LEOPOLDO ALA
dit CLARÍN
La Régente

traduit de l'espagnol par A. Belot, C. Bleton, J.-F. Botre
R. Jammes, Y. Lissorgues (coordinateur)

INTRODUCTION DE YVAN LISSORGUE

LEOPOLDO ALAS dit CLARÍN

LA RÉGENTE

roman

traduit de l'espagnol par

ALBERT BELOT, CLAUDE BLETON, JEAN-FRANÇOIS BOTREL,
ROBERT JAMMES, YVAN LISSORGUES (coordinateur)

Introduction de

YVAN LISSORGUES

FAYARD

Titre original :
LA REGENTA

© Librairie Arthème Fayard, 1987, pour la traduction française.

Introduction

La Régente... cent ans après

Les deux tomes de *la Régente,* de l'écrivain espagnol Leopoldo Alas, plus connu peut-être sous le pseudonyme journalistique de Clarín, furent publiés successivement en 1884 et 1885.

De nos jours, *la Régente* est considérée dans le monde hispanique comme « le meilleur roman espagnol du dix-neuvième siècle », selon l'appréciation particulièrement autorisée de Mario Vargas Llosa. Ces dix dernières années, une dizaine d'éditions différentes ont vu le jour. La plus populaire, celle réalisée par Gonzalo Sobejano pour les éditions Castalia de Madrid, en est à sa quatrième réédition depuis 1981. Ce succès de librairie va de pair avec l'intérêt que le roman suscite dans le monde de la critique, et pas seulement de la critique universitaire. Depuis une trentaine d'années, de nombreuses études sous forme de livres ou d'articles ont été consacrées à Leopoldo Alas et à son œuvre, principalement à *la Régente.* A ce jour, la bibliographie sur le roman et son auteur est énorme et en tenir l'inventaire exige une constante mise à jour.

Le centenaire de la première publication du roman a été marqué, en 1984 et 1985, par de nombreuses manifestations culturelles et scientifiques en Espagne et aux États-Unis : congrès, colloques, numéros spéciaux de journaux et de revues. Certains commentateurs, un peu dépassés sans doute par leur enthousiasme, sont allés jusqu'à associer le nom de Clarín à celui de Cervantès; quoi qu'il en soit, *la Régente* est maintenant unanimement considérée comme un classique de la littérature espagnole, au même titre que le sont, en France, *le Rouge et le Noir, les Rougon-Macquart,* ou *Madame Bovary...*

Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Lors de sa publication, *la Régente* connut un certain succès... de scandale. L'évêque d'Oviedo fulmina contre son compatriote Leopoldo Alas, alors professeur à l'Université, une pastorale qui, entre autres choses, accusait ce dernier de brigandage

moral à l'égard de personnes respectables et dénonçait « un roman saturé d'érotisme, et outrageant pour les pratiques chrétiennes ». Qu'ultérieurement les deux hommes en vinssent à s'estimer ne change rien au fait, d'autant moins que la critique bien pensante ne cessa de condamner *la Régente* au nom de la morale et d'affirmer, pour en détourner les lecteurs, que le livre était ennuyeux et mal écrit(!)). Bref, cloué au pilori par les chantres, puissants à l'époque, du conservatisme le plus réactionnaire qui y virent, et avec juste raison, une acerbe critique de la société de la Restauration et une féroce dénonciation des mœurs cléricales, le roman pouvait difficilement s'imposer dans une Espagne culturellement dominée par un catholicisme qui tenait le libéralisme pour un péché.

Certes, la critique éclairée et plus ou moins libérale salua l'événement dans les années 1884-1885. Pérez Galdós envoya une lettre de félicitations et d'encouragements à « son jeune ami », admirateur enthousiaste de son œuvre et dont le désir avoué était d'écrire un roman qui suscitât l'intérêt de l'auteur de *Doña Perfecta* et de *La desheredada.* Les commentateurs les plus perspicaces surent souligner que l'originalité de *la Régente* était moins dans la peinture des mœurs de Vetusta ou dans la narration de faits et de scènes plus ou moins colorés que dans l'analyse profonde « du cœur et de l'âme de l'individu et de la société ». A l'époque, note Jacinto Octavio Picón, peu d'auteurs s'aventurent aussi profondément dans l'intériorité. Mais précisément, cette valeur d'intériorité ne semble pas avoir été bien comprise par les lecteurs, même éclairés, de l'époque. Même lorsqu'on sentait dans *la Régente* un possible chef-d'œuvre, on lui reprochait ses longueurs, ses « monologues » interminables; on était manifestement habitué à un autre *tempo* narratif... Il semble bien que le public n'était pas préparé à pleinement recevoir un roman qui était en avance sur son temps. Il faut ajouter aussi que lorsqu'il publie *la Régente,* Clarín est célèbre comme journaliste et, pour beaucoup, il est le critique littéraire tenté par l'aventure du roman. Il n'a pas préalablement fait ses preuves — comme les grands romanciers de l'époque, Galdós, Pereda, Valera, etc. A priori, on n'y croit pas trop, et cet a priori se maintient, car le deuxième et dernier roman de Clarín, *Su único hijo (Son unique fils),* encore plus incompris que le premier, ne sera achevé qu'en 1891. Pour beaucoup de ses contemporains, Clarín est un grand journaliste, un critique littéraire solide et redouté, peut-être un bon auteur de contes, mais il reste un romancier occasionnel. Et de fait, la deuxième édition de *la Régente,* accompagnée d'un important prologue de Galdós, ne devait voir le jour qu'en 1901, quelques mois avant la mort de l'auteur.

Ensuite, et jusqu'à ces trente dernières années, Clarín et *la Régente* sont un peu oubliés, pour des raisons diverses, qu'il serait long et plutôt inopportun d'analyser ici. Il faut bien dire cependant que le premier tiers du vingtième siècle est marqué en Espagne par une évolution sociale et culturelle qui entraîne une crise du roman réaliste, hâtivement considéré

comme un produit de la société aristocratico-bourgeoise abhorrée, celle de la Restauration. Parallèlement apparaissent d'autres tendances qui mettent en exergue l'imagination au détriment de l'observation de la réalité. L'art, pour un temps, se dégage de l'éthique... Quelques rares voix, comme celle d'Azorín en 1917, s'élèvent parfois pour rappeler le nom de Clarín mais, se sentant incapables de faire reconnaître la pleine valeur de son œuvre, elles ne peuvent qu'en appeler à la postérité, qui devra tôt ou tard rendre sa justice.

Et ce fut la féroce injustice, historique, sociale, humaine, culturelle du franquisme. Le roman de Clarín lui aussi fut enterré : il fallait occulter ce miroir sacrilège qui reflétait encore ces mêmes fausses valeurs qui avaient retrouvé vie à la base du régime. Pourtant, en 1952, un groupe d'universitaires et de critiques osa célébrer le centenaire de la naissance de Leopoldo Alas, à Oviedo, là même où le peintre de Vetusta avait vécu, là-même où quinze ans auparavant son fils Leopoldo, recteur de cette même université où Clarín avait professé pendant dix-neuf ans, avait été fusillé sur ordre exprès du Caudillo. La critique universitaire avait su, avec courage, rester fidèle à sa mission. Il faut le dire. Dès lors, était engagé le processus qui, lentement d'abord, devait conduire à l'éclatante reconnaissance d'une œuvre qui s'est trouvée portée en quelques années, mais cent ans après sa publication, au rang de chef-d'œuvre de la littérature espagnole.

Le journaliste Clarín et l'art du roman

Si Leopoldo Alas n'a pas été vraiment reconnu de son vivant comme romancier, sa personnalité intellectuelle et morale a occupé une place importante dans l'Espagne de son époque grâce à son infatigable activité journalistique. De 1875 à 1901, il publie plus de deux mille articles, d'abord dans la presse « démocratique » d'opposition à la Restauration, ensuite, dès 1880, dans les plus grands organes de la presse plus ou moins libérale de Madrid, Barcelone, etc., comme *El Imparcial* ou *La Publicidad.* Il collabore également de manière assidue à certaines revues littéraires ou satiriques. A partir d'une position idéologique et éthique clairement définie qui est celle de l'intellectuel libéral et progressiste à la recherche en tout domaine de l'authenticité, il dénonce sans trêve aussi bien la corruption des mœurs politiques ou cléricales que les fausses valeurs intellectuelles ou littéraires. Sa présence constante sur tous les fronts lui assure une précoce et durable célébrité parmi ses contemporains et aussi de féroces inimitiés.

Le journalisme est pour Clarín une passion et une mission, outre qu'il permet, à partir de 1882, au professeur d'université d'arrondir des fins de mois souvent difficiles. Clarín se rend compte parfois, et il l'avoue, qu'il gaspille son talent et ses forces dans ces innombrables feuillets dont la

chaleur de communication s'évapore très vite, mais il sait aussi que, grâce à eux, il est une des consciences agissantes de son époque. Il ne peut renoncer à ce pouvoir. D'autant moins qu'il sait que dans ce pays où on lit peu de livres, la presse en plein essor est un moyen irremplaçable pour secouer la léthargie ambiante, pour susciter intérêt pour les choses de l'esprit et promouvoir le goût de la culture. Car la grande tentation de Leopoldo Alas, c'est la littérature. Il est fasciné par le roman et quand, en 1882 ou 1883, il se décide lui aussi, avec *la Régente,* à tenter l'aventure, il a lu tous les grands auteurs de son époque, Valera, Pereda, Stendhal et surtout Galdós, Flaubert et Zola. Son goût pour l'écriture littéraire s'exprime constamment dans les nombreux contes qu'il publie dans la presse. Le récit court, conte ou nouvelle, relativement vite écrit, est une sorte de compromis entre l'article journalistique et ce que Clarín appelle la grande littérature, c'est-à-dire le roman. De nos jours, L. Alas, avec une centaine de récits courts publiés de 1876 à 1901, est considéré comme un des tout premiers auteurs de contes de son époque. Mais ce qu'il convient de souligner, c'est que sa première tentative romanesque est précédée et préparée par une pratique assez soutenue de l'écriture littéraire. D'ailleurs, sur les vingt-cinq contes publiés avant 1884, plusieurs présentent des éléments thématiques ou structurels que l'on retrouve intégrés dans l'univers romanesque de *la Régente.* Certains personnages du roman, comme Celedonio ou Bismarck, ont déjà fait une courte apparition dès 1879 et même les silhouettes du Magistral et de la Régente se dessinent dans un conte de 1880 *(El diablo en Semana Santa).* La surprenante rapidité de la rédaction de *la Régente* (moins de trois ans pour les deux tomes, d'après la critique), d'autant plus surprenante que le professeur et le journaliste laissent peu de temps au romancier, s'explique par le fait que le roman a été longuement pensé, « ruminé » comme il a été dit, et que l'auteur a vécu longtemps avec ses personnages avant de donner forme et vie à l'ensemble sur le papier. *La Régente* est le produit de grandes méditations, d'une gestation prolongée et non le résultat de la mise en forme d'un dossier d'enquête. Clarín ne travaille manifestement pas comme Zola. *La Régente* a la chaleur de la chose longtemps mûrie...

Il n'est pas inutile que les lecteurs de *la Régente* aient une idée de l'idéal profond qui anime le journaliste Clarín. Pour celui-ci, le journalisme est d'abord une lutte nécessaire, *hygiénique* (c'est son mot) contre tout ce qui, à ses yeux, est injustice, pesanteur, fausseté. Mais ce combat est mené au nom d'une conviction idéale : le progrès est un lent cheminement vers l'harmonie et il ne peut y avoir de véritable progrès sans conquête de l'homme pour lui-même et par lui-même. La seule voie ouverte (sur un avenir infini) est celle du développement des valeurs authentiquement humaines : valeurs culturelles, éthiques, spirituelles, mais toutes valeurs d'intériorité. Clarín a assimilé au plus profond de lui-même l'idéologie libérale idéalement vivifiée par l'éthique qui imprègne la pensée des

professeurs krausistes de l'université de Madrid, Francisco Giner de los Ríos notamment. Pour ces hommes, si l'idéal reste lointain, la pratique qui y conduit est immédiate, quotidienne, pourrait-on dire : c'est un vouloir-mieux-être moral au fond de soi. Si bien que ces valeurs humaines, une fois intériorisées, deviennent le moteur profond et actif de l'amélioration de l'être; il importe peu, alors, que l'idéal soit aux portes de l'utopie.

Cette conception, ou plutôt cette intime conviction, est celle qui anime, d'une manière plus ou moins apparente, la pensée de L. Alas tout au long de sa vie. C'est à partir de ce noyau éthique que Clarín dénonce dans ses articles les fausses valeurs qu'il discerne dans la société et chez les hommes de son époque.

De la même façon, et c'est là qu'il fallait en venir, la peinture de Vetusta et de ses personnages est réalisée par un créateur qui place les êtres et les choses dans une discrète mais permanente perspective critique. La réalité romanesque est aussi vivante que la vie, mais elle a tout de même cette pigmentation morale que lui communique le regard de l'observateur qui la crée. Cela dit, en quelques mots, pour montrer qu'il y a continuité entre le journaliste Clarín et le créateur de la fiction romanesque. Comment en serait-il autrement puisque l' « objet » de l'un et de l'autre est le même : la réalité? La connaissance des positions du journaliste par rapport à cette réalité permet de mieux expliquer la position d'un narrateur qui s'implique, souvent clairement, dans l'acte d'écriture et qui, en tout cas, s'affirme toujours supérieur au monde qu'il peint ou aux personnages qu'il crée.

Sur quoi peut reposer cette supériorité que le narrateur s'arroge sans complexe sinon sur des certitudes que le romancier réaliste possède à priori et qui ordonnent sa création dans une certaine perspective? Considérée sous le seul angle social, la peinture du monde de *la Régente,* même quand elle se donne l'apparence de l'objectivité, est une satire : satire des mœurs, satire de l'imposture cléricale, satire de la corruption politique, satire de l'inculture qui se donne des airs... Or, la satire n'a de sens que dans la mesure où elle laisse supposer (où elle suppose) qu'il devrait exister une politique régie par une morale, des mœurs sans hypocrisie, une Église religieuse, une vraie culture, etc., dans la mesure où celui qui la manie *a l'idée* de ce que devrait (ou pourrait) être l'authentique, face à tout ce qui, à ses yeux, est distorsion humaine ou morale. Sur ce point, la définition que Lucien Goldmann donne des valeurs authentiques, s'adapte parfaitement à *la Régente* : « Par valeurs authentiques, il faut comprendre, bien entendu, non pas les valeurs que le critique ou le lecteur estiment authentiques, mais celles qui, sans être manifestement présentes dans le roman, organisent sur le mode *implicite* l'ensemble de son univers » (*Pour une sociologie du roman,* Gallimard, 1964, p. 23).

Ici pourrait être posé le délicat problème des limites du réalisme. Pour

tous les écrivains de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, quelle que soit leur conception du monde, le réalisme est une exigence éthique autant qu'esthétique : observer la réalité pour mieux la comprendre, et la peindre pour mieux la faire comprendre. Tous, de doña Emilia Pardo Bazán à Galdós, de Pereda à Clarín, adhèrent à cet impératif, mais cette réalité chacun la voit avec ses yeux, ou si l'on préfère, l'art de chacun est orienté (façonné même peut-être) par son propre regard. Zola, malgré sa préoccupation scientifique, n'a jamais su (ou n'a jamais osé) définir clairement la relation de l'objet au sujet-observateur. Tout au plus concède-t-il à ce dernier la liberté de se créer un style en accord avec un tempérament face à un objet dont la positive autonomie est postulée.

Clarín, ardent défenseur du naturalisme, d'un certain naturalisme, écrit en 1882, peu de temps avant de commencer la rédaction de *la Régente,* que « la représentation artistique [de la réalité] requiert toujours l'intervention de la finalité de l'artiste, de sa conscience et de son habileté ». La citation pose de manière éclatante le problème fondamental de la relation entre l'artiste et la réalité : celle-ci est, mais le sens qu'elle prend dans l'œuvre d'art est celui que lui donne la conscience de l'artiste. Ainsi, le statut du sujet est clairement défini par rapport à l'objet dans son rôle d'organisateur de sens. Reconnaître ainsi la prédominance de la conscience sur le réel revient à avouer que l'agent actif de la *mimésis* est l'œil de l'observateur. De nos jours c'est peut-être une évidence mais, à l'époque du naturalisme, peu d'auteurs le reconnaissent.

La citation précédente (que l'on pourrait expliciter par d'autres textes postérieurs à *la Régente*) révèle la lucidité et l'honnêteté intellectuelle de L. Alas et surtout elle laisse entrevoir une réflexion théorique approfondie sur la problématique du roman réaliste (et naturaliste).

Quand, en 1883, Clarín commence à rédiger *la Régente,* son premier roman, il a derrière lui, à trente ans, un court mais très actif passé de critique littéraire. Il a analysé pour les lecteurs de *La Unión,* de *El Progreso,* de *La Diana,* du prestigieux *El Imparcial,* etc., toute la production de Pedro Antonio de Alarcón, de José María de Pereda, et surtout de Pérez Galdós et de Zola. Soit dit en passant, on ignore encore en France que le plus fin commentateur de l'œuvre zolienne à l'époque est certainement Leopoldo Alas, de qui l'auteur de *Germinal* dit un jour qu'il était le critique qui, en Europe, l'avait le mieux compris. Les divers articles consacrés à l'œuvre de Zola et échelonnés de 1880 à 1901 pourraient constituer un ouvrage qui ne manquerait pas d'intérêt.

Pour des raisons historico-culturelles qu'il n'est pas possible d'analyser dans cette courte introduction, la littérature espagnole, après la convulsion révolutionnaire de 1868 à 1874, s'est résolument située dans le réalisme. L'objet exclusif de la littérature est la réalité contemporaine ou

l'histoire immédiate. Il est fondamental de souligner que l'observation prend le pas sur l'imagination :

> La réalité est infinie — écrit Clarín en 1887 — et les combinaisons de qualité auxquelles l'infini peut donner lieu permettent des beautés supérieures à tout ce dont pourrait rêver l'imagination.

L'imagination n'est plus créatrice, on ne lui concède pas ce droit que le romantisme lui avait largement accordé. Par contre, et même si on ne l'avoue pas, elle conserve une fonction *re-créatrice.* Heureusement! Et *la Régente* pourrait en être la plus parfaite illustration. Cette « position réaliste » s'impose, au départ, comme un impératif éthique qui reste actif et sous-jacent jusqu'à la fin du siècle et l'évolution du roman durant toute la période apparaît comme la recherche d'une esthétique mieux adaptée à son objet. Et Clarín prend, pendant un quart de siècle, une part active à cette recherche en tant que critique et en tant que créateur.

Jusque dans les années 1880, le roman « réaliste » est le reflet des luttes idéologiques qui divisent la société espagnole, et donc les romanciers, en deux blocs : les défenseurs des valeurs du passé, d'un côté, qui voient dans la Restauration de la Monarchie d'Alfonse XII, en 1875, une sorte de retour à la normale (Restauration, qui est l'œuvre de Cánovas del Castillo) et, de l'autre, les partisans d'un affranchissement de ces mêmes valeurs par la conquête d'une liberté profonde qui permette à l'homme espagnol de se libérer des préjugés sociaux, moraux ou religieux. Le jeune Clarín est en première ligne dans cette lutte pour ce qu'il appelle « le libre-examen » et il soutient avec virulence et finesse le combat littéraire mené par Galdós dans ses romans *Doña Perfecta, Gloria, La familia de León Roch.* Toutefois, s'il écrit en 1876 que la littérature doit être un combat, il éprouve peu de temps après, le besoin de préciser que l'art doit garder ses droits. A ses yeux, et pendant une certaine période, le roman galdosien est un modèle car il est la « copie artistique de la réalité », mais orientée de manière à susciter une prise de conscience chez le lecteur. Il faut bien voir que ces romans tendent avant tout à montrer, ou mieux à dénoncer le mal dominant : le fanatisme et l'intolérance. Autrement dit, pour aussi « artistiques » qu'ils soient, ils sont l'illustration d'une idée préalable. Ils sont peut-être « réalistes » dans la mesure où ils se situent dans un espace social et humain qui est une copie du réel, mais ils sont traversés par une intention qui, elle, est « idéaliste ». Et Clarín se rend compte très vite qu'en fait ce sont des romans tendancieux, des romans à thèse. Il affirme alors que « la tendance de l'auteur à vouloir démontrer quelque chose » enlève à l'œuvre d'art son caractère spécifique. La position du romancier « progressiste » Galdós, comme celle du critique « démocrate » Clarín, est un peu inconfortable et elle n'est dépassée que lorsque s'affirme l'idée qu'il suffit d'observer la réalité pour que s'impose l'enseignement que celle-ci renferme. Dès lors, l'idée

préalable est inutile. En fait, la foi du romancier en sa capacité réformatrice se déplace, elle devient foi dans l'évolution des choses de la réalité. Il semble bien que le génial Galdós ait compris la nécessité de ce déplacement de foi avant l'irruption du naturalisme en Espagne. Il publie *La desheredada* en 1881, au moment où le naturalisme alimente les polémiques dans la presse et à l'Ateneo.

Quoi qu'il en soit et au-delà de tous les enrichissements thématiques, linguistiques ou autres (et la synthèse reste à faire) qu'apporte l'*acclimatation* du naturalisme aux lettres espagnoles, le mouvement vient d'abord restituer à la littérature une autonomie, tout au moins apparente, par rapport à l'idéologie, dans la mesure où il prétend considérer scientifiquement l'objet de l'étude du romancier. En tout cas, il contribue à installer le romancier, surtout le romancier libéral, dans une certitude littéraire qui, par chance, se confond avec une sorte de foi en l'évolution immanente de la société bourgeoise. C'est pendant cette période d'une dizaine d'années que le réalisme, enrichi par le naturalisme, produit ses meilleures œuvres, depuis *La desheredada* jusqu'à *Fortunata y Jacinta* (que les lecteurs français peuvent connaître grâce à l'excellente traduction de Robert Marrast) en passant par *la Régente,* le chef-d'œuvre du genre et bien plus que cela... Après 1890, diverses fractures historiques (crise économique depuis 1886, brutale émergence des mouvements ouvriers, défaite de 1898 face aux États-Unis et perte des derniers vestiges coloniaux) aiguisent chez les intellectuels une certaine conscience de la décadence espagnole qui développe chez eux un sentiment d'échec quant à leur capacité réformatrice. La foi en l'immanente évolution de la société bourgeoise chancelle, l'idée de progrès abandonne pour un temps le terrain de l'histoire et s'échappe vers des valeurs plus spirituelles. Pour le romancier réaliste, le fragile équilibre des certitudes est rompu et alors le narrateur, qui jusque-là avait sans complexe régi son monde, se remet en question...

Clarín, dès 1881, devient d'emblée un des plus ardent défenseurs du naturalisme et surtout un de ses plus lucides commentateurs. Il publie en 1882, une série de sept longs articles intitulés *Du naturalisme,* écrit le prologue de *la Question palpitante,* édition en livre d'articles d'Emilia Pardo Bazán sur le sujet. La question a été largement étudiée. Il nous suffira de dire que Leopoldo Alas (tout comme Galdós ou doña Emilia) accepte et adopte avec enthousiasme tout ce que le mouvement naturaliste apporte de nouveau comme moyen de conquête littéraire du réel : observation, expérimentation, prise en compte de tous les apports de la science, attention au corps et approfondissement de la psychophysiologie, étude du milieu et de son influence dans le conditionnement de l'être, recherche *proclamée* de l'impassibilité du romancier... Mais il faut bien préciser que Clarín (comme tous les grands romanciers espagnols du dernier quart du dix-neuvième siècle) ne reçoit pas comme un dogme la doctrine naturaliste, il n'en retient que ce qui lui paraît *opportun.* Pour

des raisons diverses (socio-culturelles et aussi spirituelles) il rejette ce qui, dans *le Roman expérimental,* lui paraît excessif et restrictif. La société espagnole ne s'est pas bien dégagée de l'emprise des structures (y compris économiques) et des valeurs de la société aristocratique et la bourgeoisie, en ascension certes, préfère pactiser avec l'aristocratie plutôt que de s'ériger en « classe conquérante ». *La Régente* est une éclairante illustration de ce moment historique (le pivot de la vie à Vetusta est toujours la noblesse, représentée par la maison du marquis de Vegallana).

D'autre part, et corrélativement, l'essor des sciences et des techniques en Espagne est relativement limité et n'autorise pas cet engouement positiviste pour *l'Avenir de la science* (Renan) qui, en France, porte un Zola à *imaginer* une littérature fondée sur des principes scientifiques. Comme l'écrit fort justement Henri Mitterand, « *le Roman expérimental* est [...] la construction fantasmatique d'une théorie du récit. C'est un rêve d'époque... » (*Zola et le naturalisme,* P.U.F., *Que sais-je?* p. 33). Ce rêve fait presque sourire à cette même époque les intellectuels espagnols les plus lucides. Notre auteur, pour sa part, n'accepte à aucun moment que l'art puisse se réduire à la science ou qu'il s'enferme dans les étroites limites du positivisme. « L'art, écrit-il en 1882, doit être, à sa façon, un reflet de la vérité, car il est une manière irremplaçable de connaissance et de conscience totale du monde sous un aspect spécial de totalité et de substantivité que ne peut donner l'étude scientifique. » Voilà qui est clair. L'art est totalité, le roman est intégration : rien de ce qui est humain ne lui est étranger. La vérité ? Pour Clarín (plus encore que pour Galdós) la vérité est une recherche (que de nos jours nous qualifions de phénoménologique) qui s'achemine, sans a priori théorique, au plus profond des choses et des êtres. C'est une approche qui préserve la complexité parce qu'elle en a conscience. La réalité n'est donc pas seulement ce que l'on peut découper, isoler à l'aide d'un scalpel, la réalité a des racines mystérieuses, *nécessairement* spirituelles. La quête d'Ana Ozores est hautement spirituelle dans la mesure où elle est recherche d'une harmonie supérieure (impossible, certes, mais en permanente potentialité), qui est tout le contraire de cette béatitude à laquelle aspire désespérément Emma Bovary. Oui, la spiritualité est chez l'auteur de *la Régente* une dimension profonde et supérieure que l'on ne peut gommer. Il s'agit, évidemment, d'une spiritualité épurée, libérée de tout dogme, sans doute grâce à l'influence du krausisme. On comprend, dès lors, que le déterminisme au sens où l'entend Zola, ne trouve à aucun moment droit de cité dans les écrits théoriques de Clarín. Le monde humain de *la Régente* ignore totalement ce filet héréditaire qui emprisonne les personnages de Zola et les prive de toute liberté *essentielle.* Les personnages de *la Régente* sont conditionnés par le milieu, évidemment, mais ils sont libres, potentiellement au moins. Allons jusqu'au bout, car la question est d'importance : Ana Ozores n'est en aucune façon *déterminée* par l'origine de sa mère et c'est la *classe,* pétrie dans un catholicisme de

routine, qui la juge selon un faux positivisme déterministe. Quelle ironie!

Le naturalisme a été en Espagne un enrichissement considérable du réalisme, tant du point de vue de la thématique que de celui de l'orientation générale : il a permis de sortir de l'impasse du roman à thèse. Enfin et surtout, les romanciers espagnols, et Clarín mieux que tous, ont su adapter et assimiler ce que le naturalisme zolien avait de plus *naturel,* c'est-à-dire de moins théorique. Il est significatif que Clarín se réfère beaucoup plus au *roman* naturaliste, à l'art de Zola, au poète Zola, comme il dit, qu'au *discours* naturaliste du *Roman expérimental.* C'est encore une preuve de lucidité.

Les quelques notes qui précèdent, bien que succinctes, disent clairement que lorsque Leopoldo Alas se décide à écrire *la Régente,* il sait ce qu'est le roman à son époque et il a une idée claire de ce qu'il doit être. Il a en outre une certaine pratique de l'écriture littéraire comme en témoignent ses contes. Alors, *la Régente,* premier roman? Oui, mais ce premier roman est l'aboutissement d'une profonde vocation littéraire, vocation fortifiée par une réflexion passionnée sur l'écriture et par une capacité d'assimilation culturelle hors du commun.

Car le roman réaliste *la Régente* est aussi une somme culturelle. Il y a d'abord ces innombrables œuvres et ces innombrables auteurs qui émergent plus ou moins de l'univers mental des personnages et qui vont de saint Augustin, Fray Luis de León, sainte Thérèse, Calderón, Victor Hugo ou Alexandre Dumas à Rudolf Virchow, Ludwig Büchner, ou à Dufour et son *Histoire de la prostitution.* La liste en est longue, et elle déroule un vaste paysage culturel, dont l'épaisseur est très variable selon le degré d'influence que ces auteurs exercent sur les personnages. Ce paysage, qu'il serait aisé de reconstruire, appartient dans sa totalité à l'auteur; c'est une évidence. Mais il y a un autre niveau culturel, qui n'émerge pas de manière explicite, mais qui imprègne et parfois modèle et infléchit (peut-être inconsciemment) la création elle-même. L'œil de l'artiste donne à voir (observation) ce que la conscience pénètre, interprète et reconstruit artistiquement (pour Clarín, c'est cela l'expérimentation). Or la conscience n'est pas un simple miroir, elle est riche de tout un savoir qui participe activement à la reconstruction, à la création. Si bien que la réalité romanesque est nécessairement plus riche que la réalité observée : elle est passée par une conscience (et, rappelons-le, orientée par une finalité), une conscience qui est un tissu de références que le lecteur qui a fait le même parcours culturel que l'auteur peut, éventuellement, déceler. *La Régente* est, à cet égard, d'une exceptionnelle richesse. Il convient ici d'en donner une idée, succinctement car la question est complexe et, d'ailleurs, elle a été étudiée par la critique espagnole et elle le sera, nous n'en doutons pas, par la critique française. Il est aisé de voir qu'il existe des analogies de situation et même de point de vue entre *la Régente* et *Madame Bovary.* (Et pourtant, au plus haut

niveau, les deux romans s'opposent. Comme l'écrit Gonzalo Sobejano, le plus profond commentateur de *la Régente* : « *Madame Bovary* est un roman antiromantique sur l'âme romantique dégradée, alors que *la Régente* est un roman romantique contre le monde antiromantique et un roman en hommage à l'âme belle et bonne, vaincue mais inadaptable ».) Il existe des homothéties structurelles entre le roman de Clarín et *la Conquête de Plassans* de Zola (un des arguments de *la Régente* est la « conquête de Vetusta » par le Grand Vicaire, Fermín de Pas, mais celui-ci a une énorme épaisseur humaine qui fait entièrement défaut au personnage fonctionnel qu'est l'abbé Faujas), et aussi *O Primo Basilio* de l'écrivain portugais Eça de Queiroz (un libertin séduit une femme mariée et la servante de celle-ci dénonce l'adultère). L'amour du Magistral (le prédicateur du chapitre) pour Ana peut nous amener à évoquer *la Faute de l'abbé Mouret* de Zola, *O crime do Padre Amaro* d'Eça de Queiroz, ou *Tormento* de Pérez Galdós. Certains passages de *la Régente* nous renvoient à Cervantès (Quintanar, le vieux mari d'Ana qui vit un peu dans un autre monde, celui du théâtre calderonien, apparaît comme un Quichotte dégradé; par ailleurs, il se comporte parfois comme Anselmo du *Curieux impertinent*) ou à Moratín (le choix d'un mari pour Ana ne peut que faire penser au *Oui des jeunes filles*). Don Alvaro Mesía est le « brillant » reflet positiviste, bourgeois, dégradé de don Juan et de son mythe. Tout cela a été dit et plus ou moins étudié. Peu après la publication du roman, on a même accusé Clarín de plagiat... Il ne s'agit certes pas de cela, mais il n'est pas douteux que tous ces textes et bien d'autres (par exemple, et ce n'est qu'un détail : le Magistral qui du haut de la tour observe les coins et les recoins de Vetusta avec sa longue-vue, est une référence implicite au *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara qui inspira le *Diable boiteux* de Lesage) ont fonctionné à un moment ou à un autre et d'une manière plus ou moins « présente » dans l'acte de création comme *hypotextes,* c'est-à-dire comme réminiscences (conscientes ou inconscientes) qui orientent l'élaboration romanesque (l'expérimentation).

Mais précisément, une *certaine* originalité de *la Régente* est de les contenir tous et donc de les dépasser tous, car ces textes constituent une expérience, parmi beaucoup d'autres, vécue par l'auteur et, comme le dit Milan Kundera, « chaque œuvre contient toute expérience antérieure au roman ».

Il faut aussi évoquer les connaissances psycho-physiologiques et médicales qui sont entrées en Espagne avec le naturalisme et auxquelles Leopoldo Alas s'est vivement intéressé. A-t-il lu Wilhelm Wündt ou Charcot, ou d'autres psycho-physiologistes avant 1884? C'est difficile à dire. En tout cas, le jeune docteur, Benítez, est porteur de cette nouvelle médecine qui, pour soigner l'esprit, se préoccupe du corps et le narrateur Clarín souligne souvent à propos de son héroïne que tel état d'exaltation ou de dépression est lié à une certaine faiblesse du corps. Il semble acquis

pour notre auteur que le moral soit en étroite dépendance du physique. Ceci admis, est-il permis de voir dans Ana Ozores un cas clinique? L'hystérie était à la mode à la fin du dix-neuvième siècle et la critique (même récente) a eu trop tendance à voir de l'hystérie partout, dans la moindre crise nerveuse, dans l'instabilité des états intérieurs, etc. C'est une explication bien facile et bien rapide. La Régente est une *âme* en quête d'absolu, plongée dans un sentiment de profonde frustration et son impulsion vers cet infini qui serait plénitude est vécue (subie pourrait-on dire) d'une manière si exacerbée que les frontières rationnelles chavirent parfois. Peut-on pour autant parler d'hystérie? Cela semble presque incongru. Ce qu'il faut dire, c'est que le personnage d'Ana Ozores, et même celui de Fermín de Pas, sont explorés avec une intuition humaine et une capacité de sympathie inouïes, jusque dans leurs profondeurs inconscientes. Freud a peut-être donné un nom à la psychanalyse mais il ne l'a pas inventée. Les meilleurs romanciers et Clarín plus que tous ont eu l'intuition du tréfonds de l'être et ont su, sinon l'analyser en termes « scientifiques », du moins s'en approcher en suivant la vie elle-même.

Tout ce qui est dit dans les pages qui précèdent peut constituer une approche peut-être nécessaire pour comprendre *la Régente*, mais prétendre expliquer le roman est autre chose. Nous n'avons pas cette prétention; l'afficher serait avouer une méconnaissance de la complexité de l'œuvre. Car, en effet, ce roman est infiniment supérieur à toutes les perspectives que l'analyse peut légitimement isoler : il est intégration et dépassement fictionnel de tout ce que l'auteur a pu observer, de tout ce qu'il pense, de tout ce qu'il a pu penser ou pourrait penser et aussi de ce qu'il est ou pourrait être... *La Régente* est reconstruction de vie et exploration d'existence.

Aussi bien pourrions-nous conclure ici, au seuil de la lecture, si ne s'imposait la nécessité d'examiner quelques aspects de la spécificité littéraire de *La Régente*.

Quelques facettes d'un grand roman

Quelques facettes seulement, car ce grand roman rend un peu dérisoires les divers schémas d'analyse qu'il peut susciter. Certains commentateurs, adeptes de théories modernes prétendument scientifiques, se rendant compte après maints chalutages que les barreaux de leurs grilles syntagmatiques n'emprisonnent que des structures mortes, évacuent leur gêne en proclamant que *la Régente* est un livre ambigu. Non, la vie n'est pas ambiguë, elle n'est que complexe dans sa problématique incertitude. Le roman de Clarín est clair reflet de vie profonde, il n'est pas construit sur une thèse et il contient « comme toutes les grandes œuvres (et justement parce qu'elles sont grandes) [...] une part

d'inaccompli » (Milan Kundera). Face à *la Régente*, le critique doit se résoudre à l'humilité. Quelques facettes, donc.

Et d'abord le titre. Pourquoi *la Regenta*? La *Regenta* était en Espagne, jusque dans les années 1880, l'épouse du *Regente,* c'est-à-dire du président d'un tribunal territorial. Lorsque le roman paraît, en 1884, le mot a pratiquement disparu et a été remplacé par le traitement plus moderne de *Presidente.* Il faut donc dire que la *Regenta* serait un mot aussi insolite pour un Espagnol de notre époque qui découvrirait le roman que l'est la *Régente* pour un Français. C'est ce titre hiérarchique, vestige de la société aristocratique, presque désuet au moment où il écrit, que Leopoldo Alas choisit, apparemment sans hésitation, pour désigner son premier roman. Un titre est un choix, mais un choix imposé dans une certaine mesure par l' « orientation » romanesque dont il est le reflet. Zola, par exemple, ne peut que rarement se hasarder à donner à ses romans de la série des *Rougon-Macquart* un titre autre que thématique, car le thème et la trame sont premiers par rapport aux personnages, et cela en vertu de l'esthétique naturaliste qui refuse à ces derniers le statut de protagonistes (Pascal Rougon est *le Docteur Pascal* et Eugène Rougon, *Son Excellence Eugène Rougon* : la fonction est presque plus importante que le personnage en soi). Alas, adepte proclamé du naturalisme, n'hésite pourtant pas à placer tout le foisonnement qu'est l'univers de Vetusta sous l'exergue de *la Régente.* Ce faisant, il reconnaît à Ana Ozores le statut privilégié (qui est le sien) de protagoniste. En fait, l'auteur n'a pas choisi, c'est sa création qui lui a imposé son choix. Aurait-il dû, comme l'a suggéré tel critique, intituler son œuvre *le Roman de Vetusta*? C'eût été un contresens. En effet, il y a Ana Ozores, encore rehaussée par son titre, la Régente, et tous les autres, il y a la Régente et tout le reste, la Régente face à Vetusta. Comme il y a Emma Bovary et tout le reste, mais dans une situation phénoménologique assez différente (voir *supra* la citation de G. Sobejano).

Le titre est le reflet de toute la problématique profonde du roman, dont le conflit majeur s'établit entre Ana et sa quête d'authenticité, d'absolu, de poésie et le monde de Vetusta refermé sur son espace, sur ses valeurs sociales routinières et de pure façade, qui ne sont en fait, que des anti-valeurs : hypocrisie, tromperie, superficialité, prosaïsme... L'univers vétustain ne peut accepter la différence, il aspire à absorber et à digérer l'individualité singulière qu'il sent comme un défi lancé à son confort faussement moral. Pourquoi la Régente serait-elle différente? Il faut qu'elle tombe, pense Visitación, comme les autres.

L'insidieuse agression est longuement préparée, pendant trois ans, par Alvaro Mesía, le plus parfait représentant de la société de Vetusta, le don Juan vieillissant mais portant beau, habile comédien, grand maître dans l'art de la tromperie. Le Magistral, don Fermín de Pas, bien que venu d'ailleurs, est aussi un Vétustain, le plus intelligent peut-être, en tout cas le rival du cacique libéral Alvaro Mesía dans la conquête de la ville. Il est

un Vétustain (c'est-à-dire qu'il fonctionne selon les schémas du dehors pour satisfaire une ambition dominatrice), jusqu'au jour où sa rencontre avec la Régente provoque la déchirure qui le fait entrer en lui-même. Il entrevoit alors un autre monde possible, celui des sentiments innommés, de l'absolu, de la poésie. Pour un temps, il devient lui aussi, avec Ana, un *supra-Vétustain* (p. 381).

Le conflit intérieur que vit Ana, partagée entre les émotions de sa foi exaltée et celles de sa chair rebelle et déchirée, s'articule sur celui qui naît de l'opposition entre la Régente et le milieu où elle est condamnée à vivre. (« Elle se réfugiait dans ses rêves et se réservait ainsi le droit de mépriser son tyran », p. 134).

Dire, en trois mots, que *la Régente* est l'histoire d'un adultère, c'est appliquer au roman un schéma vétustain, dégradant, et c'est précisément ce schéma que le roman rejette. Les mille pages du livre montrent qu'Ana reste authentique, donc pure, toujours. Sa spiritualité est toujours vivante et vraie, malgré les illusions du rêve mystique auquel elle se livre ou les enflures de la dévotion attisée par le Magistral. A Mesía, elle offre la pureté de son amour et elle ignore jusqu'à la chute, jusqu'au scandale, qu'elle est indignement trompée. Elle est victime de la pureté de ses sentiments et à Vetusta, où tout est douteux, tout ce qui est pur doit être souillé. Le roman s'arrête, en effet, sur l'image d'une Régente humiliée, mais non soumise, et ce sont les lèvres de Vetusta et non les siennes qui ont la viscosité du crapaud. Ana ne se suicide pas, elle accepte de faire face. Vetusta peut la dégrader et la bafouer, mais non l'assimiler.

Le résumé thématique qui précède pourrait laisser croire qu'il est possible de réduire le roman à une sorte de symbolique. C'est que le critique est condamné à mettre en idées ce qui est reflet de vie, à appliquer un *discours* à une *création,* qui ne se laisse pas mettre en formules.

Ce que l'on peut appeler l'action, le roman d'Ana Ozores, s'étend sur un millier de pages, car cette action implique que tout un monde, le monde de Vetusta qui surgit, le plus souvent en liaison avec les personnages principaux et que le narrateur s'attarde à peindre avec précision et à faire vivre avec complaisance. Le roman commence une après-midi du 2 octobre 187... et se termine un soir de la mi-octobre, trois ans plus tard. Or, les quinze premiers chapitres se déroulent en trois jours (les 2, 3 et 4 octobre) durant lesquels le récit peut être considéré comme une sorte de vecteur narratif, assumé alternativement par le Magistral Alvaro Mesía ou la Régente, et dont le mouvement sinueux nous fait pénétrer dans les différents espaces de Vetusta qui sont explorés sous toutes les dimensions (topographiques, architecturales, historiques, sociales...), soit à travers le regard d'un personnage, soit par le narrateur lui-même (le Cercle de Vetusta, chap. six), soit enfin, et le plus souvent,

par les deux regards (celui du narrateur et celui du personnage) qui se combinent et se complètent selon deux angles de vues (chap. neuf : promenade d'Ana à la fontaine de Mari-Pepa et ensuite à travers le Boulevard). Les différents éléments du paysage urbain sont ainsi révélés dans de nettes panoramiques exploratoires, dont la profondeur de champ intègre aussi bien l'espace social et ses valeurs que la base historique sur laquelle ces différents paysages ont surgi et se sont modelés. Ces divers et multiples plans captent, au passage, dans le présent du récit, une multitude de personnage (149, selon l'inventaire de Mariano Baquero Goyanes), récurrents (Ripamilán, Gloucester, Foja, Obdulia, Visitación, Ronzal, etc., etc.) ou fugaces (Herédite, un professeur de l'Université, Bismarck, etc.), mais toujours fortement individualisés.

Le chapitre un donne d'emblée une image panoramique, unifiée et interprétée par le regard du Magistral, de l'espace de Vetusta, avec ses quartiers hiérarchisés : la Encimada, autour de la cathédrale (noblesse et clergé cathédral), la Colonia (domaine des *indianos*), le Campo del Sol, relégué à la périphérie (monde ouvrier).

Ensuite, et jusqu'au chapitre quinze, se succèdent une série d'images fragmentaires mais en gros plans qui parfois ont les caractéristiques du tableau de mœurs (*Cuadro de costumbres*) : la sacristie, le Cercle (la Vetusta intellectuelle!), l'hôtel de Vegallana, la demeure des Ozores, l'Évêché, la maison du Magistral, la promenade aristocratique et cléricale de l'Espolón, le Boulevard, la rue du Commerce, etc. Seuls sont laissés dans l'ombre le Campo del Sol et l'Université (il y a sans doute une université à Vetusta, puisque l'un de ses professeurs fréquente le Cercle, mais l'auteur n'a pas voulu l'intégrer à sa vision!). Tout cet espace, structuré par la tradition, est régi par une sorte de code mondain, par tout un jeu de valeurs sociales plus ou moins invétérées, que le narrateur montre en permanence en action (alors même qu'il s'attache à les démystifier). A un autre niveau, plus immédiat (moins profond), il est aussi régi par les institutions que sont l'Église et la politique : une Église sans religion, et une politique qui repose sur la corruption du système du caciquisme et n'a d'autre finalité que celle de fabriquer les élections qui permettent la « pacifique » alternance au pouvoir du parti conservateur (de Cánovas del Castillo) et du parti libéral (de Sagasta). Vetusta est un reflet de toute l'Espagne de la Restauration.

Pendant ces quinze premiers chapitres, le court temps du récit (trois jours) s'ouvre largement sur le passé. La plupart des portraits des personnages secondaires intègrent une dimension biographique qui remonte plus ou moins dans le temps et donne à chacun une profondeur explicative. C'est le cas, par exemple, de Ripamilán, Visitación, Obdulia, Pepe Ronzal, Gloucester, Víctor Quintanar, Petra, de doña Paula, dont l'histoire, jusqu'à son installation à Vetusta (chap. quinze), est tout un roman (naturaliste). Il faut remarquer que Mesía n'a pas de passé, il n'a que quelques souvenirs d'aventures

amoureuses. C'est un personnage bien vivant, certes, mais vide, dont les monologues ne révèlent que des calculs ou des stratégies. Mesía est un homme du présent, un positiviste de l'immédiat, comme peut l'être (et comme doit l'être) un cacique politique. Il intègre dans un personnage donjuanesque toutes les valeurs dégradées (et dégradantes) de la Restauration (hypocrisie, tromperie, recherche de l'efficacité), dont il joue avec une étonnante habileté. C'est presque un archétype, sans épaisseur humaine, mais bien vivant.

Par contre, Ana et Fermín ont un passé qui explique, dans une large mesure, ce qu'ils sont au moment où l'action commence. Ce passé est une dimension déterminante de leur être car ils le portent en eux, et ils le redécouvrent (et le révèlent) au cours de diverses méditations. Ainsi, peu à peu, surgit tout un être dans l'être, dont ils sentent la présence en profondeur d'identité, bien que parfois morcelé par le temps. On voit même dans le chapitre trois la Régente essayant de revivre l'aventure du bac de Trébol, dont l'onde traumatisante indélébile a creusé en elle le sentiment de culpabilité. Or, elle à l'impression que ce qu'elle retrouve n'est pas vraiment l'aventure vécue, mais la réfraction de celle-ci dans une réélaboration ultérieure (p. 86). Pour ces deux personnages privilégiés (par l'auteur) la mémoire, et plus spécialement la mémoire affective, est un élément essentiel de leur identité. Un seul exemple : don Fermín au contact de l'âme belle et pure de la belle Régente se remet en question et se rend compte, dans la situation pathétique où il se trouve, que l'ambition n'est peut-être que « la forme impropre d'une autre passion plus noble » (p. 245), ineffable, poétique. Il retrouve alors, enfoui au fond de lui-même et oublié jusque-là, le souvenir de ses rêves d'enfant, dont la nature poétique lui paraît semblable à ces aspirations innommées qu'il est en train de vivre (pp. 47, 245, 251...). Le pathétique du présent se double d'un pathétique plus diffus mais plus profond : celui qui naît de la conscience de ne pouvoir plus être celui qu'il aurait pu être. Le pathétique devient élégie.

Tout le volume du passé vivant au fond des deux personnages leur donne une profondeur et une densité humaines qui leur fait presque dépasser, dans l'illusion romanesque, leur statut de personnages. On en vient, à la fin des trente chapitres qui les font vivre dans cette « tranche de vie » de trois ans, à les considérer comme des êtres. En tout cas, ils sont vraiment pour l'auteur des *ego expérimentaux*, « vécus » par une énorme sympathie. L'imagination re-créatrice, c'est aussi cela. Le thème, on le sent bien, est inépuisable.

Pour en revenir au temps du roman, il faut ajouter que toutes ces rétrospectives permettent à l'auteur de tisser en toile de fond, apparemment presque sans le vouloir, un ensemble d'éléments qui restituent l'image d'une certaine évolution de la vie à Vetusta. Il est vrai que l'impression dominante est celle d'une vieille cité qui « fait la sieste », enveloppée dans ses coutumes, une cité où la vie est figée par la tradition.

Le pouvoir moral et même économique (rente sur la terre) sont encore entre les mains de la noblesse (marquis de Vegallana), alliée à l'Église. Et pourtant, les mœurs évoluent : la *classe* n'est plus aussi stricte dans l'étiquette qu'à l'époque des sœurs Ozores, doña Anunciación et doña Agueda. Maintenant, les riches *indianos* et les plus riches personnalités de la classe moyenne « passent la tête » par la porte entrouverte de l'aristocratie. Les mariages entre la noblesse ruinée et la roture enrichie, toujours considérés comme une dégradation, deviennent plus courants. Et surtout, il y a à la périphérie, dans le Campo del Sol, cet étrange monde du travail qui ne cesse de grandir avec tous ces bras qui accourent des campagnes. En quelques années, la force du muscle s'est tellement développée, qu'elle a osé investir tout un coin de la ville et elle se déverse maintenant, chaque soir, sur le Boulevard (p. 210). Il suffirait d'une étincelle de conscience pour transformer toute la force accumulée de cette « pauvreté » en redoutable marée capable de balayer l'oisive et molle noblesse. Plus grave encore, cette *masse* échappe de plus en plus à l'emprise de l'Église. Pour le Magistral, les rebelles campent aux portes de la ville (p. 49). Le prolétariat est là en puissance.

Les pesanteurs du passé, aussi fortes soient-elles à Vetusta, n'arrêtent pas l'histoire. La civilisation fait son chemin. Ana, après son mariage, quitte Vetusta en diligence; maintenant, quelques années après, le train omnibus de Madrid arrive chaque soir à la gare. Don Robustiano Somoza, le médecin de l'aristocratie, aux connaissances incertaines, est remplacé par le jeune docteur Benítez qui vient d'arriver avec sa nouvelle science médicale.

Le roman de Vetusta, dans l'ensemble du livre, est lui aussi inépuisable et il est inséparable du roman de l'intériorité. Le milieu est aussi vivant que l'individualité problématique qui le brave. Le conflit lui aussi, dans la fiction, est comme la vie.

Il y a toutefois une question qu'il faut bien poser : Vetusta est-elle Oviedo? Certainement. C'est sa ville qui est pour Clarín l'objet d'une observation dont il s'est longuement imprégné. Mais si Oviedo et certains de ses habitants (Clarín lui-même a reconnu que deux personnes, l'évêque Sanz y Forés et le chanoine Cos y Macho, lui avaient servi de modèle de départ dans l'élaboration des deux personnages de Mgr Camoirán et du Magistral) ont été la base de l'observation, Vetusta et ses personnages sont tout autre chose. Entre la réalité et la fiction littéraire il y a tout le complexe de la re-création imaginative, si bien que le roman est une fiction de la réalité infiniment supérieure (dans sa construction, sa cohérence, son sens...) à la réalité elle-même. Bref, le roman est une représentation *artistique* de la réalité (ce qui est tout dire ou ne rien dire, selon que l'on explique ou non en quoi consiste la représentation artistique).

Il faut donc bien examiner (sans aucune prétention à l'exhaustivité, ici non plus) le problème du point de vue (ou de l'énonciation) que nous nous limitons à aborder par le biais du narrateur.

En accord avec la problématique fondamentale du roman, à savoir le conflit Ana/Vetusta, on peut distinguer (si l'on passe sur toutes les nuances) deux grandes instances narratives. Il y a, d'une part, le narrateur extérieur qui décrit l'espace de Vetusta et fait vivre les Vétustains, et de l'autre, le narrateur de l'*intériorité,* celui qui pénètre au plus profond de certains personnages (Ana Ozores d'abord, mais aussi don Fermín et parfois quelques autres).

Le premier, le peintre de Vetusta, est toujours un narrateur supérieur et toujours, plus ou moins, un *narrateur ironique* qui se donne un pouvoir semblable à celui du *Diable boiteux.* Nous retrouvons là, en action dans l'écriture, le noyau éthique dont nous avons parlé précédemment. L'ironie est parfois implicite, si l'on peut dire; il suffit de montrer comment sont les personnages ou comment fonctionnent les institutions pour que s'impose corrélativement, et sans que le narrateur ait trop à intervenir, du moins directement, l'écart entre ce qui est et ce qui devrait être. Le fonctionnement de la machine politique à Vetusta est évoqué tout au début du chapitre huit. Le système soi-disant parlementaire de la Restauration est déjà vicié par le caciquisme mais à Vetusta, le cacique conservateur, le marquis de Vegallana, et le cacique libéral, Alvaro Mesía, qui devraient défendre leur « idéal » (le mot ne peut être qu'ironique) s'entendent comme « larrons en foire ». Et la conclusion s'impose d'elle-même : à Vetusta le système est doublement corrompu. Quant aux mœurs cléricales, qui occupent une place énorme dans l'univers romanesque de Vetusta, elles ne laissent percer à aucun moment la moindre préoccupation religieuse (sauf dans le cas de l'Évêque). C'est une vision exclusivement ironique qui est donnée de ce catholicisme de « vénérables » chanoines qui vont à l'office pour bâiller (chap. deux). Le narrateur n'a pas besoin de dire que l'Église est une institution figée dans sa routine et vide de toute spiritualité. Cela se voit. En ce qui concerne la culture, Vetusta est un désert. Le théâtre est un lieu où l'on va par habitude, pour sortir, pour se voir et étaler ses toilettes. La bibliothèque du Cercle (la seule de Vetusta) est d'une pauvreté affligeante et d'ailleurs la plupart des sociétaires la voient « comme si elle était peinte sur le mur » (c'est le narrateur qui le dit : l'ironie n'est pas toujours implicite...)

Il est aisé de se rendre compte que l'espace social de Vetusta, à une exception près, est l'œuvre d'un narrateur ironique qui voit et juge son monde (celui de sa création et donc le monde réel) à travers ses propres valeurs authentiques qui ne sont jamais formulées mais qui s'affirment dans l'écart ironique. C'est pourquoi l'ironie de Clarín n'est pas le mépris de Flaubert : elle n'est pas dissolvante, elle est plutôt purificatrice. Clarín et Flaubert pourchassent la bêtise, mais pour Clarín, celle-ci n'est pas

irrémédiable. *La Régente* n'a pas le gris pessimisme de l'*Éducation sentimentale.* Par exemple, *la Régente* est, entre autres choses, un roman de mœurs cléricales que Clarín montre et dénonce, « mais il ne peut le faire que parce qu'il a conscience de ce que doit être — ou devrait être — la véritable spiritualité » (Y. Lissorgues, *la Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*, Paris, Éditions du CNRS, 1983, p. 11). Il y a une exception, disions-nous : la description du monde ouvrier, *saisi* dans sa promenade du Boulevard. Là, c'est un narrateur sérieux et même grave qui évoque ce tableau animé qui pourrait renvoyer à Manet.

Cette ironie n'est implicite que dans la mesure où elle est écart entre ce qui est dit et ce que l'auteur pense et ne dit pas. C'est sans doute cela que Clarín appelle « comique naturaliste » dans l'article qu'il consacre, en 1882, à *Pot-Bouille.* Le comique naturaliste est produit non par les « facultés subjectives » de l'auteur mais par ses « facultés d'observation profonde et exacte ». Il y a dans cette manière de comique, précise Clarín, un sérieux et une sincérité qui le rendent plus piquant et plus efficace que le comique le plus appuyé. La « satire implicite » sous cette force est « supérieure à la fureur d'un Juvénal ».

Cependant, dans *la Régente*, cette ironie ne reste pas toujours dissimulée derrière une apparente impassibilité. Bien souvent, au contraire, elle pétrit le texte, et avec un évident plaisir du narrateur qui se délecte dans l'enflure de la caricature ou du grotesque. Le personnage de Pepe Ronzal, alias Tromblon, en est un bon exemple. Mais voici le chanoine don Restituto Mourelo, dit Gloucester : c'est un envieux, un jaloux (comme il y en a partout, même dans les institutions les plus vénérables) qui ne vit que pour « baver » sur son prochain. Or, il est un peu difforme de l'épaule droite (ce n'est pas un péché) mais au lieu de le cacher « il soulignait ce vice de son corps en se tordant plus encore vers sa droite, en se penchant comme un saule pleureur. Le résultat de cette étrange attitude était que Mourelo avait l'air d'un homme perpétuellement à l'affût, allant au-devant des rumeurs en éclaireur de lui-même pour apprendre les nouvelles, débusquer les intentions et même écouter par le trou des serrures » (p. 68).

Il y a dans l'ironie toute la gamme des écarts. Car ce qui caractérise le style de L. Alas, et dans tous ses registres, c'est une grande souplesse qui paraît naturelle et spontanée : un style sans corset, une écriture qui se libère. Quelle différence avec Flaubert! *La Régente* est aussi un reflet de la joie d'écrire et du plaisir des mots.

Presque à ce propos, et avant d'aborder la grande question du *narrateur de l'intériorité*, nous voudrions attirer l'attention sur un aspect un peu oublié par la critique espagnole. Dans le roman apparaît aussi un narrateur amusé, plutôt bienveillant, qui devient même parfois lyrique. Il y a, en effet, un certain lyrisme, qui n'est pas toujours le fait des seuls personnages, dans l'évocation de la nature. Il y a dans cette perception

horizontale (c'est-à-dire sans écart de supériorité) du monde naturel une vibration que la beauté du paysage ne suffit pas à expliquer et qui naît, à n'en pas douter, de l'amour de l'auteur pour son pays (pour sa terre, dit-on en espagnol). Même la pluie, si fréquente à Vetusta, odieuse à tous les Vétustains et sans doute aussi à l'auteur, est comme une enveloppe qui réunit en un sort commun tous les habitants de la vieille cité. Elle est odieuse, mais elle est familière, on la hait mais on l'aime, car on ne peut imaginer une Vetusta sans sa pluie. Le narrateur, malgré sa fonction *supra-vétustaine,* se laisse aller parfois à être ce qu'il est : un Vétustain. Il se promène, lui aussi, le soir au milieu de la foule qui remplit la rue du Commerce (chap. neuf), il observe les vitrines, les femmes, les gens et il éprouve (on le sent bien) une certaine chaleur à être au milieu des autres et il se prend alors, l'espace d'un instant, à réfléchir : « Les Vétustains s'aiment et se haïssent, ils ont besoin les uns des autres et se méprisent. » Le Vétustain passe sa vie à dire du mal de ses concitoyens, mais si on l'arrache de là, il n'a qu'une idée : revenir (p. 214). Nous savons que lorsque L. Alas est pour quelques jours loin d'Oviedo, à Madrid par exemple, il n'a qu'une hâte : revenir. Cet amour du pays sera le thème, pris à un autre niveau, du conte *Un rapatriado* (*Un rapatrié*) de 1899.

Cette souplesse narrative dont nous parlions précédemment est due, pour une bonne part, au fait que le monde de Vetusta est vu, souvent, à travers les personnages. *La Régente* dans sa totalité, est un tissu de points de vues, une sorte de conscience multiple, bien que toujours orientée par la vision du romancier. La voix de l'intériorité *semble* dominante, Clarín est pleinement conscient des possibilités de cet art nouveau du récit. En 1881, il écrit à propos de *La desheredada* : « Un autre procédé employé par Galdós [...] est celui déjà employé par Flaubert et Zola, avec des résultats si impressionnants : remplacer les observations sur la situation d'un personnage, faites fréquemment par l'auteur au moyen de sa propre voix, par l'observation du personnage lui-même et avec son propre style, mais non sous forme de monologue, mais comme si l'auteur était à l'intérieur de celui-ci. » Ce nouveau moyen, que Clarín appelle *style latent* et qui est pour nous le *style indirect libre*, implique, comme l'a fait remarquer John Rutherford, l'auteur de la traduction anglaise de *la Régente*, un changement fréquent de perspective et il ne permet pas toujours de distinguer aisément la voix du narrateur de celle du personnage. Une des originalités stylistiques de *la Régente* est de combiner l'indirect libre et des fragments de monologues (à la troisième personne) présentés entre des guillemets qui, apparemment, dégagent le narrateur de toute responsabilité. On entend alors uniquement la voix intérieure du personnage.

Par ailleurs, le discours intérieur est sans cesse interrompu par l'irruption du monde extérieur. Si bien que ces « monologues » sont une perpétuelle dialectique entre « les mondes subjectifs et objectifs » (J. Rutherford).

En outre, du fait même de cette perception intérieure des choses, le temps objectif du récit se double de l'épaisseur temporelle du temps vécu, du temps psychologique. C'est ce qui explique, selon une logique interne qu'il est toujours possible de déceler, toutes ces ruptures narratives qui donnent au récit cette forme éclatée qui paraît si moderne et qui devait être assez déroutante pour les lecteurs de l'époque.

Mais cette écriture se révèle d'une surprenante efficacité quand le narrateur pénètre dans la conscience profonde des personnages. L'ironie, alors, cède le pas à la compréhension; le *narrateur intérieur* est toujours un *narrateur en sympathie*, tout au moins quand il suit les mouvements intimes des deux personnages *supra-vétustains*. Ce qui ne l'empêche pas de s'affirmer supérieur à eux par sa lucidité : il les connaît mieux qu'eux-mêmes ne peuvent se connaître.

Don Fermín, quand il cesse d'être un personnage épique (dont la passion exclusive, selon Hegel, est de s'emparer de l'objectivité du monde) et qu'il devient un personnage lyrique (c'est-à-dire, toujours selon Hegel, une subjectivité qui se confesse), fait preuve à son égard d'une grande lucidité. Il est alors particulièrement émouvant : il se rachète à nos yeux par sa vérité et par sa densité humaines. (Quelle différence avec le personnage fonctionnel qu'est l'abbé Faujas de *la Conquête de Plassans*!). Mais il ne peut pas (ou ne veut pas!) comprendre cette « passion innommée » qui lui fait oublier « le monde entier, son ambition de prêtre, les sordides manigances de sa mère » (p. 491). Sa conscience se perd dans cette zone obscure où il est difficile de distinguer ce qui relève de la chair de ce qui appartient à l'âme. Alors, le narrateur intervient pour révéler que son personnage se cache à lui-même « les ramifications charnelles que pouvait avoir cette passion idéale » (p. 490). Pour aussi profondément que le créateur pénètre dans l'âme du personnage, grâce à l'intuition de l'autre, il y a toujours une courte distance introduite par la simple présence de l'observateur-narrateur; or cette présence est compréhension, et comprendre c'est dominer. Clarín est très conscient du problème et il n'éprouve aucune gêne à l'assumer. Au contraire; il s'en explique dans un texte (de 1890, il est vrai) : « Le romancier fait parler ses créatures de ce qu'elles ne peuvent observer en elles-mêmes, tout au moins distinctement, de ce qu'observe l'écrivain, et qui est dans le roman le reflet complet de la réalité imaginée. » Le romancier, grâce à l'introspection, doit pénétrer « non seulement dans la conscience du personnage, mais dans son âme tout entière ».

C'est pour cela que don Fermín devient émouvant : parce qu'il descend en lui-même à un moment donné. C'est aussi le cas de Quintanar, quand, après la *catastrophe* finale, il comprend enfin, il se voit comme le principal responsable du malheur. Comme don Quichotte au moment de mourir (mais le mari d'Ana n'a jamais été un personnage

épique, il n'a été que comique) il (re)trouve sa lucidité et, avec elle, l'authenticité humaine. Mesía, lui, n'est jamais émouvant : « le bel homme » n'est qu'un habile positiviste sans scrupules, totalement inapte au lyrisme.

Quant à Ana, elle est vraiment *le* personnage privilégié, elle est la Régente, et nous n'insisterons pas (il faudrait beaucoup de pages!). Elle est, elle aussi, *un ego expérimental*, mais elle est plus que cela. Comment Leopoldo Alas peut-il s'insinuer ainsi entre les fibres les plus profondes de son personnage pour « vivre » ce qu'il vit, pour sentir ce qu'il sent ? On pourrait l'expliquer par le mystère de la sympathie créatrice, qu'il est impossible d'expliquer. L'intuition de l'autre suffit-elle à l'auteur pour coïncider d'une manière aussi parfaite avec l'âme de son personnage, pour être « l'âme de son âme » ? Peut-être. Il faut toutefois signaler que sur bien des points (position morale, aspiration à l'absolu, peut-être aussi vécu existentiel...) il y a beaucoup de Clarín dans la Régente. Selon Gonzalo Sobejano, « l'âme de L. Alas est l'âme d'Ana ». Certainement, pour l'essentiel. Mais il y a souvent une certaine distance entre *l'intériorité* d'Ana et celle de l'auteur. D'abord parce que le personnage féminin a une entière cohérence artistique, irréductible à toute assimilation systématique à son auteur. Ensuite, parce que la quête d'Ana, ses expériences, ses enthousiasmes, ses hésitations, ses fluctuations, ses angoisses, Clarín les a vécues antérieurement et, sans les avoir vraiment dépassées (la vie, pour Clarín, est une recherche constante de certitudes, à partir de permanentes incertitudes), il les domine un peu. De sorte que si, pour une bonne part de sa biographie vitale, intellectuelle, morale et spirituelle, Ana est un *double* de L. Alas, elle est un double plus ou moins éloigné et pas nécessairement dans le temps.

Mais pour l'essentiel, pour la recherche d'une impossible unité de l'être, pour l'aspiration à une plénitude qui dépasse les limites de la matière et de l'esprit, pour l'aspiration à « quelque chose » qui transcende l'existence, il y a coïncidence. Ana est plus qu'un *ego expérimental*, elle est un *ego lyrique*. Elle est la poésie du cœur qui cherche à dépasser la prose de la vie, mais avec la douloureuse conscience de son impuissance. Et c'est pourquoi elle est aussi un *ego universel*.

YVAN LISSORGUES

La bibliographie en français sur *la Régente* est très réduite.

En espagnol, la meilleure synthèse de l'œuvre totale de Clarín et des études *clariniennes* est l'ouvrage de Gonzalo Sobejano : *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, qui offre aussi la bibliographie la plus complète. Parmi les éditions espagnoles, outre celle de Gonzalo Sobejano (4e édition, Madrid, Castalia, 1985), remarquable par son introduction, la

précision et la richesse intertextuelle de ses notes, signalons l'ample et solide présentation qu'offre l'édition de Juan Oleza (Madrid, Cátedra, 1984), ainsi que le précieux *Index des personnages* qui figure dans celle de Mariano Baquero Goyanes (*Selecciones Austral*, n° 119, Madrid, Espasa-Calpe, 1984).

Repères chronologiques

1852 Naissance à Zamora de Leopoldo García Alas y Ureña, fils de don Jenaro García Alas, modeste propriétaire terrien de Carreño (Asturies), qui a été nommé gouverneur civil (préfet) de Zamora quelques mois avant la naissance de Leopoldo, et de doña Leocadia Ureña, issue d'une grande famille de León.

1854 La famille s'établit à León, où Leopoldo fait ses premières classes chez les Jésuites de San Marcos.

1859 Retour à Oviedo, après un bref séjour à Guadalajara.

1863 Études secondaires au Lycée d'Oviedo.

1868 Révolution de septembre *(la Glorieuse)* que Leopoldo suit, à Oviedo, avec enthousiasme. Gustavo Adolfo Bécquer publie ses *Rimas.*

1869 Promulgation, à Madrid, de la Constitution de 1869. Leopoldo obtient la mention très bien au baccalauréat et rentre, en octobre, à la Faculté de Droit d'Oviedo. G. Flaubert publie *l'Éducation sentimentale.*

1870 Amédée de Savoie est élu roi d'Espagne (16 novembre). Benito Pérez Galdós publie *La Fontana de Oro.*

1871 Leopoldo obtient en juin, le grade de licencié en droit civil et canonique. En octobre, il va à Madrid pour préparer le doctorat en droit et suivre les cours de « Philosophie et Lettres » de l'Université Centrale. Il assiste aux cours de Nicolás Salmerón, Urbano González Serrano, Francisco Giner de los Ríos... Émile Zola publie *la Fortune des Rougon, la Curée.*

1873 La République fédérale (Première République) est proclamée le 7 avril. Pérez Galdós publie les premiers *Episodios Nacionales.* É. Zola : *le Ventre de Paris.*

1874 Le Pronunciamiento de Martínez Campos à Sagunto met fin à la période dite du *sexenio* (six ans) révolutionnaire. Restauration de la monarchie : Alphonse XII, roi d'Espagne. Juan Valera publie :

Pepita Jiménez, Pedro Antonio de Alarcón : *El sombrero de tres picos,* É. Zola : *la Conquête de Plassans.*

1875 Alas collabore au journal d'opposition *El Solfeo.* Le 11 juin, il utilise pour la première fois le pseudonyme de *Clarín.* É. Zola : *la Faute de l'abbé Mouret.*

1876 La Constitution de 1876 est promulguée (elle restera en vigueur jusqu'en 1930). F. Giner de los Ríos fonde la Institución Libre de Enseñanza.
Pérez Galdós : *Doña Perfecta.* É. Zola : *Son Excellence Eugène Rougon.*

1877 Pérez Galdós : *Gloria.* É. Zola : *l'Assommoir.*

1878 L. Alas est docteur en droit; titre de la thèse : *El Derecho y la Moralidad (le Droit et la Moralité).* Il est classé premier au concours pour la chaire d'Économie politique de l'université de Salamanque, mais le Ministre, Toreno, nomme le second de la liste.
Pérez Galdós : *Marianela, La familia de León Roch.* José María de Pereda : *Don Gonzalo González de la Gonzalera.*

1879 J. Valera : *Doña Luz.* Emilia Pardo Bazán : *Pascual López.*

1880 Émile Zola : *Nana, le Roman expérimental.* J. M. de Pereda : *De tal palo tal astilla.* José Echegaray : *El Gran Galeoto* (drame).

1881 Premier ministère libéral de Sagasta (l'alternance pacifique —*el turno*— commence). Mesures libérales en faveur de la presse, l'enseignement, les associations.
Clarín publie son premier livre de critique : *Solos de Clarín* (qui comprend également 6 contes). Pérez Galdós : *La desheredada.* É. Zola : *les Romanciers naturalistes.*

1882 Leopoldo Alas est nommé professeur d'Économie politique à l'université de Saragosse. Il se marie à Oviedo avec Onofre García Argüelles.
Voyage en Andalousie (de décembre 1882 à février 1883), où viennent d'éclater les troubles dits de *La Mano Negra,* comme correspondant du journal *El Día.*
Publication des sept articles regroupés sous le titre *Du naturalisme* et du deuxième livre de critique (en collaboration avec Armando Palacio Valdés) : *La literatura en 1881.*
Pérez Galdós : *El Amigo Manso.* E. Padro Bazán : *La Tribuna.*

1883 Alas est nommé professeur de Droit romain à l'université d'Oviedo.
Installation définitive dans la capitale des Asturies.
E. Pardo Bazán : *la Question palpitante,* avec prologue de Clarín. Guy de Maupassant : *Une vie.* Paul Bourget : *Essai de psychologie contemporaine.* É. Zola : *Au Bonheur des Dames.*

1884 Le chef du parti conservateur, Antonio Cánovas del Castillo, remplace Sagasta (le système du caciquisme fonctionne bien).

Naissance du premier fils de Clarín : Leopoldo.
Publication à Barcelone du premier tome de **la Régente** (Éd. Daniel Cortezo y Cía). Pérez Galdós : *Tormento, Lo prohibido, La de Bringas.* É. Zola : *la Joie de vivre.*

1885 Mort d'Alphonse XII, régence de Marie Christine. Sagasta forme un nouveau ministère. Publication du deuxième tome de **la Régente** et du troisième livre de critique : ... *Sermón perdido.* É. Zola : *Germinal.*

. . . . . .

1886 L. Alas devient le représentant à Oviedo du parti républicain de Castelar. Il publie le recueil de contes : *Pipá.* Pérez Galdós : *Fortunata y Jacinta.* E. Pardo Bazán : *Los Pazos de Ulloa.*

1887 L. Alas est élu conseiller municipal d'Oviedo. Naissance de son deuxième fils : Adolfo. Quatrième livre de critique : *Mezclilla.* É. Zola : *la Terre.*

1890 Première célébration en Espagne du 1er Mai. Naissance du troisième enfant de L. Alas : Elisa. Publication du deuxième roman : *Su único hijo.*

1899 L. Alas traduit *Travail* d'É. Zola. (La traduction paraîtra à la fin de 1901, après la mort de Clarín.)

1901 Leopoldo Alas meurt le 13 juin, à 49 ans.