

# Identité et altérité dans la langue de l'autre

## *Identidad y alteridad en la lengua del otro*

### *Identity and alterity in the other's language*

María del Carmen MOLINA ROMERO

Universidad de Granada  
cmolina@ugr.es

#### RÉSUMÉ

À la suite du fait migratoire provoqué par la guerre civile, des auteurs nés en Espagne se sont installés en France et écrivent aujourd'hui en français. Les écrits de Jorge Semprun, de Augustin Gomez-Arcos, d'Adélaïde Blasquez et de Michel del Castillo nous offrent un terrain exceptionnel pour étudier la place et l'influence que la langue maternelle et la culture espagnole ont sur la langue d'écriture et sur leurs univers de fiction. Les problèmes d'identité qu'elle crée aussi chez le bilingue, car si l'identité de l'écrivain est à priori de nature pathologique, elle est encore plus menacée lorsqu'il doit la définir entre deux langues, entre deux cultures. Si dans le miroir de l'écriture se reflète une image de soi, celle de l'écrivain qui s'exprime dans la langue d'un autre se trouve confrontée à l'altérité. Quelle est la réflexion linguistique qui se dégage de leurs œuvres ? Il y a chez ces auteurs un discours extrêmement fin de la langue et de l'identité. Ils possèdent une conscience spécialement aiguë du langage qui est propice à l'écriture de soi. Ils nous offrent une parole littéraire venue simultanément d'ici et d'ailleurs, hantée par la voix de l'autre.

#### MOTS CLÉS

Langue  
Altérité  
Exil  
Écriture de soi

#### RESUMEN

Como consecuencia del movimiento migratorio que se produce con la guerra civil, una serie de autores nacidos en España se instalan en Francia y eligen como lengua de escritura el francés. Los escritos de Jorge Semprun, de Agustín Gomez-Arcos, de Adélaïde Blasquez y de Michel del Castillo nos ofrecen un terreno excepcional para medir la influencia y el lugar que ocupan la lengua y la cultura maternas en sus universos de ficción. También para valorar los problemas de identidad que crea en el bilingüe, pues si la identidad del escritor es ya de entrada de naturaleza patológica, ésta se encuentra aún más amenazada cuando debe definirla entre dos lenguas y dos culturas. Si en el espejo de la escritura se refleja la imagen de uno mismo, la del escritor que se expresa en la lengua del otro se encuentra confrontado a la alteridad. ¿Qué reflexión lingüística se destila de sus obras? Estos autores tienen una percepción del lenguaje y de la lengua especialmente aguda que propicia una escritura que habla de la identidad. Nos ofrecen así una palabra literaria que viene simultáneamente de aquí y de allí, habitada por la voz del otro.

#### PALABRAS CLAVE

Lengua  
Alteridad  
Exilio  
Identidad

**ABSTRACT**

As a result of the migration caused by the Spanish Civil War, several authors born in Spain settled down in France and write in French nowadays. The writings of Jorge Semprun, Agustín Gómez-Arcos, Adélaïde Blasquez, and Michel del Castillo provide an outstanding ground to study not only the role the mother tongue and the Spanish culture played in their writing language and fiction universes, but also the identity problems originated in the bilingual, for if the identity of the author is pathological by nature it is further threatened when it must be defined between two different languages and cultures. If the image of oneself is reflected in the mirror of writing, that of the writer who expresses himself through the language of the other faces alterity. What linguistic reflection can we take out from their works? There is in these authors a specially refined discourse that leads them into an inner writing. They offer us a literary speech that comes from here and there simultan!

**KEY WORDS**

Language  
Alterity  
Eously  
Besieged by  
the voice of  
the other

Ce travail cherche à définir les concepts d'identité et d'altérité dans la langue, quand la langue d'écriture ne correspond pas à la langue maternelle. Ce qui pousse des auteurs nés au xx<sup>e</sup> s. en Espagne à choisir le français comme langue d'écriture c'est, tout d'abord, un fait capital de l'histoire récente de notre pays : la guerre civile. À la suite du fait migratoire provoqué par ces événements, des auteurs espagnols se sont installés en France et ont choisi comme langue de création le français. Sur cette liste<sup>1</sup> on peut trouver des noms comme Jorge Semprun, Augustín Gómez-Arcos, Michel del Castillo et Adélaïde Blasquez. Ce n'est plus l'aspect politique qui nous intéresse mais leur comportement linguistique : nous voulons étudier leur rapport à la langue maternelle à l'intérieur de l'autre langue dans leurs discours narratifs. La place et l'influence que la langue maternelle et la culture espagnole exercent sur la langue d'écriture et sur leurs univers de fiction. Les problèmes d'identité qu'elle produit aussi chez l'écrivain bilingue, donc, « schizophrène » et « sans racines » comme affirme Jorge Semprun (1993 :15).

Dans l'entourage familial direct de Michel del Castillo, de Jorge Semprun et d' Adélaïde Blasquez il y avait des républicains qui ont dû s'exiler pendant la guerre civile. Ces auteurs étaient des enfants ou des adolescents qui ont dû partir avec leurs familles: la mère de Michel del Castillo était une journaliste républicaine, le père de Jorge Semprun un représentant officiel de la République, le père de Blasquez un militaire républicain attaché à *la escolta presidencial*. L'exil de Gómez-Arcos a été quelque peu différent car il s'est produit beaucoup plus tard, vers la moitié des années 60. Il convient donc d'insister sur le fait que l'auto-exil de Gómez-Arcos est presque un anachronisme, car à partir des années 50 les émigrés économiques se substituent aux exilés politiques, qui étaient partis lors de la guerre civile ou un peu plus tard avec la consolidation du régime franquiste.

<sup>1</sup> Elle pourrait sans doute être complétée avec des noms comme Carlos Semprun-Maura, José Luis de Villalonga, Jacques Folch-Ribas, le journaliste et romancier Ramón Chao, le poète Juan Larrea.

L'identité de l'écrivain est à priori de nature pathologique, dédoublée, multipliée, mais elle est encore plus menacée lorsqu'il doit la définir entre deux langues, entre deux cultures. Si dans le miroir de l'écriture se reflète une image de soi, celle de l'écrivain qui s'exprime dans la langue d'un autre se trouve confrontée à l'altérité, non seulement en tant qu'individu mais comme représentant d'une autre collectivité. Quelle est la réflexion linguistique qui se dégage des œuvres de ces auteurs? Il y a chez eux un discours extrêmement fin de la langue et de l'identité. Ils possèdent une conscience spécialement aiguë du langage qui est propice à l'écriture de soi. Il s'agit d'une parole littéraire venue simultanément d'ici et d'ailleurs, hantée en permanence par une autre voix.

Choisir à l'âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de se conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre. (N. Huston, 2001 :5).

Ces auteurs ont tout d'abord un statut particulier, d'emprunt, car si leur langue de création est le français, le centre d'intérêt de leurs fictions est bien fixé en Espagne. Aussi se sent-on embarrassés quand on doit les classer : à quel milieu littéraire appartiennent-ils? Sont-ils des écrivains espagnols qui exposeront en français leurs obsessions maternelles ou des écrivains français qui transformeront leurs souvenirs d'une enfance espagnole en récits fictionnels? Serait-ce une littérature invitée, à laquelle on donne hospitalité en lui offrant la voix? Il s'agit en réalité d'un faux problème car la catégorie d'auteur (français ou pas) ne vient pas déterminée en principe par la nature des romans qu'on produit : si un écrivain autochtone écrit un récit sur les États-Unis ou sur un pays quelconque, cela ne modifie en rien sa nature d'écrivain français ou espagnol. Par contre, c'est bien une réalité que les écrivains se servent fréquemment de leur expérience personnelle (souvent c'est l'enfance) pour produire des fictions. Dès lors il ne faut pas s'étonner si ces auteurs y puisent eux aussi, et d'autant plus qu'ils ont été des enfants de la guerre et de l'exil et possèdent des souvenirs qui les ont marqués à jamais. Le cas le plus frappant est celui de Michel del Castillo dont les souvenirs d'enfance et d'adolescence vont hanter à jamais son œuvre et son univers fictionnel. Eux aussi pousseront Adélaïde Blasquez à écrire pour restituer sa mémoire familiale. Ceux qui alimentent l'univers littéraire de Semprun sortent de l'expérience vécue dans le camp de concentration nazi, mais sans doute les événements de 1936 et l'exil qui s'ensuit restent des éléments clés. Ceux de Gomez-Arcos sont liés à l'enfance en général, celle de ses personnages, et à un pays dévasté par la guerre mais surtout opprimé par les vainqueurs.

Il y a bien sûr chez ces exilés des nuances : il y en a qui ont mis l'accent sur une connotation politique ou idéologique et ceux qui, comme del Castillo ou Blasquez, insistent sur l'exil sentimental. Dans l'œuvre de Semprun on trouve un engagement et une réflexion politique de plus en plus critique (il a été longtemps militant communiste). Gomez-Arcos écrit des romans politi-

ques mais pas dans le sens de Semprun, il s'agit de romans noirs qui rappellent l' "esperpento de Valle-Inclán" ou les peintures noires de Goya (Bertrand de Muñoz, 2001 : 165-166), où se mêlent une haine viscérale contre la réalité insupportable du franquisme et un désir féroce de liberté.

Cette manière de vivre l'exil déterminera en partie leur positionnement et leurs attitudes face à l'idée de patrie ou au fait d'appartenir à un pays ou à l'autre. Michel del Castillo et Jorge Semprun, par exemple, défendent à cor et à cri chacun une nationalité. Michel del Castillo affirme haut et fort son appartenance administrative, filiale et sentimentale à la France, et son rejet de l'Espagne et de ce qui l'identifie comme espagnol : langue, traits de caractère... Cette amour-haine vers «lo español» est plus complexe qu'il ne le dit et suinte par tous les pores de ses romans. Michel del Castillo est français non seulement parce qu'il a un père français, mais parce qu'il le veut ainsi. C'est un choix personnel qui se fait chez lui très tôt, même avant de partir d'Espagne et qui le pousse à tricher un peu quand il affirme que le français a toujours été sa langue maternelle. Jorge Semprun, de son côté, a toujours conservé la nationalité espagnole :

J'avais un passeport espagnol, bien entendu. L'idée d'avoir un passeport français, c'est-à-dire d'abandonner la nationalité espagnole de ce point de vue-là, ne m'avait jamais effleuré. On m'avait souvent proposé de me faire naturaliser français : toutes les conditions requises étaient réunies, me disait-on. J'écrivais en français, j'étais un ancien déporté-résistant, j'étais marié à une Française —par deux fois, d'ailleurs : la récidive augmentait mes chances d'être admis—, j'étais aussi un contribuable exemplaire [...] Mais l'idée d'être français de cette façon-là ne m'était jamais venue à l'esprit. J'avais été un rouge espagnol en France, un Rotsparier dans le camp nazi de Buchenwald. On n'abandonne cette identité sous aucun prétexte, m'étais-je toujours dit. [...] J'avais donc vécu l'exil politique espagnol comme une vraie patrie [...] En conséquence, j'ai eu pendant de longues années des papiers de réfugié et un titre de voyage des Nations unies, l'équivalent à l'ancien passeport Nansen. (Semprun, 1993 : 15-16).

Un de ses personnages de fiction reprend cette même idée dans *L'Algarabie* pour critiquer le chauvinisme français et jouer sur les mots "naturaliser" et "empailler".

La jeune femme s'étant étonnée, en effet, qu'Artigas n'eût jamais demandé sa naturalisation, alors qu'il vivait en France depuis si longtemps et qu'il avait même publié plusieurs livres dans notre belle langue — ce sont les mots de Rose Beude, bien sûr -, l'Espagnol l'avait fixée d'un oeil noir, où brillait la commisération et le dédain, et lui avait dit d'une voix glaciale : «Vous êtes sans doute de ceux qui croient que la France est la deuxième patrie de tout le monde?», question à laquelle il ne lui avait pas donné le temps de répondre, enchaînant aussitôt sur un discours ironique et virulent, dont elle n'avait retenu que des éclats, des bribes, mais où il avait été question, en tout cas, de son refus de se laisser empailler —allusion qu'elle n'avait pas comprise que plus tard, en pensant au second sens du verbe naturaliser-, du fait aussi que la condition idéale de l'écrivain était d'être apatride, de ne connaître, du moins, pour seule patrie que celle du langage, et d'autres vérités grosses comme le poing, qu'il lui avait assénées. (Semprun, 1981 : 295)

Cette fidélité à un pays ou à une destinée s'estompe dans les écrits de Gomez-Arcos et d' A. Blasquez. L'idée que la condition idéale de l'homme est d'être apatride est chère à Gomez-Arcos, qui se méfie de concepts comme patrie et monolinguisme. S'exprimant par la bouche de Lola, la grosse immigrée andalouse qui habite au Maroc, il dit: «La patrie lui semblait une idée révolue, dépassée. Une vieillerie. Elle songeait même à solliciter un passeport Larsen» (Gomez-Arcos, 1991 :167).

Pour Adélaïde Blasquez la vie est un exil, une longue errance où se mêlent l'histoire de l'Europe sous le nazisme et l'engagement des républicains espagnols jusqu'au retour du père à Avila. L'enfance de Blasquez est imprégnée d'un «laisser-aller linguistique» : née en Espagne mais, d'une mère bavaroise et d'un père castillan, elle a eu comme langue d'enfance et d'adolescence l'espagnol, le français et l'allemand. Si elle a promené partout son statut de rouge espagnole («Il paraît que ça se voit à nos faciès, qu'on est des Rouges», Blasquez, 1999 :197-198), elle ne l'a pas vécu comme Semprun. L'idée de patrie est moins dessinée, elle s'efforce plutôt d'établir un lien entre deux générations. Il y a tout au long de son roman *Le Bel Exil* une fluctuation dans le choix des possessifs au moment de s'approprier d'une identité nationale ou culturelle, qui est significative. Elle dit tantôt notre langue (Blasquez, 1999 :13) ou votre langue (*ibid.*, 317) en parlant du français. Quand elle s'adresse à son père, Pepe Martín Blázquez, elle dit «votre voix» (*ibid.*, 60), «tes compatriotes» (*ibid.*, 89) «ton peuple [...] ta tribu» (*ibid.*, 87). Mais quand elle parle à sa fille elle marque aussi la distance, la différence, l'Espagne c'est alors «chez nous» (*ibid.*, 82), et les Espagnols ceux de «ma race» (*ibid.*, 80). L'Espagne est sa terre natale et la France son pays d'accueil (*ibid.*, 60), sa patrie et sa culture d'emprunt (*ibid.*, 80, 69). Elle partage avec son père un faible pour la France (pour lui «l'Autre Femme c'est la France», *ibid.*, 126). En tout cas son choix s'est joué au détriment de son héritage allemand : elle s'obstine à abolir toute trace. Elle force sur la note hispanique et sa fille s'exclame alors : «Mais retournes-y donc, on ne te retient pas, retournes-y donc au pays des grands airs, on verra si tu trouveras encore moyen de romancer et enjoliver ! » (*ibid.*, 319).

Changer de langue ou choisir une langue autre entraîne une mise en cause certaine de l'identité. Cette relation étroite entre langue et identité se reflète bien dans les noms des auteurs qui témoignent par eux-mêmes de ce dédoublement. Il est intéressant de voir sous quels noms ils se désignent, d'observer les modifications qu'ils y ont faits afin de les adapter. Car dans le «théâtre de l'exil» le masque commence avec le nom : on pourrait avoir envie de se débarrasser des traits qui dénoncent vos origines ou, peut-être le contraire, de les conserver. Certains les ont francisés, d'autres ont choisi le patronyme paternel ou maternel. En général, ils ont associé dans la dénomination adoptée la tension entre l'individuel et le collectif par le prénom et le patronyme. Tous ces auteurs ont réalisé une réflexion sur leur(s) nom(s) de famille pour déjouer la relation d'appartenance, et se faire écho en même temps de leur statut ambivalent d'écrivain français et/ou espagnol. Ces fils de l'écriture, enfin adultes, avouent sans honte leur filiation après l'avoir transformée et transcendée.

Certains peuvent considérer leur relation à leur nom comme la relation de leur visage à ce masque social dont parlent certains moralistes du Grand Siècle. Les écrivains peuvent prendre un nom de plume différent de celui de leur état-civil, les uns pour se donner l'illusion qu'ainsi ils portent un masque, les autres pour se donner l'illusion d'être ainsi plus proches de leur vrai visage. On peut en trouver aussi (ruse suprême ?) qui gardent leurs noms d'origine pour mieux se masquer. (Franc-Kochmann, 2001 : 191)

Ce dernier est apparemment le cas de Jorge Semprun. Il ne traduit ni son prénom ni n'ajoute son deuxième nom de famille Maura, un nom pourtant grave dans l'histoire de l'Espagne républicaine<sup>2</sup>. Son jeu se tient donc au niveau de l'oral, en ce qui concerne la prononciation de « Semprun » avec laquelle il a parfois joué<sup>3</sup>. Par contre, l'auteur transpose dans la fiction ce jeu nominal à travers la fluctuation des noms des personnages : les héros ont des noms d'emprunt, des noms clandestins sous lesquels ils cachent leur vraie identité. Les faux noms sont dans ses romans non seulement une question de survie mais un leitmotiv. Le héros de *L'Algarabie*, Rafael Artigas, illustre bien ce problème d'identité. Las de ce pseudonyme sous lequel il a voulu effacer son passé et des autres qu'il a dû prendre aussi (Martínez ou Rodriguez, des noms toujours espagnols), il vient d'entamer les démarches nécessaires pour en finir avec son identité éclatée. Néanmoins le vrai nom d'Artigas ne sera jamais révélé par le narrateur, qui tient lui aussi à brouiller les pistes. On n'y arrive qu'à décrypter un vague prénom *Jorge de...* (Semprun, 1981 : 132) tiré d'un des romans qu'il a publiés. La perte d'identité passe alors des personnages de la fiction au narrateur et de celui-ci à l'auteur. Auteur, narrateur et personnage confondent ainsi leurs identités et leurs instances narratives<sup>4</sup>. Tous les trois tiennent à arracher les masques et à les remettre aussitôt.

Agustin Gomez-Arcos a fait un pas de plus que Semprun car il a choisi d'adopter la formule française d'un seul nom de famille tout en conservant les deux qu'il possède. Il ôte l'accent tonique de son prénom et soude ses deux noms de famille avec un trait d'union. Il exploitera maintes fois cette technique de collage pour les dénominations dans la fiction, créant des noms composites d'une grande richesse descriptive où s'agglutinent des noms propres ou communs et des épithètes : par exemple dans *L'Agneau carnivore* (Clara-chienne, Clara-antique, Clara-Numance) ou dans *Scène de chasse (furtive)* (Madame-bébé, Madame-dix ans, Madame-à-venir, Madame-sa fille, Madame-jeune fille, Madame-externe ...).

<sup>2</sup> Son grand-père maternel, Antonio Maura, chef du parti conservateur fut premier ministre du roi Alphonse XIII. Son oncle Miguel Maura est l'un des fondateurs de la deuxième République espagnole, il devint ministre de l'Intérieur. Avec Jorge Semprun, la troisième génération des Maura aura elle aussi donné un ministre, sous le gouvernement socialiste de Felipe Gonzalez.

<sup>3</sup> C'est la prononciation de son patronyme, si différente « en deça ou au-delà des Pyrénées: *San-Prun* ou *Sème-prune*, pourrait-on dire lacaniennement » (George, 1994 : 197) qui peut se franciser ou « afrancesarse ».

<sup>4</sup> Cela se complique encore lorsqu'il publie en espagnol deux romans avec son ancien nom de militant communiste figurant dans le titre : Federico Sanchez (*Autobiografía de Federico Sánchez*, 1977, *Federico Sánchez se despierte de ustedes*, 1992). Il considère que Jorge Semprun est « le pseudonyme qui figure à [son] état civil » (Semprun, 1993 : 153).

Adelaïde Blasquez et Michel del Castillo, au-delà de leur prénom français, ont opté pour un seul de leurs noms de famille, s'obligeant donc à choisir, ce qui d'ailleurs les arrangeait. Blasquez est le patronyme paternel et del Castillo maternel. Pour Adelaïde il s'agit de garder l'héritage espagnol à tout prix et de renoncer à toute consonance germanique (*op. cit.*, 151). Et puis elle fait un choix sélectif puisqu'il s'agit du deuxième nom de famille de son père, donc du nom de sa grand-mère qu'elle admire. «Blázquez» a toutefois subi une petite francisation phonétique donnant Blasquez, et son prénom a été traduit témoignant de son ferme choix français.

Michel del Castillo a gardé le nom de famille de sa mère (et de son grand-père, originaire de Grenade) à côté d'un prénom français pour sceller ce mélange entre le français et l'espagnol de manière plus radicale. Pour Franc-Kochmann dans le nom de cet auteur on voit la tension entre le pôle espagnol et le pôle français qui constitue son identité (2001 :196). Son prénom aurait pu être Miguel (il apparaît d'ailleurs dans certains de ses romans), mais ce qu'il a carrément refusé c'est le nom de famille de son père (il parle dans ses romans de Michel de J\*\*\* sans jamais donner le nom complet). Il affiche donc son choix français exclusivement par le prénom. Et cela a son importance car si le patronyme rattache à un groupe, le prénom permet d'individualiser : le prénom est plus connoté affectivement car il relève du domaine du privé. D'ailleurs son patronyme del Castillo, qu'il n'a pas francisé, rappelle au lecteur plus que le mot équivalent en français «château», le mot Castille et castillan, donc ces traits qui connotent une partie de sa personnalité et de son caractère et témoignent de son amour-haine de «lo español».

Après avoir vu le choix de filiation que les écrivains ont fait à travers leurs noms d'auteurs, on va analyser leur attitude vers l'espagnol comme possible langue d'écriture et comme élément dynamique à l'intérieur de leurs romans. La duplication linguistique s'inscrit dans le processus même de création littéraire et la polyphonie de l'espagnol se glisse alors dans la langue de l'autre.

Pour ce qui est de la place de l'espagnol dans l'œuvre de ces auteurs, il faut d'abord distinguer entre ceux qui écrivent dans les deux langues même s'ils privilégient le français et ceux qui ont une relation exclusive avec la langue autre. Jorge Semprun a écrit dans les deux langues. La plupart de son œuvre est rédigée en français ; seuls deux romans ont été publiés en espagnol après la mort de Franco. Gomez-Arcos a conçu une partie beaucoup plus importante de son œuvre littéraire en espagnol : il a écrit de nombreuses pièces de théâtre avant de quitter l'Espagne. La relation avec la scène littéraire espagnole s'inverse pour ces deux auteurs : point de départ pour Gomez-Arcos et d'arrivée pour Semprun qui prépare actuellement un roman en espagnol<sup>5</sup>. Il y a encore un autre élément qui sépare ces auteurs : Semprun

5 L'auteur affirme dans un interview au journal *El país* que les deux livres qu'il a publiés en espagnol étaient «más polémico-políticos que novelas», et annonce qu'il est en train de finir ce qui sera son premier roman en espagnol, situé en Espagne en 1959 et dont les protagonistes sont des étudiants («Semprún remata su primera novela en español», *El país*, 1-2-2003).

ne traduit jamais ses romans français en espagnol (les versions espagnoles sont faites par des traducteurs professionnels) alors que Gomez-Arcos se livre à la délicate tâche de s'autotraduire<sup>6</sup>. Semprun accueille la traduction seulement au niveau métadiégétique, c'est le narrateur qui s'en charge.

Blasquez a renoncé à sa compétence traductrice car, comme Semprun, elle perçoit simultanément la richesse de chaque langue et pour elle traduire sera trahir («Non, traduction, trahison» (Blasquez, 1999 :121). Cela provoque chez eux non la traduction mais la naissance d'un discours métalinguistique. Tous les deux se livrent dans leurs fictions à des commentaires interlinguistiques : ils deviennent des philologues s'intéressant à l'expressivité ou des philosophes du langage quand ils analysent la manière qu'à chaque langue de voir le monde et de structurer la réalité.

Chez vous, on dit « tuer le temps ». Chez nous, on dit « faire du temps ». Chez vous, les temps vides sont les ennemis à abattre, on les transforme en temps morts et la question est réglée. Vous autres Français, vous usez sans compter des auxiliaires indirects. Les Espagnols sont très précautionneux avec les verbes. Quand ils disent « tenir », « prendre », « faire », « avoir », « être » ils savent à quoi ils s'engagent. [...]

En Espagne, comprends-tu, l'ennemi à abattre c'est ce que vous tenez pour réel, ce sont les limites que vous supposez d'avance et que vous voudriez bien imposer au reste du monde... (Blasquez, 1999 :319)

— J'écartais donc le drap blanc», disait Paula, poursuivant son récit, «et je voyais Otelo —j'ai du mal à dire «mon père», c'est curieux, je savais pourtant que c'était mon père, j'étais fière qu'il le fût» (mais peut-être s'étonnera-t-on de ce subjonctif dans la bouche de Paula Negri, étonnement qui ne prouvera que l'ignorance linguistique de qui s'étonne: le castillan est, en effet, tout aussi riche, subtil et parfois même plus pervers que le français, du moins et précisément quant à l'emploi du subjonctif! «*Orgullosa de que lo fuera*», avait donc dit Paula, et elle aurait également pu dire «*que lo fuese*», car ce subjonctif-là se paie en castillan le luxe d'avoir deux formes, faces ou facettes où miroiter, prenez-en de la graine). (Semprun, 1981 : 371)

C'est à ce moment-là que l'hispanisme devient un péril pressant: Semprun l'a utilisé au plus haut degré dans *L'Algarabie* où il contamine même le titre (Molina Romero, 2001). Gomez-Arcos<sup>7</sup> et Blasquez se sont permis quelques dérapages volontaires dans ce sens, avec des mots comme «désamour» et «désaimer» ou des décalques syntaxiques employant de verbes sans sujet (Gomez-Arcos dans *Scène de Chasse (furtive)* et Blasquez dans *Le Bel Exil*).

<sup>6</sup> *L'Aveuglon* (1990) et *Un oiseau brûlé vif* (1984).

<sup>7</sup> Les clins d'œil culturels à «lo español» sont plus fréquents que les langagiers chez Gomez-Arcos. Voir à ce propos l'article d'Emmanuel Le Vagueresse, 2001 :237-240.

Mercédès, elle, n'écoutait pas du tout. Sans doute connaissait-elle ce récit *ad nauseam*. Mais peut-être n'est-elle pas aussi distinguée latiniste que la plupart des autres personnages de cette histoire ; peut-être vaudrait-il mieux dire qu'elle connaissait «à satiété», «par cœur», ce récit de voyage aux U.S.A., «qu'il lui sortait par les trous du nez», «qu'elle en avait jusqu'à la coronille» —ah non! ça, c'est un barbarisme hispanisant!— en un mot comme en cent: il vaudrait peut-être mieux utiliser n'importe quelle expression française, qu'elle fût littérale ou colloquiale, pour parler de la désinvolture avec laquelle Mercédès ne faisait même pas semblant d'écouter le récit de son mari. (Semprun, 1981 :106)

Il y a chez Semprun une évolution dans la manière de considérer l'espagnol dans ses récits. Dans les premiers temps l'espagnol n'apparaît pas. Il se laisse pénétrer par la nouvelle langue et sa littérature. Nancy Huston dit que c'est une réaction normale : «L'étranger, donc, imite. Il s'applique, s'améliore, apprend à maîtriser de mieux en mieux la langue d'adoption...» (2001:7). Après les commentaires blessants de la boulangère qui le traite de sale rouge espagnol (Semprun, 1998 :65-66), il se promet d'effacer toute trace d'accent espagnol de sa prononciation. Puis l'évolution de son «conflit schizophrène» le mène à accepter l'interférence et la contamination avec la langue maternelle, il affiche ouvertement sa différence linguistique, l'amplifie exprès. C'est la spécificité du langage des immigrés qu'il étale dans *L'Algarabie*. Après ce mélange babélique nécessaire et cathartique Semprun est disposé à accepter un glissement vers l'espagnol, langue dans laquelle il écrit de plus en plus.

Chez Adélaïde Blasquez le conflit se livre en dépit de sa troisième langue, l'allemand. Elle choisit l'espagnol comme la langue du cœur et des sentiments. Elle lui servira à exprimer l'ineffable. Elle fait sien ce *¡ay!* du cantaor, que le poète a repris (vers de García Lorca) et que tout le monde dans ce pays répète à longueur de journée (Blasquez, 1999 :222, 281). Les phrases et les mots espagnols rétablissent par eux-mêmes ce retour à l'intimité des temps perdus (Blasquez, 1999 : 215).

Michel del Castillo n'a jamais écrit en espagnol et n'a jamais essayé de se traduire, sa relation avec le français est solide et exclusive. Mais même chez lui l'espagnol joue un rôle à l'intérieur de ses récits. L'espagnol a une double face : il est tout d'abord la langue de la haine, de la guerre et des querelles entre les adultes que l'enfant va vite rejeter ; par contre, le français c'est la langue de la tendresse qu'il parle avec sa mère le soir. Cette vision manichéiste est présente même dans l'un de ses derniers romans, *De père français* (1998), quand son père lui parle en espagnol et utilise cette langue pour insulter les autres : le mot espagnol «gentuza» sert à prouver en même temps la lâcheté de son père (il change de langue pour ne pas être compris) et la performance de la langue espagnole pour ce faire (on trouve ce même mot utilisé chez Blasquez, 1999 :74). Le dédoublement linguistique semble amplifié volontiers par les parents : le père et la mère aiment s'exprimer chacun dans la langue de l'autre et entretenir la confusion linguistique de l'enfant. Mais au delà de ce manichéisme linguistique, l'espagnol se dresse dans ses écrits comme une voix plus massive, la voix de la race qui lui parle de ses origines, et introduit une polyphonie venue d'ailleurs.

Pour del Castillo l'espagnol est une langue qu'on ne peut utiliser pour parler, c'est une langue qui se dessert elle-même tantôt trop émotive tantôt pleine de silence (Molina Romero, 2002). L'auteur aime certes manier des mots en espagnol ou des expressions, pas de phrases (le but n'est surtout pas la communication). S'il est attiré par sa langue maternelle, c'est par ces termes, objets précieux, qui lui montrent le caractère de sa race, l'héritage caché dans ses veines. Il se comporte en quelque sorte comme un philologue diachronique un archéologue de la langue. Il a beau affirmer qu'il n'appartient pas à ou l'Espagne, sa filiation est plus subtile, plus profonde et ces mots qui ont bâti la spécificité de sa race le lui démontrent. Il a substitué la notion de terre et de langue par celle de culture et race.

Finalement, pour Gomez-Arcos son bilinguisme n'est pas l'objet d'un conflit, car pour lui celui-ci ne se situe pas entre l'espagnol et le français mais entre dire et se taire, entre le silence et la liberté d'expression. C'est l'auteur qui utilise le moins l'espagnol à l'intérieur de ses récits : sa polyphonie se situe plus au niveau du contenu que de l'expression puisque ses récits décrivent bien une réalité historique espagnole. Malheureusement Gomez-Arcos n'a pas été traduit de son vivant en espagnol, donc condamné encore au silence devant ses compatriotes. S'il insiste sur le fait que son œuvre est traduite dans de nombreuses langues (Gomez-Arcos, 1992), c'est pour souligner cette capacité de l'écriture de se réaliser au-delà de la langue et du monolithisme linguistique qui lui permettra d'avoir une voix qui arrive au-delà de la langue imposée et qui impose le silence.

Ces auteurs imiteraient-ils certains des écrivains français des siècles précédents qui aimaient truffier leur récits de mots espagnols pour le dépaysement ? Certainement pas, ces mots, ces phrases deviennent plus graves dans la plume de ces écrivains bilingues. Ils cherchent une réflexion dans la langue et avec la langue pour résoudre un conflit intérieur et identitaire qui les aidera à fonder leur droit à la parole publique et littéraire et à faire une œuvre proprement originale.

### Références bibliographiques

BERTRAND DE MUÑOZ, M.

2001 *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*, Alfar.

BLASQUEZ, A.

1999 *Le Bel exil*, Grasset.

DEL CASTILLO, M.

1994 *Rue des Archives*, Gallimard.

1977 *Le Sortilège espagnol. Les officiants de la mort*, Fayard.

1997 *La Tunique d'infamie*, Fayard.

1998 *De Père français*, Fayard.

FRANC-KOCHMANN, R.

2001 « Langue, identité, altérité... », *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Université de Tours. P. 179-215.

GEORGE, F.

1994 «Semprun-Maura revient chez lui», *Critique*, L:193-197.

GOMEZ-ARCOS, A.

1975 *L'Agneau carnivore*, Stock.

1978 *Scène de chasse (furtive)*, Stock.

1984 *Un oiseau brûlé vif*, Seuil.

1990 *L'Aveuglon*, Stock.

1991 *Marruecos*, Mondadori.

1992 «Censura, exilio y bilingüismo : un largo camino hacia la libertad de expresión», ponencia inaugural, *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez Arcos*, actas del coloquio celebrado en Almería en noviembre de 1990, Diputación de Almería, p.159-162.

HUSTON, N.

2001 « Nord perdu suivi de Douze France », *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Université de Tours, p. 5-18.

LE VAGUERESSE, E.

2001 « *L'Agneau carnivore* : Langue de l'autre et amour de soi », *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Université de Tours, p. 231-256.

MOLINA ROMERO, M. C.

2001 « Jorge Semprun ou l'impossibilité de traduire », *La lingüística francesa en el nuevo milenio*. M. Carme Figuerola, Montserrat Parra, Pere Solà (Eds.), Ed. Milenio, U. de Lleida, p. 501-510.

2002 « Michel del Castillo: un bilinguisme conceptuel », XI Congreso Internacional de Estudios Franceses. La Rioja encrucijada de caminos. XI Coloquio de la APFFUE, Universidad de la Rioja, 7-10 de mayo de 2002. (En prensa)

SEMPRUN, J.

1963 *Le grand voyage*, Gallimard.

1977 *Autobiographie de Federico Sanchez*, Seuil.

1981 *L'Algarabie*, Fayard.

1993 *Federico Sanchez vous salue bien*, Grasset.

1994 *L'écriture ou la vie*, Gallimard.

1998 *Adieu, vive clarté...*, Gallimard.