Le secret dans *Tormento* et *La de bringas* de Benito Pérez Galdós

Sadi LAKHDARI

Resumen: *Tormento* y *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós se inspiran de la novela realista del siglo XIX y sobre todo de *La Comédie Humaine* de Balzac. La utilización de los personajes recurrentes o de varios procedimientos encontrados en las obras realistas y naturalistas es evidente y muy comentada por la crítica. Menos evidente resulta la influencia del folletín, también presente en la obra de Zola (*Los misterios de Marsellas*). El folletín recurre mucho al tema del secreto ya que escenifica muy a menudo el adulterio o complejas intrigas inventadas por los "malos" para dañar a los "buenos". Estas intrigas remiten generalmente a mociones reprimidas relacionadas con el complejo de Edipo tanto en el folletín como en las parodias muy del gusto de Galdós.

Palabras-claves: Novela, siglo XIX, Galdós, Psicoanálisis

El doctor Centeno (mai 1883), *Tormento* (janvier 1884) et *La de Bringas* (avril-mai·1884) de Galdós ont été considérés depuis longtemps comme une sorte de triptyque. José Montesinos les incluait dans un cycle qu'il appelait *novelas cremastísticas,* de façon un peu réductrice. En effet, la thématique de l'argent que l'on n'a pas et que l'on désire, thésaurise ou gaspille, ou, moins fréquemment, de celui que l'on a en abondance, court dans ces trois œuvres, mais l'évocation de personnages issus des classes moyennes, de leur histoire, parallèle à celle du pays, ainsi que de leur formation, reste essentielle. Le système des personnages récurrents hérité de *La Comédie Humaine* de Balzac permet de lier les deux premiers romans où apparaissent surtout Celepín Centeno, qui a été un des personnages secondaires de *Marianela* (1878), et don Pedro Polo, curé par nécessité qui n'a jamais eu la vocation et qui est possédé du démon de la chair. Mais le lien le plus fort est celui qui relie *Tormento* et *La de Bringas*; la focalisation se déplace de l'héroïne innocente, Amparo, à l'orgueilleuse Rosalía et à son couple. À la fin du premier de ces romans, Alejandro Miquis meurt romantiquement d'une phtisie. Avec lui disparaît un des doubles de l'auteur qui, comme son héros avait écrit des drames romantiques historiques tels que *Quien mal hace, bien no espere* ou *La expulsión de los moriscos* dans le style de García Gutiérrez[1], l'auteur du *Trovador* admiré par don Benito. Mais un autre personnage, burlesque cette fois-ci, prend de plus en plus d'importance. Il s'agit de José Ido del Sagrario, feuilletoniste famélique qui commence à jouer le rôle de nègre, puis écrit pour son propre compte des romans-feuilletons échevelés, caractérisés par un usage immodéré des stéréotypes hérités de la période romantique. Cet autre double de l'auteur est une caricature du mauvais romancier populaire, qui écrit dans le style d'Eugène Sue, Alexandre Dumas, Manuel Fernández y González, ou Aygals de Izco; il permet de liquider en partie un autre héritage du romantisme afin d'assurer l'avènement du roman d'observation, du roman de mœurs réaliste-naturaliste. Ido del Sagrario apparaissait déjà dans *El doctor Centeno* où il était maître d'écriture dans l'école de Pedro Polo; il réapparaît dans *Tormento* où il ouvre et conclut l'œuvre dans deux dialogues parodiques écrits dans le style archaïsant des mauvais romans de cape et d'épée.

Galdós publie certains de ses romans en feuilletons, comme Balzac ou Flaubert; il utilise le

1. Horacio, dans *Tristana,* passe de la peinture historique romantique à la peinture de la nature de type impressionniste. Il avait peint dans sa première manière une *Expulsión de los moriscos.*

roman-feuilleton, comme on l'a souvent démontré depuis Montesinos[2] et surtout Ynduraín[3] ou plus tard Alicia Andreu[4], pour en faire une savoureuse et subtile parodie d'une fiction qui sacrifie au mouvement débridé, aux surprises systématiques destinées à maintenir l'intérêt du lecteur, contrairement au roman d'observation destiné à mettre en évidence le fonctionnement de la société contemporaine. On a beaucoup critiqué Galdós pour la lenteur de ses romans, pour l'absence de héros qui soient de véritables protagonistes. Ido, Bringas, sa femme Rosalía, et pire encore Amparo/Tormento sont des personnages souvent médiocres, dignes représentants d'une société où l'héroïsme a disparu. Amparo se caractérise surtout par sa passivité, et ce n'est pas son sexe qui explique son attitude, car les héros masculins de Galdós sont souvent des anti-héros ballottés par des événements qu'ils ne maîtrisent jamais ou par des pulsions qui les menacent perpétuellement de débordement. C'est le cas de Manso, mais surtout de José María de Guzmán, le héros de *Lo prohibido* (1884-1885) comparé à un naufragé agrippé à une planche et entraîné par les vagues[5]. C'est d'ailleurs la situation dans laquelle se retrouve Gabriel Araceli dans *Trafalgar*, le premier *Episodio nacional*. Les grands héros galdosiens sont agis plus qu'ils n'agissent, fortement déterminés par toute une série de causes qui expliquent leur caractère et leur évolution, lorsque ces causes varient, ce qui est le propre du roman expérimental naturaliste.

On a beaucoup insisté sur le déterminisme qui préside à l'élaboration des personnages galdosiens, déterminisme historique qui apparaît très nettement dans *La de Bringas*, où le récit de la vie des personnages est intimement lié à celui de l'inexorable éclatement de la révolution de septembre. Le déterminisme social, le milieu de Taine, a été largement mis en évidence et analysé par la critique. Le déterminisme héréditaire de Zola est mentionné par Galdós, mais souvent d'une façon très humoristique, comme dans les premiers chapitres de *Lo Prohibido* où il nous présente une irrésistible galerie de portraits de névrosés appartenant tous à la même famille. Mais il y a un autre aspect des romans-feuilletons ou des romans sentimentaux dont *Tormento* est également une parodie, c'est le goût du secret et du mystère qui se dévoile en général à la fin du roman et soutient l'intérêt du lecteur. Il ne s'agit certes pas d'un ressort nouveau, l'*anagnorisis* étant un procédé connu depuis l'Antiquité, mais l'intrigue du roman populaire, sentimental ou d'aventure, repose en général sur des secrets de famille ; les romans historiques populaires utilisent souvent ce recours en l'élargissant aux cercles du pouvoir. Dans les romans-feuilletons, le mystère dévoilé concerne la situation précaire des classes les plus défavorisées, leurs conditions de vie étant évoquées de façon pittoresque. Teresa Barajau et Joaquim Parellada écrivent très pertinemment dans leur introduction à *Tormento* que le mystère mis à la mode par Eugène Sue en 1842 signifie tout d'abord, d'après Leonardo Romero Tovar,

> novelización de ciertas condiciones depauperadas de la realidad cotidiana , «es decir la vida de los bajos fondos pero, por otra parte acumulaba las connotaciones de «arcano «, «secreto « y «negocio reservado» . Esta última acepción es la que prevalece en *Tormento*, donde el misterio que envuelve la relación de Amparo y Pedro Polo y que no se revelará nunca con exactitud ni al lector ni a Agustín Caballero justifica el recurso del narrador a la

2. MONTESINOS, José F., *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968, t. 2, p. 93-152.

3. YNDURAIN, Francisco, *Galdós entre la novela y el folletin*. Madrid, Taurus, 1970.

4. ANDREU, Alicia, *Galdós y la literatura popular*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1982.

5. « La antigua literatura novelesca y sobre todo, la literatura dramática, han dado vida a un tipo especial de hombres y mujeres, los llamados héroes y heroínas, que justifican su gallarda existencia realizando actos morales de grandísimo poder y eficacia, inspirados en una lógica de encargo: la lógica del mecanismo teatral en la Comedia, la lógica del mecanismo narrativo en la Novela. Nada de eso reza conmigo. Yo no soy personaje esencialmente activo como, al decir de los retóricos, han de ser todos los que se encarnan en las figuras de arte; yo soy pasivo; las olas de la vida no se estrellan en mí, sacudiéndome sin arrancarme de mi base; yo no soy peña: yo floto, soy madera de naufragio que sobrenada en el mar de los acontecimientos. Las pasiones pueden más que yo. ¡Dios sabe que bien quisiera yo poder más que ellas y meterlas en un puño ! » PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*, *op. cit.*, t. 3, Madrid, Aguilar, 1970, p. 328.

elipsis, aunque resulte evidente que está en el secreto de los amores sacrílegos y que con él lo comparten desde antiguo, Marcelina, Ido y Celedonia y desde hace menos tiempo Centeno, Nones, Rosalía y probablemente don Francisco[6].

Le secret porte ici sur des relations sexuelles illicites réprouvées par la religion et la morale bourgeoise dans une histoire qui semble centrée principalement sur un problème « religieux » comme le fait remarquer un des premiers articles d'un journaliste assez médiocre, Luis Alfonso, lors de la publication du roman : « No es seguramente un secreto, para los lectores asiduos y atentos de los libros de Pérez Galdós, que en el fondo de sus novelas, desde *Doña Perfecta* acá palpita el más tremendo problema de nuestros días: el problema religioso...[7] ».

Il s'agit certes dans ce roman des amours illicites d'un prêtre avec une jeune fille. Amparo est une pauvre orpheline qui a été aidée par Pedro Polo du temps de sa splendeur ainsi que sa sœur. Mais, comme don Lope dans *Tristana*, Polo déshonore la pauvre orpheline, sans que nous sachions exactement ce qui s'est passé, l'auteur procédant ici par une série d'ellipses comme dans la plupart de ses œuvres quand il s'agit de situations scabreuses. La thématique du mauvais prêtre luxurieux était fréquente dans les romans-feuilletons et le sera également dans les romans naturalistes anticléricaux où les scènes de séduction plus ou moins sordides dénonçant des ecclésiastiques abondent[8]. Dans *La Fontana de Oro*, Clara était poursuivie dans la rue par un prêtre libidineux, et la problématique du célibat des prêtres et de leur vie sexuelle va se retrouver au centre de romans comme *Angel Guerra*, *Nazarín*, *Halma*. Mais il est peu probable que ce soit le cas de *Tormento*, et d'ailleurs dans tous les romans de Galdós, cette thématique se réfère à autre chose. Pereda n'avait rien trouvé à redire à *Tormento*, l'évocation des turpitudes du mauvais prêtre ne le gênant pas outre mesure. Les romans de Galdós traitent en effet ce type de problème d'une façon très différente des auteurs ouvertement anticléricaux, le personnage de Polo étant beaucoup plus complexe que les personnages des romans-feuilletons ou de romans sentimentaux manichéens.

L'interprétation d'orientation psychanalytique pourra peut-être nous aider à décrypter ces romans de Galdós et à établir un lien entre eux, en se situant au niveau des structures profondes qui président à l'élaboration romanesque. Amparo/Tormento est une héroïne faible qui est belle et pauvre, mais contrairement aux héroïnes de romans sentimentaux, elle n'est pas innocente ni vierge. Elle a été séduite par un prêtre aux appétits sexuels puissants, qui s'est fourvoyé pour des raisons économiques dans une carrière qui n'était pas faite pour lui. Les impératifs économiques ont donc déterminé les deux destins. La transgression de l'interdit est ainsi un des thèmes fondamentaux de l'œuvre, comme elle l'est dans *La de Bringas* où l'adultère est la conséquence principale des appétits de luxe développés dans le roman précédent chez l'héroïne. L'adultère est un des thèmes favoris du roman-feuilleton où apparaît souvent la mort du père, tout comme dans les drames romantiques d'ailleurs, que l'on pense à *La fuerza del sino* du duque de Rivas par exemple.

Dans les deux romans, on retrouve la configuration classique d'un triangle qui renvoie plus ou moins directement à la triangulation œdipienne. Dans le cas de *Tormento*, le « padre » Polo a outrepassé ses droits de protecteur et de pseudo-père d'Amparo en la séduisant, tout comme don Lope dans *Tristana* qui occupe exactement la même place sans être prêtre. La punition de Tristana, la jambe coupée, indique bien la nature du crime, la transgression de la prohibition de l'inceste, la condamnée

6. Prólogo a la edición de *Tormento* a cargo de Teresa Barjau y Joaquín Parellada, Crítica, 2007, p. 75-76.
7. *Ibid.*, p.121
8. C'est le cas en France depuis la fin du second Empire où se déchaîne un anticléricalisme radical. Les titres des naturalistes sont éloquents : *Les Débauches d'un Confesseur, L'Alcove du Cardinal, La Belle Dévote, Les Amours d'un Supérieur de Séminaire*, etc. En Espagne, Sawa s'illustrera dans ses romans naturalistes par des passages très virulents contre le clergé. (voir *Zola, Renégats et Alliés* de René-Pierre COLIN, PUL , 1988, p. 165 et suivantes)

étant la femme, par un déplacement complexe qui s'expliquera plus tard. La transgression de l'interdit de l'adultère se rattache à celle de l'inceste. Comme lui, il figure parmi les dix commandements, base fondamentale de la morale et de la constitution des sociétés pour des raisons évidentes : il n'y a pas de système de filiation possible sans ces interdits qui se confondent, puisque l'adultère entraîne des incestes possibles par ignorance de la filiation.

Pedro Polo, comme don Lope, sont des figures paternelles puissantes qui exercent une fascination irrésistible sur leur pauvre victime, mais dans les deux cas, les jeunes filles se rebellent et échappent à l'emprise de leur protecteur, une fois initiées aux mystères de la sexualité. Tormento a plus de chance que Tristana qui retombe en partie entre les griffes de son tuteur, à cause de sa maladie ; la punition d'Amparo, le suicide raté, est en effet nettement moins grave. Si le manque d'argent explique la chute des deux héroïnes, la tentation œdipienne joue également un rôle important. Les deux séducteurs ont un caractère diabolique souvent évoqué, de même que dans *La de Bringas*, Rosalía succombe certes à son orgueil *cursi* de petite bourgeoise arriviste et frivole, mais aussi à une irrésistible tentation humoristiquement évoquée. La *manteleta* qu'elle convoite chez les frères Sobrino est comparée à une *manzana de Eva* et le tentateur involontaire a été Agustín qui l'a comblée de ses bienfaits et a éveillé en elle des désirs qui ne demandaient qu'à se satisfaire. Il est intéressant de constater que le roman suivant, *Lo prohibido* (1884-1885), va traiter de l'Interdit par excellence qui est l'interdit de l'inceste, puisque José María de Guzmán est successivement amoureux de ses trois cousines qui sont toutes mariées. Adultère et inceste se trouvent donc clairement associés. La non-satisfaction du désir incestueux dans le cas de la troisième cousine, Camila, entraîne la mort du héros qui perd sa voix virile remplacée par une voix de fausset qu'il n'ose plus émettre. *Fortunata y Jacinta* est centré sur l'adultère et sur la problématique de l'enfant qui se rattache à celle de l'argent. Puis en 1888-1889 *La incógnita* et *Realidad* reposent encore sur un adultère associé à un crime.

La incógnita, l'inconnu, se réfère à un événement mystérieux qu'un Madrilène essaie d'exposer à son correspondant dans un roman épistolaire qui est complété par le premier roman dialogué de Galdós où la vérité éclate en style direct. Toutes ces thématiques sont donc étroitement liées à un niveau très profond, et non pas seulement parce que certains personnages réapparaissent.

En règle générale, la critique, malgré des méthodes qui s'inspirent de plus en plus du structuralisme, a tendance à expliquer les intrigues et leur dénouement par un recours à la psychologie des personnages, ces êtres de papier dépourvus d'entrailles. Amparo ou Tristana cèdent à leur irrésistible protecteur parce qu'elles sont faibles et très passives dans un premier temps. Rosalía est superficielle et aime les chiffons, frappée par la fameuse « pasión trapística », etc.

En fait, il faut plutôt comparer les intrigues romanesques pour faire ressortir les invariants et les mettre en rapport afin de comprendre comment fonctionne le système des personnages. On constate que dans les romans de Galdós, il n'y a jamais de couple de personnages principaux heureux. Le mariage est toujours impossible pour une raison ou une autre. Isidora ne peut pas et ne veut pas se marier avec le bon Augusto Miquis, médecin talentueux et sensé qu'elle rejette pour des chimères nobiliaires. Manso est amoureux d'Irène, l'institutrice des enfants de son frère revenu de Cuba, tout comme le général Ignacio Pérez, frère de don Benito. Elle préfère Manuel Peña, qui correspond mieux à l'idéal bourgeois du brillant orateur, homme politique plein d'avenir. Agustín Caballero, épris d'Amparo Sánchez Emperador, ne peut l'épouser quand il apprend qu'elle a eu une relation avec un prêtre. En fait, il n'y a aucune raison à ce que le mariage ne soit pas conclu, car Agustín qui avait eu l'intention de s'insérer dans la société bourgeoise de la Restauration, en allant jusqu'à pratiquer une religion conformiste, décide à la fin du roman de partir pour Bordeaux afin de vivre librement. Dans *La de Bringas,* Rosalía n'aime pas vraiment son mari. Son affection routinière pour un homme plus âgé qu'elle, très mesquin et même avare, disparaît quand elle se rend compte qu'elle pourrait occuper une place plus prestigieuse dans la

société en se prostituant auprès de riches hommes d'affaire. La ridicule liaison avec Manuel Pez où elle ne gagne que la honte de l'adultère lui fait prendre conscience que désormais elle devra pécher de plus gros poissons pour subvenir aux besoins d'une famille abandonnée de la faveur royale par la révolution. Nous avons déjà vu que *Lo prohibido* et la *Incógnita* traitent également de l'adultère, ainsi que *Fortunata y Jacinta*. *Angel Guerra* présente un cas intéressant puisqu'un révolutionnaire repenti y tombe amoureux d'une fille pure qui décide d'entrer dans un ordre caritatif au lieu de se marier avec le richissime héritier de doña Sales, ce qui risque d'arriver aussi à Amparo dans *Tormento*. Pour une raison ou pour une autre, le mariage est impossible ou débouche sur une catastrophe comme dans *La familia de León Roch*. La femme n'est tentante que si elle appartient à un autre ou à Dieu, ce qui nous ramène à une constante fréquente, surtout à l'époque, de la sexualité masculine qui tend à reproduire le triangle œdipien en édictant la règle du tiers lésé et en séparant fortement la sexualité et la tendresse ou l'amour, fondés sur l'admiration d'une femme idéalisée qui occupe la place de la mère. « La femme chaste et insoupçonnable n'exerce jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour ; seule l'exerce la femme qui d'une façon ou d'une autre a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle, celle dont on peut douter qu'elle soit fidèle ou digne de confiance [9] ». Agustín Caballero croit avoir trouvé une femme chaste et pure en la personne d'Amparo. Il découvre vite que ce n'est pas le cas et renonce à en faire sa femme pour en faire sa maîtresse, ce qui répond de la part de l'auteur à une constante dans ses romans. Sa vie le confirme, puisqu'il ne s'est jamais marié et que l'on sait que la plupart de ses liaisons étaient relativement éphémères et très mystérieuses. Nous savons au moins qu'il choisissait presque toujours ses compagnes parmi les femmes du peuple, comme la mère de sa seule fille connue, María, Lorenza Cobián, analphabète qui mourut dans un asile de fous. Une autre constante de ce type de choix d'objet se retrouve régulièrement chez Galdós ; la femme avilie doit être sauvée, c'est-à-dire ne pas être abandonnée, ce qui est le cas d'Amparo, mais aussi celui de Fortunata, épousée par Maximiliano Rubín qui se surnomme lui-même *El salvador*, mais ne consomme jamais le mariage avec sa fraîche et vigoureuse épouse. Juanito devient vite l'amant de sa femme qu'il avait connue naguère mais abandonnée lorsqu'il s'était marié avec Jacinta, sa cousine. Elle retrouve un intérêt lorsqu'elle appartient légalement à un autre. Jacinta est à son tour abandonnée, du moins sur le plan sexuel, pour une liaison plus pimentée avec une femme du peuple.

La sexualité est toujours clandestine dans les romans de Galdós, il n'y est fait que de très vagues allusions. La liaison qu'il a eue avec la Pardo Bazán, la seule maîtresse que nous lui connaissons qui ne fasse pas partie du peuple, a été tenue secrète jusqu'à la fin du XXe siècle, puisqu'il s'agissait d'une femme mariée, très connue et de surcroît très catholique. D'après Freud, le maintien du secret d'une relation illégitime serait un puissant stimulant pour la femme qui correspond chez l'homme au rabaissement de l'objet sexuel qui seul peut permettre la relation sexuelle. L'homme attaché à son premier objet d'amour, la mère, par une intense fixation incestueuse et par la frustration de l'adolescence, idéalise à outrance ce premier objet d'amour, ce qui entraîne l'impuissance dans le mariage à cause de l'interdit qui pèse sur l'objet qui se substitue à la mère. « Pour être dans la vie amoureuse, vraiment libre et, par là, heureux, il faut avoir surmonté le respect pour la femme et s'être familiarisé avec la représentation de l'inceste avec la mère ou la sœur ». Quant à la femme, restée longtemps à l'écart de la sexualité dans les sociétés bourgeoises, le fait que sa sensualité...

> s'attarde dans le domaine des fantasmes a pour elle une autre conséquence importante. Souvent elle ne peut plus ensuite défaire le lien qui attache l'activité sensuelle à l'interdit, et elle s'avère psychiquement impuissante, c'est-à-dire frigide, quand cette activité devient enfin permise. De là chez beaucoup de femmes l'effort pour préserver encore pendant un certaine

9. FREUD, Sigmund *La psychologie de la vie amoureuse* « Un type particulier de choix d'objet chez l'homme », 1910, PUF, p. 48.

> temps le secret même dans le cas de relations autorisées, et chez d'autres femmes, la capacité d'avoir des sensations normales dès qu'est rétablie dans une liaison amoureuse secrète, la condition de l'interdit[10].

C'est le cas de deux des cousines de José María de Guzmán dans *Lo prohibido*. Ce n'est pas celui de Rosalía qui se contente au début de sa romance avec Pez d'un flirt qui ne se concrétise que sous la pression financière. Mais pour Pez, il s'agit toujours du même stimulant de la relation hors mariage. Dans ce dernier roman, le secret concerne l'objet de tous les désirs de Rosalía, la parure, de même que pour son naïf époux il se rapporte à son trésor soigneusement caché dans sa cassette. Sa cécité temporaire permettra à sa femme de s'en approprier une partie. Chacun des deux époux est attaché à un objet qui lui interdit tout véritable attachement amoureux et qui pour la psychanalyse obture le manque constitutif du désir, une sorte de substitut phallique. D'où le secret qui pèse sur la satisfaction jugée coupable et honteuse. Dans *Tormento*, le secret concerne la liaison avec le prêtre qui est un substitut paternel évident. L'avouer est impossible, comme l'aveu est impossible à Augusta qui a trompé son mari, caractérisé par une grande noblesse morale et qui attend la confession de sa femme. Cet aveu est impossible, car il se réfère à un interdit majeur, l'inceste comme dans le cas de l'adultère.

Ce qui est secret est mystérieux, caché, séparé, à part, selon l'étymologie. En allemand le secret, *Geheimnis*, entretient d'étroits rapports avec le foyer, la maison, ce qui est le plus intime, et d'après Freud, ce qui est refoulé. C'est aussi le mystère au sens religieux du terme. Cette partie intime ne doit pas être attaquée par une révélation intempestive qui mettrait le sujet en danger dans *Tormento*. La crainte éprouvée par Amparo à propos de la révélation de son secret est intense. Le narrateur l'évoque comme une véritable terreur à de très nombreuses reprises et la révélation est comparée à une exécution. Se confesser équivaut à un coup de poignard et quand elle rêve qu'elle arrive à tout dire à Agustín, celui-ci lui coupe la tête (symbole de castration). Plusieurs chapitres sont consacrés aux tourments endurés par Amparo qui désire tout révéler à son futur mari, mais qui n'y arrive jamais. Elle a l'impression que tout le monde sait : sa sœur, Rosalía, Bringas, Ido, la foule des passants, que sa honte va être révélée dans les journaux. Le moindre regard lui semble accusateur et ils sont toujours considérés comme blessants, acérés, pénétrants. Seule la confession auprès d'un prêtre atténue un peu son indicible angoisse. Elle préfère se donner la mort plutôt que d'avouer son crime, le plus atroce que puisse commettre une femme d'après elle. D'autant plus qu'Agustín a fait un effort surhumain pour lui avouer son amour. Cet aveu survient après de longs moments de silence et de discours insipides qui sont le signe de sa timidité, de sa « cortedad ». Avouer à une femme honnête son amour est presqu'aussi difficile qu'à Maxi épris de Fortunata. Cet aveu a un caractère presque obscène et il suppose une totale confiance de la part de sa partenaire à qui il s'est ouvert, ce qui aggrave le crime d'Amparo. Celle-ci devrait se faire religieuse d'après le souhait de Rosalía. Agustín trouve la solution absurde et il lui fait indirectement une déclaration d'amour en lui disant qu'il n'y consentira pas[11]. Dire son amour est comparé à l'éclosion d'une fleur en haut d'un arbre desséché, dans une explosion de sève miraculeuse. « Era como un árbol muerto que milagrosamente se llena de poderosa savia y echa luego en su más alta rama una flor efímera. El corazón le latía con fuerza[12] ». Ce qui l'empêchait de parler était une inhibition comparée à un maudit frein qui menace de le faire exploser (même métaphore pour la création littéraire dans le prologue à *Niñerías* de Manuel Tolosa Latour). On aura compris que le secret et sa révélation sont en rapport étroit avec la sexualité. Dire et faire l'amour sont équivalents, comme ils le sont en espagnol où « hacer el amor » signifiait faire sa cour à une femme. Ce secret horrible est passible des pires sanctions, comme on l'a vu dans le cas d'Amparo, mais c'est aussi

10. *Ibid.*, p.62.
11. PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento*, Madrid, Alianza, Editorial, chapitre 8, p. 54.
12. *Ibid.*

le cas de Rosalía qui n'avouerait pour rien au monde sa honte.

Ce secret renvoie à celui qui touche à la sexualité, car la grande énigme que l'enfant veut découvrir est celle de la différence des sexes ou de la nature du rapport entre ses parents. Mystère qui donne lieu à d'intarissables questions par un déplacement qui explique la curiosité infantile. Elle concerne en fait la provenance des enfants et serait à l'origine de la pulsion épistémophilique, de la curiosité scientifique.

Le corollaire de ce secret inavouable est la curiosité qui taraude tant de personnages galdosiens. Dans *Tormento*, doña Marcelina sœur de Pedro Polo est minée par une insatiable curiosité qui concerne les relations de son frère bien aimé avec Amparo. Quand Tormento va rendre visite à don Pedro, doña Marcelina sent une odeur de femme et ses soupçons se trouvent confirmés par la découverte d'un gant qu'elle gonfle pour imaginer la main qui le portait dans une irrésistible scène qui s'apparente au vaudeville (ch. 31). Amparo est cachée dans un placard et la terrible vieille s'exclame : « — No me retiraré a mi casa hasta no saber a punto fijo si eres un perverso o si yo me equivoco. Busco la verdad, bruto, y por la verdad, ¿qué no haría yo ? No quiero vivir en el error[13] ». Elle prétend ne pas vouloir faire un mauvais usage de cette vérité. Elle gardera le secret qu'elle partagera, comme le dit Rosalía à la pauvre Amparo :

> De mi boca no saldrá ni una palabra que pueda ofender a nadie, ni aun a los más indignos, pecaminosos y desalmados. No digo que sí ni que no ; no quito ni doy reputaciones. Pero quiero saber, quiero saber, quiero saber...
> Repitiendo doce veces o más esta última frase, en la cual sintetizaba su feroz curiosidad, especie de concupiscencia compatible con sus prácticas religiosas, salió pausadamente[14].

Il est très intéressant de noter qu'un personnage très semblable apparaît dans *Ángel Guerra*. Il s'agit de la sœur d'un curé, appelé sans doute ironiquement « Casado », qui se pourlèche les babines en pensant qu'elle pourra pécher un secret. Mais son vice est assez inoffensif, et elle ne divulgue jamais rien. La simple possession du secret la remplit de joie d'où sans doute son nom, Felisita. Il faut ajouter qu'elle est *viuda de « fraile »*.

> Entre otras prendas eminentes, dio el cielo a Felisita una curiosidad a prueba de secretos, pues mientras más enigmáticas eran las cosas, más empeño ponía ella en descifrarlas [...] Su vista era de lince; su oído cazaba al vuelo toda sílaba perdida y las inflexiones lejanas de la voz. Desde que su hermano y Guerra se encerraron en el despacho o gabinete del primero, no tuvo sosiego. Para poder arrimar el hocico a la vidriera, despidió a sus amigas a fin de quedarse sola. Deslizóse a lo largo de la sala, cuyas maderas cerró completamente para rodearse de oscuridad; sus zapatillas de fieltro eran el silencio mismo; pasó cual si fuera a caza de un ratón, agachándose junto a los vidrios y aplicando la oreja derecha que era la más lista de las dos y la que principalmente funcionaba en caso de espionaje mayor[15].

Cette évocation magistrale se double d'une remarque qui rappelle les textes freudiens. Avide de voir, d'écouter, de savoir, elle n'aurait pas eu son pareil comme égyptologue, de même qu'aucun secret ne peut lui résister, aucun texte, aussi hermétique fût-il, n'aurait pu résister à sa curiosité pénétrante. On voit que la sublimation dont elle est capable n'exclut pas la pénétration qui a un aspect sadique, puisqu'elle viole l'intimité. Elle assemble ensuite les morceaux des secrets qu'elle a chassés dans une composition originale qui est en fait une sorte de création littéraire. Elle assemble un puzzle, en tentant de reconstruire la réalité, et c'est son point de vue et ses déductions qui sont livrés de façon lacunaire.

13. *Ibid.*, ch. 31, p. 199.
14. *Ibid.*, p. 202-203
15. *Id.*, *Ángel Guerra*, Madrid, Hernando, 1970, III, I, 5, p. 506.

Cacher et dévoiler semblent avoir été un véritable jeu pour l'auteur qui ressemble beaucoup à Felisita par ses dons d'observation et sa faculté de lire les hiéroglyphes de l'âme, c'est à dire de pénétrer dans l'inconscient, car cette métaphore nous renvoie à celle qu'emploie Freud au début du chapitre VI de *l'Interprétation des rêves,* où il compare le déchiffrement des rêves au travail de l'égyptologue qui traduit des hiéroglyphes. L'auteur adopte souvent le point de vue de personnages avides de découvrir des secrets et de les garder jalousement. Les ellipses fréquentes dans ses romans portent souvent sur des événements cruciaux, comme l'adultère de Rosalía, qui se situe entre deux chapitres et dont on ne se rend compte que grâce à un monologue intérieur où la noble dame folle de rage de s'être laissée bernée par Manuel Pez qui lui envoie une lettre dépourvue des précieux billets qu'elle attend avec impatience depuis des jours s'exclame : « ¡Qué error y qué ilusión! ¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Mereciera que alguien le diera de bofetadas y que su marido le echara de aquel honrado hogar... ¡Ignominia grande era venderse, pero darse de balde ![16] ». Le narrateur adopte le point de vue des personnages qui veulent cacher une partie de la vérité ou qui n'arrivent pas à percer totalement des secrets inviolables. La narration se trouve réduite à des textes lacunaires qui n'excluent pas les débordements verbaux par ailleurs, véritables écrans de fumée qui ne font que renseigner sur les personnages eux-mêmes. La régulation de l'information obéit à une parcimonie extrême qui ne provient pas seulement dans ces cas du fait que l'auteur ne veut pas choquer des lecteurs encore peu mûrs, ce qu'il dit par ailleurs dans *Amadeo I°*, quand le roi visite sa bien-aimée. Cette manipulation du lecteur que l'on retrouve chez Benet, également avare de parole, et enclin à des ellipses essentielles dans *El aire de un crimen* par exemple, relève d'une structure psychologique et d'une esthétique très particulières. Le maintien du secret renvoie à la rétention, qui se réfère à la période sadique anale pour la psychanalyse. Sa levée est toujours accompagnée d'un immense soulagement chez les personnages galdosiens, signe de la levée d'un important refoulement, mais elle se heurte à de puissants freins qui se rattachent à la problématique œdipienne chez l'auteur comme chez ses personnages. Le secret est pour eux un trésor inestimable ; ce n'est pas seulement un objet de pouvoir permettant d'exercer des chantages, mais aussi un bien précieux en soi. Même s'il n'est pas utilisé, il est apprécié et jalousement caché, sa valeur disparaissant lors de la divulgation, ce qui est parfaitement logique. Il joue le rôle de l'objet petit a dans la théorisation lacanienne. Agalma, objet brillant et précieux, il est de nature langagière et s'évanouit en apparaissant tout en étant supposé lié au pouvoir et au pouvoir de séduction.

16. *Id., La de Bringas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, ch. 44, p. 399.

Bibliographie

ANDREU, Alicia, *Galdós y la literatura popular.* Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1982.

AAVV, *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* Dossier « Du secret », automne, 1976, n° 14.

COLIN, René-Pierre, *Zola, Renégats et Alliés*, Lyon, PUL, 1988.

FREUD, Sigmund, *La psychologie de la vie amoureuse* « Un type particulier de choix d'objet chez l'homme », 1910, PUF.

MONTESINOS, José F., *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968, t. 2.

PÉREZ GALDÓS, Benito *Ángel Guerra*, Madrid, ed. Hernando, 1970.

---, *Tormento, O.C., t. 3, Madrid, Aguilar, 1970.*

---, *Lo prohibido*, prólogo y notas de José Montesinos, Madrid, Castalia, 1988.

---, *Tristana,* Prólogo y notas de Sadi Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

---, *La de Bringas*, Prólogo y notas de S. Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

---, *El doctor Centeno*, Cáceres, Prólogo y Notas de Isablel sánchez Román, Universidad de Extremadura, 2008.

YNDURÁIN, Francisco, *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid, Taurus, 1970.