

Le paratexte ludique et paradoxal de *La desheredada*

YVES GERMAIN

CRIMIC, SORBONNE UNIVERSITÉ

yves.germain@paris-sorbonne.fr

1. Si Galdós, notamment au milieu de sa carrière, semble avoir répugné aux prises de position théoriques explicites, évitant les prologues au contraire de la Pardo Bazán, ses romans du début des années 1880 s'ouvrent souvent sur un propos métalittéraire implicite, dans un jeu subtil d'adresse à ses lecteurs, sans chercher à participer aux polémiques privilégiées par la critique espagnole du moment. Les ouvertures surprenantes de *Tormento* et plus encore *La de Bringas*, publiées toutes deux en 1884, se substituent ainsi avec avantage à des prologues, en proposant dans la première une interrogation sur le rapport au roman feuilleton ou le livre marchandise, dans la seconde une mise en question audacieuse du rapport à la représentation à travers l'improbable « obra de pelo ». *La desheredada*, qui inaugure en 1881 sa « seconde période » par une adhésion au courant naturaliste, entre autres innovations, n'est pas en reste dans ce jeu qui s'ouvre aux débats littéraires sans alignement ni prise de parti explicite, et privilégie la réflexion des lecteurs par rapports aux positionnements que la critique aurait pu attendre. À cet égard, les possibilités offertes par le paratexte, les débuts et fins du roman (au pluriel ici du fait de ses deux parties), n'ont certes pas échappé à Galdós, qui les met au service de ce jeu littéraire. La critique s'est souvent penchée sur les procédés innovants du roman, en matière de point de vue narratif notamment (où, là aussi, Galdós intègre les avancées contemporaines sans adhérer à des formules préétablies), mais ne nous semble pas avoir considéré comme un ensemble le paratexte et les débuts et fins du texte, comme nous y invite le propos de cette rencontre. Cela se comprend, si l'on reconnaît que l'auteur aime avant tout à brouiller les pistes, et fuit tout propos univoque. L'observation de ces éléments, néanmoins, devrait pouvoir faire l'objet d'un suivi spécifique comme autant de préliminaires et déclarations discrètes, encadrant un roman dont Galdós mesurait pleinement la portée innovante, sans pour autant chercher à la claironner.

2. Suivre ce propos dispersé n'est pourtant pas évident, dans la mesure où il n'obéit pas à une intention systématique, à un ordre caché que l'on pourrait prétendre restituer. Ces différents seuils du texte, comme ses clôtures, pratiquent plutôt l'esquive ou l'allusion, offrent des pistes plurielles ou manient l'ironie : autant de façons d'éveiller la conscience des lecteurs sans leur imposer une approche univoque. Dans un premier temps, on examinera le paratexte initial, pour voir comment, alors qu'en ce début des années 1880, le débat s'envenime à Madrid autour du naturalisme rejeté par beaucoup comme néfaste influence française, Galdós offre au lecteur quelques signaux manifestes dans le sens du nouveau mouvement littéraire, tout en privilégiant une lecture plurielle, en cultivant une certaine ambivalence. Il est en réalité bien conscient d'innover et résolu à le faire, y compris vis-à-vis des modèles français, comme justement dans la pratique des ouvertures de roman : c'est ce qu'on verra dans un second temps, en s'attachant au début du roman, une ouverture résolument déconcertante. Nul doute qu'il ait aussi clairement à l'esprit que le fond de son originalité tient à la tonalité humoristique, qui selon lui a depuis toujours distingué le réalisme espagnol par rapport à ses dérivés au-delà des Pyrénées (Galdós, 1990 ;199) ; à cet égard, on choisira pour terminer de s'attacher aux fins de ce roman assurément sombre, emblématique s'il en est de la représentation naturaliste de la déchéance humaine, et dont il choisit justement d'atténuer la noirceur par le biais de l'humour et de son ironie naturelle.

3. Les tout premiers mots que le lecteur peut découvrir en ouvrant *La desheredada*, au seuil du texte, instaurent un régime d'ambiguïté et attisent la curiosité, avec le jeu des titres, du roman comme du premier chapitre, et la présence d'une liste des personnages à la façon d'une œuvre théâtrale. La dédicace pourrait faire figure ici d'exception, avec le clair message social vers lequel elle tend, célébrant les maîtres d'école comme les vrais médecins des maux de la société : « las dedico a los que son o deben ser sus verdaderos médicos : a los maestros de escuela » (Galdós, 2009 ; 63). La pédagogie sociale comme remède aux « dolencias sociales » s'inscrit clairement dans un contexte marqué par la double influence de Giner de los Ríos, qui est alors un des premiers interlocuteurs du romancier, et du projet social du naturalisme zolien. Le choix même d'une dédicace, exceptionnel alors pour Galdós (c'est son premier roman à en contenir une) souligne un souci d'informer, la mise en valeur d'une intention didactique que la voix narrative

reprendra parfois, comme lorsqu'elle évoque la violence juvénile au sein d'une société marquée par la violence au chapitre 6. Néanmoins, si la critique a surtout retenu la fin de ce paratexte d'une dizaine de lignes, la dédicace même que l'on vient de citer, on observera que le message est quelque peu brouillé par une présentation d'abord relativement contournée et énigmatique, un jeu métaphorique dérivé du motif médical qui envisage les disciplines éducatives comme des reconstituants et évoque d'abord les faux médecins, « *curanderos y droguistas* » qui se font passer pour des philosophes et des politiciens, avant d'attribuer aux maîtres d'école le rôle des vrais médecins de la société. Une définition que n'avalisera pas toujours la création galdosienne, pour laquelle l'école semble rarement profitable, fuie par les gamins en ouverture de *Miau* ou incarnée par de piètres pédagogues surtout portés sur la réprimande violente, comme le sont Pedro Polo et José Ido dans *El doctor Centeno*. Aucun maître d'école dans *La desheredada*, où c'est surtout le vrai médecin Miquis, d'abord étudiant en médecine, qui sert souvent de relais narratif pour juger la société. En somme, la dédicace éclaire surtout la circonstance extérieure du roman, la défense de l'enseignement, mais elle n'instaure pas un didactisme qui répugne à Galdós. Le choix d'une *moraleja*, en toute fin du roman, ne se fera que sous la forme d'une énigme pour lecteurs attentifs, bien loin de la morale explicite d'une fable.

4. Le reste du paratexte liminaire dessine un ensemble plus ambigu que ce premier propos. Le titre lui-même n'est pas accompagné d'une précision de genre, « roman », car Galdós n'en est alors pas coutumier, et c'est bien ce que ses lecteurs comptent trouver, et pourtant une liste des personnages apparaît, tel les *dramatis personae* d'une pièce, avec mention d'une scène qui est Madrid et l'indication qu'un personnage « no sale », n'apparaît pas sur scène (c'est le chanoine *manchego*, oncle d'Isidora, dont la lettre à sa nièce conclura la première partie sur des échos du Quichotte). Le procédé se répète en début de seconde partie, de façon plus fondée puisque les chapitres dialogués y sont bien plus fréquents, tandis que d'autres sont désignés comme « *entreactos* », dans une ambivalence générique plus nettement suggérée. Le lectorat du romancier n'est rassuré, en quelque sorte, que par la mention du mot roman dans le titre du premier chapitre, « *Final de otra novela* », qui peut évoquer la continuité de la production galdosienne, de façon trompeuse, comme on le verra.

5. Le titre du roman, qui restera pour la seconde partie et englobe ainsi un vaste ensemble, évoque le personnage d'Isidora dont il traduit le sentiment. Si de fait elle n'a jamais été déshéritée – elle hérite d'ailleurs entre les deux parties de son oncle chanoine de quoi vivre assez commodément quelques années et même entretenir son amant du moment, Joaquín Pez – elle se définit, comme on le sait, par la terrible déception de n'être pas reconnue comme descendante de la riche marquise d'Aransis, ce qu'elle avait toujours cru, du fait des lubies que lui avaient inculquées un père dérangé et un oncle quichottesque. Le titre est donc bien le résumé explicite d'une histoire, celle d'une femme frustrée d'une ascension sociale trop vite escomptée, et il déclare une frustration sociale comme celles dont le naturalisme, cette « obsession de l'échec », comme le disait Yves Chevrel, a souvent fait un de ses sujets de prédilection (Chevrel, 1982 ; 101). Mais si ce titre résume très bien l'histoire ou le cas d'Isidora, ne dit-il que cela ? Sa richesse connotative est également grande. Par rapport au débat sur le naturalisme zolien, que Pardo Bazán résumera bientôt, au début de *La cuestión palpitante* (1883), comme un débat entre libre-arbitre catholique et déterminisme centré sur l'hérédité (Pardo Bazán, 1998 ; 143-150), le lexème de l'héritage fait figure de trouvaille publicitaire bienvenue, tout en feignant de parler de toute autre chose que de l'hérédité (c'est pourtant, de fait, la folie du père, matière du premier chapitre, qui est déterminante). Par ailleurs, le jeu du lexème *heredar* associé au préfixe privatif n'est pas sans suggérer une autre lecture, au niveau purement connotatif : un jeu de positionnement littéraire dans un roman qui se veut résolument innovant. Le premier chapitre, avec l'évocation du père d'Isidora, dans son asile de Leganés, réactive une tradition de fous littéraires et des échos cervantins, plus encore avec la figure du *loco cuerdo* Canencia, échos que fait aussi entendre la lettre de l'oncle chanoine en fin de première partie avec ses réminiscences des conseils donnés par don Quichotte à Sancho pour le gouvernement de son île, ou la mort au terme du roman du vieux Relimpio, qui se veut le paladin d'Isidora. La quête d'identité nobiliaire de l'héroïne fait aussi d'elle un Quichotte, sans folie sans doute, mais une héritière à coup sûr d'une lignée littéraire dont elle va néanmoins s'éloigner, se défaire en renonçant finalement à son rêve illusoire, en devenant femme entretenue et finalement prostituée. Son histoire s'inscrit de plus en plus dans la modernité matérielle du temps et ses nouveaux problèmes, l'argent et la question obsédante du crédit. *Desheredada* peut aussi dire, par jeu connotatif, ce

double mouvement, l'inscription initiale du personnage dans la tradition et l'affirmation d'un renouvellement à l'heure du naturalisme. Ce titre peut aussi, par ailleurs, comme l'avait observé Stephen Gilman (Gilman, 1981 ; 111) fonctionner comme une allusion au titre du roman antérieur de 16 ans, de Fernández y González, émule d'Eugène Sue, *Los desheredados* (1865) : le nouveau réalisme galdosien se doit de se confronter, et de fait se substituer, comme *Tormento* allait très explicitement le montrer en 1884 avec le roman médiocre, surchargé de stéréotypes, qu'est censé écrire en parallèle à l'intrigue le pauvre Ido del Sagrario, au pseudo-réalisme social très faux du roman feuilleton.

6. Polysémie et possible ambivalence culminent dans le dernier élément du paratexte liminaire, le titre du premier chapitre, « Final de otra novela ». Les lecteurs déjà habitués à suivre le romancier depuis une dizaine d'années pouvaient sans doute se laisser porter par l'illusion d'une suite à *La familia de León Roch*, le roman précédemment publié, illusion trompeuse mais plausible si l'on pense à la trilogie qui suivra bientôt, du *Doctor Centeno* à *La de Bringas*. Un nouveau roman pourrait commencer là où le précédent s'achève. Mais ne peut-on lire au contraire qu'en se situant sous le signe de l'innovation, Galdós mettrait fin à une première période de ses romans, en se tournant vers le courant naturaliste ? Le lecteur pouvait toujours s'interroger. Le sens le plus probable ne lui est délivré, s'il veut bien le saisir, qu'à la lecture de ce premier chapitre qui voit mourir Rufete père : ici prend fin en quelque sorte le roman d'une vie amplement nourrie de fictions, à commencer par l'illusion qui ruine la vie de sa fille en lui faisant croire, étrangement, que son père n'est pas son vrai père, un « roman familial » qui engendre le roman qui s'ouvre.
7. *L'incipit*, ou plus généralement l'ouverture du premier chapitre, parce qu'ils développent le discours au-delà du régime lapidaire propre au paratexte, va nécessairement mener le lecteur au-delà de ces incertitudes, sans toutefois interrompre pour autant sa perplexité : des choix littéraires sont à l'œuvre, qui au niveau formel inscrivent le début du roman hors des codes du modèle zolien, alors même que la matière du chapitre se situe en fin de compte au cœur de la filiation naturaliste, en ce qu'elle amène le lecteur à réfléchir à la question de l'hérédité, ainsi qu'à la question sociale de l'hébergement des malades mentaux.

8. Formellement, l'ouverture, dans un premier temps à peine compréhensible, affirme l'originalité d'un Galdós qui va se plaire à entretenir la perplexité du lecteur dans ses ouvertures. Que l'on pense à la perplexité du narrateur lui-même dans *La de Bringas*, qu'annonce déjà ici la voix narrative du second paragraphe, hésitant à se prononcer sur l'âge et la condition du personnage dont la voix vient d'ouvrir le roman (« exaltado ingenio, o desconsoladora imbecilidad ; no es fácil decirlo », Galdós, 2009 ; 68). Une voix aussi confuse que non identifiée (« expresión atropellada y difusa », dit le début du paragraphe suivant), qui s'avèrera au fil des premières pages être celle d'un malade mental, identifié comme « este desgraciado Rufete » (Galdós, 2009 ; 70), parle du Conseil des ministres, du gouvernement de l'État, et d'une ville, baptisée « Envidiópolis », parle chiffres, semble poursuivre une insaisissable goutte de mercure qui pollue son cerveau, tout en s'adressant à des interlocuteurs mystérieux.
9. Par cette ouverture, la première contribution de Galdós à l'école naturaliste ne suit assurément pas le modèle des ouvertures zoliennes, où presque toujours l'*incipit* saisit un personnage du roman en train de se déplacer dans un espace donné, à une date et même un horaire souvent précisé. Au début de « l'expérience » menée par le romancier, les données spatiales et temporelles, coordonnées du milieu, se doivent d'y accompagner l'identification d'un personnage. Aucune de ces données n'apparaît ici. Les *incipit* des romans antérieurs de Galdós s'étaient montrés plus soucieux d'informer, qu'il s'agisse par exemple de celui de *La sombra* (1870), où la voix narrative se veut ironiquement rassurante, pour un récit à dimension fantastique (« Conviene principiar por el principio, es decir, por informar al lector de quién es este don Anselmo »), ou du début très zolien de *Doña Perfecta* (1876), avec son numéro de train et le kilométrage d'une gare, qui toutefois correspond à un lieu de pure fiction, Villahorrenda. Au début de *Gloria* (1877), le choix semblable d'un espace de fiction est aussitôt justifié, puisque la ville de Ficóbriga, nous dit-on, « no ha de buscarse en la geografía, sino en el mapa moral de España, donde yo la he visto ». Dans ces romans de la première manière, antérieurs aux « novelas contemporáneas » à cadre madrilène, le mode d'emploi de la fiction était ainsi donné d'emblée, comme pour excuser une entorse à la représentation réaliste. Mais au moment de passer vraiment à l'expérimentation naturaliste, Galdós s'écarte délibérément de ses règles formelles premières, et laisse le lecteur face à la voix déroutante d'un personnage délirant. À lui, s'il le souhaite, d'interpré-

ter et de trouver dans ce chaos verbal des signes avant-coureurs des thèmes clés du roman : dans Envidiópolis, la cité des ambitions dévorantes et des apparences que tous s'efforcent d'imiter ; l'obsession des chiffres et de l'argent, pour la question cruciale du crédit, qui fait si souvent défaut aux habitants d'une ville où l'on consomme plus qu'on ne peut payer ; la confusion politique, à l'image du moment historique non encore dévoilé, mais qui va se préciser avec force à l'intersection des deux parties du roman. Le propos de Rufete renferme des métaphores qui prendront sens peu à peu. Mais il se situe, à l'instar de celui qui le profère, hors du temps – sans doute aussi parce qu'il y a dans ce fou post cervantin une intemporalité que le premier chapitre se plaît à entretenir. L'espace sera plus vite identifié – on est à l'asile de Leganés, « triste espacio » – la question de la gestion des malades mentaux étant le premier thème social abordé par le roman. Galdós ne pouvait se plier à la norme des ouvertures trop claires, qui prétendent poser les coordonnées d'une action romanesque à venir. Il convient pour lui de bousculer le lecteur, comme ici ses attentes vis-à-vis du courant auquel on ne manquera pas de l'associer. Au lecteur de s'interroger, pour reconnaître que le romancier n'est pas un expérimentateur à prétentions scientifiques à l'instar du Zola théoricien que l'on discute alors, mais un grand questionneur.

10. La suite du roman suffira à montrer que l'entreprise de *La desheredada* s'approche, plus que tout autre roman galdosien, de celle de l'auteur des Rougon-Macquart, à travers le cas d'un personnage sans doute marqué par l'hérédité, mais plus encore déterminé par les obsessions d'une société où elle se noie, comme la critique l'a amplement démontré. L'insertion dans l'espace madrilène et le moment historique s'avèrera essentielle, et si l'ouverture, comme le premier chapitre, ne donnent aucune date, la fin de la première partie comme le début de la seconde se chargent de corriger amplement cette impression d'atemporalité. L'avant-dernier chapitre (le 17) de la première partie confronte la désillusion d'Isidora qui vient d'être rejetée par la marquise d'Aransis à l'ambiance des rues de Madrid le soir de la proclamation de la première République, et nous la montre se précipitant vers l'amant qui l'abandonnera dans la rue même où Prim – en qui Galdós avait placé ses espoirs – avait été assassiné. Le temps historique confirme pleinement ses droits et ses liens avec la fiction dans le premier chapitre de la seconde partie, « Efemérides », qui intègre tous les personnages dans le déroulé des années clés du *Sexenio* et du début de la Restauration : le

tableau social tisse ainsi des liens étroits avec le contexte, à l'articulation des deux moitiés du roman.

11. La seconde partie du roman est sans conteste une des plus sombres de la création galdosienne, conforme en ceci à la tonalité dominante du naturalisme, attaché à peindre des déchéances inéluctables, à l'instar de *Germine Lacerteux*, *L'Assommoir* ou *Nana*. Les titres de chapitres parlent d'eux-mêmes : « Liquidación », le chapitre deux, inaugure un roman de la ruine et du crédit introuvable, tandis que les deux avant-derniers chapitres, « Disolución », « Muerte de Isidora », concluent une déchéance qui l'a menée à la prison, à l'emprise d'un voyou andalou, enfin à l'intention de « salir a la calle » pour s'y prostituer, une fois perdues ses illusions nobiliaires, la garde de son fils et l'espoir de sauver son frère d'une exécution pour un attentat raté contre Alphonse XII. La mort n'est que symbolique, métaphore de cette chute ultime, mais le drame est bien là. Or c'est précisément en cette fin du roman que Galdós choisit de faire à nouveau entendre sa différence, par une double fin destinée à exorciser le tragique naturaliste. L'avant-dernier chapitre, qui laisse les amis d'Isidora face à sa disparition, revient à l'inspiration cervantine en faisant mourir en réalité un autre Quichotte, le père de substitution d'Isidora, le vieux Relimpio qui part convaincu d'être son paladin, rêvant de la soustraire à la fange de la rue. Le vieillard a certes une dimension tragique, mais Galdós entend surtout dans cette séquence illustrer l'idée que le réalisme espagnol, né chez Cervantés, reste porteur d'un humour étranger au naturalisme français. Aussi le pauvre Relimpio meurt-il en état d'ivresse, en évoquant la descente aux enfers de sa « houri », victime de sa quête d'idéal, – « ha caído en vuestro cieno por la temeridad de querer remontarse a las alturas con alas postizas » –, dans un doux délire qui fait conclure au narrateur : « José, eres un ángel ». Cette fin du vieillard est bien une façon d'atténuer la brutale issue naturaliste de l'histoire d'Isidora, qui sinon n'aurait que trop confirmé le jugement caricatural et militant de Clarín sur le roman : « Galdós se ha echado en la corriente, ha publicado (su programa de literatura incendiaria,) su programa de naturalista, ha escrito en 507 páginas la historia de una prostituta » (*Los lunes de El Imparcial*, 24/10/1881). Un peu de fantaisie dans l'évocation de la mort de Relimpio résonne comme une garantie contre l'excès de noirceur.

12. L'ultime chapitre vient conforter cette note de fantaisie. Intitulé « Moraleja », on pourrait penser qu'il offre une conclusion didactique en consonance avec la mention initiale des maîtres d'école dans la dédicace. Il n'en est rien : ce chapitre 19 n'apporte au lecteur qu'un énoncé à première vue plutôt énigmatique, et non une morale de fable immédiatement déchiffrable. Les « alas postizas » évoquées par Relimpio avant sa mort sont déconseillées au profit d'ailes naturelles, solution guère plus recommandée, tant l'expérience montre qu'il ne faut guère espérer s'envoler vers les hauteurs... Le narrateur recommande plus prosaïquement d'utiliser un escalier. Au lecteur, là encore, d'interpréter cette leçon de simplicité pragmatique, qui défend sans doute le sens de l'effort quotidien qui aura tant manqué à Isidora, victime d'avoir rêvé son envol vers les hautes sphères aristocratiques.
13. On pourrait sans doute penser qu'il y a beaucoup d'artifice à s'attacher ainsi aux quelques seuils du roman, et à ses premières et dernières lignes, comme s'il s'agissait d'un discours plus pertinent, qui nous renseignerait davantage qu'un ensemble de cinq cents pages sur le rapport de Galdós au naturalisme. Il n'en est rien, évidemment, et ce rapport doit d'abord être étudié dans ce vaste ensemble. Séparer de celui-ci le début et la fin ne peut rien nous apprendre d'essentiel à cet égard. Mais l'ouverture et la fin ont une autre fonction, qui a trait à la relation au lecteur : comment l'établir, comment la fixer et surtout quel registre privilégier en ces moments cruciaux dont dépendra un sentiment de complicité entre l'auteur et le lecteur. Si un roman comme *La desheredada* mobilise une ample gamme d'intérêts – l'intérêt pour les personnages, avec le développement inéluctable d'une déchéance humaine, la vision de la société, le rappel d'un contexte historique –, le début et la fin se donnent des objectifs assurément plus restreints. Au-delà des attentes du public quant à l'adhésion plus ou moins marquée à un projet naturaliste, Galdós fait le choix de déconcerter dès l'ouverture, d'intriguer pour amuser peut-être, de suspendre les certitudes à coup sûr ; dans la conclusion, il choisit de restreindre le pathos et d'échapper à la tristesse implacable du récit d'une vie ratée, par le biais de la fantaisie.
14. Ce choix de l'inattendu et de la fantaisie surgit certes parfois au détour du roman, dans quelques répliques et détails (l'équipée heureuse d'Isidora à

la feria de San Isidro, la mitre d'évêque de Riquín, etc). Mais c'est bien la vertu des marges du texte que de mettre en exergue ce sens galdosien de la fantaisie, auquel sans doute le projet fondamentalement sérieux du roman, en lien avec son moment culturel, ne pouvait permettre de donner libre cours. Une fantaisie qui allait pleinement s'exprimer dans des œuvres plus tardives, comme *El caballero encantado* (1909).

Bibliographie

CHEVREL Yves, *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF, 1982.

GILMAN Stephen, *Galdós and the Art of the European Novel (1867-1887)*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

PARDO BAZÁN Emilia, *La cuestión palpitante* [1883], ed. Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca nueva, 1998.

PÉREZ GALDÓS Benito, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1990.

PÉREZ GALDÓS Benito, *La desheredada* [1881], ed. Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2009 (édition utilisée ici pour les références au texte).