



En français dans le texte. Les mots français dans l'œuvre de Clarín

VIRGINIE PRIoux

Université de Tours

Résumé :

Au XIX^{ème} siècle, le français est la langue de la culture, de l'art, de la modernité technique et industrielle ; c'est également l'idiome qui s'exporte grâce aux expositions universelles de Paris et à de grands auteurs tels que Balzac, Flaubert ou Zola. L'usage récurrent de mots français dans les célèbres romans de Clarín n'est donc pas anodin : il montre tout l'enjeu des emprunts linguistiques d'une société qui oscille sans cesse entre une revendication identitaire et un besoin de s'inscrire dans la mouvance culturelle contemporaine.

Mots-clé : Langue, influence, culture, identité, héritage.

Resumen:

En el siglo XIX, el francés es la lengua de la cultura, del arte, de la modernidad técnica e industrial; además, es el idioma que se exporta gracias a las exposiciones universales de París y a grandes escritores como Balzac, Flaubert o Zola. El uso recurrente de palabras francesas en las célebres novelas de Clarín no carece, por tanto, de importancia, ya que nos muestra lo que supone la cuestión de los préstamos lingüísticos en una sociedad que oscila sin cesar entre la reivindicación de su identidad y la necesidad de posicionarse dentro de la influencia cultural contemporánea.

Palabras clave: Idioma, influencia, cultura, identidad, herencia.

Abstract:

In the 19th century, French is the language of culture, art and of technical and industrial modernity. It is also an international language thanks to the Paris World Exhibitions and to great writers such as Balzac, Flaubert and Zola. The recurring use of French words in Clarín's well-known novels is therefore no coincidence: it shows the complexity of linguistic borrowing by a society that continuously goes back and forth between its identity claim and its need to join the contemporary cultural movement.

Keywords: Language, influence, culture, identity, heritage



Si aujourd'hui l'incroyable développement des moyens de communication a conduit à une mondialisation des langues à prédominance anglo-saxonne, les siècles précédents se sont souvent cantonnés à des influences beaucoup plus restreintes. L'idiome local est alors entièrement lié à l'histoire du pays : sa proximité avec des contrées très en vue, un protectorat politique d'une grande puissance, une colonisation ou au contraire une indépendance. Tous ces événements historiques sont à prendre en compte dans l'établissement d'un langage considéré tant dans son usage quotidien que dans son emploi plus littéraire. Il y a en effet souvent un décalage entre la langue parlée beaucoup plus perméable aux influences d'autres idiomes, qu'il s'agisse de dialectes ou de langues étrangères, que la langue écrite qui garde une certaine pérennité au fil des siècles et qu'il est beaucoup plus difficile de faire évoluer. La preuve en est : malgré le nombre croissant d'anglicismes et de vocabulaire emprunté aux diverses minorités qui forment la population, les mots figurant officiellement chaque année dans le nouveau dictionnaire ne sont que très limités.

C'est à cette langue écrite, cette langue littéraire que nous allons nous intéresser afin de montrer tout l'enjeu que l'emploi des mots étrangers, emploi anodin au premier abord, peut avoir sur notre perception de l'identité d'un pays. Au XIX^{ème} siècle, la France est sans nul doute le pays dont l'influence est la plus grande dans le bassin méditerranéen. Comme une réponse attendue à l'hégémonie italienne de la Renaissance, au Siècle d'Or espagnol, à la puissance anglaise fondée sur son développement industriel, l'empire français se fonde sur la culture et l'art et s'exporte rapidement. Le XIX^{ème} siècle français s'ouvre avec le grand mouvement romantique hérité des auteurs allemands, mais c'est surtout la seconde moitié du siècle qui entérine sa toute puissance culturelle aux yeux de l'Europe entière. C'est alors l'avènement du positivisme, les progrès fulgurants de la Révolution industrielle, c'est le faste et le luxe du Second Empire, ce sont les grands travaux architecturaux et urbains ordonnés par Napoléon III, c'est le triomphe du mouvement naturaliste et ce sont bien sûr les expositions universelles parisiennes qui attirent tous les regards et toutes les convoitises.

Dans les années 1880, l'Espagne est plus que tout autre pays encline à suivre la modernité littéraire imprimée par la France et notamment Zola qui fait figure de chef de file, élevant la science et l'étude socio-médicale de l'homme comme le fondement même de toute littérature réaliste. Dès 1881, cette nouvelle littérature entre dans la péninsule grâce à Pérez Galdós et le succès de *La Desheredada* et à Emilia Pardo Bazán qui écrit non seulement son premier roman *La Tribuna* mais aussi un texte théorique *La Cuestión palpitante* inspiré du *Roman expérimental* de Zola, déterminant les préceptes de la nouvelle littérature natu-



raliste. C'est en 1884 que naît *La Regenta*¹ de Clarín qui devient un énorme succès de librairie et par là même un roman phare de toute la fin du siècle. Son deuxième roman écrit sept ans plus tard, intitulé *Su Único hijo*², bien que moins célèbre, montre l'évolution de la pensée de l'auteur quant à l'influence que garde la France sur le monde ibérique.

Le principe de cette littérature espagnole de la fin du XIX^e est en réalité construite sur un paradoxe : à cette époque le pays connaît une forte crise politique due aux nombreuses guerres carlistes ; une crise industrielle —puisque contrairement à l'Angleterre, l'Allemagne ou la France, la Révolution n'a pas eu lieu—, ainsi qu'une crise financière et sociale conduisent à rechercher ailleurs la modernité qui à cette époque lui fait encore défaut. C'est tout naturellement du côté de la France que les yeux se tournent et l'emprunt des différentes théories littéraires, scientifiques et philosophiques qui lui sont faites sert avant tout une cause nationale : se hisser vers la modernité, revendiquer une identité mise à mal par les guerres et les conflits internes et trouver dans cette Europe de la fin du XIX^e siècle une place qui lui a manqué jusqu'alors. Quoi de plus naturel en ce cas que d'emprunter des mots à ses voisins afin de mieux mettre l'accent sur cette volonté de s'inscrire dans le sillage qu'ils ont tracé ? Quelle marque plus forte d'admiration et de complicité que le langage lui-même ? C'est dans cette optique qu'en écrivant ses romans Clarín les a parsemés de gallicismes. En ne relevant chaque occurrence qu'une seule fois, le lecteur remarque pas moins de cinquante mots ou expressions françaises qui sont inclus au sein de *La Regenta*. Certes moins prolifique, *Su Único hijo*, en compte néanmoins encore douze. Il faut dire qu'à cette époque tous les lettrés espagnols avaient une parfaite maîtrise de la langue française, leurs carnets de voyages faisaient figurer de nombreuses excursions de l'autre côté de la frontière, et bien sûr des séjours prolongés à Paris qui était le centre de toutes les manifestations artistiques ou culturelles. Rien d'étonnant alors si Clarín utilise quelques expressions françaises au cours de ses romans, cela semble bien un clin d'œil à ses voisins. Mais n'est-ce qu'une simple complicité langagière ?...

Par bien des aspects il est en effet possible de le croire tant la majeure partie des mots utilisés font écho au chic et au bon goût d'un art de vivre à la française. Le luxe et la modernité des salons qui ont vu le jour sous Napoléon III

¹ Leopoldo Alas, dit Clarín, *La Regenta*, publié en 1884, abrégé LR. Dans un souci de clarté et d'homogénéité de langue nous citerons la traduction française réalisée par A. Belot, C. Bleton, J-F Botrel, R. Jammes, Y. Lissorgues (coordinateur), Paris, Fayard, 1987.

² Leopoldo Alas, dit Clarín, *Su Único Hijo*, publié en 1891, abrégé SUH ; traduction française *Son Fils unique*, réalisée par Claude Bleton, Paris, Fayard, 1990.



sont au cœur de la haute société de *La Regenta*, ce qui conduit à des références constantes aux expressions françaises. De même quelques noms propres de revues à la mode de l'autre côté des Pyrénées ou de grands auteurs classiques et contemporains tels Molière ou Balzac rappellent la culture livresque du romancier ou sa volonté de faire partager cet héritage à ses lecteurs. Pourtant il serait réducteur de considérer le choix d'inclure des mots étrangers au sein de son œuvre comme un simple clin d'œil à la France, c'est en effet souvent sous couvert d'ironie que Clarín évoque ces expressions. S'il y a un attachement indéniable à la culture française, il y a également une revendication de l'identité espagnole et cette dernière se réalise notamment grâce à un usage récurrent de moqueries traduites bien souvent par des allusions au snobisme de ce savoir-vivre à la française. Certes le faste, le luxe et le monde d'apparat font figure de réussite sociale mais ils sont aussi dénoncés comme étant les faux-semblants qui gangrènent la société. Grâce à l'usage de ces quelques mots le romancier met l'accent non seulement sur l'importance de l'influence française à cette période, influence qu'il ne renie pas et dans laquelle il s'inscrit d'ailleurs ouvertement mais aussi sur les dangers des dérives auxquelles cela conduit. Tout l'enjeu de l'étude de ce lexique dont l'emploi est si particulier consiste alors à montrer l'ambiguïté d'un tel usage.

1. LE « CHIC » À LA FRANÇAISE

Le langage français prédominant dans *La Regenta* est de loin celui de la tenue vestimentaire ; ces attributs sont parfois même la caractéristique principale de certains personnages. Ainsi Quintanar est affublé d'une *redingote de tricot*³ (LR pp.55, 222, 229) qui jalonne tout le roman et qui symbolise le caractère passif de cet homme qui ne se rend absolument pas compte des désirs de son épouse. Cet emblème du tricot est si attaché au personnage que lorsque ce dernier décède après avoir provoqué en duel l'amant de sa femme, cette dernière noie sa culpabilité dans des travaux manuels, « elle se lance dans des travaux d'aiguille et s'entête avec une volonté de fer à trouver charmants le point de crochet et le point de *maille* » (LR p. 725).

Bien plus que le symbole de certains personnages, les vêtements à la française sont le comble du « *chic* » (LR p. 217) comme le souligne don Alvaro.

³ Nous citons le texte dans sa traduction française, nous écrivons en italique tous les mots apparaissant en français dans le texte original.



« Il avait appris à Paris, déjà en 1867, quand il était allé à l'Exposition que le *chic* était la foi du charbonnier » (LR p. 217). Récurrente dans le texte, la mode française se retrouve dans « la longue tunique violette en velours avec la frange *marron foncé* » (LR p. 603) que porte Ana, dans les « *jaquettes* » (LR p. 564) dont les hommes de bonne famille sont vêtus les jours de bal, ou bien encore dans le *plastron* (LR p. 161) qui confère à don Alvaro une classe que lui envie Ronzal. Tous ces attributs vestimentaires sont la marque de la volonté d'aligner l'habit espagnol sur la modernité française ; il est en cela intéressant de comparer les gravures de mode des deux pays à cette période. Les Salons parisiens donnent le ton à toute l'Europe et la péninsule suit jour après jour les différents bouleversements dont sont faits les codes vestimentaires au point qu'il est bien difficile en voyant une de ces gravures de la fin du siècle de savoir si elle a été publiée dans un catalogue parisien ou madrilène. Le *chic* à la française ne se limite pas à la tenue vestimentaire, car si selon le fameux adage, dans ces sociétés mondaines l'habit fait bien le moine, le décor tant extérieur qu'intérieur rend également compte du rang tenu par l'habitant de la ville de Vetusta. Toute l'harmonie des lieux tient au leitmotif du « *confort* » (LR p. 82), qu'il s'agisse d'une modernité architecturale ou d'un bien-être au sein des salons de réception. Ainsi le mot *Boulevard* (LR p. 209) qui qualifie « la Rue des Triomphes de 1836 » est repris une dizaine de fois pour associer étroitement l'organisation urbaine de cette ville des Asturies aux grandes artères parisiennes dessinées par Haussmann. De même *l'Hôtel de la Paix* (LR p. 40) dans lequel habitait le Magistrat à Madrid est aux yeux d'Obdulia le paroxysme du *chic* et du bon goût, renforçant la classe naturelle de l'ecclésiastique. Le mot « *chalet* », d'ailleurs conservé aujourd'hui encore pour désigner un petit pavillon, fait de nouveau référence aux familles aristocratiques qui se logent dans les riches abords de la capitale ; enfin la mention de la *serre* (LR p. 619) dans la rapide description de l'intérieur de la demeure de la Régente rappelle l'engouement du Second Empire pour cet ajout aux bâtisses cossues. Là encore le *chic* de ce décor à la française est un sujet de fierté pour Quintanar. « Le vieil homme se levait plus tôt qu'Ana et allait l'attendre dans le jardin. A huit heures, ils prenaient ensemble leur chocolat dans ce qu'il appelait avec un orgueil emphatique la *serre* ». (LR p. 619).

Finalement c'est tout un savoir-vivre à la française qui est mis en avant dans les deux romans ; il faut que toute chose ait du « *cachet* » comme se plaisent à le répéter les personnages de Clarín. La convivialité des salons dépend avant tout de *l'élite* (LR p. 562) qu'on y reçoit ; il faut impérativement être « *en petit comité* » (LR p. 66) mais surtout il est nécessaire de s'entourer de gens « *comme il faut* » (LR p. 548 et SUH p. 233). Les spectacles auxquels on se rend doivent



être de qualité, or là encore Clarín insiste dans *Su Unico Hijo* sur le talent de la cantatrice dont les *fioritures* (SUH p. 40) de la voix sont si brillantes, contrairement à la Gorgheggi dont « la voix avait depuis son plus jeune âge un *embon-point* » (SUH p. 84). L'usage de ce substantif pris dans un sens figuré inhabituel souligne la volonté de l'auteur d'incorporer dans son œuvre des termes ajoutant une pointe d'exotisme sans toutefois respecter parfaitement les acceptions usuelles de ces mots.

Le savoir-vivre à la française est également présent lorsque les Vetustéens parlent de gastronomie, ils apprécient en effet les *buffets* (SUH p. 159), le *bouquet* du vin (LR p. 570), le *fromage de Gruyère* (LR p. 570) et les dégustations qui se donnent dans les Salons du Cercle ainsi que le *Cognac* (LR p. 357) même si cette appellation semble des plus approximatives. L'idée du Magistral concernant cet alcool est très vague. « Et de nouveau il pensa que le verre de *Cognac* ou il ne savait quoi devait être pour quelque chose dans ce sentimentalisme nocturne » (LR p. 357) ; ce qui importe c'est avant tout l'idée de la boisson chic et mondaine rendue par le nom français plutôt que son identification à proprement parler. Qu'il s'agisse d'un décor méticuleusement agencé ou de la finesse de la gastronomie, tout concourt à une atmosphère directement héritée du Romantisme. D'ailleurs le *clair de lune* mentionné dans les deux romans est bien la preuve d'un héritage de ce sentimentalisme.

Le dernier pan du *chic* à la française consiste à insister sur l'esprit des gens comme il faut. *Faire de l'esprit* (LR p. 213) semble bien être un atout majeur dans les salons mondains ; le bon mot dit *pour rire* (LR p. 265), lancé en guise de *boutade* (LR p. 604) renvoie à l'idée d'une culture du bien-vivre tout autant que du savoir-vivre. Dans ces cercles à la fois intellectuels et frivoles, dans lesquels lectures, spectacles et discussions ont une place prépondérante, l'usage de l'humour est une qualité indissociable du bon goût. La récurrence de l'adjectif *dilettante* dans *Su Unico Hijo* en dit long sur l'importance de ce trait de caractère. A quelques pages d'intervalle c'est tout d'abord Kröner qui est ainsi décrit « Kröner voulut épater ces rudes montagnards. Ses qualités de *dilettante*, son goût pour les arts en tous genres et les lectures sentimentales ne lui servant de rien auprès de ces gens, il se tourna vers d'autres talents plus prisés dans ces régions, par exemple sa force et la capacité incroyable de son estomac. » (SUH p. 163). L'association d'idée entre le dilettantisme et la passion pour les arts est révélatrice de cette image de l'intellectuel que Clarín veut véhiculer. Puis c'est Marta qui porte cette caractéristique, ainsi nous est-elle présentée : « L'amour et l'art étaient les souverains du monde spirituel, et c'était le privilège de la femme idéale, supérieure, que de mettre l'art au service de l'amour. La femme belle, sentimentale, poétique et *dilettante* était la récompense de l'artiste. » (SUH



p. 171) Là encore l'âme dilettante est l'apanage de l'esthète. Il s'agit une nouvelle fois d'utiliser un mot français pour montrer un art de vivre, un goût pour la modernité, pour l'art et la culture.

Clarín parsème ses romans de mots français essentiellement voués à la mise en relief d'un mode de vie associé à la France du Second Empire. Parures vestimentaires, habitats, décors intérieurs, humour des convives, tous ces thèmes font référence à une certaine image d'une société harmonieuse bercée par le luxe et la vie artistique de son temps. Cette culture à la française est également reprise par l'usage de quelques noms propres qui, au XIX^{ème} siècle, font écho à de grandes références classiques et contemporaines, dont chacun parle dans les cercles et les salons.

2. LA CULTURE FRANÇAISE

L'élite intellectuelle de la ville forme un Cercle dans lequel elle se réunit régulièrement. Il est intéressant de constater que dans le cabinet de lecture trône quelques titres de presse qui contribuent une fois de plus à la mise en avant de la culture française. Ainsi *La Revue des deux mondes* figure-t-elle en bonne place bien que sa collection soit incomplète ; cette précision apparemment anodine montre néanmoins l'ambiguïté de ce goût pour la mode d'outre-Pyrénées. Certes le Cercle est abonné à cette revue si en vogue à la fin du XIX^{ème}, faisant figure de porte-parole des grands auteurs et des journalistes couvrant les principaux événements artistiques, mais les lacunes de la collection symbolisent bien l'envie même inconsciente de cette élite espagnole de se détacher de son voisin. D'ailleurs Clarín le souligne plus nettement encore lorsqu'il explique la raison pour laquelle *l'Illustration française* ne figure plus dans les rayonnages ; « L'achat de ces livres avait été motivé par de fréquentes disputes - tous n'étaient pas d'accord sur la signification et même sur l'orthographe de certains mots. Il y avait aussi une collection incomplète de *La Revue des deux mondes* et d'autres de diverses Illustrations. On avait abandonné *L'Illustration française* dans un accès de patriotisme. » (LR p. 144). Cette courte description de la bibliothèque du Cercle est révélatrice des choix culturels des lettrés espagnols ; pris entre leur héritage national, leur patriotisme et l'engouement pour la mode française, les membres tentent de concilier les deux. Ce n'est d'ailleurs pas sans une certaine ironie que le romancier dévoile la perte de la clé du placard dans lequel se trouvaient les livres les plus instructifs.

Cette ironie est également perceptible lorsque Clarín nous conte les malheurs d'un homme apoplectique qui affectionne la presse étrangère :



Parmi les habitués du cabinet de lecture, le plus digne de considération était un monsieur apoplectique qui avait transporté du grain en Angleterre et se croyait dans l'obligation de lire la presse étrangère. Il arrivait à neuf heures du soir, indéfectiblement, prenait le *Figaro*, ensuite le *Times* qu'il plaçait dessus, il chausait ses lunettes cerclées d'or et, bercé par le léger sifflement des lampes à gaz, il s'endormait doucement sur le premier journal du monde. C'était un droit que personne ne lui disputait. Peu de temps après qu'une apoplexie l'eut terrassé, sur le *Times*, on apprit que ce monsieur ne connaissait pas l'anglais. (LR p. 145)

Tant le *Times* que le *Figaro* symbolisent le développement intellectuel et économique des deux pays qui ont connu la Révolution industrielle. Le snobisme de cet homme qui consiste à lire cette presse étrangère montre combien il est illusoire de vouloir s'approprier une culture qui n'est pas sienne. Tourné en ridicule, il devient une véritable caricature de l'Espagne de la fin du XIX^eme qui ne jure que par la modernité de ses voisins européens tout en ne possédant pas la base de cette autre culture qu'est la langue.

Outre la presse française, les écrivains français sont également mis en avant : dans *La Regenta* pas moins de sept noms d'auteurs sont mentionnés. Le personnage secondaire de Paco est caractérisé par ce que Clarín appelle ses lectures « technico-scandaleuses ». Il cite alors indirectement *L'Histoire de la prostitution* de Dufour qu'il ne connaît pas —mais il en a lu une autre— ainsi que *L'homme qui rit* de Victor Hugo. Ces références dont l'accolement paraît quelque peu surprenant tient au sujet même de la discussion de don Alvaro et de Paco : que recherchent les femmes ? Grâce à ces lectures qui figurent dans le roman avec un certain décalage, les deux hommes en sont arrivés à la conclusion qu'un beau physique est finalement l'assurance de la réussite auprès de la gente féminine. Rien d'étonnant alors si la page qui suit est jalonnée par le mot « *chic* » qui corrobore parfaitement ce snobisme des lectures françaises qui tendent à alimenter une argumentation bien futile.

Clarín lui-même reprend dans sa narration certains clichés, faisant appel à de célèbres auteurs afin de donner du poids à ses comparaisons. Ainsi écrit-il que le Magistral « peignait parfois, avec des traits dignes de Molière ou Balzac, le type de l'avare, de l'ivrogne, du menteur, du joueur, de l'orgueilleux, de l'envieux, et, après les vicissitudes d'une existence misérable, il en ressortait toujours qu'il avait choisi la mauvaise part. » (LR p. 280). La référence à Molière ne s'arrête pas là ; lorsque don Alvaro parle d'aller voir jouer *Don Juan* il ne peut s'empêcher de comparer l'auteur espagnol au dramaturge français.

Don Alvaro trouvait le drame de Zorilla immoral, faux, absurde et très mauvais, et ne cessait de répéter que le *Don Juan* de Molière (qu'il n'avait pas lu)



était bien meilleur ; mais il convenait pour le moment de célébrer ce poème populaire ; ce qu'il fit, dans les termes dignes d'un échetier reconnaissant. (LR p. 377)

Cette rapide mention de Molière permet de rappeler la grandeur du théâtre classique en France – grandeur qui apparaît plus comme une idée reçue que comme une analyse fiable puisque don Alvaro n'a jamais lu Molière. Par ailleurs Don Juan fait ici figure de symbole: il semble bien être le lien indéfectible entre les cultures française et espagnole. Inspiré du héros de Tirso de Molina, consacré au théâtre par Molière, il est repris au XIXème par Zorilla qui rapatrie dans son pays natal le héros libertin.

La discussion ne s'arrête pas là ; un très court paragraphe en dit long sur le débat qui anime toute la fin du XIXème : les romantiques contre les écrivains contemporains réalistes ou naturalistes ; « Don Victor était sorti et parcourait les couloirs, fumant et discutant avec les bellâtres de Vetusta qui méprisaient le romantisme et citaient *Dumas* et *Sardou*, répétant ce qu'ils avaient entendu à Madrid. » (LR p. 389). La mention d'Alexandre Dumas fils et de Victorien Sardou atteste de l'engouement des intellectuels espagnols pour la modernité d'écriture des romanciers et dramaturges français. Notons que Sardou est en pleine lumière à cette époque même si au moment de la rédaction de *La Regenta* il n'a pas encore écrit *Madame Sans Gêne* (1893) qui restera son œuvre la plus célèbre. Clarín souligne le bon goût de ces lectures d'auteurs français tout en se moquant des « bellâtres » ou des faux savants qui les mettent en avant. Une fois de plus le « chic » à la française se donne à lire sous deux angles opposés : d'une part une admiration pour des auteurs porteurs d'une culture connue dans toute l'Europe et d'autre part une certaine réserve face à cet engouement sans limite qui tient davantage à un effet de mode qu'à une reconnaissance réelle.

3. L'IRONIE CLARINIENNE

Clarín joue sans cesse sur l'ambivalence de la culture française dont se réclament les Espagnols. Bien souvent il s'en moque et sourit de ce besoin constant qu'ont certains de vouloir parler français. Cette critique est particulièrement nette lorsque le romancier utilise le métalangage. Les occurrences sont nombreuses. Qu'il s'agisse de don Fermín : « Il arrivait souvent [au Magistral], *en petit comité*, comme il disait, de rejeter sa cape en arrière, de mettre son chapeau sous le bras, de soulever un peu sa soutane. » (LR p. 66) ; ou de don Alvaro : « Ne devait-il pas à la bonne fortune, à *la chance*, comme il disait, une bonne part de ses triomphes ? » (LR p. 230) ; « Don Alvaro ne se pressait pas.



« Cette fois-ci, il était sûr de lui ». Mais il ne voulait pas *brusquer* (comme il disait pour lui-même en français) une attaque. » (LR p. 583)

Ces habitudes de langue semblent même se propager d'un personnage à l'autre : « Le jeune marquis les arrêta en faisant une révérence exagérée, qui était une de ses façons de *faire de l'esprit*, comme disait maintenant Ronzal lui-même. » (LR p. 213)

Cet usage du métalangage est plus ténu dans *Su Único Hijo*, toutefois à deux reprises le romancier insiste sur l'usage de mots français ; Kröner parlant de l'air de Minghetti le « qualifia en français de *génie* » (SUH p. 219) quant à la grosseur d'Emma Valcarcel « elle n'était pas exagérée, disait Marta mais elle se remarquait, on verrait bientôt le *parvenu*, comme elle l'appelait en français, riant d'un air entendu, assurée que seul Minghetti pouvait la comprendre » (SUH p. 232). Dans les deux cas l'emploi des termes français révèle une volonté de n'être compris que des quelques personnes qui partagent la même culture et le même humour. L'ironie qui se cache derrière chacun de ces mots est patente et renforce l'idée que la langue française devient comme un code, tant verbal que social, que seuls certains privilégiés sont à même de déchiffrer.

L'ironie de Clarín ne s'arrête pas là ; il ajoute le langage à la caricature qu'il fait de certains personnages. Ainsi la prononciation des plus approximatives de certains mots français montre tout le snobisme qui se cache derrière cette culture revendiquée. Sous une fine couche de vernis il n'y a aucune connaissance réelle, au point que même la prononciation est phonétique. Dans ce domaine Tromblon et Ronzal sont des caricatures d'hommes qui se veulent lettrés et qui n'ont pas les moyens de leur prétention, en atteste leur mode d'expression : « Ronzal prit son air sérieux. – Tiens, tiens ! dit-il, et *espifor* avec ça ? (« *esprit fort* dans le français de Tromblon). » (LR p. 158), ou bien encore « Ce *plastron* (ce plastron comme disait Ronzal) a nul autre pareil, qui brillait d'un éclat qu'on ne pouvait obtenir à Vetusta. » (LR p. 161). Le rôle symbolique du plastron, accessoire de mode française, comme panacée de la séduction renforce le ridicule de ce personnage. Une fois de plus le romancier se joue du langage et le montre comme la partie la plus visible des faux-semblants d'une société bâtie sur le paraître.

Force est de constater que la majeure partie des occurrences de mots français fait référence à un certain snobisme, voire au ridicule de la prétention de quelques personnages. Ainsi Emma Valcarcel dont l'instinct maternel est des plus limités refuse de mettre au monde son bébé prétendant que « les dames *comme il faut* se gardent bien d'accoucher » (SUH p. 233). Au ridicule s'ajoute le snobisme déplacé de certains protagonistes. Obdulía au début de *La Regenta* en est un bon exemple, la visite des appartements de l'héroïne est l'occasion



d'une critique des décors maculée de termes français révélateurs de l'image qu'elle pense avoir du bon goût :

Mais, ajoutait Obdulia, propreté et ordre mis à part, rien qui révèle la femme élégante. La peau de tigre, dites-moi, cela a-t-il du *cachet* ? Comment dire ? A mon avis, c'est un caprice coûteux et extravagant, peu féminin pour tout dire. Le lit est une pure horreur ! Tout juste bon pour la femme du maire de Palomares. Un lit à deux places ! Et quel lit ! d'un vulgaire ! et le reste ? Rien. Tout cela est sans sexe. L'ordre mis à part, on dirait une chambre d'étudiant. Pas un objet d'art. Pas le moindre petit *biblot* ; rien de ce que recommande le *confort* et le bon goût. L'alcôve c'est la femme, comme le style, c'est l'homme. Dis-moi comment tu dors et je te dirai qui tu es. Et la dévotion ? En matière de piété, il n'y a qu'un vulgaire Christ placé d'une façon contraire aux convenances. Quelle pitié, concluait Obdulia, qui en réalité n'en éprouvait aucune, qu'un si beau *bijou* ait un écrin si misérable. (LR p. 82)

Le mot français est l'occasion pour l'auteur de souligner l'orgueil démesuré de certains habitants de Vetusta. Ainsi, chez les gens de la haute société, la rue du Triomphe de 1836 est appelée *le Boulevard* alors qu'il s'agit en réalité du lieu de rencontre de tous les ouvriers de la ville qui y parodient les manières des gens du monde.

Cette fierté déplacée se retrouve dans le décor intérieur de l'héroïne puisque son mari et elle se plaisent à prendre leur chocolat « dans ce qu'il appelait avec un orgueil emphatique, la *serre* ». Cette architecture très en vogue sous Napoléon III devient ici le symbole de la réussite sociale, réussite bien mince si l'on songe à l'homme trompé par une femme qui ne l'a jamais aimé.

Le mot français est également l'occasion de souligner la fausse image que reflète bien souvent l'univers mondain. Ainsi les termes de *truqueur* et de *truquage* (LR p. 184) renforcent cette idée de leurre social. De même l'esprit tant revendiqué, ne paraît bien souvent qu'une supercherie, comme le montre l'habileté de don Alvaro : « beaucoup *d'esprit* avec un cœur d'or qui se dissimule par peur des épines de la réalité... c'était là le comble de la distinction, telle que l'entendait don Alvaro, et c'est l'image qu'il tenta de donner ce soi-là à la Régente » (LR p. 390).

L'usage de mots français dans les romans de Clarín reflète bien tout le paradoxe de la fin du XIX^{ème} siècle en Espagne. Soucieux d'ancrer son écriture dans la modernité de la culture de Flaubert ou de Zola, il emprunte à ses modèles littéraires un lexique qui jalonne toute son œuvre. Pourtant ces mots donnent une image ambiguë de la société de cette époque : une vision de luxe, de fastes et de dorures faisant directement référence au Second Empire, mais également



une vision négative d'un monde dans lequel paraître et faux-semblants règnent en maîtres. La critique acerbe que fait Clarín à travers la caricature de quelques personnages montre tout l'enjeu de son écriture romanesque : son inscription dans la lignée d'un pays à l'apogée de la modernité culturelle et la mise en garde contre un aveuglement qui conduirait l'Espagne de la Restauration à un asservissement néfaste. Là où d'aucuns suivent une voie toute tracée, Clarín préfère une revendication de l'identité nationale, tout en mêlant avec humour quelques mots français, symboles d'une complicité linguistique avec son lecteur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALAS Leopoldo dit *Clarín*, (1884) *La Regenta, La Régente*, traduit de l'espagnol par A. Belot, C. Bleton, J.-F. Botrel, R. Jammes, Y. Lissorgues (coordinateur), Paris, Fayard, 1987.
- (1891) *Su Único hijo, Son fils unique*, traduit de l'espagnol par Claude Bleton, Paris, Fayard, 1990.
- BESER Sergio, (1972) *Leopoldo Alas : Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia.
- BONET Laureano, « Clarín : entre el romanticismo y el modernismo », *Insula*, n° 406, septembre 1980.
- « Clarín y el espíritu de la modernidad », *Insula*, n° 446, enero 1984.
- BOURGINAT N. et PELLISTRANDI B., (2003) *Le XIXème siècle en Europe*, Paris, Armand Colin.
- CAPDUPUY Bernard, (1995) *Le Roman espagnol de 1870 au début du XXème siècle*, Paris, Dunod, littératures espagnoles, 1995.
- CAUDET Francisco, « Clarín y el debate sobre el naturalismo en España », *Nueva revista de filología hispánica*, tomo XLII, n° 2, 1994.
- *Zola, Galdós, Clarín : el naturalismo en Francia y España*, Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- DÍAZ Jean-Antoine, (1999) *Crise de la conscience espagnole : l'identité et ses lettres (1868-1939)*, Université de Montpellier.
- GARCÍA SAN MIGUEL Luis, (1987) *El pensamiento de Leopoldo Alas*, Madrid, Centro de estudios constitucionales.
- LISSORGUES Yvan, (1980) *político I*, Université Toulouse-Le-Mirail.
- (1993) *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (dit Clarín)*, Paris, éditions du CNRS.
- NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO Laura, (1974) *La Creatividad en el estilo de Leopoldo Alas "Clarín"*, Oviedo, Instituto de estudios asturiano.
- OLEZA Joan, (1984) *La Novela del XIX : del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Papel 451.



— « *Su Único hijo* y la disolución de la fábrica naturalista », *Insula* n° 514, octubre 1989.

RUTHERFORD John, (1988) *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia, Universidad de Murcia.

SAAVEDRA Luis, (1987) *Clarín, una interpretación*, Madrid, Taurus.

SOTELO VÁZQUEZ Adolfo, (1998) *Leopoldo Alas y el fin del siglo*, Barcelona, PPU.

TINTORE Maria José, (1987) *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Editorial Lumen.

VENTURA AGUDIEZ Juan, (1970) *Inspiración e estética en « La Regenta » de Clarín*, Oviedo, Instituto de estudios asturianos.

