

FIGURES ET DISCOURS DE L'ÉTRANGER CHEZ MIGUEL DELIBES

SANDRA BARBERIE

Un. de Nantes

Plusieurs constantes caractérisent l'œuvre de Miguel Delibes : il s'agit avant tout d'un romancier avec un espace, un territoire propre, la Castille. Ce territoire qu'il recrée dans la plupart de ses œuvres lui sert de socle pour offrir sa vision personnelle du monde et des relations humaines. Mais son œuvre se caractérise également par l'universalité des thèmes que l'auteur traite dans ses romans : en effet, à partir d'un espace défini et particulier où évoluent l'intrigue et les personnages, Delibes développe un ensemble de thématiques générales et profondes sur la question de la mort, le monde de l'enfance, le rapport à la Nature ou encore le rapport à l'Autre.

Cette dernière thématique sur le rapport à l'Autre, à la différence, à l'étranger est celle que nous allons présenter dans cette étude. Rapportée à Miguel Delibes, la thématique de l'étranger renvoie au problème fondamental du rapport de soi à l'Autre. Dans de nombreux romans de l'auteur, ce qui est étranger renvoie à l'expérience de l'altérité chez un ou plusieurs personnages. L'expérience de la différence entre individus, qui est au cœur des interactions humaines et de la relation au monde, conduit Miguel Delibes à décliner plusieurs figures de l'étranger dans ses romans. Pour le montrer, nous avons choisi trois romans, *Diario de un emigrante*, *El disputado voto del señor Cayo* et *Parábola del naufrago*, où l'auteur propose trois représentations de ce thème de l'étranger et du rapport de soi à l'Autre. Dans *Diario de un emigrante*, la figure de l'étranger est celle du protagoniste Lorenzo, qui part s'installer à Santiago du Chili pour y trouver une vie meilleure. Confronté à des paysages, des habitudes de vie et surtout des usages de la langue qui lui sont étrangers, le personnage, totalement déraciné, se sent lui-même un étranger sur ce sol qu'il ne connaît pas. Dans *El disputado voto del señor Cayo*, le romancier montre aussi qu'il n'est pas nécessaire de se déplacer vers un lointain ailleurs pour faire l'expérience de l'étranger. Une autre forme de vie, rurale, peut tout autant paraître étrangère. Ainsi, le vieux paysan Cayo, par son mode de vie et par son langage rural, fait figure d'étranger pour les trois jeunes gens de la ville venus le rencontrer. Enfin,

dans *Parábola del naufrago*, le personnage de Jacinto San José vit de façon intime et désespérée ce sentiment d'altérité, entre le poids de l'autocratie qu'il subit et qui le prive de toute liberté et les épanchements, les réactions de son moi profond face au miroir.

Plus que la description même de différents types d'étrangers, l'objet de cette étude est de montrer comment le romancier parvient à traduire le sentiment d'étrangeté que provoquent une situation, un personnage sur lui-même ou sur les autres. Dans cette perspective, le travail sur le langage qu'exerce Miguel Delibes joue un rôle déterminant. Il est intéressant ainsi de voir comment l'auteur emploie et adapte certaines formes discursives à ses propres besoins créatifs pour appuyer le traitement littéraire de ses thématiques. Par quels procédés linguistiques Miguel Delibes, dans les trois romans que nous avons choisis, représente-t-il les rapports entre soi et l'Autre ? Quelle est la fonction discursive des phénomènes mis en valeur dans ces trois romans ? Comment la fonction discursive de ces phénomènes est-elle exploitée à visée littéraire par le romancier pour renvoyer à la thématique de l'étranger dans ces trois romans ?

Après avoir présenté quels sont les traits discursifs retenus et utilisés par l'auteur dans *Diario de un emigrante*, *El disputado voto del señor Cayo* et *Parábola del naufrago*, nous tenterons d'analyser comment, une fois insérés dans la perspective du roman et soumis au travail stylistique de l'écrivain, ces phénomènes viennent à déborder le seul plan linguistique pour illustrer sur le plan littéraire la thématique de l'étranger. Enfin, nous explorerons les différentes facettes de l'étranger que livre Miguel Delibes dans ces trois romans, à travers la confrontation à ce qui diffère et l'expérience de l'altérité qui en résulte pour les personnages.

1. Le rapport à d'autres usages de la langue espagnole dans *Diario de un emigrante* : du rejet à l'assimilation

Parmi les différentes représentations du rapport à l'autre que met en scène Miguel Delibes dans ses romans figure celle de la confrontation à un autre pays, à une autre nationalité et à une autre forme de langue. C'est l'expérience que fait Lorenzo, le protagoniste de *Diario de un emigrante*. Dans l'espoir de faire fortune en Amérique, Lorenzo part en compagnie de sa femme Anita à Santiago du Chili où vit l'oncle d'Anita. Le caractère grandiose des villes et des paysages qu'il traverse durant son périple provoque l'émerveillement de Lorenzo. Mais ce sont surtout les nouveaux usages

langagiers latino-américains qui causent d'emblée le plus d'étonnement chez le personnage. L'incompréhension du personnage à l'égard de ces américanismes, de ces autres emplois langagiers commence ainsi à une des étapes du voyage vers le Chili, à propos du verbe « despachar » :

- 1) Luego me tuve que ocupar de las maletas y armé un cisco con un panoli que me preguntaba si quería **despachar las valijas** o las llevaba conmigo. Le dije que las llevaba conmigo, pero facturadas, y fue él y las separó. Entonces le pregunté por qué ponía mis valijas aparte y el cipote salió a voces que las llevaba conmigo y que los demás iban a **despacharlas**. *Ya quemado le dije que qué coños quería decir con eso de **despacharlas**, que eso no era cristiano*, y entonces el gilí se atocinó y nos pusimos los dos a voces. Menos mal que terció uno que me hizo ver que facturar y despachar eran una misma cosa. (Delibes, 1958 [2010]: 59).

Si le sens du mot «valijas» est naturellement compris par Lorenzo, celui du verbe « despachar » est manifestement obscur pour lui. La réaction de Lorenzo consiste d'abord à faire abstraction de ce nouvel emploi et à répondre au bagagiste sur la partie de la question comprise « las llevaba conmigo ». Mais, face à l'attitude surprenante du bagagiste qui sépare les valises, Lorenzo manifeste ensuite violemment son rejet et son incompréhension à l'égard de cet usage de « despachar ».

À la manière d'un lexicographe, Lorenzo note et commente dans son journal ces nouveaux termes et usages qu'il découvre depuis son arrivée au Chili. Mais la comparaison avec un travail de lexicographe s'arrête là. Loin du travail minutieux et surtout objectif du lexicographe, les commentaires que fait Lorenzo sur ce lexique inconnu sont empreints d'affectivité et de subjectivisme. Pour le personnage, il s'agit avant tout de souligner l'étrangeté que suscitent ces nouveaux emplois par rapport à son propre usage de la langue : « En su conciencia lingüística elemental surge inmediatamente la noción de la diferencia entre lo que oye y su propio hábito » (Hernando Cuadrado, 1986: 19). La perception de Lorenzo à l'égard de ces nouveaux usages se traduit par un sentiment d'incompréhension voire de rejet. Ainsi, à son arrivée à Santiago, la remarque que fait la tante sur lui et sur sa femme, les traitant de « dos cabros no más », le laisse tout à fait perplexe :

- 2) Al cabo, se nos acercó una tipa así como implada, de buenas carnes, y el tío dejó las valijas en el suelo y dijo que era su *viejita* y *ella que éramos dos **cabros** no más (...)*. *Ni sé qué se habrá querido decir la gilí con eso de los **cabros***, pero se me hace que con esta fulana habrá que andar con ojo. (*idem*: 60s)

Au-delà de la signification des termes employés, la dimension socioculturelle de ces emplois échappe complètement au personnage de Lorenzo qui est incapable, par exemple, de savoir ce que représente une « mapucha de Temuco » ou « un roto » dans la société chilienne :

- 3) (...) y entonces salió una tipa con jeta como de mora y dijo la tía que era la niña de mano y ella nos miraba todo el tiempo sin dejarlo y el tío dijo que era una **mapucha de Temuco**. Yo, por lo de la curiosidad, *le dije que qué era **mapucha*** y él que india, araucana, y **que Temuco, la reducción**. *Iba a preguntarle qué era **la reducción***, pero se me hizo que la cosa olía ya a cachondeo y lo dejé. (*idem*: 61)
- 4) A la tarde dimos un clareo con la tía. Le dije lealmente que *me chocaba la cantidad de mendigos y ella que no eran mendigos, sino **rotos** y que los **rotos** son tan caballeros como el que más*. No sé, no sé. Puede que sean caballeros, pero la fetén es que con esos sombreros y esos pantalones que se gastan, los gilís talmente parecen Cantinflas. (*idem*: 64).

L'assimilation de ces nouveaux termes et usages renvoyant à la société chilienne se fera très difficilement chez Lorenzo comme nous le verrons un peu plus loin.

Face à ces nouveaux emplois, la réaction naturelle de Lorenzo consiste à les rejeter, à les disqualifier au regard de sa propre norme d'usage. Ainsi, au sujet du « biógrafo » qui désigne le cinéma au Chili, il commente :

- 5) *Acá todo quisque le dice al cine **biógrafo***. ¡Qué cosas! ¡También son ganas de hablar por hablar! Claro que con esto de las palabras no hay razones, pero *llamarle al cine **biógrafo** parece una coña*, como yo digo. (*idem*: 78).

Même s'il admet le caractère arbitraire du signe « claro que con esto de las palabras no hay razones », sa propre norme péninsulaire est bien trop prégnante pour qu'il puisse accepter d'autres formes d'usages. Par les commentaires qu'il fait, on voit bien

que Lorenzo adopte une attitude de censeur car il invalide ces autres emplois qui diffèrent de sa norme :

- 6) Bien me sé que estoy aquí provisional y que en este país lo que sobran son colocaciones. Así se lo planté a la mucama del segundo, (...) y la gilí de ella me saltó con que si con *provisional quería decir provisorio*. De mal café la respondí que sería ella la que con *provisorio quería decir provisional*. ¡Vamos, que también gibaría que ahora me fueran a enseñar a hablar estos cipotes! Pepita en la lengua no tengo y el mejor día voy a recordarle a alguno que si Colón se dio un garbeo por aquí hace unos años, fue para enseñar a su abuelo a decir pan y vino en lugar de chau-chau. (*idem*: 130)

Dans cet exemple, Lorenzo discute sur les mots en confrontant son propre usage « provisional » à l'usage chilien « provisorio » qu'emploie la femme de chambre de l'hôtel où il travaille. La norme péninsulaire sur laquelle se fonde Lorenzo est une norme prescriptive puisqu'elle n'autorise pas l'emploi de « provisorio ». Tout ce qui diffère de sa propre norme est donc perçu par Lorenzo comme une incorrection langagière. Il faut remarquer également que cette posture de défenseur du bon usage se double ici chez Lorenzo d'une attitude ethnocentrique de conquérant : en effet, Lorenzo rapproche la supériorité de sa langue de celle de la civilisation espagnole qui, selon lui, a appris à tous ces Indiens à parler comme il se doit.

Cependant, comme le remarque à juste titre Luis Alberto Hernando Cuadrado dans son article sur Delibes et l'espagnol d'Amérique, tous les américanismes que côtoie Lorenzo ne font pas l'objet de commentaires linguistiques. Lorsque la signification d'autres américanismes ne lui pose pas de problème, Lorenzo ne relève pas ces usages. Il s'agit notamment de termes courants tels que « plata », « carro » ou dont le sens se laisse déduire aisément du contexte discursif : « temblores » (qui renvoient aux tremblements de terre), « valijas » (Hernando Cuadrado, 1986: 19). D'autres emplois, en revanche, surprennent ou choquent le personnage par le décalage de sens qu'ils instaurent par rapport à la norme péninsulaire. Ces exemples d'usages distincts entre la norme chilienne et la norme péninsulaire sont à l'origine des scènes les plus savoureuses du roman. Sans nul doute, Miguel Delibes a su tirer le meilleur parti des usages les plus cocasses de l'espagnol chilien pour créer des effets comiques dans son roman. La façon dont les Chiliens dénomment les Espagnols et la réaction outrée de Lorenzo est une des plus drôles scènes du roman :

- 7) De regresó me colé en un bar y el cipote del mostrador de que me oyó hablar me salió con que **¡pucha, un coño!** Ya le dije que sin ofender y el torda recogió velas y que *había querido decir español*. Le hice ver que tampoco eran formas, vamos, y él de buenos modos, que es un decir; *porque coño es la primera palabra que los españoles tenemos en la boca*. Le aclaré que eso, como todo, es cuestión de educación, y que a mí no me gusta hablar mal (...). (*idem*: 66).

Tout naturellement et conformément à sa norme d'usage péninsulaire, Lorenzo interprète comme une insulte le terme obscène « coño » que le barman lui adresse et réagit violemment contre lui : « le dije que sin ofender ». Or, dans ce contexte d'emploi, comme le lui explique le serveur, le terme en question n'est plus utilisé pour offenser l'autre mais pour faire référence à un espagnol. La raison que donne le barman correspond à un changement de catégorie d'emploi. L'interjection « coño » avec laquelle le locuteur espagnol réalise un acte locutoire d'insulte devient dans cet usage chilien un terme pour désigner une personne originaire d'Espagne. À partir d'une observation des usages langagiers – dirons-nous – fleuris des Espagnols, les locuteurs chiliens ont recatégorisé le terme « coño » pour se référer avec moquerie aux Espagnols. C'est sans doute une manière pleine d'esprit, en les prenant aux mots, de se payer la tête des Espagnols : en les désignant par le terme grossier qu'ils emploient si souvent, les Chiliens se moquent aussi de leur façon de parler qui laisse à désirer. Au demeurant, Lorenzo, malgré ce que lui dit le serveur « es un decir », n'est pas dupe sur la portée ironique de cet usage. Il fait savoir à son interlocuteur que cet usage ne lui convient pas car il n'entre pas dans la catégorie des Espagnols qui parlent un langage grossier. Il n'est pas question donc de le mettre dans le même panier que ces autres Espagnols en le traitant ainsi.

Une autre scène assez truculente sur les différences d'usage au Chili est celle de la rencontre entre Lorenzo et un jeune homme dans ce même bar. À Lorenzo qui lui demande comment vont les affaires, voilà ce que répond le jeune Chilien :

- 8) Le pregunté qué tal, y él que seiscientos diarios y las propinas, pero que tal como está la cosa eso no alcanza ni para un trago y que *como la polla no le saque de pobre ya va arreglado*. También son maneras de hablar. El chalado parece como que me hubiera adivinado el pensamiento y me salió con que *la polla es acá la lotería, que ellos dicen la polla a lo que nosotros decimos la lotería*. (*idem*: 75).

Cette réponse a de quoi surprendre Lorenzo qui commente dans son journal : « También son maneras de hablar ». La force comique de ce passage provient de l'ambiguïté sur laquelle joue l'auteur en insérant ce terme, qui plus est, dans un énoncé qui favorise le quiproquo. Pour Lorenzo et pour un lecteur espagnol, le terme en question placé dans ce contexte phrastique acquiert une connotation très vulgaire d'ordre sexuel. En réalité, le jeune chilien n'est pas en train d'expliquer qu'il doit recourir à la prostitution pour s'en sortir financièrement, loin de là ; il se réfère, en fait, à la loterie qui se dénomme ainsi au Chili.

Le rapport à l'autre chez Lorenzo se cristallise autour du rapport à sa langue. Bien que l'espagnol du Chili partage de très grandes similitudes avec l'espagnol péninsulaire dont il est issu, dans son journal, Lorenzo s'attache surtout à montrer les différences d'usage qui existent entre les deux. Ce va-et-vient constant que fait Lorenzo entre ces deux pays et ces deux cultures provoque chez lui un double sentiment d'étrangeté : un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de ce pays, le Chili, dont les paysages, la société et la culture lui sont totalement inconnus. Et dont la langue surtout à bien des égards lui paraît être une langue étrangère. Mais ce sentiment d'étrangeté que provoque l'expérience d'autres usages langagiers est lui-même renforcé par le sentiment de déracinement qu'éprouve Lorenzo en tant qu'émigrant. En effet, tout au long de son journal, Lorenzo n'aura de cesse de conserver le souvenir de l'Espagne, de son village et de ses amis restés là-bas.

Pourtant, à mesure que le roman progresse, le lecteur observe comment ces usages chiliens que Lorenzo rejetait dans un premier temps finissent tout de même par apparaître naturellement dans son journal. Ainsi, dans les exemples 3 et 4 vus précédemment, il apparaissait que Lorenzo ne connaissait pas le sens des termes « mapucha » et « roto » qui évoquent deux réalités de la société chilienne. Du fait de cette ignorance de la société chilienne, Lorenzo au début du roman ne parvient pas à retenir ces termes :

9) La tía se pasó la mañana cantando y **la machucha**, o como se llame el pellejo ese, yendo de acá para allá como un fantasma. (*idem*: 62)

10) A la puerta había **un cantinflas de esos** y yo le saludé y el cipote se quitó el sombrero. (*idem*: 65)

Le terme indien de « mapucha » devient dans le discours de Lorenzo « machucha », qui n'est autre que l'inversion de « muchacha ». L'analogie avec le terme « muchacha » dans la création lexicale de Lorenzo est, de plus, motivée par le fait que l'Indienne en question travaille comme domestique dans cette famille. Et dans l'exemple 10, Lorenzo donne à cette nouvelle réalité du « roto » une représentation qui lui est plus familière, en le comparant au personnage cinématographique de Cantinflas. Dans les pages qui suivent, Lorenzo continue à employer ces usages erronés qu'il a créés ; puis, un peu plus loin dans le roman, il utilisera les termes exacts, ce qui montre qu'il les a finalement assimilés et intégrés à sa langue. S'étant acclimaté à la réalité chilienne, Lorenzo a retenu les termes qui la caractérisent et est désormais capable de les employer à son tour. Ainsi, des termes dont il rejette l'usage au début du roman tels que « biógrafo », « cabro », « guagua », « manejar », « provisorio », finissent néanmoins par être employés couramment par Lorenzo et par entrer dans son journal.

Le sentiment d'étrangeté qu'éprouve le personnage de Lorenzo dans *Diario de un emigrante* est lié à la perte de repères que représentent pour lui la géographie, la société et la culture chilienne. La prise de conscience d'une différence identitaire se joue surtout pour le personnage au niveau des usages langagiers spécifiques à la norme chilienne qui le choquent, qu'il considère anormaux par rapport à sa propre norme péninsulaire mais qu'il finira tout de même par intégrer comme on le voit dans les nombreux emprunts qui apparaissent dans la deuxième partie de son journal. Le regard extérieur que porte Lorenzo sur les emplois particuliers de l'espagnol chilien traduit sa difficulté à comprendre une culture qui n'est pas la sienne dans un pays étranger. Cependant, il n'est pas toujours nécessaire d'émigrer dans un lointain pays comme le fait Lorenzo pour expérimenter ce sentiment d'étrangeté à l'égard d'une autre culture. Ce même sentiment peut apparaître à l'intérieur d'un même pays, dans la confrontation entre deux types de société, deux types de culture.

2. Le rapport à l'étranger en tant que rapport à une autre forme de culture dans *El disputado voto del señor Cayo*

Dans un autre de ses romans, *El disputado voto del señor Cayo*, la figure de l'étranger est incarnée par le vieux paysan Cayo qui représente une culture autre pour les gens de la ville venus lui rendre visite. Au cours de la campagne électorale de 1977, le

personnage de Víctor, candidat aux élections parlementaires va, en compagnie de deux jeunes militants, Laly et Rafa, mener campagne dans la Castille profonde. Dans le village quasi-désert de Cureña, ils font la connaissance du señor Cayo, le maire et également l'un des trois derniers habitants du coin. Cette rencontre avec le señor Cayo constitue l'enjeu principal du roman : au-delà de la représentation du milieu politique, le motif central du roman est de montrer les rapports qui s'instaurent entre cette classe politique et urbaine, à travers les trois personnages de Víctor, Laly et Rafa, et le monde rural identifié au personnage du señor Cayo. Pour signifier cette mise en rapport avec une autre forme de société et de culture, Miguel Delibes exploite un procédé expressif très courant dans les échanges oraux, celui des constructions-écho. Ces constructions-écho, en effet, vont permettre de souligner l'étrangeté que provoquent les propos du vieux paysan Cayo. Ces constructions-écho correspondent à la possibilité qu'a un locuteur de reprendre dans son intervention les propos émis par son interlocuteur au tour de parole précédent¹. Dans les échanges entre les trois militants et le vieux Cayo, deux formes de constructions-écho sont largement employées : les interrogatives-écho et les exclamatives-écho. Nous verrons qu'elles sont exploitées de façon différente par Delibes pour souligner l'étrangeté du discours de l'Autre. Deux personnages, Laly et Víctor, ont souvent recours aux interrogatives-écho :

- 11) – (...) los animalitos vuelven a la madre.
– ¿A la madre?
– Al dujo de donde salieron. (Delibes, 1978 [2000]: 114)

Dans ce contexte d'emploi, l'interrogative-écho permet de combler une incertitude dans la compréhension, en interrogeant sur la référence du terme employé. Ainsi, dans l'exemple 11, Víctor en reprenant le terme « madre » que vient d'employer Cayo, opère un retour métalinguistique sur ce terme et s'arrête sur celui-ci pour interroger sa signification. La réponse du vieux Cayo vient expliciter le sens du terme qui pose problème à Víctor. De même, dans l'exemple suivant, Cayo déclare à propos d'une pioche qu'il faut doter d'un manche :

¹ « Las secuencias-eco son construcciones que repiten de forma exacta o con ligerísimos cambios que reflejan las nuevas condiciones de la enunciación (...) enunciados previos o parte de los mismos, producidos en el turno de habla inmediatamente anterior » (Herrero, 1995: 123).

12) – Para mangarla, ¿sabe usted?, no vale un palo, ha de ser un enterizo.

– ¿Un enterizo?

– El palo con su raíz, solo, no sujeta.

A Víctor le brillaban los ojos de entusiasmo. Dijo a Laly:

– ¿Te das cuenta? (*ídem*: 130s).

Peu familier avec ce lexique rural, Victor questionne le vieux Cayo sur le sens qu'il donne à « enterizo ». L'explication fournie par Cayo et l'accès à un nouveau savoir provoque un sentiment d'enthousiasme chez Víctor. Ce détail est significatif, comme nous le verrons ensuite, sur le type de rapport à une autre culture qui s'instaure entre certains des personnages.

Ce type d'interrogative-écho, comme le remarque Jeanne-Marie Barbéris dans son étude sur les phénomènes de reprise en écho, n'introduit pas de « dissonance dialogique ». En l'employant, le locuteur ne vise pas à manifester une divergence sur le discours de son interlocuteur par une intonation de surprise, de doute ou de protestation. L'interrogative-écho équivaut ici à une demande de vérification ou d'éclaircissement informatif, c'est une construction qui « réclame un tour supplémentaire », à savoir l'information que donnera l'interlocuteur dans sa réponse (Barbéris, 2005: 162). En cela, le mode de fonctionnement de ces interrogatives-écho rejoint celui de la question, qui sollicite une demande d'information du locuteur à son interlocuteur. La seule différence est que, dans le cas des interrogatives-écho, la demande d'information porte sur le ou les éléments repris du tour de parole précédent, ce qui entraîne un enchaînement non pas à deux tours Question / Réponse mais à trois tours. Il est, par ailleurs, intéressant de noter que les personnages qui emploient les interrogatives-écho, c'est-à-dire Víctor et Laly, sont les mêmes qui posent le plus de questions au señor Cayo sur son environnement.

Le savoir-faire et la connaissance du monde rural que détient Cayo suscitent l'émerveillement et l'admiration de ces deux personnages qui prennent conscience d'une culture qui leur est totalement étrangère. Loin d'ignorer ou de mépriser cette autre forme de culture, inconnue pour eux jusqu'à présent, ces deux personnages se montrent curieux et réceptifs à celle-ci, ce que traduisent les nombreuses questions qu'ils posent au vieux Cayo :

13) Exclamó sorprendido:

- Si no pesa, parece corcho, ¿de qué madera es esto?
- Chopo. El chopo es ligero y aguanta. (*idem*: 111)

14) – ¿Qué flor es ésta? –preguntó (...)

El señor Cayo la miró fugazmente:

- El saúco, es la flor del saúco. Con el agua de cocer esas flores, sanan las pupas de los ojos.

Laly se la mostró a Víctor:

- ¿Te das cuenta? (*idem*: 111s).

L'ignorance de la réalité rurale chez Laly et Víctor apparaît dans leur incapacité à nommer autrement que par un hyperonyme, par un terme générique ce qu'ils voient. En spécialiste du langage rural, le vieux Cayo pour se référer à cette même réalité, emploie quant à lui l'hyponyme, c'est-à-dire le terme spécifique pour répondre à l'information demandée. Et en bon pédagogue, il transmet aussi des informations complémentaires sur les propriétés pratiques de ces référents, suscitant ainsi l'admiration de son auditoire.

Si chez deux personnages citadins, Laly et Víctor, le discours du señor Cayo est digne d'intérêt, le jeune militant Rafa adopte une attitude plus critique à l'égard du discours du vieil homme. Pour Laly et Víctor, l'altérité du mode de vie et du discours de Cayo est vécue comme une richesse qu'il faut apprendre à connaître. Chez le personnage de Rafa, cette différence de Cayo est surtout critiquée. Cette distanciation critique de Rafa envers le discours de Cayo est signifiée linguistiquement par une autre forme de construction-écho, l'exclamative-écho :

15) – ¿No tienen médico?

- Qué hacer, si señora, en Refico.

Saltó Rafa:

- ¡Joder, en Refico, a un paso! ¿Y si la cosa viene derecha? (*idem*: 180s)

16) Dijo Rafa, después de mirar en torno:

- ¿Y radio? ¿Tampoco tienen radio?

–Tampoco, no señor. ¿Para qué?

Rafa se alteró todo:

- ¡Joder, para qué! Para saber en qué mundo viven.

Sonrió socarronamente el señor Cayo:

- ¿Es que se piensa usted que el señor Cayo no sabe en qué mundo vive? (*idem*: 178)

17) Intervino Rafa:

- Y, ¿por qué se fueron del pueblo?

El señor Cayo dibujó con ambas manos un ademán ambiguo:

- La juventud –dijo–, se aburrían.

- ¡Joder, se aburrían! ¿Quiere usted decirme qué horizontes les ofrecía esto?

(...).

- Necesidad no pasaban –puntualizó tercamente el señor Cayo.

- ¡Ostras, necesidad! Según a lo que usted llame necesidad.

(...) Murmuró:

- Me parece a mí que no vamos a entendernos. (*idem*: 138s)

De la même façon que pour les interrogatives-écho vues précédemment, les exclamatives-écho permettent de reprendre textuellement en les soulignant les propos tenus par le locuteur précédent. Mais chez le personnage de Rafa, il ne s'agit pas avec ce recours aux exclamatives-écho d'élucider, de comprendre l'étrangeté du discours de Cayo. Si le personnage de Rafa distingue le discours de l'autre, c'est avant tout pour s'en démarquer et pour indiquer un sentiment ou un jugement critique à son égard. Le recours à la modalité exclamative indique donc ici que le personnage déclare un sentiment ou un jugement de valeur qu'il fait porter sur le discours de Cayo. Bien souvent, le contexte discursif dans lequel apparaît cette forme de construction-écho rend explicite au lecteur la valeur de ce sentiment : il peut s'agir d'exprimer de l'ironie à l'égard des propos précédents (exemple 15 : « ¡Joder, en Refico, a un paso! »). Ou le plus souvent de manifester un sentiment d'incompréhension (exemple 16 : « ¡Joder, para qué! »), de désaccord : (exemple 17 : « ¡Ostras, necesidad! Según a lo que usted llame necesidad »). L'exclamative-écho permet chez ce personnage de mettre à distance les propos tenus par Cayo et de les disqualifier. Par rapport à l'interrogative-écho qui souligne un questionnement, soit sur la référence du terme, soit sur le sens global du discours, l'exclamative-écho va donc plus loin dans le rapport à l'autre et à son discours : il ne s'agit plus avec cette structure de souligner et de questionner cette différence perçue dans le discours de l'autre mais bel et bien de disqualifier, de considérer comme non pertinente

cette différence. En ce cas, nulle entente n'est possible entre Rafa et Cayo comme l'indique le vieil homme lui-même dans l'exemple 17 : « Me parece a mí que no vamos a entendernos ». L'opposition entre le jeune homme et le vieil homme est telle que le discours de Cayo n'est pas pris en considération par Rafa.

Dans *El disputado voto del señor Cayo*, le type de construction-écho employée varie selon le personnage. Chez les personnages de Laly et de Víctor, les constructions-écho utilisées sont majoritairement des interrogatives-écho. D'un point de vue linguistique, il s'agit de répéter sous forme de question les propos du locuteur précédent. Ce questionnement, chez Laly et Víctor est un questionnement métalinguistique, il porte sur le sens du message du señor Cayo. Du point de vue de la construction romanesque, ces interrogatives-écho traduisent l'ignorance de la culture rurale chez ces deux personnages et mettent en avant leur curiosité et leur émerveillement à l'égard du mode de vie du señor Cayo. Laly et surtout Víctor sont précisément les personnages dont le jugement sur le monde rural évolue dans le roman : leur attitude autocentrée sur leur culture citadine laisse place à la reconnaissance et à la valorisation d'une autre forme de culture aussi digne d'intérêt, représentée par le vieux Cayo. Le seul à rejeter cet autre mode de vie est le personnage de Rafa. Et dans le discours de ce personnage, les constructions-écho qui reviennent le plus souvent sont des exclamatives-écho qui, selon le contexte, renvoient à un sentiment de surprise, d'incompréhension ou de rejet du dire précédent.

La perception de l'étranger et le sentiment d'étrangeté qu'éprouvent certains personnages dans les deux romans vus jusqu'ici, sont liés à la prise de conscience d'une différence identitaire. Cette différence identitaire, de nature géographique et culturelle que perçoivent les personnages, se traduit par un retour métalinguistique sur les mots, sur les paroles de l'Autre qui surprennent, dérangent ou posent problème. Mais cette différence identitaire peut également être vécue intimement par un personnage au sein même de son moi. L'étranger n'est plus alors quelqu'un d'extérieur qui diffère de moi, il s'inscrit profondément dans le moi, créant un conflit d'identité chez le personnage.

3. L'étranger intime dans *Parábola del naufrago* : être étranger à soi-même

Cette représentation de l'altérité du moi apparaît chez le personnage de Jacinto San José dans le roman *Parábola del naufrago*. Il s'agit d'un roman peu connu de Miguel

Delibes qui, comme son titre l'indique, est une parabole sur l'aliénation des êtres vivant sous le joug d'un système autoritaire². On y suit la dégradation humaine du personnage de Jacinto San José, un modeste copiste dont le travail absurde consiste à copier et à additionner tous les jours une série de chiffres sans jamais savoir à quoi ils se rapportent. Il vit dans une société dominée par la figure tyrannique de don Abdón qui punit les personnes qui refusent de se plier à son autorité en les dégradant à l'état d'animal. Ainsi, le seul ami qu'avait Jacinto San José s'est converti en chien pour avoir osé critiquer don Abdón. C'est également le sort que va subir Jacinto San José dans le roman. Si, dans son comportement, il essaye de se fondre dans la masse et de passer inaperçu, son esprit, en revanche, s'interroge sur le système oppressif dans lequel il vit. Rendu malade par le fonctionnement absurde de ce système, Jacinto San José sera envoyé dans un refuge de récupération où, complètement abandonné de tous, il finira par devenir un mouton.

Le conflit intime qui se joue dans l'esprit de Jacinto San José apparaît dans les dialogues que le protagoniste maintient avec lui-même lorsqu'il se trouve seul devant son miroir. Le thème du double symbolisé par le motif de l'image reflétée dans le miroir est signifié linguistiquement par un dédoublement discursif : en effet, le personnage devient à la fois le locuteur et l'allocutaire de son propre discours. Jacinto San José, qui ne peut réellement communiquer avec personne, laisse donc libre cours à ses inquiétudes et ses interrogations lorsqu'il se retrouve seul face à lui-même. Ces passages dialogiques sont volontairement mis en relief par l'auteur car ils apparaissent en italiques dans son roman. La visée dialogique de ces passages se vérifie dans les nombreux allocutifs et termes d'adresse qui apparaissent dans le discours de Jacinto :

18) (...) *que Genaro es más feliz que antes, te lo digo yo, Jacinto, dónde va a parar, no me digas, que si la mujer, que si los hijos, cada día una tecla, un lloraduelos... Y ahora, ya lo ves, le llevas un hueso y bien, tan contento, y no se lo llevas y también bien, que no te creas que lo echa en falta, ni se preocupa, ni se indispone, ni nada de nada. Y es que, ¿sabes tú cuál es lo malo de nuestra condición, Jacinto, eh? Pues eso: pararte y pensar, que todavía me acuerdo del día que Genaro vomitó aquel estofado porque vio una mosca en la salsa al acabar de comer, ¿qué te parece? Anda, mírale ahora. Y es que la mosca*

² Le voyage en Tchécoslovaquie qu'effectue Miguel Delibes en 1968 durant le printemps de Prague quelques mois seulement avant l'invasion du pays par les chars soviétiques donnera l'idée à l'auteur d'écrire cette parabole pour dénoncer toute forme de dictature, à l'étranger ainsi qu'en Espagne également.

no es lo malo, Jacinto, convécete, sino pensar la mosca, eso, que si no piensas la mosca es como si la mosca no existiera. ¿Te das cuenta? (Delibes, 1969 [2010]: 19).

Ces allocutifs qui figurent cet autre fictif auquel s'adresse Jacinto sont associés à l'usage récurrent de formes impératives « convécete / mírale » et interrogatives « ¿Te das cuenta? ¿qué te parece? ¿sabes tú? ». Ces formes tournées vers l'allocutaire ont pour rôle d'interpeller, d'appeler une réaction de l'autre. Elles sont surtout la manifestation langagière d'une pulsion communicative, d'un besoin impérieux de dire qu'éprouve Jacinto. Pourtant, il s'agit d'un dialogue tronqué car, dans son extrême solitude, Jacinto ne peut finalement prendre pour allocutaire que lui-même. Ce dédoublement locutoire apparaît matérialisé au tout début de l'exemple 18 : « Te lo digo yo, Jacinto ». En effet, le nom Jacinto identifie lexicalement les deux rôles fonctionnels, sujet et destinataire, et les deux rôles locutoires, locuteur et allocutaire assumés par les pronoms personnels « yo » et « te » qui apparaissent conjointement dans le segment précédent. Ce dédoublement locutoire est permis par la situation très particulière dans laquelle le discours de Jacinto San José s'inscrit. À chaque fois, la découverte de son image dans le miroir est à l'origine du discours que Jacinto engage avec lui-même. Ces dix passages où Jacinto se dédouble devant son miroir montrent la progressive dégradation physique puis mentale que subit le personnage tout au long du roman. Ils représentent le conflit intime qui se joue chez le personnage : d'une part, son image que lui renvoie le miroir lui montre un être de plus en plus souffrant et dégradé qui sombre peu à peu dans le néant. D'autre part, son esprit s'inquiète de cet autre qu'il voit dans le miroir et tente par tous les moyens de maintenir le peu de raison humaine qu'il lui reste. Dès le début du roman, le personnage de Jacinto, confronté à lui-même, se perçoit comme un étranger :

19) *Eres un bicho raro, Jacinto, no digas que no, que a saber de qué nido te habrás caído tú, ya ves otros hombres a tu edad: casados y con un hogar que mantener. (idem: 47).*

En se qualifiant lui-même de « bicho raro », Jacinto a conscience que par son comportement étrange, il diffère du reste de la société. De même, l'interrogation « a saber de qué nido te habrás caído tú » fait écho à la remarque que lui font régulièrement ses collègues et voisins sur sa personnalité inadaptée. En effet, Jacinto est un vieux garçon timide et sensible. Le caractère réservé et inadapté du personnage provient de sa peur

immense de la société dans laquelle il vit où seuls deux rôles existent, celui de bourreau ou celui de victime. Sa réserve et son refus de s'engager lui font donc occuper une place isolée du reste du monde.

Ce sentiment d'étrangeté qu'éprouve Jacinto dans la société dans laquelle il vit va s'amplifier à mesure que la déchéance du personnage grandit. Ainsi, devenu malade à force d'additionner à longueur de journée des séries de zéros, Jacinto San José se découvre autre, étranger à lui-même dans le miroir :

20) Desde el espejo le contemplaba un rostro céreo y desdibujado, y Jacinto le imploró, *Jacinto, anda, no seas tonto, (...) estás enfermo, vaya una cara, si pareces un desenterrado, ¡Dios mío, pobrecito, (...)* (idem: 54s)

Dans cet exemple, l'altération du moi de Jacinto est complète puisque le personnage se voit autre et ne se reconnaît pas. La découverte de son image autre dans le miroir suscite chez lui une « impression d'inquiétante étrangeté » (Freud, 1919 [1985]). Désorienté par l'image dégradée de lui-même que lui renvoie le miroir, Jacinto ne reconnaît plus dans celui-ci son image familière. Jacinto apparaît détaché de lui-même et cet homme qui le contemple depuis le miroir est une simple enveloppe, un visage fantomatique qui ne lui appartient pas.

Face à cette image d'un être en perdition qu'il découvre dans le miroir, Jacinto San José se tient, au tout début, un discours de persuasion pour rationaliser son angoisse, pour se consoler et se rassurer. Ainsi, le triste sort de son ami Genaro, dégradé à l'état de chien, est analysé comme une situation enviable :

21) (...) *que Genaro es más feliz que antes, te lo digo yo, Jacinto, dónde va a parar, no me digas, que si la mujer, que si los hijos, cada día una tecla, un lloraduelos... Y ahora, ya lo ves, le llevas un hueso y bien, tan contento, y no se lo llevas y también bien, que no te creas que lo echa en falta, ni se preocupa, ni se indispone, ni nada de nada.* (idem: 19).

Jacinto tente de se persuader que son ami Genaro est plus heureux qu'avant, maintenant qu'il n'a plus de conscience de sa condition, il ne souffre plus. De même, lorsque Jacinto se retrouve complètement seul et voué à lui-même dans le refuge de récupération où il a été envoyé, il essaye de chasser ses inquiétudes :

- 22) Advierte un remoto gemido, güiiii, en la tráquea al expirar el aire y se pregunta : « ¿Qué es eso? », se pregunta, contemplándose en el espejo del servicio (caballeros), no empieces con tontunas, *Jacinto, que aquí, por no tener, no tienes ni de quién echar mano* y después de todo no es para tanto, (...) (*idem*: 83).

Dans cet exemple, le personnage ponctue son discours de formes persuasives, « no empieces con tontunas », « y después de todo no es para todo », visant à l'aider à se reprendre et à se cacher la réalité de sa situation désespérée.

Pourtant, la dégradation physique que subit le personnage lorsqu'il se retrouve pris au piège dans le refuge de récupération finira par atteindre le peu de raison qu'il lui reste. Dans un dernier sursaut désespéré, le personnage tentera encore une fois de faire acte de raison pour rendre plus supportable la mort certaine qui l'attend :

- 23) (...) se mira en el espejo del aseo (caballeros) y así que Jacinto distingue entre la bruma aquel rostro de cera, ribeteado por una descuidada barba amarilla, los sucios cabellos desgreñados, los ojos atónitos sobre las abultadas bolsas cárdenas de las ojeras, se dice, *Jacinto, quién te ha visto y quién te ve, pobrecito, si pareces un náufrago, madre mía, ándate con ojo y no pierdas la serenidad porque si pierdes la serenidad estás arreglado* y, después de todo, otros están peores, *Jacinto, (...) te pones a ver y morir así, abrazado por las flores, es casi una muerte poética, que piensa lo que sería un acoso mineral o un acoso animal, de hombres, por ejemplo. Tú, sereno, Jacinto, (...) y en estas circunstancias, date cuenta, imagínate, que en lugar del seto fuesen dos planchas de acero, ¿qué te parece?, que a fin de cuentas eso, más o menos, es lo que sucede en un crucero si llega un torpedo enemigo y, ¡booooo!, lo hunde, ¿te das cuenta?* (*idem*: 172)

Le personnage rationalise sa peur de mourir isolé du monde en la comparant à d'autres formes de mort plus dramatiques les unes que les autres. Il s'ensuit une longue série cauchemardesque de récits de mort effroyables puisque le personnage, pour se consoler de son propre sort, va imaginer d'autres personnages en train de se noyer ou d'être gazés pendant la guerre ou enfin qui se retrouvent emmurés vivant. Cependant, malgré tous ses efforts pour rationaliser son angoisse de mourir et pour se rassurer, Jacinto finira par réaliser que même sa raison est impuissante à le sortir de cette situation désespérée :

24) El cristal soleado de la cabaña en penumbra le devuelve su alicaída imagen y Jacinto aprovecha para sincerarse, *porque estás sumido en la más total y absoluta impotencia, desengañate, hijito, seamos realistas, que nada vamos a adelantar no llamando a las cosas por su nombre, y si gritas va a ser lo mismo que si silbas, un ruido más, porque si el mundo está sordo de nada vale dar voces, y si el mundo está ciego nadie podrá leer tus mensajes, Jacinto, que es preferible que te hagas a la idea desde un principio y te pongas en la realidad. El mundo ni ve, ni oye, ni entiende, porque los ciegos no ven y los sordos no oyen y nadie puede entender lo que no ve ni oye, Jacinto, de cajón, que estás abandonado y tu situa, ya ves que te hablo con franca, es desespa y el uno conso en estas circunstancias es el convenzo de que un abro vegeto es más llevo y acepto que un abro minero o animo.* (*idem*: 194).

Contrairement aux exemples vus précédemment, Jacinto San José ne cherche plus ici à se reconforter par son discours et à s'abstraire de la réalité. Il s'agit, au contraire, d'un discours de soumission et d'acceptation qui conduit le personnage à la perte finale de son identité. Dès lors, abandonné de tous et livré à son propre sort à l'intérieur du refuge de récupération où il est reclus, la déchéance ultime du personnage passe par la contraction de son langage. Cette détérioration du langage signe l'échec du personnage à sauver sa conscience par la parole et à sauver son humanité : un échec signifié par ce long « ¡Beeeeeeeeé! » qui vient clore le roman, ce bêlement de Jacinto San José, devenu un mouton docile et soumis.

Au terme de ce parcours dans l'écriture romanesque de Miguel Delibes, nous retiendrons deux aspects fondamentaux de son œuvre : d'abord, l'importance qu'il accorde dans ses romans à des personnages différents, autres, bien loin de l'image traditionnelle du héros. Ensuite, le recours à des dispositifs linguistiques particuliers pour mettre en valeur cette différence.

À titre d'exemple, les trois romans présentés dans cette étude auront permis d'analyser diverses formes de représentations de l'étranger et de l'étrangeté et surtout de voir comment Delibes traduit linguistiquement ce rapport à l'étranger. Au fond, ce que montre Delibes dans ses romans, c'est que l'étranger renvoie de façon plus générale à la notion d'altérité et que l'étrangeté de l'étranger vient du fait qu'il diffère de moi. Par conséquent, le sentiment d'étrangeté peut naître de n'importe quelle situation à partir du moment où il est question d'une différence identitaire dans le rapport de soi à l'autre. Une

différence identitaire comme celle que vit le personnage de Lorenzo qui connaît une double étrangeté : il perçoit comme étranger les usages chiliens qu'il entend ; et lui-même se perçoit comme un étranger, ayant perdu ses repères du fait de son déracinement au Chili. Mais l'étranger n'est pas forcément lointain et comme le montre si bien Delibes il peut renvoyer simplement à quelqu'un qui a un mode de vie différent comme le vieux paysan Cayo. Ou enfin, l'étrangeté peut se loger dans les tréfonds du moi comme chez Jacinto San José.

Ce rapport à l'Autre et aux multiples facettes de son étrangeté constituent un motif principal d'écriture chez Miguel Delibes, comme il le reconnaît lui-même : « A través de mi viejo periódico, de mis libros y novelas, mi objetivo ha sido siempre buscar al otro, conectar con mis conciudadanos, tenderles un puente » (Alonso de los Ríos, 1993: 185-186). Quel est cet autre que cherche à faire connaître Miguel Delibes ? Il s'agit le plus souvent d'un personnage humble, menant une vie simple comme le personnage du vieux Cayo. Ou un personnage victime de la société, de la loi du plus fort comme le personnage de Jacinto San José. Comment Miguel Delibes parvient-il à faire ressortir l'Autre dans ses romans ? Le regard bienveillant qu'il porte, d'une part, sur ses personnages différents et les dispositifs linguistiques, d'autre part, qu'il adapte à ses besoins romanesques pour mettre en valeur cette différence participent, sans nul doute, au talent de l'auteur pour créer *un pont* – pour reprendre le terme de Delibes – permettant au lecteur d'accéder à l'Autre.

Bibliographie:

- ALONSO DE LOS RÍOS, César (1993). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Destino.
- BARBERIS, Jeanne-Marie « Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho », in Jacques Bres *et al.* (eds.). *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles: De Boeck Université, pp. 157-172.
- DELIBES, Miguel (1958 [2010]). *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, Miguel (1969 [2010]). *Parábola del naufrago*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, Miguel (1978 [2000]). *El disputado voto del señor Cayo*. Barcelona: Destino.
- FREUD, Sigmund (1919 [1985]). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto (1986). « El español de América a través de Valle Inclán, Cela y Delibes », in *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 15, pp. 11-21.

HERRERO, Gemma (1995). « Las construcciones eco: exclamativas-eco en español ». in Luis Cortés Rodríguez (ed.). *El español coloquial: actas del I simposio sobre análisis del discurso oral*. Almería: Universidad de Almería, pp. 123-146.