, La Tempestad) et en français, en 2008 (*Epistémologie du placard*, Paris, Amstaerdam, 2008).

⁷⁹ On pense, par exemple, aux gitons de Pétrone, aux paysans de Villon, aux voyous de Genet, aux Arabes du *bled* de Goytisolo, aux garçons sauvages de Villena, aux gigolos roumains de Bruce Benderson, pour en rester au seul domaine de la littérature.

ayudamos a estos chicos [de la juventud popular] a vivir y más de una vez les sacamos del arroyo, ¿no es cierto? » [dit Paquito Cortés]⁸⁰ (p. 145 de *Divino*). Cynisme, quand tu nous tiens !⁸¹

Pour terminer cette réflexion, on voudrait relier ce roman de Retana à quelques textes européens de l'époque, qui parlent peu ou prou du même sujet, pour mieux apprécier la lézarde en question. Débutons par un court roman qui lui est contemporain, celui d'Yvan Goll intitulé *Sodome et Berlin*. Ce roman, situé de l'autre côté de l'Europe, un peu plus tard durant ces mêmes années 20, est moins amène que celui de Retana, mais on y retrouve une même préoccupation de chroniqueur sans illusions :

[À] cette époque la perversion était la grande mode à Berlin. Le nihilisme moral, le désespoir physique étaient portés au paroxysme : pour leur échapper, les plus sensibles fuyaient vers les bocages de l'illusion et de la luxure. Sodome et Gomorrhe ressuscitaient à Berlin. On avouait publiquement son goût pour les drogues, on prônait l'envoûtement mystique, on affichait, malgré le § 175, des tendances homosexuelles ou lesbiennes. Et comme tout en Allemagne doit avoir cause et effet, une fiche de catalogue et une raison, cela s'appelait la Liberté, la vie intense, la grande frénésie, la divine extase⁸².

Donc, on sent une même ambiance en Allemagne et une même ambiguïté de jugement narratif, même si le reste du roman ne parle pas uniquement d'homosexualité. En tout cas, dans son style et sa structure, ce *Sodome et Berlin* s'avère à la lecture plus avant-gardiste que *Las «locas»*, cela ne fait aucun doute. Par ailleurs, un titre comme *Primera actriz de vanguardia* (1929), autre roman de Retana à l'écriture bien peu avant-gardiste, ne doit pas nous abuser. Il récupère simplement un simple mot alors à la mode, à une époque où les plasticiens, cinéastes, dramaturges et poètes dits « de 27 » développaient, eux, de véritables « écritures » d'avant-garde, sans même parler de la prose et de ses tentatives du même type (Bacarisse, Jarnés, Ayala), ni même des romans

⁸⁰ L. A. de Villena, *Divino*, p. 45.

⁸¹ C'est aussi le thème du roman très récent de Juan Bonilla, *Los príncipes nubios* (2003), où le protagoniste principal, d'abord employé dans une ONG, passe ensuite à l'organisation d'un réseau de prostitution d'hommes et de femmes issus d'Afrique, fournissant ainsi la *jet set* européenne en « chair fraîche », et affirmant qu'il donne à ses esclaves une vie meilleure et de l'argent qu'ils n'auraient sûrement pas eus dans leur tiers-monde.

⁸² Yvan Goll, *Sodome et Berlin*, Saulxures, Circé, 1989 [1929], p. 72. Le § 175 allemand, institué en 1871, criminalisait les relations homosexuelles. Pourtant, on sait le climat de liberté (sexuelle), notamment à Berlin, de l'Allemagne pré-nazie, dont bien des romans se sont fait l'écho, parmi lesquels le fameux *Adieu à Berlin* (*Goodbye to Berlin*), de Christopher Isherwood (1939), porté à l'écran sous le titre de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972).

moins expérimentaux d'Unamuno, de Valle-Inclán ou de Gómez de la Serna, avec lesquels la comparaison formelle serait cruelle pour Retana⁸³.

De plus, si l'on élargit la réflexion à la production européenne ou nord-américaine des années 20, on se souviendra que la modernité y était en avance par rapport à l'Espagne, et Retana ne pouvait l'ignorer. Mais l'on redit que la prose la plus lue n'était pas celle-ci, et que les romans populaires constituaient précisément le socle académique, en fin de compte, de la production et de la réception en littérature.

Revenons donc à la lézarde du thème de l'homosexualité dans la littérature de l'époque : sur ce point, Retana n'est pas en reste d'audace pour l'Espagne, même si un Gide a l'air plus courageux en France avec son *Corydon*. Mais l'ombre de la condamnation de Wilde en Angleterre plane encore dans tous les esprits européens progressistes, et n'oublions pas que, lorsque André Gide publie son essai néo-platonicien en 1920, « está muerto de miedo »⁸⁴, alors qu'il s'agissait d'une édition très restreinte. Quant à son autobiographie avec *coming out, Si le grain ne meurt...* (1920), elle sort d'abord tirée à treize exemplaires, et ne paraît en édition courante qu'en 1926.

Même Proust, figure du gay Paris des initiés, prétend prendre les distances de la fictionnalisation et d'une apparente indifférence au sujet, apparemment noyé dans bien d'autres thématiques, dans sa *Recherche* (1919-1927) et met au point sa fameuse « stratégie Albertine »⁸⁵, pour parler de ces mondes cachés derrière les ors et les fanfreluches de l'aristocratie et de la bourgeoisie que sont ces *Sodome et Gomorrhe* (1922-1923), sur lesquels il se penche avec le même feint détachement d'entomologiste que Retana. Enfin, dans le domaine anglo-saxon, *Maurice* d'E. M. Forster, roman d'un amour homosexuel dans l'Angleterre victorienne, écrit dès 1914, ne sera publié, selon les souhaits de son auteur, qu'en 1971, après la mort de l'écrivain.

En conclusion, on dira que la lézarde de Retana réside davantage dans l'audace du thème abordé que dans la révolution formelle, esthétique, qui « emballe » ce contenu. Il

⁸³ Sur la modernité de l'écriture de Gómez de la Serna dans son époque, voir, par exemple, le sous-chapitre de B. Magnien « Ramón Gómez de la Serna et l'avant-garde », in « La prose d'avant-garde (1926-1934) », p. 224-226, ou mon article « Les années art déco de Ramón Gómez de la Serna : un Espagnol de l'avant-garde ? », dans les Actes du Colloque « Les années "Art Déco" : entre avant-garde et "néo-classicisme" (1920-1937) », organisé par l'Université de Reims, Pôle Patrimoine, Culture, Institutions, 2007, à paraître.

⁸⁴ Selon L. A. de Villena, Introduction à *Las «locas» de postín*, p. 16.

⁸⁵ On sait désormais qu'Albertine, aimée du narrateur « Marcel », est le masque de fiction d'un amour masculin de Marcel Proust, l'auteur.

est, malgré les précautions oratoires du prologue et, çà et là, dans les chapitres eux-mêmes, plus bienveillant, par exemple, qu'un Cansinos-Asséns ne l'est dans ses Mémoires, lorsque ce dernier évoque cette époque et ce monde-là⁸⁶.

Bien entendu, Retana ne peut aller trop loin, même thématiquement, et l'ambiguïté de son propos est un trait d'époque, quelle que soit la sexualité qu'il lui faut décrire – *a fortiori* l'homosexualité –, même si le lecteur gay – si l'on peut dire pour l'époque – trouvait dans ces romans bien du grain à moudre. Cette ambiguïté était non seulement de mise, censure et autocensure obligent, mais encore, ce genre d'écriture est à considérer comme la métaphore même du dire de la sexualité, un dire ardu pour exprimer ces sensations charnelles, mais qui engagent tout l'être, ce qui constitue une aporie pour l'écrivain qui ne veut pas tomber dans la pornographie⁸⁷.

De plus, si, comme on l'a dit, le prosélytisme homosexuel direct est alors impensable et impossible, la liberté de ton de Retana et sa « parodie » de roman galant hétérosexuel, en quelque sorte, permet de dire des vérités hardies, sous couvert d'amuser la galerie, ce qu'il faisait aussi :

Y llegó lo más lejos que podía llegar, ya que la censura exigía –como mínimo– que al hablar de todo aquello no se evitasen las palabras *perversión*, o, *pecado*, y naturalmente todos los protagonistas terminarían mal. Pero ¿quién se atrevió –en clave– a retratar la vida homoerótica y aristocrática del final de la *belle-époque* madrileña, sino el Retana de ese libro de título atrevidísimo?⁸⁸

⁸⁶ Voir Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, t. I (1914-1923), Madrid, Alianza, 1985. Cansinos-Asséns va même jusqu'à *outer* certains artistes de l'époque, comme Pedro de Répide, Goy de Silva, le Chilien installé en Espagne Augusto d'Halmar, Ricardo Baeza, des figures somme toute mineures, certes, mais aussi Benavente et Hoyos, vrais secrets de polichinelle pour ce qui les concerne. Voir aussi, sur le sujet de la bohème madrilène, le roman contemporain *Troteras y danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala (1913), où l'on retrouve, au Théâtre-Cirque Price, Hoyos y Vinent sous un autre masque, celui d'un certain Honduras.

⁸⁷ C'est la théorie d'une « écriture impossible » de l'érotisme que développe Julia Kristeva dans son *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, relayée de manière convaincante par Christine Rivalan Guégo. De même, Juan Goytisolo fait remarquer dans un article sur Joaquín Belda que cet auteur « galant » contemporain de Retana, et contempteur, lui aussi, de la Restauration espagnole, utilise des métaphores gongorines pour dire le sexe (ici, de la femme) et l'acte sexuel sans jamais les nommer directement, censure oblige. Pour Goytisolo, Belda « gongoriza *malgré lui* a partir del momento en que se ve obligado a recurrir al uso de elipsis y eufemismos para imponer en sus lectores "su marca particular" », entre baroque et expressionnisme à la Valle-Inclán. Cf. Juan Goytisolo, « La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima » [paru initialement dans *Espiral*, 1976, n° 1], repris in *Disidencias*, Madrid, Aguilar/ Taurus, 1992 [1977], p. 313-353. Cf. aussi le sous-chapitre de Ch. Rivalan Guégo, « *La jouissance du verbe : Belda et Retana* », dans le chapitre « L'heure sexuelle », p. 192-194, sur les jeux avec les mots chez Retana.

⁸⁸ L. A. de Villena, « Álvaro Retana en el abanico de la "novela galante-decadente" », in *Turia*, octobre 1992, Teruel, n° 21-22, p. 27. C'est l'auteur qui souligne.

Laissons encore la parole à Villena, qui apprécie la valeur et l'importance de cette brèche, et pas seulement quant à l'expression de l'homosexualité, mais de la liberté en général :

Gusto por la belleza, encomio de la homosexualidad, apoteosis de la juventud, androginia ideal y todo [...], con ese aire que la época solicitaba de *jazz-band*. Creer que el mundo es una breve noche loca. Que todo es picardía, que nada pasa. Que no hay más que guiño picarón de ojos, como en el cuplé. Cual el título de uno famoso y madrileñista todas las novelas de Retana son *Cuadros disolventes* [titre d'une pièce lyrique de Perrín, Palacios et Nieto, 1896], que querían ejemplificar una sociedad cosmopolita, avanzada y nueva que (como la vida del propio autor demostró) en España no llegó plenamente a fraguar⁸⁹.

Mais revenons plus particulièrement à l'homosexualité. Puisque l'on était désormais passé, à l'époque, du péché moyenâgeux et religieux, le « pecado nefando », à la pathologie, donc à la médicalisation de ce qui n'était plus qu'« un vice », Retana atteignait bel et bien au maximum de ce que l'on pouvait dire ou écrire. De plus, ces personnages avaient l'air inoffensifs et paraissaient bien s'amuser. L'auteur sut faire partager au lecteur, malgré ses dénégations⁹⁰, et souvent avec une vraie empathie vis-à-vis de ses personnages, une complicité dans la restitution bienveillante, mi-réaliste, mi-caricaturale⁹¹, des mots, des comportements et des situations.

Bien sûr, dit encore Villena : « Todo está muy lejos – o no tanto – de lo que hoy conocemos por *mundo gay*; pero que en la España de 1919 se contara con tal desparpajo (pese a la cortina de autocensura y condena) es una novedad radical y valiente hallazgo »⁹², c'est pourquoi ce roman constitue, on l'a compris, un « hito novedoso (independientemente de su calidad literaria) en nuestra literatura »⁹³. On appréciera que le critique-poète l'oppose même, avec provocation, à une autre lézarde dans l'académisme, à savoir le roman d'Unamuno *Niebla*, de 1914 : « *Niebla* [1914] es una novela existencial y formalmente *moderna*, pero retrata un mundo, el de Augusto Pérez

⁸⁹ *Id.*, p. 28.

⁹⁰ « C'est que même si l'exploitation de la thématique sexuelle s'accompagnait d'une dénégation narrative, comme toute dénégation elle incluait l'expression et la représentation de ce qu'elle condamnait », nous rappelle Ch. Rivalan Guégo, p. 209.

⁹¹ Car la caricature est, selon nous, une expression du réel au carré.

⁹² L. A. de Villena, Introduction à *Las «locas» de postín*, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

⁹³ L. A. de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, p. 85.

y la pianista Eugenia, tan decimonónico – aunque se habla ya del cinematógrafo – que uno lo siente muy remoto, una España demasiado *profunda*, ¿no había otra?⁹⁴

Pour Villena, c'est ce monde homosexuel, cette *sociedad rosa*⁹⁵, vécue sans honte, ni atteroiements, sans culpabilité ni remords, qui *est* le monde moderne, la Nouvelle Espagne des années 20 et de la première moitié des années 30 à venir. Mais c'est une société encore ghettoisée, cryptée, et se refermant sur elle-même dès que le danger menace, qui est à lire derrière les extravagances et les divertissements fous de *Las «locas»*.

Ce roman en (relative) liberté annonce à la fois, thématiquement, les romans écrits dans les milieux gays espagnols post-franquistes, avec leurs codes et leur langage, ceux, par exemple, d'un Eduardo Mendicutti, d'un Terenci Moix ou d'un Leopoldo Alas, les poésies d'un Vicente Molina Foix et d'un Juan Antonio González Iglesias, les films d'un Pedro Almodóvar ou d'un Eloy de la Iglesia ou, pour la bande dessinée, d'une bédé de consommation courante comme *Vacaciones en Ibiza* de Sebas & Guille⁹⁶, et, dans une optique lesbienne, d'une bande dessinée récente de grande qualité comme *Salidas de emergencia*⁹⁷, sur la vie quotidienne d'un groupe de *bolleras*.

On précisera pour les amateurs d'histoires graphiques que le dernier titre cité est un équivalent lesbien de la série des bédés gays de l'Allemand Ralf Koenig⁹⁸, qui narre la vie quotidienne d'un groupe d'homosexuels dans la Cologne actuelle : son humour et l'universalité de son propos sur la sexualité et l'amour contemporains font que cette

⁹⁴ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁵ Du nom de l'essai d'Oscar Guasch, paru en 1991 (Barcelona, Anagrama), le premier en Espagne sur le sujet, livre pionnier, mais qu'il fallu attendre, à cause de la glaciation franquiste, quinze ans après la mort du dictateur. On ne parlera pas ici, par manque de place, des rares œuvres artistiques sur le sujet, produites au compte-gouttes sur le territoire péninsulaire jusqu'en 1975 : Juan Goytisolo, bien sûr, pour les romans ; Jaime Gil de Biedma et Francisco Brines pour la poésie ; Luis María Delgado pour le cinéma et quelques autres... Le reste s'est exilé (de Luis Cernuda à Agustín Gómez Arcos, en passant, un temps, par Gil-Albert), même les chanteurs, comme les traqués Miguel de Molina et Luis Mariano.

⁹⁶ Barcelona, Egales, 2003.

⁹⁷ De Rosa Navarro et Gema Arqueró, Barcelona, Odeonia-La Ciudad de los Libros, 2006, qui sont un peu les enfants post-modernes d'un Nazario. Les lesbiennes commencent à être visibles dans l'art (côté production), alors que, longtemps, seules en Espagne des figures comme celles d'Esther Tusquets et Ana María Moix incarnaient cette identité encore plus cachée que celle des homosexuels masculins, car une poétesse comme Gloria Fuertes, par exemple, était bien plus explicite dans sa vie que dans son œuvre... Mais c'est une autre histoire.

⁹⁸ Publiée en Allemagne depuis 1987 (chez Carlsen Verlag), en France depuis 1993 (chez Glénat) et en Espagne depuis 1987 également (chez La Cúpula), entre autres pays, avec un succès qui ne se dément pas depuis plus de vingt ans.

série peut être lue, comprise et appréciée par tous, et évite précisément le ghetto culturel pour *happy few*.

On veut dire par là qu'avec le retour d'une Démocratie et d'une législation véritablement progressiste, comme dans le reste du monde occidental depuis le vent de liberté qui a soufflé dès les années 60 et surtout 70, cette lézarde s'est agrandie. Désormais, en Espagne, la production gay et lesbienne, qu'elle soit littéraire, graphique ou cinématographique, a pignon sur rue⁹⁹, se vend – c'est sans doute, aussi, l'une des raisons de son acceptation médiatique, car il ne faut pas se cacher la réalité du marché – et se « consomme », dans des maisons d'édition spécialisées ou grand public, générant désormais, peut-être, un nouvel académisme : combien d'histoires produites par et pour des gays racontent-elles toujours les mêmes histoires, avec des personnages interchangeables, sans aucune invention formelle ? combien d'histoires produites pour le grand public – lecteurs, spectateurs, mais aussi téléspectateurs – ne font-elles pas apparaître le « gay de service », parfois, encore, sournoisement stigmatisé, sans lequel toute bonne fiction populaire qui se respecte ne saurait désormais exister pour pouvoir coller à l'air du temps ? Le phénomène est ici international.

La « société rose » produit donc, à la fois, des œuvres *de usar y tirar*, mais aussi, formellement, des chefs-d'œuvre, comme pour toute production artistique. Ce sont sans doute, dans ce cas, des œuvres qui, comme celles d'un Almodóvar (rentré quelque peu dans le rang depuis une décennie), d'un Álvaro Pombo ou d'un Juan Goytisolo, tentent moralement et esthétiquement de dépasser la simple problématique d'un désir particulier en l'universalisant, en la tirant vers celle, plus vaste et concernant tous les êtres, du désir en général. Lorsqu'une œuvre raconte des histoires propres à toucher le corps et le cœur de chaque homme et de chaque femme, non pas en gommant la spécificité d'un désir particulier, mais en le subsumant dans celui de la collectivité des « frères humains », elle est apte à leur parler, à nous parler véritablement à tous.

C'est peut-être cette ligne-là de partage qui sépare un socle d'académisme – maintenant que l'homosexualité, en Occident du moins, n'a plus à être dite à demi-mot – d'une lézarde propre à la modernité. Et, ce, même si la réaction conservatrice (triste pléonasme) et le puritanisme moralisant menacent, par cycles réguliers, d'un

⁹⁹ Voir mon article « Espagne », in Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 175-176.

retour toujours possible. N'oublions pas, en effet, que se joue ici le rapport entre une culture dominante et, malgré tout ce que l'on vient de dire, une culture, encore et toujours, dominée, car au moins en *minorité*, sinon en marge. Or : « Une culture dominante ne se définit pas d'abord par rapport à ce à quoi elle renonce, alors que les dominés ont toujours affaire avec ce que les dominants leur refusent – quoi qu'ils fassent du reste, résignation, dénégation, contestation, imitation ou refoulement. »¹⁰⁰

La « morale du minoritaire », pour reprendre, cette fois, l'expression et le sens habituels de l'adjectif, chez le penseur Didier Eribon dans son essai sur Jean Genet, a joué des tours à Retana, dans son écriture et dans sa vie ambiguës, par rapport aux différentes stratégies adoptables face à cette culture dominante. Mais elle ne l'a pas empêché d'ébranler dans son pays, dès la fin des années 10, un socle présumé solide, inamovible et inaltérable... à tort.

Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims

¹⁰⁰ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, Coll. « Hautes Etudes », 1989, p. 61, cité in Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, Coll. « Bibliothèque Histoire », 1996, p. 224.