LES RÊVES DE CHUTE DE DOÑA PACA DANS *MISERICORDIA*

Dans *Misericordia* paru en 1897, Galdós raconte les tribulations d'une vieille dame, doña Francisca Juárez de Zapata, et de sa servante, la fidèle Benina. L'auteur résume la vie de son héroïne au chapitre VII où il évoque avec humour l'histoire de sa ruine.

> Ved aquí en qué paran las glorias y altezas de este mundo, y qué pendiente hubo de recorrer la tal señora, rodeando hacia la profunda miseria desde que ataba los perros con longanizas, por los años 59 y 60, hasta que la encontramos viviendo inconscientemente de limosna, entre agonías, dolores y vergüenzas mil. Ejemplos sin número de estas caídas nos ofrecen las poblaciones grandes, más que ninguna ésta de Madrid, en que apenas existen hábitos de orden ; pero a todos los ejemplos supera el de doña Francisca Juárez, tristísimo juguete del Destino (1).

Galdós rectifie immédiatement l'image consacrée en ajoutant qu'il est stupide d'accuser le sort ; le caractère, et le tempérament forgent exclusivement notre destinée. Ainsi doña Paca est, depuis sa naissance, et par essence, incapable d'ordre et d'économie.

> En su propio ser desde el nacimiento llevaba el desbarajuste de todas las cosas materiales (2).

Galdós illustre son propos en évoquant ironiquement un rêve que fait habituellement la vieille dame.

> Nacida en Ronda, su vista se acostumbró desde la niñez a las vertiginosas depresiones del terreno ; y cuando tenía pesadillas, soñaba que se caía a la profundísima hondura de aquella grieta que llaman *Tajo* (3).

---

1. *Misericordia, O.C.*, Madrid, Ed. Aguilar, 1971, t. 3, pp. 700-701. Toutes les citations des œuvres de Galdós sont extraites de la même édition.
2. *Op. cit.*, p. 701.
3. *Ibid.*

Le cauchemar est très bref, allusif même, si on le compare à d'autres rêves des romans de Galdós dont le récit peut occuper des chapitres entiers (4). Il se résume à la chute de doña Francisca dans le précipice, le *Tajo* de Ronda. Sa signification semble peu importante. Il n'est à première vue qu'un des moyens permettant à l'auteur de rehausser une histoire des plus banales. Le propos de Galdós dans cette page est en effet apparemment très anodin et fort peu original en soi. Il s'agit pour lui d'introduire une enième variation sur un thème rebattu : grandeur et décadence ou splendeur et misère de doña Paca, thème des plus courants dans le roman au XIXe siècle et qu'il a lui-même souvent traité. L'auteur va nous parler d'une vie banale, et même obscure, qui ne présente aucun intérêt romanesque *a priori*. L'humour et la légèreté du ton qui caractérisent la page accroissent l'intérêt que le lecteur porte au personnage falot de doña Paca, tout en évitant de sombrer dans le pathétique de mélodrame. Le cliché emphatique d'usage, « le jouet du destin », les hyperboles exagérant à l'infini la richesse ou la pauvreté de la dame, l'expression populaire cocasse « atar perros con longanizas » sont autant de procédés stylistiques empruntés à des registres différents et même opposés, destinés à susciter un intérêt amusé.

De même, le récit de rêve fait figure de procédé littéraire. Il permet de traduire métaphoriquement la tendance fondamentale du personnage : le gaspillage sans limite conduisant à la misère profonde comme un gouffre. Incapable d'économiser, ou même de gérer un tant soit peu rationnellement sa fortune, doña Paca est inexorablement condamnée à la ruine. La métaphore du rêve représente symboliquement sa chute financière et sa décadence sociale. Sa vie n'est qu'une succession de chutes qui, à partir d'une position enviable, l'amènent à un état dégradant. La métaphore est filée dans le passage qui suit l'évocation du rêve.

> Los nacidos en Ronda deben de tener la cabeza muy firme y no padecer de vértigo ni cosa tal, hechos a contemplar abismos espantosos. Pero doña Paca no sabía mantenerse firme en las alturas : instintivamente se despeñaba ; su cabeza no era buena para esto ni para el gobierno de la vida, que es la seguridad de vista en el orden moral (5).

---

4. Voir à ce sujet, Sadi Lakhdari, *Les Rêves dans les Romans de B. Pérez Galdós*, Thèse de troisième cycle, Paris, 1982, ch. X, p. 414 et sq.
5. *Misericordia, O.C.*, t. 3, p. 701.

Doña Paca n'a pas la tête solide, elle a mauvaise vue et tombe sans le vouloir dans le gouffre, comme dans ses rêves. La métaphore contenue dans le récit du rêve caractérise l'essence même du personnage et structure tout le passage, conditionnant ultérieurement l'intrigue du roman. On s'aperçoit en effet que, dans le chapitre VII, il est constamment fait référence à cette image pour ainsi dire matricielle à différents niveaux. La chute est évoquée par les termes suivants : *decadencia, rodear hacia..., caídas, subir y bajar, en la vida social, caía,* etc... Le gouffre par : *profunda miseria, vertiginosas depresiones de terreno, profundísima hondura, grieta, Tajo.* L'état de doña Paca par des termes se rapportant au vertige : *el vértigo, vertiginosas, zarandeo* ; d'autres à une mauvaise vue : *seguridad de vista, miopía radical para la inspección de sus intereses.* Les correspondances entre les signifiants forment donc un réseau serré qui se rapporte au thème de la chute dans le gouffre et qui se résume dans le rêve. Ce rêve a donc, comme c'est souvent le cas chez Galdós, une valeur signifiante privilégiée, permettant de saisir l'essence même des choses, ici du caractère et de la destinée de doña Paca.

Le personnage semble attiré malgré lui par la chute comme le montrent les adverbes *instintivamente* et plus haut *inconscientemente.* Doña Paca n'est pas le jouet du destin, elle ne tombe pas non plus volontairement dans l'abîme, elle s'y précipite inconsciemment. Il ressort en effet de toute cette page que les motivations inconscientes, inhérentes au personnage, déterminent ses actions et sa destinée. Doña Paca est responsable sans le vouloir de tout ce qui lui est arrivé. Ce n'est pas par hasard que le terme « inconsciemment » apparaît dans ce passage, et que quelques lignes plus loin un rêve soit offert en guise d'illustration des propos généraux du romancier.

Le mot « inconscient » devient de plus en plus fréquent à la fin du XIXe siècle chez les gens cultivés. Galdós l'emploie lui-même à plusieurs reprises dans un sens qui n'est pas très précis. Inconscient signifie pour lui « mécanique » ou « instinctif ». Le terme sert à désigner tout ce que l'on ne fait pas volontairement ; ainsi les actes réflexes, les tics, ce que l'on appellera plus tard les actes manqués sont inconscients. Doña Paca vit « inconsciemment » d'aumône, c'est-à-dire sans le savoir ; elle tombe « instinctivement » dans le gouffre, sans que sa volonté puisse intervenir.

Nous avons montré que tous les rêves des romans de Galdós sont l'expression de l'accomplissement d'un désir inconscient, sauf les cauchemars, et en particulier les cauchemars répétitifs, — les « pesadillas constitutivas » dans la terminologie galdosienne —, qui sont dus

à un traumatisme initial (6). Cette conception sous-jacente dans l'œuvre de Galdós se rapproche évidemment de celle qu'exposera Freud plus tard dans *L'Interprétation des Rêves* et *Au-delà du Principe de Plaisir* (7). Dans *Ángel Guerra* (1890-1891), Galdós explique que certains traumatismes laissent des traces indélébiles. Ils provoquent toute la vie durant des cauchemars qui se répètent d'une façon identique et qui sont propres à chaque individu. Ces cauchemars qu'il appelle des « pesadillas constitutivas » sont, selon Freud, dans les théories qu'il expose dans *Au-delà du Principe de Plaisir,* provoqués par le désir de retrouver l'identité qui a été menacée au cours d'un traumatisme infantile par des quantités d'excitations supérieures à ce que pouvait supporter le moi, alors incapable de lier l'excitation et de symboliser correctement l'expérience traumatisante (8).

Le cauchemar de doña Paca est bien répétitif, mais l'auteur ne fait allusion à aucun traumatisme infantile, bien qu'il situe l'origine du rêve dans la petite enfance. Il convient cependant de l'assimiler aux « pesadillas constitutivas » qui apparaissent dans *Ángel Guerra,* car ces dernières ont également comme thème principal la chute.

A chaque fois qu'il est soumis à des émotions trop fortes, Ángel Guerra rêve qu'il monte sur l'échafaudage d'une maison en construction ; il se sent très léger et vole de poutre en poutre comme un oiseau dans une cage. Puis il fait un faux pas et tombe dans le vide. En s'écrasant par terre, il est pénétré par ses propres os, et c'est dans ce triste état qu'il remonte un escalier. Ce rêve est toujours lié dans son esprit au souvenir de l'exécution des sergents de la Caserne San Gil, le 22 juin 1866 (9).

On retrouve le même thème de la chute développé d'une façon peut-être encore plus détaillée dans un conte datant de 1887, *Celín.* Au chapitre VII, encore une fois, Celín rêve qu'il grimpe à un arbre très haut. Il est couvert de plumes comme un oiseau et il porte dans ses bras la belle Diana. Cette montée interminable est clairement voluptueuse. Elle est suivie d'une chute non moins interminable et verti-

---

6. S. Lakhdari, *Les Rêves dans les Romans de B. Pérez Galdós,* ch. VII, p. 235 et sq.

7. Dans *L'Interprétation des Rêves* (1900), Freud essaie de ramener tous les rêves, y compris les cauchemars, au principe de plaisir. Les rêves, quels qu'ils soient, sont des accomplissements de désir d'après cette première conception. Plus tard la théorie de Freud varie à la suite de la guerre de 14, à cause du grand nombre de névroses traumatiques observables à cette époque. Les malades atteints de cette névrose font des cauchemars répétitifs où aucun désir ne semble satisfait. Dans *Au-delà du Principe de Plaisir* (1920), Freud expose ses nouvelles conceptions contemporaines de sa nouvelle topique.

8. Voir *Au-delà du Principe de Plaisir,* in *Essais de Psychanalyse,* Paris, éd. Payot, p. 14.

9. Voir à ce sujet, *Ángel Guerra, O.C.,* t. 3, pp. 49 à 51.

gineuse à la fin de laquelle Celín s'écrase au sol et éclate en mille morceaux (10). Dans tous ces exemples un terrible châtiment punit ou menace celui qui s'est rendu coupable d'un crime difficile à préciser. L'angoisse ressentie par le rêveur est extrême, sauf dans le cas de doña Paca où l'auteur ne fournit aucune précision à ce sujet.

D'après Freud, la chute est liée à des impressions d'enfance se rapportant à des jeux où l'on a éprouvé à la fois de la peur et du plaisir : jeux où des adultes ont balancé, soulevé des enfants en faisant semblant de les laisser tomber (11). Ces jeux, innocents en eux-mêmes, provoquent des sensations sexuelles et sont en outre en rapport avec l'image mnésique des relations sexuelles observées dans le domaine humain ou animal. La chute, liée forcément à l'acte de monter et de descendre, comme dans les rêves d'Ángel Guerra, évoque symboliquement le moment qui suit l'acmée. Il s'agit là d'une représentation typique.

Par ailleurs, il est facile d'interpréter le précipice de Ronda comme une représentation, typique elle aussi, des organes féminins. Dans les rêves des romans de Galdós, les grottes, caves, fosses, sépultures, souterrains, les prisons, les vallons, les anfractuosités rocheuses, les gorges, les abîmes représentent habituellement le sexe féminin (12). La chute de doña Paca dans le précipice aurait donc une évidente signification sexuelle et renverrait au désir angoissé de l'auteur : retourner au sein maternel avec tous les dangers que cela comporte. La mort ou la castration est en effet le châtiment logique d'un tel désir en rapport avec le complexe d'Œdipe.

La métaphore du rêve a l'avantage de représenter à la fois l'acte désiré et le châtiment redouté, d'une façon extrêmement complexe. Le récit de rêve étant en effet, comme tout signifiant, surdéterminé, on peut l'interpréter sous un autre angle comme la représentation figurée du vol suivi de sa punition. Nous avons déjà vu que les thèmes de la chute, de la plume et de l'oiseau entretenaient d'étroits rapports symboliques. Le vol plané de doña Paca, car la chute est bien une sorte de vol raté, représente probablement l'érection qui permet de posséder la mère. En effet, doña Paca saute avant de tomber dans l'abîme. Or *saltar* a le même sens érotique que le français sauter. María Moliner donne en 14e sens la définition suivante :

---

10. *Celín, O.C., Cuentos y teatro,* pp. 24-25.
11. Freud, *L'Interprétation des Rêves,* trad. de Meyerson, P.U.F., éd. de 1971, pp. 236-237.
12. S. Lakhdari, *Les Rêves dans les Romans de B. Pérez Galdós,* ch. VII, p. 256 et sq.

« (aplicado a ciertos cuadrúpedos) Cubrir el macho a la hembra ».

La punition mortelle infligée à celui qui saute, c'est-à-dire à celui qui possède la mère, est la castration. Or un des sens de *volar* est disparaître. Celui qui saute, disparaît ; par son vol suicidaire, il se mutile lui-même comme Œdipe, car il craint d'avoir usurpé la place du père et de lui avoir volé sa puissance. En dépossédant le père, il craint en retour de subir la castration qu'il souhaite lui infliger. *Saltar* et *saltear,* qui signifie voler, ne diffèrent que d'une lettre. On objectera que le personnage qui saute est féminin et non masculin, comme l'exigerait la logique. Nous verrons plus loin que doña Francisca représente l'auteur, malgré son sexe. On peut déjà supposer que c'est ici la différence des sexes qui est problématique. Si un personnage féminin occupe la place d'un personnage masculin, c'est pour mieux nier la castration. Si la femme, déjà castrée, est porteuse du pénis, il n'y a plus de différence entre les sexes, et finalement l'auteur qui se projette sur son personnage ne risque rien en transgressant l'interdit fondamental. Cette confusion sur laquelle nous reviendrons explique sans doute l'absence de sentiments d'angoisse dans ce rêve pourtant qualifié de cauchemar, alors que le même rêve de chute s'accompagne de terribles angoisses chez Ángel Guerra.

Le cauchemar de doña Paca fournit donc un exemple remarquable de condensation, puisqu'une multitude de sens se trouvent représentés par un signifiant très bref. La métaphore employée joue comme le rêve réel sur deux registres : celui du langage et celui de l'image visuelle qui s'interpénètrent. Chaque partie de l'image visuelle évoquée suscite des associations verbales, tout comme les signifiants du récit de rêve. Ces associations et images entretiennent des rapports étroits et complexes qui sont ceux de l'imaginaire et du symbolique. C'est pour cela que toutes les associations évoquées ici préexistent dans la langue, domaine du symbolique par excellence, comme en témoigne le dictionnaire.

En analysant les autres signifiants de ce récit de rêve, le *Tajo* et le nom de doña Francisca, nous pourrons vérifier le bien-fondé de nos déductions concernant la chute.

Le *Tajo* de Ronda est la faille par antonomase, puisqu'il porte une majuscule. Il s'agit d'une curiosité touristique bien connue de tout Espagnol. L'image a dû être vulgarisée à l'époque romantique à cause du caractère impressionnant et pittoresque du paysage et de la réputation des habitants de la région. La Sierra de Ronda passait en effet au XIXe siècle pour être un repaire de contrebandiers et de *bandoleros.* C'est en cela une des capitales mythiques de la transgression. L'humour

de Galdós s'exerce assez subtilement en faisant naître à Ronda un personnage aussi peu héroïque et romantique que la très bourgeoise doña Francisca Juárez de Zapata.

Tajo signifie tout d'abord l'entaille faite par un instrument tranchant. Ce mot désigne à la fois le coup porté par l'instrument, par exemple un sabre, nous dit María Moliner, et le résultat de l'action, c'est-à-dire l'ouverture elle-même. Le mot a donc un sens actif et passif à la fois. *Tajar* veut dire couper, par exemple de la viande. El *tajo* désigne également par métonymie l'endroit où l'on coupe et où l'on hache la viande, et aussi le billot sur lequel on coupe la tête du condamné à mort. La richesse des signifiés de ce mot est, on le voit, remarquable. Tous les sens sont en rapport avec la castration d'une façon plus ou moins évidente. Le *Tajo* de Ronda désigne bien, à la fois dans les fantasmes de l'auteur et dans la langue, le sexe castrateur, résultat lui-même d'une castration.

On en trouve la preuve dans un roman de Galdós centré autour du thème de la transgression de l'Interdit, *Lo prohibido* (1884-1885). Dans une scène burlesque, Camila lave son mari Constantino au-dessus d'une baignoire de laiton comparée bizarrement au billot du bourreau.

> Mi prima vestida como una ninfa, daba a su marido una lección de hidroterapia. Desnudo de medio cuerpo arriba, mostrando aquella potente musculatura de gladiador, estaba Miquis de rodillas, inclinado delante de una gran bañera de latón. Su actitud era la del reo que se inclina ante el tajo en que le han de cortar la cabeza. El verdugo era ella, toda remangada con la falda cogida y sujeta entre las piernas para mojarse lo menos posible (13).

Tajo signifie billot par métonymie. Grâce à la comparaison avec la baignoire, il retrouve son sens de faille, d'objet creux, révélant ainsi très clairement les craintes de l'auteur face au sexe féminin, castrateur de toute évidence. La décapitation est d'ailleurs, faut-il le préciser ici, tant la chose semble aller de soi dans l'exemple cité, une des figurations typiques de la castration.

L'angoisse de castration paraît également avoir déterminé d'une autre façon le choix du terme *Tajo*. El *Tajo* de Ronda rappelle le fleuve Tajo. L'homonymie révèle ici ce que Freud a appelé le désaveu (*Verleugnung*). *El río Tajo,* de genre masculin, est un très grand fleuve. Son lit est parfois encaissé, surplombé par d'abruptes falaises, comme c'est le cas à Tolède. Serpentant dans des gorges profondes, il peut évoquer le sexe masculin se glissant tel un serpent. Les fleuves sont d'ailleurs

---

13. *Lo Prohibido, O.C.*, t. 2, p. 332.

traditionnellement figurés depuis l'Antiquité par des hommes barbus dans la force de l'âge, symbolisant le père fécondateur. Or Galdós est particulièrement attaché à la ville de Tolède qui fournit le cadre *d'Ángel Guerra.* Il y fit de fréquents séjours, et son admiration pour la cité impériale, ancienne capitale du plus grand monarque espagnol et d'un des plus grands empires de tous les temps, apparaît clairement dans un texte intitulé *Toledo* (*Su historia y su leyenda*). Décrivant l'étrange situation de la ville, Galdós écrit :

> Al subir al Zocodover por el camino que la Municipalidad ha abierto con un supremo esfuerzo por unir a Toledo con el resto del mundo, se puede observar la desmesurada altura que ocupa la ciudad sobre el nivel del Tajo (14).

Il ajoute un peu plus loin :

> Corre a una gran profundidad el río, haciendo un ruido espantoso, sin cañaverales ni malezas, entre peñascos cuya concavidad produce siniestros ecos, batiendo trozos de muralla, vestigios de antiguos puentes interrumpidos por aceñas y diques, atronador, rabioso, teñido por la tierra que arrastra en su curso, en el cual algunos viajeros sentimentales suelen ver un emblemático color de sangre (15).

Enfin on peut lire au début de l'article :

> [...] enfrente, una confusa aglomeración de edificios antiquísimos y modernos, construídos unos sobre otros en la pendiente del risco, y abajo, el río, el padre Tajo, profundo, oscuro, revuelto, precipitado, espumoso, atravesando todo entero y con gran velocidad el gran arco de aquella prodigiosa fábrica, que a la solidez probada en tantos siglos reúne una extraordinaria belleza (16).

Le fleuve est donc bien dans les fantasmes de Galdós lui-même le père puissant qui féconde la mère représentée par le lit et les *concavidades,* dans un acte violent provoquant un écoulement de sang.

Le Tajo désigne à la fois le sexe masculin et le sexe féminin, révélant par l'homonymie le désaveu. Le garçon sait très tôt qu'il y a deux sexes ; mais même lorsqu'il a pu constater *de visu* la différence entre les sexes, sa découverte est rejetée de la conscience et il fait comme s'il ne savait pas, tout en sachant au fond très bien. Le refoulement de ce savoir, ce désaveu, lui évite d'admettre qu'il y a un autre sexe que le sien, car il craint que cet autre sexe apparemment absent ne soit le résultat d'une castration. S'il y a des êtres castrés il pourrait

14. *Toledo* (*Su historia, su leyenda*), *O.C.*, t. 3, p. 1345.
15. *Ibid.*
16. *Op. cit.*, p. 1344.

en effet l'être lui-même un jour, d'autant plus qu'il désire infliger ce châtiment à son père, ce qui accentue ses craintes en retour.

Le conflit dont on perçoit les signes dans ce texte semble avoir été particulièrement grave comme l'indiquent la démesure, le gigantisme et la violence qui caractérisent les représentations associées au Tage. Tout est immense, impérial, effrayant, et laisse deviner une incroyable mégalomanie accompagnée de terribles angoisses.

Le dernier élément du rêve, le nom même de l'héroïne, doña Francisca, n'est pas moins riche que les signifiants précédemment évoqués. Galdós a baptisé du même prénom certains de ses plus importants personnages : don Francisco Bringas, et don Francisco Torquemada.

Don Francisco Bringas est un sympathique bourgeois, modéré en toutes choses, qui possède au plus haut degré la vertu de l'économie. Les efforts de ce chevalier sédentaire de l'épargne, — son deuxième nom est Caballero et il est originaire de la Manche —, sont qualifiés d'héroïques par l'auteur dans *Tormento* (17). Don Francisco Torquemada se caractérise également par ses rapports privilégiés avec l'argent. Cet avare sordide devient l'homme le plus riche d'Espagne. Banquier, homme d'affaires, il est nommé sénateur et marquis ; son ascension symbolise la réussite matérielle la plus éclatante.

Doña Francisca n'a, à première vue, rien à voir avec ces grands économes. Pourtant l'on constate que ses défauts sont exactement opposés à ceux des deux autres Francisco. Sa légèreté correspond à la pondération du bon Bringas, son goût du gaspillage est le pendant de l'esprit d'économie des deux hommes, son incapacité à se diriger et à s'occuper des choses matérielles s'oppose aux dons remarquables de Bringas et de Torquemada qui sont tous les deux des hommes de gouvernement. Bringas est dérisoirement comparé à Thiers, mais Torquemada parvient lui, effectivement, aux plus hautes responsabilités. En outre, il ne faut pas considérer seulement ces personnages isolément, mais les couples qu'ils forment dans les romans. Bringas est marié à une femme follement dépensière, qui réfrène ses désirs pendant longtemps pour y céder dans *La de Bringas* et entraîner son digne époux dans la ruine. Torquemada est obligé de dépenser de très grosses sommes pour se marier et il doit supporter le joug que lui impose sa belle-sœur, Cruz del Águila. Cette femme énergique le contraint à faire des dépenses somptuaires qu'il juge atroces et absurdes ; elle réussit à transformer l'avare en grand dépensier, ce qui est d'ailleurs une des causes de l'ascension sociale de don Francisco.

---

17. *Tormento, O.C.*, t. 2, p. 48.

De même, doña Paca vit avec sa servante Benina qui a un caractère opposé au sien. Benina est économe jusqu'à l'avarice ; elle est capable de voler sa maîtresse pour satisfaire son vice, alors qu'elle doit parfois l'entretenir. Même lorsqu'elle mendie pour faire vivre doña Paca, elle met de côté des sommes insignifiantes pour avoir toujours des réserves. Cet instinct de pie, que l'on retrouve chez de nombreux personnages galdosiens, — la fille de Bringas, Isabelita, ou doña Sales dans *Ángel Guerra* par exemple —, est constitutif de son caractère.

Ces couples d'avares et de prodigues évoquent, entre autres, deux aspects de la personnalité de Galdós lui-même. Galdós était, selon tous ses biographes, à la fois avare et prodigue. Son ami, le docteur Tolosa Latour le traite dans une lettre d'« avarote » (18). Il fit preuve à plusieurs reprises d'une avidité sordide, comme le montrent les démêlés qu'il a eus avec son éditeur et les péripéties de la souscription nationale ouverte en 1914 pour lui venir en aide (19). Malgré des revenus importants, Galdós s'était en effet progressivement couvert de dettes. Des liaisons amoureuses, mal connues actuellement, et des prodigalités excessives creusaient des déficits de plus en plus importants dans son budget, si bien qu'il se trouva à la fin de sa vie dans une situation dramatique. Les préoccupations d'argent omniprésentes dans les romans de Galdós, et en particulier dans *Misericordia,* où les deux héroïnes en sont réduites à la mendicité, correspondent en fait à des préoccupations personnelles aiguës.

L'identification de l'auteur se fait donc dans ce dernier roman avec le couple Benina-doña Paca, la servante et la maîtresse, ce qui n'a rien d'étonnant. Les couples maître-valet ont depuis toujours dans la littérature servi à représenter des tendances opposées ou complémentaires des individus en général et des auteurs qui les mettent en scène en particulier. L'identification à des personnages féminins n'a rien non plus d'étonnant aujourd'hui. Depuis le fameux « Madame Bovary, c'est moi », on a pris conscience de l'importance et de la fréquence du processus. Chez Galdós il présente cependant des particularités qui méritent un examen attentif.

Les noms des héroïnes de *Misericordia* ne sont pas choisis au hasard. Le prénom Francisco/Francisca si souvent utilisé par l'auteur pour désigner des personnages importants correspond au nom de l'église

---

18. Ruth Schmidt, *Cartas entre dos amigos del teatro, Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós,* ed. del Exmo Cabildo Insular de Gran Canaria, lettre du 20 oct. 1885, p. 33.

19. Voir à ce sujet l'article de J.F. Botrel, « Benito Pérez Galdós, ¿ escritor nacional ? », in *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* ed. del Exmo Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 60-79, et celui de Marcos Guimerá Peraza, « El pleito de Galdós (1896-1899) », *op. cit.,* pp. 80-105.

où il a été lui-même baptisé à Las Palmas par un curé prénommé également Francisco. Galdós dit de cette église :

> Cuando he oído el tañido de sus campanas, siempre he sentido una emoción entre triste y dulce. Su son no lo confundiría con ninguno. Lo distinguiría entre cien que tocasen a un tiempo (20).

Cette affirmation est étonnante de la part d'un auteur qui n'a cessé de répéter qu'il ne se rappelait rien de son enfance, qui, d'ailleurs, selon lui, ne présentait aucun intérêt (21). Elle prouve bien en tout cas que le nom de Francisco a pour lui une signification privilégiée. C'est également le cas du prénom de Benina qui ressemble beaucoup à celui de Galdós ; à une lettre près, il est identique. Le caractère de ce personnage offre par ailleurs de nombreuses similitudes avec celui de l'auteur. En effet, bien que Berkowitz nous dise que Galdós s'est inspiré de sa nourrice, Teresa Robayna, pour composer le personnage de Benina, on constate que cette dernière possède le don d'imaginer des êtres qui deviennent réels. Pour expliquer à sa maîtresse la provenance de l'argent qu'elle lui fournit, elle lui fait croire qu'un certain don Romualdo la secourt. Ce sympathique curé qu'elle a inventé apparaît ensuite pour lui venir effectivement en aide. Il est absolument identique à celui qu'elle avait imaginé. Benina est une sorte de romancière dans le roman, un double fictif de l'auteur, puisqu'elle a le même pouvoir que lui. Nous pouvons supposer que c'est par identification à la nourrice féconde que l'auteur produit l'œuvre qui doit le nourrir et entretenir toute sa famille. Ce qui explique en partie que le romancier se projette sur des personnages féminins dans *Misericordia.*

Tout ceci semble bien éloigné des analyses que nous avons fournies sur « la caída en el *Tajo* de Ronda ». Pourtant le thème du gaspillage et de l'économie et les personnages prénommés Francisco entretiennent d'étroites relations avec les représentations tournant autour du complexe de castration et du complexe d'Œdipe. Don Francisco Torquemada ne devient riche qu'après avoir perdu son fils, dans *Torquemada en la hoguera.* Or la perte du petit est une des figurations symboliques habituelles de la castration. De même don Francisco Bringas devient momentanément aveugle dans *La de Bringas,* ce qui permet à sa femme de le tromper avec le señor Pez et de gaspiller son argent. La cécité est également une représentation symbolique de la castration. Galdós a

---

20. El Bachiller Corchuelo, « Nuestros grandes prestigios, Benito Pérez Galdós », in *Por esos mundos,* Madrid, t. 2, 1910, p. 45. Voir également : José Pérez Vidal, *Galdós en Canarias,* El Museo Canario, p. 141, note 19.

21. *Memorias de un desmemoriado, O.C.,* t. 3, p. 1430.

toujours redouté de devenir aveugle, comme le montre la fréquence d'apparition de ce thème dans ses romans. Déjà *Marianela* (1878) racontait l'histoire d'un aveugle de naissance qui recouvrait la vue grâce à une opération réussie. Outre Bringas momentanément aveugle, nous avons dans *Ángel Guerra* le personnage de Lucía et, dans *Misericordia,* celui d'Almudena, qui est le compagnon de Benina. Dans ce dernier roman la cécité peut facilement être rapprochée de la mauvaise vue ou de la myopie métaphoriques qui cause la chute de doña Paca.

Il est impossible dans le cadre de cet article de faire ressortir la totalité des associations verbales complexes qui s'élaborent autour des thèmes de l'argent et de la misère, d'une part, et, d'autre part, de l'image de la chute de doña Paca dans le *Tajo* de Ronda. L'entreprise est d'ailleurs probablement irréalisable en soi et *a priori,* étant donné la nature même du langage. Qu'il nous suffise d'indiquer que la métaphore du rêve est fondée en dernier ressort, si tant est que l'on puisse donner l'ultime raison d'une métaphore, sur l'équivalence depuis longtemps mise en évidence par la psychanalyse entre l'argent, les fèces et le pénis. Le coït est en un sens un gaspillage où l'on perd le pénis. Les représentations fantasmatiques autour de ce thème sont innombrables. Dans une théorie sexuelle infantile assez répandue, l'homme posséderait de nombreux pénis et il en abandonnerait un à chaque rapport (22). L'importance de l'argent dans les romans de Galdós ne reflète donc pas simplement celle qu'elle avait dans la société bourgeoise du XIXe siècle ; cette thématique est au centre d'un réseau serré de représentations symboliques permettant de mettre en scène des fantasmes tournant autour du complexe de castration et du complexe d'Œdipe.

On s'aperçoit ainsi qu'une simple phrase, un récit de rêve, contient en puissance, par le jeu des associations multiples qu'elle peut susciter, une partie essentielle de la thématique et de la problématique galdosienne. Les associations mises à jour ne sont pas arbitraires, car elles sont déjà contenues dans la langue, et parce qu'elles se retrouvent à tous les niveaux dans l'œuvre de l'auteur. Tout se passe en effet comme si, d'une des plus petites unités signifiantes de l'œuvre à son ensemble même, se reproduisent des réseaux complexes de signifiés structurés d'une façon qui reste à déterminer où le réel, l'imaginaire et le symbolique s'entrecroisent constamment.

Sadi LAKHDARI

---

22. Voir à ce sujet Melanie Klein, *La Psychanalyse des Enfants,* trad. de J.B. Boulanger, Paris, P.U.F., 1959, pp. 145 et 264.