

Solitude et poétique de la perte chez Leopoldo Alas Clarín

Carole FILLIERE

Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) est extrêmement conscient de la difficulté qu'il y a à écrire sur la douleur : « Ne sait pas écrire des livres tristes et désolés qui veut »¹⁰³, affirme-t-il. Il distingue une littérature lacrymale et feuilletonesque, faite de clichés et d'effets rhétoriques, de la véritable littérature de la douleur qui relève d'une esthétique de la tristesse et d'un questionnement philosophique sur l'existence du mal :

Pour qu'un lecteur à l'âme raisonnablement trempée parvienne à être touché par la mélancolie de l'art, il faut atteindre la douleur métaphysique, je veux dire par là que l'artiste a dû pleurer d'abord dans de profondes peines, de valeur universelle, de ces peines dont ne console pas une philosophie peut-être incomplète. Il y a un monde entre arracher des larmes et éveiller la douleur.¹⁰⁴

Seul l'homme d'expérience est apte à représenter la douleur, en vertu du principe horacien *Si vis me flere, dolendum est*. L'esthétique de la tristesse est un savoir sentir qui trouve, dans la représentation réaliste de l'existence humaine, les moyens d'atteindre « le beau douloureux ».

Or, pour Clarín, le scandale du Mal est celui de la solitude. La douleur brise les liens que l'individu tisse péniblement avec ses semblables et avec le monde, et l'expérience de la maladie est révélatrice de la solitude ontologique. Sur le modèle de la douleur de Job, Clarín élabore une poétique de la perte : la douleur absolue est chez lui séparation et aliénation.

¹⁰³ Leopoldo Alas Clarín, « No sabe escribir libros tristes y desconsoladores el que quiere », « Lecturas, *La Terre* de Zola », 6 juin 1888, in *Ensayos y revistas, Obras Completas de Leopoldo Alas Clarín*, Ediciones Nobel, Oviedo, Tome IV, vol. 2, p. 1560.

¹⁰⁴ « Para que un lector de alma templada medianamente llegue a contagiarse con la melancolía del arte, hay que llegar al dolor metafísico, quiero decir que el artista ha tenido que llorar primero con penas hondas, de valor universal, de las que no consuela una filosofía tal vez incompleta. No es lo mismo arrancar lágrimas que despertar el dolor », *ibid.*

La poétique de la perte

Le sentiment de solitude est également réparti chez les créatures clariniennes : les égoïstes, ou Narcisses de l'existence, conçoivent la vie sans et contre autrui ; les Isolés forment une longue série de créatures en rupture de lien. Clarín multiplie les variations sur la douleur afin d'illustrer l'impossible contact réel et profond avec autrui, l'idéal déçu de la communion de l'être avec ses semblables. Les créatures sont conçues comme des « personnalités insulaires ». Chacun des textes renferme une vie individuelle vécue comme une trajectoire de douleur. L'existence est suivie dans ses pertes successives, et le mot *Isla* tient lieu de symbole pour cette conception de l'humanité souffrante, incarnée dans le protagoniste du récit « El Señor Isla ». Cet auteur dramatique très en vue à Madrid est, peu à peu, délaissé par son public. Bientôt mis à l'écart, profondément blessé, il décide, « pour se venger, pour insulter le monde », de s'installer loin de Madrid, libre de mépriser ce qu'auparavant il adorait. Il grossit alors chaque jour davantage « pour isoler son cœur et son esprit du monde »¹⁰⁵, et vieillit seul dans sa rancune, se trompant sur les raisons et les vertus de son isolement volontaire : « Il s'entêtait à se vouloir île, pour se croire, dans sa solitude, continent »¹⁰⁶.

L'épreuve de la douleur physique sert de catalyseur à cette insularité fondamentale de l'être. Le corps souffrant n'intéresse pas l'auteur pour sa présence physiologique, mais comme un média : sa représentation manifeste l'attente et la quête d'un lien à autrui.

Le corps en souffrance

Tourmenté lui-même par un corps malade¹⁰⁷, Clarín s'est extrêmement intéressé aux avancées médicales de son époque, et s'est toujours montré très au fait des explications physiologiques et psychologiques des principales maladies qu'il insère dans son œuvre. Cependant, et à la différence des descriptions de ses contemporains, Clarín n'abuse jamais

¹⁰⁵ « para vengarse, para insultar el mundo » ; « para aislar su corazón y su espíritu del mundo ambiente », « El señor Isla », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 677.

¹⁰⁶ « Se empeñaba en ser *isla*, para tomarse, a solas, por continente », *Ibid.*, p. 679.

¹⁰⁷ Clarín est mort d'une tuberculose intestinale très douloureuse et incapacitante, et a souffert toute sa vie de migraines et de douleurs de type hystérique qui l'ont porté à construire une image dégradante de son corps, et à se percevoir scindé, l'esprit emprisonné dans un corps faible. Il s'exclame, dans ses lettres à Benito Pérez Galdós : « Ce que c'est que d'être un esprit et un égoût ! » (« ¡Esto de ser un espíritu y una alcantarrilla! »), lettre du 28-IV-1900, in *Cartas a Galdós*, éd. de S. Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 209-297.

des termes techniques. Il échappe aux schémas purement organiques et se sert des connaissances médicales tout en les détournant. De manière frappante, il retient de l'hystérie sa représentation esthétique inspirée par les schémas de *l'Hysteria Major* de Jean-Marie Charcot et par l'iconographie théâtralisée de la Salpêtrière. Sa peinture du corps hystérisé fait disparaître quasiment toute trace de douleur, puisqu'il est soit aliéné, soit objet de désir.

Clarín s'intéresse peu à la fulgurance de la douleur physique : il s'attache à représenter la durée de la douleur et non le seul instant de la crise. Il ne sacrifie pas à la description plastique du corps supplicié, mais préfère installer le lecteur dans le lent vécu de la douleur qu'implique la séquence maladie, convalescence, guérison ou rechute. Dans son traitement de l'hystérie de la protagoniste de *La Regenta* (1884), Ana Ozores, Clarín parsème son texte d'allusions plus ou moins précises aux symptômes identifiables de cette maladie en fonction des critères de l'époque – douleurs de l'épigastre, faiblesse, exaltation, perte de contrôle des membres, diminution de la vision, palpitations, crises de nerfs, cauchemars, délires –, mais il n'offre aucun accès direct à ce corps souffrant. La maladie survient dans le texte au cours de deux crises et de trois longues séquences de douleurs. La première des crises est constituée par le récit d'une amie envieuse qui en fait un tableau érotique afin d'inciter le don juan de la ville à se jeter sur cette proie facile¹⁰⁸. Cette représentation médiante en dit plus long sur les désirs et les perversions du conteur et de celui qui l'écoute, que sur une maladie réduite à un cliché bachique. La deuxième crise n'est que vaguement évoquée par un souvenir flou de la malade elle-même. Par contre, les trois longues séquences de maladie, permettent au narrateur d'explorer l'« anatomie spirituelle »¹⁰⁹ de l'intimité souffrante.

Le seul corps dégradé que Clarín se complaît à décrire minutieusement est celui d'Emma Valcárcel, dans *Su único hijo* (1891). À la suite d'une fausse couche, elle est transformée de façon définitive : « cette crise la laissa les entrailles brisées, l'estomac très affaibli, elle perdit ses formes et dissimula des rides prématurées ». Son corps « maigrichon et fragile, plaintif et détraqué »¹¹⁰ accentue sa perversion morale et mentale. Emma se venge de ses douleurs et de sa dégradation physique en les exploitant. Elle impose à son mari un esclavage de l'alcôve qui suit ses caprices maladifs et ses plaisirs malsains. Ses

¹⁰⁸ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, O. C., Tome I, p. 265.

¹⁰⁹ Leopoldo Alas Clarín, « Realidad. Revista literaria », *Ensayos y revistas*, O. C., Tome VII, p. 1684.

¹¹⁰ « salió de la crisis de la vida lisiada de las entrañas, con el estómago muy débil, y perdió carne y ocultó prematuras arrugas » ; « delgadocho y quebradizo, quejumbroso y desvencijado », in *Su único hijo*, O. C., Tome II, p. 105 et 173.

douleurs physiques exigent une multitude de soins prêtés par le faible époux qui baigne, masse, pétrit, huile un corps défait : un « édifice en ruines que son propriétaire défend des assauts de la pioche municipale à grand renfort de plâtre, de peinture et de tuiles »¹¹¹. Cependant, cette peinture du corps comme machine usée et disloquée ne devient pas le support d'une représentation de la douleur physique : il permet à Clarín d'explorer le domaine psychique de la perversion et du sadisme.

Les silences du corps

En effet, s'il faut chercher la douleur, c'est sous une chape de silence. René Leriche posait que le silence est la santé des organes¹¹², introduisant la perception subjective de la douleur dans l'étude médicale : Clarín opposerait que le silence est la douleur de l'homme souffrant. Lorsque Susan Sontag s'intéresse à la métaphorisation de la maladie¹¹³, elle recense ses images terribles. Chez Clarín, la douleur échappe à la métaphore, elle fait place au silence qui entoure la sensation et le sentiment. La douleur est le contresens de l'expression ; elle défie le langage, et renvoie le dire aux limites de ses capacités représentatives. Que dire de plus que « Je souffre », « J'ai mal », sauf à rajouter « ici, là », « beaucoup, moins », soit des critères d'intensité et de localisation. La douleur est le mal subi : elle implique son incompréhension par le sujet, ainsi qu'une réaction de perplexité face à l'injustice, qui suspend le langage. C'est pourquoi elle est vécue en silence : à l'exception d'Emma qui crie, qui vocifère et qui s'agite, alors même que la douleur est passée, tous se taisent. La douleur est vécue comme une solitude : incommunicable et incommunicable, elle est le signe de l'altérité absolue de l'être.

Les seules confidences d'Ana sont pour son médecin Benítez, mais le lecteur n'y a pas accès. La douleur est pour elle la forme par excellence de son intimité, du secret de son être. Ana s'identifie entièrement à elle, et quand il est question de la dire, l'innommé de la souffrance prend le dessus pour n'effleurer que « les douleurs ineffables qu'elle éprouvait au plus profond de son être »¹¹⁴. L'expression de la douleur se fait sur le

¹¹¹ « edificio ruinoso que el dueño defiende contra la piqueta municipal con fuerza de revolques de cal y manos de pintura y recomposición de tejas », *op. cit.*, p. 173.

¹¹² « La santé, c'est la vie dans le silence des organes », in René Leriche, *Introduction générale. De la Santé à la maladie, la douleur dans les maladies; où va la médecine. Encyclopédie française*, t.VI, 1936, cité par Georges Canguilhem, in *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 52.

¹¹³ Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2005.

¹¹⁴ Leopoldo Alas Clarín, *La Régente*, Paris, Fayard, 1987, p. 439 ; « los dolores inefabables que ella sentía en lo más suyo », in *La Regenta...*, *op. cit.*, p. 559.

mode de la rupture : les voix internes du corps retentissent¹¹⁵. Le langage du corps est celui des décharges violentes incontrôlées, des évanouissements, des syncopes, mais surtout des plaintes exhalées et des soupirs, qui sont autant de sourdines et de silences pour un cri impossible. La protestation du corps est refusée, voire interdite. Ceux qui crient sont assimilés à des fous, des ivrognes, des harpies. Ils sont dissonants, des accords faux dans un univers conventionnel qui suit une harmonie hypocrite. Le cri qui, péniblement, s'extraie du corps est dénaturé, inutile car ridiculisé par autrui. Il est un idéal distant et illusoire dans l'univers clarinien où la manifestation du malaise ou de l'horreur est impossible.

La passion de l'esprit

Si les voix du corps douloureux sont intériorisées, c'est aussi parce que Clarín a privilégié l'exploration de la passion de l'esprit. Il sait que l'homme est né « attristé »¹¹⁶ : sa conscience le place sous le signe de la séparation. L'écriture clarinienne s'infléchit volontiers vers une étude minutieuse de la conscience de la douleur. Clarín choisit d'explorer une mécanique psychique plus insidieuse que les seules douleurs physiques, et devance de beaucoup certaines des conclusions de Freud. Il déplace la représentation de la douleur vers celle de l'« obnubilation de l'intelligence » dont parlait Charcot, vers l'obsession. Il pénètre ce « travail mental »¹¹⁷ morbide, cette version pathologique de l'intimité sentante et pensante. La douleur de l'obsession réside dans cette perpétuelle traque de l'esprit qui malmène le sujet et le brise. Les thématiques jointes du désir et de la douleur permettent à l'auteur de peindre les fièvres du corps et de l'esprit. L'obsession est l'objet idoine de l'exploration littéraire des mécanismes psychiques de l'introspection. Cette voie royale de la douleur sert de support à une morphologie de l'intériorité souffrante qui combine les voix internes du corps et de l'inconscient, et la parole solitaire du sujet en proie au ressassement.

Les principaux motifs de la douleur psychique, source des douleurs corporelles de nombreux personnages, selon le mode de la conversion hystérique et du refoulement freudien dont Clarín a eu l'intuition, sont la

¹¹⁵ Roland Barthes, in *Fragments d'un discours amoureux*, définit le retentissement comme le « mode fondamental de la subjectivité amoureuse : un mot, une image retentissent douloureusement dans la conscience affective du sujet », Paris, Le Seuil, 1977, p. 247.

¹¹⁶ George Steiner, *Dix raisons (possibles) à la tristesse de pensée*, Paris, Albin Michel, 2005.

¹¹⁷ Pierre Janet définit l'obsession comme une pensée prévalente qui s'impose à l'attention et qui détermine un travail mental long et pénible au point de devenir angoissant, quoique le sujet en reconnaisse au moins en partie l'inutilité et l'absurdité, in *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Société Pierre Janet, Laboratoire de psychologie, 1975.

tentation et le sacrifice. *La Regenta* est un roman qui expose un univers malade, rongé par des désirs souterrains contrariés. Deux combats solitaires contre la passion s'y déroulent : celui d'un prêtre, Fermín de Pas, amoureux d'une femme mariée, et celui de cette femme, Ana Ozores, séduite par le don juan de la ville. Offensive polymorphe de la pensée, de l'émotion et de la sensation, la tentation devient obsession, et fait le siège de l'intériorité. Elle provoque une série d'erreurs, de fuites et de pertes. Ana pense que sa propre Passion détruira la passion amoureuse. Elle s'oblige à des engagements sacrificiels, souvent symboliques et toujours invisibles aux yeux d'autrui : elle immole sa vie sur l'autel d'un mariage absurde, puis refoule son orgueil en défilant comme pénitente aux pieds nus, dans la procession de Semaine Sainte. Elle travestit son désir douloureux en une série d'élan et de passions secondaires, et se crée un réseau d'échappées erronées.

L'obsession cause une série de ruptures externes et internes au sujet. Elle lui impose une solitude totale et le renvoie à la clôture de son esprit : il se replie sur des lieux clos, symboles de la pensée obsédante. La rupture avec la réalité se déroule au cours d'un progressif isolement sonore. Les bruits du monde sont amortis, ils se subjectivent et n'existent plus que comme « appréhension des sens », ou illusions sensorielles. Ensuite survient la rupture sonore, annoncée par un symptôme : le bourdonnement. La vibration du monde dans l'être disparaît sous la vibration de l'être lui-même : un son intime et corporel couvre les bruits du monde comme la pensée obsédante vient couvrir la pensée logique. L'obsession annule, par l'écoute intime, l'écoute du monde et d'autrui ; parfaite illustration de l'entente brisée entre les êtres.

La douleur est enfin celle de la perte de la raison et du discernement : comme si les vertus séparatrices et liantes de la conscience disparaissaient. L'obsession s'empare de l'esprit, le scinde en des voix opposées en un dialogue sans fin. Les voltes faces de l'esprit malade mènent l'individu à la folie du doute. Il souffre du tourment de l'aliénation vécue ou pressentie, et est menacé de voir éclater sa conscience. Afin de dire cette déconstruction de l'unité, Clarín travaille la déformation de la matière. La désagrégation de l'être intérieur, telle que le sujet peut l'appréhender, est « tremblement de terre »¹¹⁸, l'identité est « un tas de sable qui s'effrite ». L'éclat de la conscience est irruption de failles qui ouvrent sur le vide : « je sens des crevasses dans ma vie... au fond de moi, je me brise... je me tasse, je m'anéantis »¹¹⁹.

¹¹⁸ « aprensión de los sentidos » ; « terremoto », in *La Regenta...*, p. 615 et 889.

¹¹⁹ Leopoldo Alas Clarín, *La Régente...*, *op. cit.*, p. 430 ; « un montón de arena que se desmorona » ; « siento grietas en la vida... Me divido dentro de mí... me achico... me anulo », *La Regenta...*, *ibid.*, p. 550.

L'expérience de solitude

Le naufrage

La maladie est une épreuve d'isolement révélatrice de l'ontologique solitude. Elle est un naufrage : face à l'abandon du navire – le corps et l'esprit – surgit l'abandon d'autrui, qui « était un navire que le naufragé aperçoit à l'horizon... un espoir qui passait à plusieurs milles de ses douleurs »¹²⁰. L'expérience de la perte du corps est la première étape de la prise de conscience de la rupture des liens à autrui.

Clarín compose un récit sur la maladie et l'agonie de Mamerto Anchoriz, qui tous les ans vient égayer le séjour des malades d'une station thermale. Cet égoïste ignore le sentiment de deuil, mais découvre que la mort a plusieurs visages, que les souffrances du corps ne sont rien face aux douleurs de l'isolement de l'être-en-train-de-mourir. Sa chambre, devenue pour un temps lieu de désir, attire la curiosité des curistes, venus se repaître de son intimité déclinante. Cependant Mamerto assiste, impuissant, aux successives absences de ses visiteurs. La conscience de l'abandon prend alors le pas sur la maladie elle-même : « il en arriva à souffrir du manque de *société*, comme il disait, autant que de la maladie elle-même ». La douleur du corps est aggravée par l'indifférence égoïste de l'entourage : la perte d'autrui sanctionne la perte du monde.

Les personnages répondent à la marginalisation de la douleur soit par la révolte, soit par l'espoir, non en la guérison, mais en une possible consolation. La révolte est celle des Narcisses qui chérissent la solitude tant qu'ils l'ont choisie comme signe de leur différence supposée avec le monde, mais qui, dans la douleur, découvrent l'isolement destructeur. Incapables d'assumer l'idée de leur propre disparition, ils se rebellent, à l'instar d'Emma qui panique à l'idée de souffrir quand elle apprend qu'elle est à nouveau enceinte. Elle est envahie d'une terreur narcissique : « toutes les choses et tous les hommes la laissaient mourir seule (...) On meurt seul, complètement seul, les autres sont ravis, ils restent dans le monde et n'ont même pas la politesse de se proposer à mourir avec vous ! »¹²¹. Elle souhaite avorter ou faire une fausse couche, plutôt que de risquer de mourir dans les douleurs de l'enfantement. Aussi

¹²⁰ « era un barco que el náufrago ve en el horizonte... una esperanza que pasaba a muchas millas de sus ahogos », « El caballero de la mesa redonda », in *Cuentos morales, O. C.*, op. cit., Tome III, p. 709.

¹²¹ « todas las cosas y todos los hombres la dejaban morir sola (...) Se muere uno solo, los demás se quedan muy satisfechos en el mundo; ni por cumplido se ofrecerán en morir también », in *Su único hijo...*, op. cit., p. 194.

s'accroche-t-elle féroce­ment de ses ongles au cou de son époux lors de l'accouchement, « résolue à ne pas mourir seule, si elle devait en mourir, décidée enfin à ne pas lâcher sa proie et à emporter dans l'autre monde le premier individu passant à sa portée »¹²².

Cette subjectivité révoltée est une manifestation de la perte d'« intérêt » de la vie individuelle au sein de la société moderne. La représentation de la douleur de l'Isolé va à l'encontre du mythe narcissique et romantique de la maladie comme « état intéressant ». Le malade comprend vite l'ampleur paradoxale de la banalité de la douleur, paradigmatique dans le cas de la phtisie, évoquée dans « El dúo de la tos ». La tuberculose était la maladie romantique par excellence, celle qui distinguait sa victime aux yeux du monde. Or, dans ce récit écrit en 1894, Clarín montre combien l'intérêt pour une maladie est fantasmé et sujet aux variations de la mode. Les douleurs du phtisique sont désormais traitées par le dédain et n'éveillent plus que l'indifférence. Mais si la tuberculose sombre dans l'oubli, les phtisiques, quant à eux, vivent encore des douleurs bien réelles. La mode du pathétique les rejette hors de l'actualité, et leur déplacement dans la société est désormais double : à leur errance et à leur mise à l'écart, dues aux particularités contagieuses et aériennes de la maladie, s'ajoute un isolement au sein du discours et de l'imaginaire social. La chambre n'a alors plus rien du centre d'un hypothétique foyer : les deux malades sont dans un hôtel, « coopération anonyme de l'indifférence »¹²³. Ils sont désignés par le numéro de leur chambre : « la 32 / le 36 ». La perte d'intérêt pour la douleur d'autrui est rendue sensible par la perte du nom qui singularise l'être, de la même façon que la représentation de la douleur physique passe par une perte du corps des personnages, réduits à deux « formes » qui souffrent. L'identité et le corps des malades sont de fait réduits à leur toux, à cette exhalaison douloureuse, à cet arrachement du souffle qui marque l'épuisement. Un élément infime qui acquiert la valeur d'un signe : il signifie et matérialise la présence d'autrui.

La quête d'autrui et du signe d'alliance

Dans la solitude, l'homme de douleurs recherche un consolateur. La quête d'un lien est un appel au dépassement grâce à un signe d'alliance, qui doit conserver un rapport physique au monde afin de rendre présent autrui, puisque « les idées abstraites fatiguaient [le malade], dépourvues d'une représentation visible, plastique, et son cerveau visait à symboliser

¹²² « dispuesta a no morir sola, si de aquello se moría; decidida a no soltar la presa esta vez y llevarse consigo al otro mundo al primero que cogiera a mano », *op. cit.*, p. 328 et 344.

¹²³ « cooperación anónima de la indiferencia », *ibid.*, p. 569.

tous les désirs de son âme »¹²⁴. Mamerto, reclus dans sa chambre, recherche les bruits faits par les curistes : il fait déplacer son lit, et n'entend que les noms des coups lancés par les joueurs de cartes. Chaque départ est pour lui une asphyxie, et alors qu'il perd son souffle, c'est dans le souffle d'autrui qu'il trouve un signe d'alliance. La solitude se traduit brutalement par l'irruption du silence, car les mots écoutés « étaient devenus des compagnons, il lui parlaient d'une *humanité* qui existait, bien que lointaine, très lointaine »¹²⁵.

Les deux malades du « Duo » traduisent la toux de l'autre en un chant dialogué. Cette parenthèse de rêverie et de fièvre nocturne « où tous les bruits sont des mots »¹²⁶ crée un appel, finalement déçu, à l'union dans la douleur. La toux de la femme est un *miserere* qui implore la pitié et offre la consolation, elle tousse de « l'art de la douleur ancienne, de la douleur vécue, de la douleur sage »¹²⁷. Elle est consciente de l'impossibilité de leur union ; à l'instant même où elle formule cet espoir, « un sourire pourrait naître, peut-être, de l'union de deux pleurs », elle sait qu'il est illusoire. Au matin, l'homme a déjà oublié cette fantaisie sonore et fuit l'hôtel. Elle souffre alors de sa tentative avortée de rompre, et constate l'absolue altérité des êtres : « Nous sommes deux pierres qui chutent vers l'abîme, qui se heurtent une fois dans leur descente et qui ne se disent rien, qui ne se voient même pas, et qui n'éprouvent aucune compassion l'une pour l'autre »¹²⁸.

Ce que découvrent les « êtres séparés »¹²⁹ dans leurs pertes successives, c'est que lorsque tout est perdu, il reste la douleur. Ana Ozores parvient au constat de cet absolu :

Non, rien n'existe, se disait cet esprit tourmenté, mis à part ce jeu de souffrances, cet enchevêtrement de contradictions qui peuvent te faire mal à l'infini ; il n'y a aucune raison pour que cesse cette torture mentale où l'on doute de tout, même de soi-même, mais pas de la douleur, seule chose qui atteigne encore ton dernier point sensible, dont on ne sait ni comme il est, ni où il est, mais qui souffre, puisque tu souffres.¹³⁰

¹²⁴ « le fatigaban las ideas abstractas, sin representación visible, plástica, y su cerebro tendía a simbolizar todos los anhelos del alma », « Boroña », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 548-49.

¹²⁵ « habían llegado a hacerle compañía, le hablaban de una *humanidad*, que existía, aunque muy lejana, muy lejana », « El caballero... », *ibid.*, p. 709.

¹²⁶ « en que todos los ruidos tienen palabras », « El dúo... », *ibid.*, p. 571.

¹²⁷ « arte del dolor antiguo, sufrido, sabio », *Ibid.*, p. 571.

¹²⁸ « tal vez de la unión de dos llantos naciera una sonrisa » ; « Somos dos piedras que caen al abismo, que chocan una vez al bajar y nada se dicen, ni se ven, ni se compadecen... », *Ibid.*, p. 573.

¹²⁹ Louis Lavelle, *Tous les êtres séparés et unis*, Bouère, Dominique Martin Morin, 2000.

¹³⁰ Leopoldo Alas Clarín, *La Régente...*, *op. cit.*, p. 722. « No hay nada – decía aquel tormento del cerebro –, no hay más que un juego de dolores, un choque de contrasentidos

Un chien, le Quin, est symbole de l'horreur de la douleur. Il est abandonné dans une ferme par son maître mais lui reste fidèle jusque dans la terrible douleur de la perte de la conscience : la vie végétative à laquelle il est voué, sans aucune excitation sensorielle, lui fait perdre la mémoire. La lente destruction de ses souvenirs, et donc de l'existence même du maître en son esprit, symbolise pour Clarín le degré le plus élevé de la douleur, puisque le dépassement de la douleur de la perte est possible grâce aux « souvenirs des liens du cœur et de l'intelligence »¹³¹. La perte de la mémoire n'efface pas la douleur, qui persiste après la perte des sentiments :

Il ne cessa pas de l'aimer ; il cessa de se souvenir de lui, de le voir, de sentir qu'il l'aimait ; peu à peu, son cerveau fut recouvert par des voiles d'oubli (...) Mais il lui resta la douleur de son désenchantement ; de ce qu'il avait perdu. Il continua à souffrir sans savoir pourquoi. Il lui manquait quelque chose et il ne savait pas que c'était son maître¹³².

Ce chien représente l'insupportable douleur inconsciente et informulée du manque. La perte étant la conscience de ce qu'on a perdu, la douleur du manque, de ce « quelque chose », récurrente chez les créatures de Clarín, est quant à elle cet ineffable et incompris sentiment d'incomplétude de l'être qui est cause de son infinie tristesse.

La foi dans la douleur

La prégnance de la douleur appelle une fragile transcendance, soumise à l'inquiétude. La quête d'un lien reste chez Clarín tributaire du doute, et s'incarne dans les figures de la paternité souffrante, qui allient l'exaltation de la création à l'angoisse de la perte. Le pathos du père, et non celui du fils, est le renversement par lequel Clarín fait accéder ses créatures à la religiosité : l'homme atteint Dieu par ses enfants.

que pueden hacer que padezcas infinitamente; no hay razón para que tenga límites esta tortura del espíritu, que duda de todo, de sí mismo también, pero no del dolor que es lo único que llega al que dentro de ti siente, que no se sabe cómo es ni lo que es, pero que padece, pues padece », in *La Regenta...*, op. cit., p. 889.

¹³¹ « las memorias de las relaciones de corazón y de inteligencia que se hayan tenido con el muerto », « Camús », in *Ensayos y revistas, O. C.*, Tome IV, vol. 2, p. 1541.

¹³² « No fue que dejara de quererle; dejó de acordarse de él, de verle, de sentir lo que le quería; velo sobre velo, en su cerebro fueron cayendo cendales de olvido (...) Pero le quedó el dolor de su desencanto; de lo que había perdido. Siguió padeciendo sin saber por qué. Le faltaba algo y no sabía que era su amo », « El Quin », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 634.

Le docteur Glauben est un professeur de philosophie qui s'efforce de prouver l'existence de Dieu, mais qui est rongé par la « maladie du doute ». Son angoisse est liée à l'idée de la solitude ontologique. Père de trois enfants privés de mère, il tombe un jour par hasard sur une gravure intitulée « Orphelins », face à laquelle il entre en un état de contemplation terrifiée : « il insistait à vouloir regarder, souffrir, comprendre, deviner la douleur possible de la vie, à vouloir l'approfondir, l'augmenter en imagination¹³³ ». Le média pictural le pénètre d'une véritable compassion, et le rend conscient de l'existence possible du Mal : « l'idée de la réalité, de l'univers sans tendresse *paternelle* était trop horriblement misérable pour ne pas être fausse ». La conséquence nécessaire de son besoin de croire en une présence protectrice paternelle est de croire en Dieu : « la création (...) avait besoin d'un père »¹³⁴.

Le doute clarinien est le fondement du seul dépassement possible de la douleur. Il repose sur la conscience de la solitude et s'exprime dans cette alternative si simple : « Si Dieu existe, tout va bien ; si Dieu n'existe pas, tout va mal »¹³⁵. L'absence de paternité divine signifie la prégnance de la de la douleur du vide, du dépouillement et de l'abandon total qui renvoient au néant de l'angoisse métaphysique. L'idée de Dieu implique au contraire la possibilité d'un espoir transcendant. Une alternative qui, à sa façon, répond au pari pascalien, mais dont le fond douloureux est davantage sensible. Cette « foi dans le doute »¹³⁶, ou foi dans la douleur, est primordiale chez Clarín : elle est le signe de l'indestructibilité du lien entre l'homme et l'idée de divinité, un lien qui, pour être réel, doit d'abord exister, ne serait-ce que sous forme d'appel, entre les êtres. Comme le rappelle une voix divine, la douleur vécue par l'être fini est religieuse : « La douleur et Moi somme partout »¹³⁷.

Carole FILLIÈRE (Paris III, Sorbonne Nouvelle)

¹³³ « (...) insistía en mirar, en padecer, en comprender, en adivinar el dolor posible de la vida, en ahondarlo, en aumentarlo con la fantasía », « Un grabado », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 592.

¹³⁴ « la idea de la realidad, del universo sin cariño *paternal*, era demasiado horrorosamente miserable para no ser falsa » ; « la creación (...) necesitaba padre », *ibid.*, p. 593.

¹³⁵ « Si hay Dios, todo está bien; si no hay Dios, todo está mal », « Cambio de luz », in *El Señor y los demás... son cuentos, O. C.*, Tome III, p. 416.

¹³⁶ « Doña Berta finit par sentir la joie sublime et austère de la *foi dans le doute*. Se sacrifier pour une évidence, vous parlez d'une gloire! D'un triomphe ! La bravoure résidait en un don total, non au nom de la foi, mais au nom du *doute* » ; « Doña Berta acabó por sentir la sublime y austera alegría de la *fe en la duda*. Sacrificarse por lo evidente, ¡vaya una gloria! ¡vaya un triunfo! La valentía estaba en darlo todo, no por su fe... sino por su *duda* », in *Doña Berta, O. C.*, Tome III, p. 317.

¹³⁷ « El dolor y Yo estamos en todas partes », « El Señor », in *El Señor y los demás...*, *op. cit.*, p. 437.