Silence et fin du texte chez Benito Pérez Galdós

Sadi LAKHDARI
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Tout texte émerge d'un silence où il retourne après un certain temps, variable selon les auteurs et les œuvres. La fameuse page blanche se remplit et les signes que nous lisons représentent cette parole foisonnante ou parcimonieusement livrée. Que le silence soit nécessaire pour faire surgir la parole, que les silences, les pauses soient essentiels à la musique et à l'écriture qu'ils rythment et rendent audible est presque une banalité. Mais il est un domaine où ce silence joue un rôle de premier plan, c'est la psychanalyse dont le silence apparaît comme un instrument fondamental. Cette discipline nous aidera peut-être à mieux évaluer le rôle du silence en littérature d'où le texte peine souvent à sortir et où il retourne parfois aussi avec difficulté, et tout particulièrement dans l'œuvre de Pérez Galdós où il joue un rôle central.

L'acte de naissance de la psychanalyse remonterait au silence imposé par Emmy von N. (Anna O.) à Freud en mai 1889 :

> Par un détour quelconque, j'arrivais à lui demander comment les douleurs gastriques étaient survenues, et d'où elles provenaient. Avec assez de réticence, elle me répond qu'elle n'en sait rien. Je lui donne jusqu'à demain pour s'en souvenir. Elle me dit alors d'un ton très bourru, qu'il ne faut pas lui demander toujours d'où provient ceci ou cela, mais la laisser raconter ce qu'elle a à dire. J'y consens et elle poursuit[1].

Le silence de l'analyste doit permettre l'association libre en laissant le patient remonter les chaînes associatives. Le silence opère une rupture par

1. S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris, P.U.F., 1956, p. 48.

PUB - 2011, p. 223 à 233.

rapport au bavardage habituel et permet l'avènement d'une parole pleine d'un sujet libéré de l'influence de l'hypnose lourde de Charcot et de la sujétion qu'elle induisait par le rôle paternel et infantilisant joué par le thérapeute. Le silence au contraire joue un rôle moteur et libérateur en frustrant le patient de toute réponse, même si le psychanalyste adopte l'attitude de bienveillante neutralité recommandée. Entraîné dans une inquiétante régression, l'analysant va comme dans le rêve jusqu'à retrouver des états qui correspondent à l'enfance et même à la petite enfance. Il y a plusieurs sortes de silences. Il y a le silence angoissant de l'attente ou le silence hostile et lourd de l'opposition qui traduisent la peur ou le malaise ; silences gênants, que l'on essaie de rompre et qui sont difficilement supportés. Si le psychanalyste laisse le patient s'enfoncer dans ce silence, il risque de ne plus contrôler le transfert négatif et de voir le patient déserter ou se perdre dans une cure interminable de « métronome et d'ennui [2] ». L'adoption systématique d'une attitude silencieuse, qui confine parfois au mutisme, suscite une angoisse souvent intolérable. Si le psychanalyste ne doit pas remplir le vide pour se rassurer et mettre ses mots à la place de ceux de son patient, il ne doit pas non plus adopter une position rigide et conformiste non justifiable en théorie. Le silence octroie évidemment un poids énorme à la parole de l'analyste qui doit savoir reconnaître les diverses sortes de silences qui ne sont pas tous à éviter.

Il y aurait aussi un silence tranquille, vécu dans une sorte de plénitude, qui induirait au sommeil de l'analysant. Ce silence renverrait à une période antérieure au stade objectal, aux premiers mois de la vie où ce qui est dit ne peut être exprimé par des mots. Le sujet peut avoir l'impression que cette plénitude renvoie à un état presque fusionnel avec la mère, fantasmée comme paradisiaque.

Mais en fait, dans les deux cas, nous sommes renvoyés à une période archaïque proche de la naissance et donc du néant et de la mort. Pour Lacan ou Serge Leclaire, le psychanalyste fait le mort. Le silence n'existe que dans la mort.

> Tout ce qui vibre est non silencieux. Il faut *faire* le silence pour l'obtenir. En faisant le mort, en cadavérisant sa position, comme disent les Chinois, soit par son silence, là où est l'Autre avec un grand

2. À propos de *Silence, paroles de psychanalystes* par S. Periac-Daoud et D. Platier-Zeitoun, Paris, Éres, 2004. Compte rendu de Thierry Florentin, freud-lacan.com.

> A, soit en annulant sa propre résistance là où il est autre avec un petit a. Dans les deux cas et sous les incidences respectives du symbolique et de l'imaginaire, il présentifie la mort[3].

Peut-être que l'analyste, en présentifiant la mort, présentifie ce qu'il y a de plus réel, faisant triompher le principe de réalité sur le principe de plaisir. En fait, la non-intervention du psychanalyste permet au silence d'acquérir une valeur très importante. Lorsque l'analysant se tait au cours d'une phrase, Freud énonce une règle selon laquelle son silence, qui correspond à une rupture dans la chaîne associative, se rapporte toujours à la personne de l'analyste et dans la plupart des cas à des sentiments hostiles. Le silence est ici la marque de la résistance qui correspond à une représentation refoulée. Sous l'effet du transfert, évidemment facilité par le silence relatif de l'analyste, la résistance apparaît ainsi que la représentation refoulée et c'est en levant progressivement ces multiples résistances que l'analyse progresse vers un ombilic, un point où convergent les différentes chaînes associatives dans un tissage extrêmement complexe qui structure également l'œuvre littéraire comme l'explique Freud en citant le *Faust* de Goethe.

> À chaque poussée du pied, on meut les fils par milliers,
> Les navettes vont et viennent
> Les fils glissent invisibles,
> Chaque coup les lie par milliers[4].

Il s'agit d'une fabrique de pensées qui crée des nœuds par l'entrecroisement des chaînes associatives, selon les explications données dans *l'Interprétation des rêves* à propos du mécanisme de la condensation. L'instance critique empêche de suivre les chaînes associatives, c'est elle qui bloque de façon analogue la création littéraire et réduit le créateur au silence, selon Schiller.

> Les pensées non voulues déclenchent une résistance très vive qui tend à les empêcher d'émerger. Si nous en croyons Schiller, grand penseur autant que grand poète, il se produit pendant la création poétique un état analogue. Dans un passage de sa correspondance avec Körner relevé grâce à Otto Rank, Schiller répond aux lamentations de son ami sur sa faible fécondité littéraire : « il me semble que la

3. Lacan, « La chose freudienne », in *Écrits*, Paris, Seuil, p. 43.
4. Goethe, *Faust*, I, cité par Freud dans *l'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971, p. 246.

> racine du mal est dans la contrainte que ton intelligence impose à ton imagination. Je ne puis exprimer ma pensée que par une métaphore. C'est un état peu favorable pour l'activité créatrice de l'âme que celui où l'intelligence soumet à un examen sévère, dès qu'elle les aperçoit, les idées qui se pressent en foule [...].

Les chaînes associatives de Freud sont en partie inspirées des associationistes anglais, mais tirent aussi en partie leur origine de cette page. « L'intelligence qui veille aux portes « peut, selon Schiller, interrompre une association qui se révèlerait productive si on la laissait se développer. L'esprit ne doit pas censurer les idées qui surgissent afin que les liaisons apparaissent nettement. Les critiques auraient peur des moments de vertige que connaît tout créateur et dont seule la durée distingue l'artiste du rêveur. D'après Freud, la somme d'énergie psychique utilisée dans la censure est économisée grâce à l'association libre et permet de renforcer l'activité créatrice. Or cette censure stérilisante sera un des attributs du Surmoi dans la seconde topique de Freud postérieure à 1920. Le Surmoi se forme à partir d'une intériorisation de la figure du père sous l'effet de la crainte haineuse du fils qui projette sa propre agressivité retournée et intériorisée sous forme d'instance qui juge, critique, censure, c'est-à-dire en relation avec la pulsion de mort qui est également théorisée à cette époque.

De quelque côté que l'on aborde la question du silence, il se trouve toujours en relation avec la mort. Dans *l'Interprétation des Rêves*, être muet signifie être mort. Par ailleurs dans le « Thème des trois coffrets », Freud procède à une interprétation structuraliste avant la lettre en comparant le thème tel qui apparaît dans *Le Marchand de Venise*, *Le roi Lear*, des contes comme *Cendrillon* ou P*sychée*, ainsi que dans la mythologie grecque. Un choix est toujours proposé au héros entre trois femmes et c'est invariablement la troisième ou un objet la représentant qui est l'élue : un coffret en plomb, une femme silencieuse, Cordélia, etc. Cette troisième femme est toujours une représentation de la mort qui renvoie à la troisième Moire, Parque ou Norne, à Atropos, l'inexorable, que Freud compare à Aphrodite, la déesse de l'amour. Je ne détaillerai pas les fulgurants rapprochements établis avec virtuosité par Freud dans ce texte bien connu. Relevons seulement l'interprétation qui établit une analogie entre Vénus dans *La Belle Hélène* d'Offenbach, Vénus qui ne dit rien mais que Pâris préfère, et qui représente son contraire, la

mort. Ce choix comme celui du roi Lear est un peu forcé, comme dans toutes les situations évoquées. En fait, le héros ne fait que se résigner à ce qu'il ne peut éviter, il choisit de se soumettre à l'Ananké, à la Nécessité, à l'inexorable qui lui est imposé. La pâleur du plomb du troisième coffret du *Marchand de Venise* renvoie également à la mort. Les analogies sont faciles à retrouver : densité qui étouffe les sons, couleur grisâtre, matériau utilisé parfois dans les cercueils et l'insonorisation. Si l'on considère que le texte est souvent métaphorisé comme un corps, le corpus de l'œuvre, sa fin équivaut à un retour au silence initial et à la mort, aspect moins souvent évoqué que sa naissance comparée depuis Antiquité à celle d'un enfant. Rien d'étonnant à cela, puisque la parole est liée à la pulsion de vie comme le silence à la pulsion de mort, l'une induit la liaison et l'autre la déliaison.

Cette problématique du silence, qui serait liée à la pulsion de mort, se retrouve de façon récurrente et centrale dans l'œuvre de Benito Pérez Galdós et en particulier dans deux romans où les héros présentent de nombreux traits autobiographiques de l'auteur et sont confrontés comme lui à de graves inhibitions vocales : *El amigo Manso* et *Lo prohibido*. Máximo Manso raconte comment son auteur l'a sorti du néant, commençant son histoire par un « *Yo no existo* » qui dénonce en la renforçant l'illusion réaliste. Ce passage métafictionnel a pour corollaire une fin où Manso parle du haut du petit nuage paradisiaque d'où il contemple les soubresauts des misérables mortels avec la distance humoristique qui sied à celui qui a connu le *desengaño* radical de la mort. Le narrateur autodiégétique est mort, tout comme José María de Guzmán dans *Lo Prohibido* dont le livre paraît après une disparition cruellement ironique comme une sorte de faire-part. « *La publicación del libro será la fúnebre esquela que vaya diciendo por el mundo* [...] *que ya el infelicísimo autor de estas confesiones habrá dejado de padecer*[5] ».

Dans les deux romans, le héros meurt parce qu'il n'a pas pu obtenir les faveurs d'une jeune femme, Irène dans le premier cas, qui est amoureuse du disciple de Manso, professeur de métaphysique. La déception le tue. Dans le deuxième cas, la conquête impossible de Camila, la troisième des cousines que José María essaie de séduire, le plonge dans un mutisme très significatif. Il est brusquement affublé d'une voix de fausset dont il a honte, une voix de femme, qui l'oblige à garder le silence, ce qui symbolise de toute

5. B. Pérez Galdós, *Lo prohibido*, *Obras completas*, t. 2, Madrid, Aguilar, 1970, p. 441.

évidence la castration et donc la mort qui ne tardera pas à survenir [6]. José María a essayé de se débarrasser, en vain, du mari de Camila, Constantino, qui est militaire comme le père de l'auteur, allant jusqu'à essayer de le noyer à San Sebastián, dans une sorte de jeu brutal lors d'un séjour d'été. Cette voix virile qu'il finit par perdre est celle que beaucoup de personnages de Galdós n'osent utiliser en public ou dans des dialogues amoureux qu'ils sont incapables de mener à bien. Manso, malgré sa profession, est peu éloquent. Il parle mal, s'angoisse dès qu'il doit prononcer un discours tout comme l'auteur terrorisé à cette perspective, mais qui admirait les grands orateurs de son temps comme Castelar, Salmerón ou Cánovas [7]. Les passages consacrés à l'événement durant lequel Máximo doit prononcer un discours à la Société des Invalides sont très longs et décrivent de façon détaillée les affres étranges du professeur, obligé par ses amis de rivaliser avec de grands orateurs, alors qu'il possède un « *escaso poder oratorio* [8] ». Il s'angoisse lors de la préparation du discours en essayant de se persuader que tout ira bien.

> *Cuando llegó la hora me vestí, y ¡al teatro con mi persona ! Dígolo así, porque me llevé como quien lleva a un criminal que quiere escaparse. Yo era polizonte de mí mismo, y necesité toda la fuerza de mi dignidad para no evadirme en mitad del camino y volverme a mi casa; pero el yo autoridad tenía tan fuertemente cogido y agarrotado al yo timidez, que éste no podía moverse* [9].

L'humour qui caractérise le passage indique une forte défense qui révèle son origine autobiographique. Galdós s'était effectivement enfui la veille d'un discours qu'il devait prononcer au banquet national organisé en son honneur le 26 mars 1883 et il avait fallu le rattraper pour qu'il bredouille quelques mots [10]. L'évocation, très concrète, renvoie très précisément à l'action du

6. Pour Freud la mort, inconcevable pour l'inconscient, est représentée par son *analogon*, la castration.

7. Voir l'article de B. Pérez Galdós, « Arte oratorio », de décembre 1883. *Obras inéditas, Política española*, IV, tomo II, Madrid, Renacimiento, 1922, p. 7-17.

8. *El amigo Manso*, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1970, p. 1240. Toutes les citations de ce roman sont tirées de la même édition.

9. *Ibid.*, p. 1246.

10. Pedro Ortiz Armengol qui reprend les informations données par Chonon Berkowitz écrit à ce sujet : « *El incremento que iba tomando los preparativos puso nervioso a Galdós, tan tímido ante las multitudes. Consideraba que ello estaba en contradicción con la importancia real*

Surmoi et à un clivage psychique évident. La notion de culpabilité apparaît très nettement, de même que le désir de maîtrise qui renvoient ici à une problématique œdipienne.

Juste avant le début du discours, Manso tremble, évoquant de façon tout à fait stupéfiante les implications érotiques de cette performance.

> *Y me ví delante del dragón, como quien va a ser tragado, pues las candilejas eran como dentadura de fuego; las filas de butacas, surcos de una lengua replegada, el cóncavo espacio rojo cálido y halitoso de la sala, la capacidad de una horrenda boca. Pero la vista misma del peligro parecía restituirme mi valor y fortalecerme. « Verdaderamente –pensé– es una tontería tener miedo a esa buena gente. Ni lo he de hacer tan mal que me ponga en ridículo*[11].

Mais les craintes de Manso étaient justifiées et le dragon aux mille têtes ne suit pas son discours, parle sans écouter, applaudit froidement. Les félicitations des amis ne manquent pas, mais elles sont assaisonnées de remarques assassines, comme par exemple qu'on ne l'entendait pas au-delà du onzième rang et qu'il aurait dû élever un peu la voix. Son élève, Manuel Peña au contraire fait un brillant discours prononcé d'une voix sûre et souple dont l'enchantement physique provoque la jouissance des auditeurs, ce qui se passe de commentaires. Peña captive son auditoire par son côté sympathique et séduisant. Irene, l'institutrice des enfants de son frère dont Máximo est secrètement amoureux, reste figée, émue et fascinée par la prestation de cet artiste de la parole. Or l'évocation détaillée de cet événement se mêle au récit des infructueuses tentatives de Manso qui essaie de parler à Irene et de lui déclarer sa flamme. Incapable de toucher son auditoire, Manso est incapable de se lancer et d'oser parler. Il ne peut que disséquer les mots, étudier la fleur, compter ses pétales et l'analyser au lieu de sentir et apprécier son parfum nous dit le narrateur. Trop rationaliste, trop intellectuel, il met les émotions à distance et garde le secret de son amour au contraire de son frère et surtout de son disciple qui finira par se marier avec Irene. Ce mariage entraînera la mort

---

que se atribuía a su obra escrita. Tan inquieto se puso que unos día antes del homenaje, que iba a celebrarse el 26 de marzo, se fue a Toledo en un acto que parecía una fuga, o una "espantada", pero, localizado allí por unos amigos, el día 25 fue traído por un grupo de los organizadores, que fueron a buscarle. » Pedro Ortiz Amengol, *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 369.

11. B. Pérez Galdós, *El amigo Manso*, p. 1250.

de Manso comme on l'a vu, Manso, que le nom prédestine à l'impuissance comme quelques personnages importants des *novelas contemporáneas* tout aussi incapables que lui de se déclarer. La voix est, dans tous ces cas, nettement érotisée, objet partiel ou objet *a* de Lacan, ce qui empêche tout usage et condamne ces héros, qui sont des anti-héros typiques du roman du XIXe siècle, à l'impuissance et au silence corrélatif.

Agustín Caballero dans *Tormento* est victime de la même étrange inhibition, alors qu'il est un intrépide aventurier, enrichi aux confins du Mexique et des États-Unis, dans un environnement hostile qu'il a su maîtriser. Amoureux d'Amparo/Tormento, il prépare un éloquent discours qu'il se récite à lui-même, mais quand le moment de se déclarer arrive, il reste paralysé.

> *Pero cuando llegó el momento de empezar, fuele tan difícil a nuestro buen indiano dar con el principio, que se le embarrullaron en el cerebro todas las partes y conceptos de su bien dispuesta oración, y no supo por dónde romper. Todo, ideas y palabras, se evaporó, se fue, dejando tan sólo una congoja profunda y el sentimiento tristísimo de su propio silencio. El tiempo, no se sabe cuánto, se deslizó entre aquellas dos figuras mudas; y mientras Caballero miraba a la lámpara cual si de su luz quisiera extraer el remedio de tan gran confusión, Amparo dejaba caer perezosamente sus ojos sobre renglones del libro que leía frases como ésta de los Salmos : Estoy hundido en cieno profundo donde no hay pie; he venido al abismo de agua, y la corriente me ha anegado*[12].

Les deux personnages se trouvent enlisés dans une situation apparemment inextricable. Amparo ne peut avouer son ancienne liaison avec le curé don Pedro Polo, et Caballero son amour pour la jeune femme. Tormento lui pose une question simple, lui demandant s'il va retourner à Bordeaux. Le « dieu des muets » inspire brusquement Agustín qui fait un effort surhumain pour répondre, « *como habla el teléfono articulando palabras trasmitidas por órgano lejano* », que oui, qu'il se retirera s'il perd tout espoir en voyant Amparo entrer au couvent comme il en est question à l'instigation de l'odieuse Rosalía de Bringas. L'érotisation de la parole apparaît de façon encore plus évidente dans un passage antérieur où Caballero arrive au bout d'une lutte intérieure épique à émettre quelques sons insipides destinés à sa bien aimée. Les mots se bousculent, il veut parler au risque d'éclater comme une bombe, et laisse

12. B. Pérez Galdós, *Tormento*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 209.

échapper un « *Vaya, vaya* » froid et incolore. Un ultime effort héroïque lui permet d'en dire un peu plus.

> *Yo digo que es un disparate que usted se haga monja. ¡Qué lástima ! Es que no se lo consentiremos...*
>
> *Arrojado este atrevido concepto, Agustín sintió que el rubor, ¡cosa extraña!, subía a su rostro caldeado y seco. Era como un árbol muerto que milagrosamente se llena de poderosa savia y echa luego en su más alta rama una flor efímera*[13].

L'humour qui caractérise ces passages, dont le sens laisse peu de doute, correspond à une forte défense qui permet de surmonter une angoisse profonde. La plupart des héros galdosiens ne peuvent parler d'amour, ce qui il y a encore peu était rendu en espagnol par un « *hacer el amor* » qui vaut tous les commentaires. Freud explique que quand le rêve unit l'angoisse et la sensation d'inhibition, il s'agit d'un vouloir qui éveillerait la libido, d'une impulsion sexuelle[14]. Il s'agit là d'un des moyens de signifier le *non* dans les rêves. La pulsion de mort se révèle dans ces inhibitions verbales en bloquant l'émission, en paralysant la parole sous l'effet d'un intense sentiment de culpabilité qui ne peut avoir comme origine que des représentations refoulées en rapport avec le complexe d'Œdipe. Quasiment tous les héros galdosiens sont amoureux de femmes qu'ils imaginent pures et chastes et qui ont eu un passé déjà orageux selon les normes sexuelles de l'époque. Amparo a été la maîtresse d'un curé, Fortunata celle de Juanito Santa Cruz, Tristana de don Lope, Rosalía de Bringas trompe son mari, Dulcenombre dans *Ángel Guerra* s'est prostituée, etc. Mais le héros finit presque toujours par pardonner et on peut deviner, qu'en fait, la condition du tiers lésé, comme le dit Freud dans « Un type particulier de choix d'objet chez l'homme[15] », est une condition *sine qua non* de toute liaison amoureuse. La femme doit appartenir à un autre comme dans *Lo prohibido*, et cet autre représente le père, comme cela apparaît clairement dans *Tristana*, puisque don Lope est le tuteur de la jeune orpheline ou encore dans *Tormento* où le « père » Polo entretient des rapports sexuels avec la pauvre orpheline. Cette condition est

13. *Ibid.*, p. 201.

14. S. Freud, *L'interpétation des rêves*, *op. cit.*, p. 243 et 289-290.

15. S. Freud, « Un type particulier de choix d'objet chez l'homme », in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 48.

si impérative que dans *Lo prohibido*, José María refuse de se marier avec sa maîtresse Eloísa lorsqu'elle devient libre à la suite de la mort de son mari avec lequel il entretenait des rapports extrêmement ambigus. Il ne peut tomber amoureux que de femmes mariées. Une variante est présentée par Ángel Guerra qui abandonne sa concubine lorsqu'il tombe amoureux de Leré, la gouvernante de sa fille qui entre dans les ordres. Dieu est ici un mari indétrônable qui permet une idéalisation absolue de l'objet aimé. La femme aimée devient un équivalent de la mère, d'une vierge qui conçoit par l'opération du Saint Esprit. L'éviction du mari correspond bien sûr et de façon presque trop claire au désir de tuer le père pour s'emparer de la mère. Cette clarté presque inimaginable aujourd'hui est due sans doute à la méconnaissance de Freud qui était en train d'élaborer ses théories à l'époque de la publication de la plupart des *novelas contemporáneas* et que don Benito n'a jamais connu. De nombreux héros galdosiens sont orphelins au moment où débute l'action et dans *El amigo Manso* les premières pages évoquent très précisément les cauchemars de l'enfant effrayé par la légende du roi Favila dévoré par un ours dans les montagnes asturiennes, berceau de l'Espagne chrétienne. Máximo jouait à dessiner des moustaches sur le visage des statues ou à casser le nez ou les doigts des statues représentant le père éternel. La nuit suivante, il faisait d'horribles cauchemars jusqu'à ce que sa mère le prenne au lit avec elle, stratégie inconsciente banale chez les enfants. Il remarque incidemment que quand il voit un ours, il se prend pour un roi et quand il voit un roi, il se sent un peu ours. Les scènes qui terrorisent le petit garçon sur les chapiteaux du monastère où ils jouent à la balle représentent des personnages qui se contorsionnent de façon effrayante, scènes que de pudiques mains ont censurées en les recouvrant partiellement de plâtre. De nombreux héros galdosiens sont effrayés de la même façon par des scènes qui renvoient à l'évidence à la scène primitive et beaucoup sont frappés de mutisme, incapables de formuler quoi que ce soit en relation avec ce type de représentations. Le silence est toujours causé par un aveu impossible à faire, que ce soit un adultère, ou une déclaration amoureuse qui est toujours en relation avec une problématique œdipienne. Tristana ne peut avouer sa liaison avec son tuteur don Lope, Tormento celle qu'elle a eue avec le père don Pedro Polo, Augusta dans *Realidad* n'ose pas avouer sa liaison adultère de même que Rosalía de Bringas. Le secret impossible à exprimer concerne toujours un attachement frappé d'interdit et d'un interdit œdipien.

La femme aimée et admirée à qui l'on ne peut se déclarer ressemble trop à une figure maternelle que l'on n'ose souiller, les héros n'ayant pu comme le dit Freud se familiariser avec l'inceste avec la mère ou la sœur [16]. L'inhibition vocale est liée à l'angoisse de castration qui étreint celui qui veut s'emparer de la mère.

Cette angoisse de castration, en relation avec l'angoisse de mort qu'elle représente, est sans doute responsable d'une caractéristique des romans galdosiens. La plupart de ces romans n'ont pas de fin très nette, ce qui se justifie dans l'optique qui est celle de l'auteur. Galdós reprend comme on le sait la technique des personnages récurrents de la *Comédie humaine* de Balzac. De nombreux héros réapparaissent d'un roman à l'autre, les personnages secondaires d'un roman pouvant devenir protagonistes d'une autre œuvre. Par ailleurs, le cadrage de ses romans s'inspire des techniques des romanciers naturalistes, de Zola principalement, et de la fameuse tranche de vie. L'influence des romans-feuilleton se fait également sentir, même si l'auteur procède de façon parodique. Le cadrage s'est modifié dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle en peinture également, art que Galdós admirait et dont il s'inspire souvent dans ses œuvres, en particulier chez les impressionnistes qui peuvent couper un personnage de premier plan. Mais il y a aussi une répugnance à conclure que l'on retrouve chez des auteurs comme Leonard de Vinci qui avait vendu la Joconde au roi de France, mais à condition de la garder et de la retoucher inlassablement. Les fins des œuvres de Beethoven donnent aussi l'impression de ne jamais arriver à une conclusion définitive. Tous ces cas sont à rapprocher des inlassables bavardages des obsessionnels, angoissés par le silence et la conclusion. Le silence de la fin du texte pourrait renvoyer à une angoisse de castration, recouvrant une angoisse de mort dans le cadre d'une problématique typiquement œdipienne. Si l'on admet l'hypothèse de la pulsion de mort, l'interruption temporaire ou définitive de la parole ou de l'écrit en serait une manifestation. Comme dans les romans-feuilleton, la fin est impensable. À suivre.

16. S. Freud, « Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 61.