

## Du naturalisme à la satire politique : le début et la fin de *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán

LAURIE-ANNE LAGET

SORBONNE UNIVERSITÉ – CRIMIC, IUF  
laurie-anne.laget@sorbonne-universite.fr

1. Les quelques pages qui suivent n'ont d'autre prétention que de présenter une étude de cas : l'analyse comparée du début et de la fin du roman *La Tribuna* (1883) d'Emilia Pardo Bazán pour réfléchir à la façon dont la tension entre *incipit* et *explicit* permet de mieux saisir le sens de l'œuvre.
2. Il s'agit, à ce titre, d'un cas intéressant car le début et la fin de cet ouvrage obéissent, en apparence, à deux partis pris esthétiques tout à fait contradictoires : à l'analyse et la méthode quasi scientifiques de la description naturaliste sur laquelle s'ouvre le roman répondent la distance ironique et la satire politique mordante des dernières lignes de l'œuvre. De sorte que la question de l'« articulation » entre le début et la fin de ce roman (Del Lungo, 2007<sup>1</sup>) semble, à bien des égards, problématique et, néanmoins, décisive pour la compréhension du projet littéraire de la romancière et intellectuelle espagnole, au seuil de son troisième roman.
3. C'est Yves Ouallet qui, en 2007, posait en termes de « tension » l'articulation entre le début et la fin (d'un roman) :

Il y a une dissymétrie fondamentale entre commencer et finir : *normalement le début ouvre et la fin ferme*. C'est pourquoi le début paraît orienter le sens, et la fin semble le déterminer. Cependant tout le travail de la fiction consiste à jouer sur la tension entre début et fin, et ouverture et fermeture, jusqu'à dissocier le lien qui lie dans la vie le début à l'ouverture et la fin à la fermeture : c'est cette dissociation des deux fonctions qui est le propre de la fiction et constitue le fait déterminant dans le phénomène de donner un sens au texte (2007 ; 15).

4. Le présent article vise bien à l'examen de cette tension « déterminante » entre le début et la fin, pour montrer qu'au-delà des fonctions traditionnelles d'ouverture et de fermeture, le (ou, comme on le verra, les)

1 Dans son introduction au colloque *Le début et la fin*, Andrea Del Lungo attire l'attention sur les enjeux de cette articulation en forgeant le syntagme « le-début-et-la-fin » (2007 ; 8).

début(s) et la fin de *La Tribuna* nous amènent, par leur articulation, à poser le problème de la complexité du projet littéraire d'Emilia Pardo Bazán, à une époque charnière de l'histoire de la littérature espagnole où la nature et la portée — notamment, sociale — de l'écriture réaliste sont soumises à un intense débat (voir Pattison, 1965 et González Herrán, 1989), auquel participe l'auteure et dans le cadre duquel, comme on le verra, s'inscrit le roman *La Tribuna*.

### **Un *fiat lux* à rebours : un début de roman à l'écriture naturaliste**

---

5. Les premières pages du roman constituent, à mon sens, une double exposition. Il s'agit, dans un premier temps, de situer les personnages et l'action du roman dans un *milieu* social précis (j'utilise ici à dessein ce terme si cher à la théorie zolienne du roman expérimental<sup>2</sup>) : celui du prolétariat urbain. *La Tribuna* s'ouvre à l'aube, au rythme d'une journée de travail pour le père d'Amparo, artisan-« *barquillero* » attelé à la fabrication quotidienne des oublies. La première phrase du roman est, en soi, tout un programme<sup>3</sup> :

Comenzaba a amanecer, pero las primeras y vagas luces del alba a duras penas lograban colarse por las tortuosas curvas de la calle de los Castros, cuando el señor Rosendo, el barquillero que disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda, se asomó, abriendo a bostezos, a la puerta de su *mezquino cuarto bajo* (Pardo Bazán, 2009 ; 63, je souligne).

6. On est à rebours du *fiat lux* dans cette phrase mimétiquement « tortueuse », où les connotations habituellement associées au lever du jour — notamment, la lumière ou la (re)naissance — sont aussitôt gommées par le travail de sape des adjectifs (souvent redoutables sous la plume d'Emilia Pardo Bazán) et des locutions adverbiales qui nous disent, au contraire, la précarité des conditions de vie de ce personnage. Le lever du jour se résume

- 2 Émile Zola affirme dans l'étude qui ouvre *Le roman expérimental* que « c'est là ce qui constitue le roman expérimental posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue » (Zola, 1881 ;19). On trouvera dans l'article d'Yves Germain inclus dans le présent volume un rappel en ce sens sur la nature des *incipits* zoliens.
- 3 Comme le démontre l'article de Sylvie Turc-Zinopoulos inclus dans ce numéro.

à un filet de lumière et c'est sous le signe de l'obscurité et du sommeil que s'ouvre le roman, dans cet espace de la classe ouvrière qui vit dans la misère, comme le révèle l'habillement très sommaire, voire lacunaire, des personnages : « Vestía el madrugador un desteñado pantalón grancé, *reliquia bélica*, y estaba en mangas de camisa » ; quant à Amparo elle apparaît « *sin más atavíos que una enagua de lienzo y un justillo de dril* » (Pardo Bazán, 2009 ; 63-64, je souligne dans les deux cas). Or, il s'agit là de l'héroïne du premier roman qui fait le choix, en Espagne, d'un personnage principal ouvrier et féminin, que l'*incipit* présente comme cette enfant chétive et mal vêtue, réveillée à l'aube et à grand fracas par son père (qui vient de « descarg[ar] en el tabique dos formidables puñadas », Pardo Bazán, 2009 ; 63), car elle doit travailler à ses côtés à la préparation de la journée de vente des oublies.

7. Une fois ce cadre social posé dans le paragraphe liminaire, les premières pages du roman sont précisément consacrées à une description minutieuse du dur labeur du père, accompagné de sa fille, ce qui permet à l'auteure d'appliquer le principe de l'observation pseudo scientifique prônée par le naturalisme français. Comme l'affirmaient les frères Goncourt — « autores predilectos » d'Emilia Pardo Bazán (1989 ; 229) — dans la « Préface »-manifeste de *Germinie Lacerteux* :

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle les « classes basses » n'avaient pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire. Maintenant, que ce livre soit calomnié : peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, [...] aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité ; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris [...] — il lui suffit de cette conscience : son droit est là (Goncourt, 1864 ; VI-VIII)<sup>4</sup>.

8. Le roman naturaliste a l'ambition de représenter la société contemporaine dans son ensemble et revendique, pour ce faire, la forme de l'« étude » — terme que reprend Emilia Pardo Bazán dès les premières

4 Il existe des échos manifestes entre cette préface des frères Goncourt et celle d'*Un viaje de novios*, le roman qui précède *La Tribuna*, où Emilia Pardo Bazán affirme, notamment, que « la novela ha dejado de ser mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio —social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio[—]. [...] Merced a este reconocimiento de los fueros de la verdad, el realismo puede entrar, alta la frente, en el campo de la literatura » (1881 ; 6-7).

lignes du prologue de *La Tribuna* pour définir son roman comme « un estudio de costumbres locales » (2009 ; 57) — et de l'observation minutieuse. C'est la raison pour laquelle *La Tribuna* s'ouvre, comme s'il s'agissait d'une déclaration d'intentions, dans les faubourgs ouvriers de Marineda, sur un chapitre consacré à une description du travail manuel du personnage de Rosendo :

Instalóse el señor Rosendo en su alto trípode de madera ante la llama chisporroteadora y crepitante ya, y metiendo en el fuego las magnas tenazas, dio principio a la operación. Tenía a su derecha el barreño del amohado, en el cual mojaba el cargador, especie de palillo grueso, y extendiendo una leve capa de líquido sobre la cara interior de los candentes hierros, apresurábase a envolverla en el molde con su dedo pulgar, que, a fuerza de repetir este acto, se había convertido en una callosidad tostada, sin uña, sin yema y sin forma casi (Pardo Bazán, 2009 ; 64).

9. Deux éléments de cette description sont particulièrement significatifs : l'emploi d'un vocabulaire spécialisé (« operación », « amohado », « cargador », terme que l'auteur juge bon de définir, afin que ce terme technique n'échappe pas à ses lecteurs) et la précision de certaines indications : « extendiendo una leve capa sobre la cara interior de los candentes hierros, apresurábase... ». Suivant les principes de la description naturaliste, la voix narrative nous donne des gages qu'elle parle en connaissance de cause et décrit méthodiquement la matérialité de l'« opération » de fabrication des oublies sans aucune idéalisation (si l'on en croit, tout particulièrement, la terrible évocation des conséquences physiques du travail manuel, à la fin de la citation).
10. Commencer le roman par cette scène de travail est, en soi, une affirmation d'autorité très forte de la part de l'auteur. Car il s'agit d'un travail habituellement invisible, ce que revendique explicitement la voix narrative :

El que viese aquellos cañutos dorados, ligeros y deleznable como las ilusiones de la niñez, no podía figurarse el trabajo improbo que representaba su elaboración (Pardo Bazán, 2009 ; 65).
11. L'effet de contraste entre le résultat (« aquellos cañutos dorados, ligeros y deleznable... ») et le dur labeur (« trabajo improbo ») nécessaire à l'élaboration, puis à la vente des oublies, souligne, en quelque sorte, un double mérite : celui du père d'Amparo, artisan travaillant avec zèle et dévouement à l'accomplissement de la tâche qui lui incombe dans la société marinédienne (être « el barquillero que disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda », Pardo Bazán, 2009 ; 63), mais aussi, en fili-

grane, celui de l'écrivaine qui a fait le choix de cet objet d'étude inédit qu'elle n'a pas hésité à aller observer « de près », comme elle le soulignait dans une lettre adressée à un journaliste du *Globo* : « isi usted supiera qué interesante es, a pesar de todo, visto de cerca ese niño grande que se llama pueblo! » (Anonyme, 1883 ; 1). L'inclusion dans le roman d'un témoin implicite (« el que viese... ») nous invite à prendre en considération la dimension auto-réflexive de ce début.

12. C'est précisément là ce qui m'a amenée à parler de double exposition. Car, dans un second temps, il y a dans les premières pages du roman un certain effet de miroir entre le travail manuel du personnage de Rosendo et le travail littéraire de l'auteure, dans la mesure où tous deux sont « artistes ». Rosendo, certes, travaille dans des conditions épouvantables, mais il le fait avec *l'art* et la manière : « dispuso *artísticamente* en pirámide [las astillas de pino] », peut-on lire dans le premier chapitre et, à la page suivante, « *artistas* habría orgullosos de su destreza, pero tanto como él, ninguno » (Pardo Bazán, 2009 ; 63-64, je souligne). À son tour, le texte décrit de façon expressive le travail de l'artisan :

Los barquillos, dorados y tibios, caían en el regazo de la muchacha [...] sin que se oyese más rumor que el crujir de la leña, el rítmico chirrido de las tenazas al abrir y cerrar sus fauces de hierro, el seco choque de los crocantes barquillos al tropezarse, y el silbo del amohado al evaporar su humedad sobre la ardiente placa. La luz del candil y los reflejos de la lumbre arrancaban destellos a la hojalata limpia, al barro vidriado de las cazuelas del vasar, y la temperatura se suavizaba (Pardo Bazán, 2009 ; 64).

13. C'est Nelly Clémessy qui, la première, a signalé la « place des sens » dans les descriptions d'Emilia Pardo Bazán, notamment dans ce premier chapitre de *La Tribuna*, au travers des jeux sonores (dans des expressions telles que « el crujir de la leña, el rítmico chirrido de las tenazas » ou « los crocantes barquillos ») ou des effets de lumière que l'on retrouve à la fin de la citation (Clémessy, 1973 ; 701). Il s'agit de révéler aux lecteurs la beauté – insoupçonnée – de ce travail manuel et de revendiquer ainsi la valeur littéraire d'une œuvre qui a su y prêter attention, car c'est bien au travers du regard de l'auteure que nous avons accès à cette réalité<sup>5</sup>.

5 Encore faut-il préciser que la conception de l'auteur qu'avait, à l'époque, Emilia Pardo Bazán est celle qu'elle défendait dans *La cuestión palpitante*, à nouveau sous l'égide des frères Goncourt : « lo que importa es [...] que el autor permaneciendo sabio, se muestre artista » (Pardo Bazán, 1989 ; 216).

14. Aussi le début de *La Tribuna* nous offre-t-il un programme en termes esthétiques : le choix — formel, stylistique — de l'écriture naturaliste, gage de modernité du roman que l'auteure met en pratique, tout en revendiquant ce choix — avec, en tête, la figure tutélaire des frères Goncourt —, dès les premières pages du texte.

### **Et si c'était par la fin que tout commençait ? Un *explicit* sur le ton de la satire politique**

---

15. Aux antipodes de ce début, les dernières lignes du chapitre intitulé « ¡Por fin llegó! », sur lequel se referme l'ouvrage, semblent essentiellement destinées à préparer la toute dernière phrase du roman — « ¡Viva la República federal! » —, qui constitue, en creux, un excellent résumé du message politique de l'œuvre :

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. Oíase el paso de las cigarreras que regresaban de la Fábrica; no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron algunas voces gritando:

—¡Viva la República federal! (Pardo Bazán, 2009 ; 270).

16. Comme on l'aura remarqué lors d'autres épisodes politiques du roman (tout particulièrement, les trois chapitres centraux consacrés à l'arrivée des délégués des provinces du Nord et à la signature du Pacte de « la Unión del Norte »), Emilia Pardo Bazán introduit souvent un effet de contraste entre la nature et les actions humaines. Ici, la nature est « triste » et dépouillée (avec ses « dehojados árboles » en prise aux rafales de vent, matérialisées dans le texte par la stridence de l'allitération en [i], entre autres effets sonores). Elle est, selon l'auteure, un présage de l'avenir politique funeste du pays. C'est la raison pour laquelle la liesse des cigarières qui accueillent la République est décrite sous le signe du chaos : « un andar caprichoso, apresurado, turbulento », qui réécrit sur le même rythme ternaire — comme pour mieux en effacer l'harmonie — les habituelles « pisadas iguales, elásticas y cadenciosas » des cigarières (effet de parallélisme qui n'apparaissait pas dans les brouillons, comme l'ont montré Bernardi [2007], et González Herrán [2020 ; 188], et est donc le fruit d'une réécriture à des fins expressives). De surcroît, le roman s'achève sur un cri ; un cri de joie, certes, mais

qui reste une forme d'expression, elle aussi, assez « turbulente », d'autant plus que ce cri de joie a été contredit, avant même d'être lancé, par « la triste brisa » et par l'ensemble du roman.

17. Car cet *explicit* s'inscrit dans le prolongement de la représentation du républicanisme fédéral tout au long du roman, qui ne laisse que très peu d'espace au doute sur l'intention de satire politique de l'auteure — intention que les critiques contemporains d'Emilia Pardo Bazán, de *Clarín* à Yxart, lui ont, d'ailleurs, légitimement reprochée<sup>6</sup>.

18. Il suffit, pour s'en assurer, de relire un passage extrait du chapitre central du roman, intitulé « Tribuna del pueblo » et dont le but est de ridiculiser les contradictions internes du discours républicain :

Fue poco a poco acrecentándose el ruido de la charla y desatándose las lenguas, por donde rebosaba ya la abundancia del corazón. El que, merced a su ancianidad venerable, podía ser llamado patriarca, sonreía, aprobaba, estaba de acuerdo con todo el mundo, mientras el delegado tétrico y ceñudo se las componía lo mejor posible para disputar. Al tercer plato disparó con bala rasa contra la propiedad, el capital y la clase media, y el presidente del Círculo, patrón y dueño del establecimiento, hubo de amoscarse; poco después fue el patriarca mismo el enojado, a causa de no sé qué frases sobre el derecho de insurrección y el empleo de medios violentos y coercitivos. [...] Cada cual alegaba sus razones, tratando de quimera el ajeno parecer; la discusión se hacía general; intervenían en ella periodistas y delegados desde los más remotos extremos de la mesa; alguien brindaba sin ser oído; personas de voz escasa exclamaban en tono suplicante: «Pero oigan ustedes, señores... si ustedes oyesen una palabra...». Era en balde. El grupo central se lo hablaba todo; de su confuso vocerío sólo se destacaban frases sueltas, airadas, empeñadas en descollar. «Eso son utopías, utopías fatales... No, es que le convenzo a usted con la historia en la mano... Sí, sí, hagámonos de miel... La Revolución Francesa... Era otro régimen, señores... No confundamos los tiempos... Está usted en un error...» (Pardo Bazán, 2009 ; 150-151).

19. Tout ce passage est placé sous le signe du désordre, de la discorde (« disputer », « amoscarse », « enojado ») et de la confusion des prises de paroles, comme le résume l'expression « la discusión se hacía general », aussitôt renforcée par la précision accablante : « intervenían en ella periodistas y delegados desde los más remotos extremos de la mesa » (où le superlatif ne peut être plus absolu), au point que le discours des républicains devient inaudible (« sin ser oído », « personas de voz escasa ») et,

6 Pour ne donner qu'un exemple, voici ce qu'affirme José Yxart, dans la recension critique du roman qu'il publia dans *La Época* : « ¿No fue más que esto la revolución, y no merecía que el narrador ahondase más en su estudio, ya que quiso sacar de ella alguna enseñanza? » (Yxart, 1884 ; 4).

finalement, réduit à néant par la locution « en balde ». Irrémédiablement haché par les points de suspension, il en devient inintelligible. Les républicains, tels que les représente Emilia Pardo Bazán, sont incapables de communiquer entre eux de façon articulée et basculent dans le ridicule : ils sont à l'image du personnage désigné comme le patriarche, tout d'abord présenté comme « de acuerdo con todo el mundo » (dans une sorte d'œcuménisme échappant à tout critère), même s'il finit par « eno[jarse], a causa de *no sé qué frases...* » (l'indétermination de la formulation rabaisant la portée des propos qui provoquent la réaction du personnage, comme s'il s'agissait de vétilles). Le comble de la situation est atteint lorsque, parmi l'assemblée, il semble devenir impossible d'en placer *une* : « *personas de voz escasa exclamaban en tono suplicante : 'Pero oigan ustedes, señores... si ustedes oyesen una palabra'. Era en balde* ». L'effet produit est celui d'un désordre discursif (« confuso vocerío »), qui annonce le désordre politique qu'impliquera(it) l'avènement de la République selon l'auteure. Ce qui m'intéresse ici, c'est le choix que fait Emilia Pardo Bazán du ton de la farce dès qu'il s'agit d'évoquer le républicanisme fédéral. Comme le dit la voix narrative, qui intervient directement dans le texte à de multiples reprises au fil du roman, en particulier lorsqu'il s'agit d'émettre un jugement sur les épisodes politiques : « *Feliz o desgraciadamente, lo que ustedes quieran, que por eso no reñiremos, los tiempos eran más cómicos que trágicos* » (Pardo Bazán, 2009 ; 148, je souligne).

20. On comprend mieux, à présent, que le roman se ferme sur une représentation de l'avènement de la Première République espagnole depuis la distance ironique. La proclamation de République, que tout le roman a construit comme l'événement tant attendu (comme le confirme le titre ambivalent du dernier chapitre, « ¡Por fin llegó! »), est loin d'être le triomphe espéré par le personnage d'Amparo : au lieu d'instaurer une forme de justice sociale qui lui permettrait d'épouser Baltasar Sobrado, elle survient alors qu'Amparo est contrainte de rester enfermée chez elle, car elle vient d'accoucher du fils de Baltasar, qui l'a abandonnée pour épouser quelqu'un de son rang (social). On lira donc bien à rebours ce « ¡Viva la República federal! » qui clôt *La Tribuna*.
21. Cela nous invite à revenir à l'idée de départ à propos de la tension entre le début et la fin dans cet ouvrage, car il semble tout de même paradoxal que *La Tribuna*, qui s'ouvre sur une sorte de déclaration d'intention



naturaliste se referme sur l'expression d'une subjectivité marquée qu'implique la satire politique.

### **Un début avant le début ou quand « le début est la fin »<sup>7</sup>**

---

22. L'explication vient probablement du fait qu'il y a un autre début — un « premier » début du roman, en quelque sorte — : le prologue de l'auteure, qui nous fournit un certain nombre de clefs de lecture absolument indispensables de *La Tribuna*. Car, ce prologue est, lui aussi et probablement davantage encore que le premier chapitre du roman, une déclaration d'intention(s) : il s'agit, selon les termes de Genette d'« imposer au lecteur une théorie [...] définie par l'intention de l'auteur, présentée comme la plus sûre clé interprétative, [...] à cet égard la préface constitue bien l'un des instruments de la maîtrise auctoriale » (Genette, 1987 ; 225). Or, la question de la satire politique y est explicitement évoquée en ces termes :

Al escribir *La Tribuna* no quise hacer sátira política [...]. Pero así como niego la intención satírica, no sé encubrir que en este libro, casi a pesar mío, entra un propósito que puede llamarse *docente*. [...] Al artista que sólo aspiraba a retratar el aspecto pintoresco y característico de una *capa social* se le presentó, por añadidura, la moraleja (Pardo Bazán, 2009 ; 58).

23. Cette « morale » de l'histoire est la suivante : « es absurdo que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce », à savoir, de toute évidence : la République fédérale (2009 ; 58). On remarquera que tout est question de rhétorique ici et qu'alors même qu'Emilia Pardo Bazán présente cette idée comme le fruit d'une rigoureuse observation de ses contemporains (ce qui en soi est très discutabile<sup>8</sup>), il s'agit, en réalité, de *convaincre*, comme le révèle l'emploi du verbe « combattir » : « Como la raza latina practica mucho este género de culto fetichista e idolátrico, opino que, si escritores de más talento que yo lo com-

7 J'emprunte ce titre à Jérôme Solal, qui analyse précisément une préface de roman : celle de l'édition de 1903 d'*À rebours* — certes, préface « tardive », à la différence du prologue de *La Tribuna*, mais qui, comme ce dernier, « impose ses vues à la fiction » et « “prépare rétrospectivement”, pourrait-on dire, la lecture du récit » (2007 ; 30).

8 Cela doit, en effet, être historiquement nuancé, dans la mesure où les textes de l'époque montrent, par exemple, qu'au moment de la révolution de 1868, elle était occupée par l'organisation de son mariage et par la vie mondaine à Madrid ou encore qu'elle n'a pas assisté à la proclamation de la Première République espagnole, puisqu'elle se trouvait à Paris à ce moment-là.

batiesen, prestarían señalado servicio a la patria » (2009 ; 58). En somme, le roman a été construit comme une métaphore politique visant à démontrer que la République fédérale est (selon l’auteure) synonyme de chaos<sup>9</sup>.

24. À cela s’ajoutent les convictions personnelles, en termes sociaux, d’Emilia Pardo Bazán et l’idée selon laquelle l’ordre social ne saurait être bouleversé. Il y a, à l’œuvre dans tout le roman, une forme de « populisme conservateur » (Hernández Cano et Laget, 2018 ; 58-67) qui est clairement annoncé dans le prologue de l’auteure :

Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado de acá del Pireneo no se parece todavía, en buen hora lo digamos, al del lado de allá. Sin dar en optimista, puedo afirmar que la parte de pueblo que vi de cerca cuando tracé estos estudios, me sorprendió gratamente con las cualidades y virtudes que, a manera de agrestes renuevos de inculca planta, brotaban de él ante mis ojos. El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen (Pardo Bazán, 2009 ; 58-59).

25. L’image de la « inculca planta » est aux antipodes du désir d’ascension sociale de l’(anti-)héroïne du roman, Amparo. L’erreur de ce personnage est de s’être laissé tenter par le mirage bourgeois des apparences, auquel elle ne pouvait pas prétendre, comme le sanctionne la fin du roman. Amparo avait placé tous ses espoirs dans les promesses d’égalité sociale du discours républicain et pensait avoir obtenu l’engagement de Baltasar. Mais, ce faisant, elle en a oublié ce « recto sentir que abunda en nuestro pueblo » ; elle s’est éloignée de sa famille et de sa classe pour devenir *Tribuna del pueblo* (en ce sens, le titre de l’ouvrage annonce la « morale » du roman que l’on vient d’évoquer). Au passage, on remarquera que tout le premier chapitre, qui était une peinture du milieu social, ne fonctionne pas de façon déterministe puisqu’Amparo le rejette, comme le souligne la voix narrative : « Amparo huía, huía de sus lares », avec cet effet de répétition éloquent (Pardo Bazán, 2009 ; 69). C’est ainsi qu’Amparo, anti-modèle du peuple idéal tel que le conçoit l’auteure, est victime de ses illusions frustrées (le titre du chapitre 32 est, précisément, « *La Tribuna se forja ilusiones* », avec un emploi ironique du titre politique qu’Amparo a acquis dans le chapitre central du roman). Le passage d’Amparo à *La Tribuna* est une marque de l’échec du

9 Il ne faut pas oublier que le roman est rédigé à l’époque de la Restauration et vise en partie à offrir aux lecteurs de cette époque une réflexion critique d’un point de vue conservateur sur la Révolution de 1868 et ses conséquences.

personnage. Or, c'est bien sur *La Tribuna* que se referme la dernière page du roman, une *Tribuna* qui ne peut pas participer à l'avènement de la Première République espagnole et qui ne deviendra pas — en tout cas, pas dans ce roman-ci — *Señora de Sobrado* (puisque Baltasar est parti à Madrid avec Josefina García). C'est bien cette « morale » politique et sociale du roman, explicitement annoncée dans le prologue, qui éclate dans l'ironie des dernières lignes du roman.

26. Cela signifie que c'est en réalité la fin du roman qui nous a mis sur la voie du (vrai ?) début et sur l'énoncé du « propósito » en termes sociaux et politiques qui est en jeu dans l'œuvre (Pardo Bazán, 2009 ; 58).
27. Cela nous oblige à revenir brièvement sur la question de la fin ouverte ou fermée, qui est une question souvent posée par la critique au sujet de *La Tribuna*. C'est Yves Ouallet, qui affirme (pour le nuancer ensuite, mais c'est cette partie-là de son argumentation qui m'intéresse ici) :

La conclusion est clôture, elle a quelque chose du dogme — croyance en l'autorité de l'auteur, foi en l'acte créateur, forclusion d'un monde créé dans une genèse et dont la fin apocalyptique ferme la succession des temps mortels [...] pour installer [...] cette clôture définitive du sens qu'est le jugement dernier.

28. Cette citation (qui vise, en réalité, à formuler une critique) m'intéresse tout particulièrement pour le cas de *La Tribuna* par la présence du terme de « dogme » et par l'insistance sur l'autorité de l'auteur. Car, si je comprends très bien que la fin de *La Tribuna* puisse être lue comme une fin ouverte à plusieurs titres (ouverte sur l'avènement de la République, sur la naissance du fils d'Amparo et le commencement d'une nouvelle vie pour elle), je crois que, dans le projet romanesque d'Emilia Pardo Bazán, en 1882, cette nouvelle vie marque, avant tout, la fin des illusions du personnage et est le terme nécessaire, pour l'auteure, du cheminement erroné d'Amparo, qui est inscrit dans le texte depuis le premier chapitre, dont la dernière phrase annonçait explicitement l'imminente transgression (spatiale, sociale, politique) d'Amparo : « se lanzó a la calle con la impetuosidad y brío de un cohete bien disparado » (2009 ; 67). Parce qu'elle n'a pas suivi la voie (sociale) qui était toute tracée pour elle (être cigarière comme sa mère et épouser *Chinto*, qui a remplacé un temps son père comme « barquillero »), Amparo est punie ou, en tout état de cause remise sur le « droit » chemin. En ce sens, il s'agit bien d'une fin dogmatique, qui est le strict pendant du projet annoncé dans le prologue.

## **Le sens de *La Tribuna* à l'articulation des débuts et de la fin du roman**

---

29. Reste à savoir ce que l'on fait du « second » début, à savoir : les premières pages du roman, qui lancent une dynamique d'écriture tout de même réellement présente dans l'œuvre (plus particulièrement, dans la première moitié du roman). À la lumière de la lecture qui a été présentée ici, l'on peut interpréter ces pages comme une nouvelle affirmation d'autorité de la part d'Emilia Pardo Bazán, qui n'est encore qu'au seuil de sa carrière littéraire et qui s'apprête, en novembre 1882, à publier le premier article de *La cuestión palpitante*<sup>10</sup>. Le choix revendiqué de l'écriture naturaliste (l'écriture seulement ; pas la philosophie) correspond à une volonté de contribuer à l'avènement d'un réalisme moderne en Espagne, capable d'utiliser la technique de l'observation minutieuse de la réalité, que l'on retrouve dans le roman, notamment au fil des descriptions du travail manuel dans le milieu de la Manufacture des tabacs<sup>11</sup>. Ce faisant, ce roman moderne du point de vue de l'écriture qu'est *La Tribuna* commence, comme le disaient les frères Goncourt, « à être la forme sérieuse de l'étude littéraire et de l'enquête sociale » (1864 ; vi). Il est doté d'un nouveau rôle au sein de la société, puisqu'il prétend désormais observer et analyser la réalité de la société espagnole du passé récent pour la repenser (le prologue évoque ainsi le « vigor analítico » à l'œuvre dans le roman, 2008 : 57).
30. Toutefois, l'articulation entre le début et la fin du roman démontre que c'est ce dernier aspect qui intéresse, avant tout, Emilia Pardo Bazán dans *La Tribuna*. Plus que la neutralité objective que l'on attendrait d'une « étude » — et dont la voix narrative s'éloigne très rapidement, car il s'agit

10 Le roman *La Tribuna* fut publié à la fin de l'année 1883, mais sa rédaction était terminée dès l'automne 1882, comme le montrent l'indication qui figure à la fin du prologue (« Granja de Meirás, octobre de 1882 »), ainsi que la correspondance de l'auteure à cette époque.

11 Outre le chapitre 6, qui est le plus connu et commenté à ce titre, on pensera au chapitre 21 consacré au seul espace masculin de la Granera qu'Emilia Pardo Bazán a probablement pu observer lors de ses visites d'observation à la Palloza, comme elle le suggère dans le texte au travers d'une remarque de la voix narrative : après avoir décrit de façon pour le moins imagée la première impression que provoque l'atelier de battage et hachage du tabac, la voix narrative — qui à de maintes reprises au fil du roman s'exprime en tant que porte-parole des convictions de l'auteure — précise qu'« A Amparo no se le ocurrió este simil », ce que l'on peut considérer comme une façon pour l'auteure (*a quien sí se le ocurrió este simil*) de signer son texte et de rappeler qu'elle a bel et bien observé ces espaces de l'« enfer social » qui apparaissent décrits dans le roman (Pardo Bazán, 1886 ; 76).

bien, pour Emilia Pardo Bazán, de ne pas tomber dans un matérialisme et un déterminisme qu'elle juge excessifs<sup>12</sup> —, ce que recherche l'auteure, c'est l'illustration de la « moraleja » qu'elle a formulée dans son prologue, en prenant soin de la relier rhétoriquement à l'observation « del espectáculo mismo de las cosas » (2009 ; 58) comme pour la rendre d'autant plus irréfutable. « El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno » est bien présent et revendiqué en tant que tel dans le prologue (2009 ; 58), mais il me semble significatif qu'il soit aussitôt associé au verbe « comprobar ». Il s'agit bien de *vérifier* une (hypo)thèse. En d'autres termes, l'analyse en question vise à tirer des *leçons* sociales et politiques (le « propósito » est « docente », selon les termes de l'auteure [2009 ; 58] et je souscris entièrement, à ce propos, à l'analyse d'Álex Alonso Nogueira [2020 ; 61-63]).

31. Si l'on en revient donc à la question de la tension entre les débuts et la fin du roman, on souscrira pleinement à l'affirmation d'Andrea Del Lungo, selon lequel « l'œuvre *construit son sens* par le rapprochement des espaces textuels qui l'ouvrent et qui l'achèvent » (2007 ; 1). En l'occurrence, le rapprochement des débuts et de la fin de *La Tribuna* nous permet de mieux appréhender le projet romanesque d'Emilia Pardo Bazán. On ne peut nier l'intérêt de l'auteure pour l'écriture naturaliste et ce que cette dernière implique en termes littéraires/ esthétiques : depuis une relative autonomie vis-à-vis des principes moraux qui régissaient jusqu'alors la création littéraire jusqu'à la possibilité d'observer et d'analyser la société espagnole immédiatement contemporaine (Hernández Cano et Laget, 2018 ; 16-21). Néanmoins, ce seul caractère expérimental s'avère insuffisant pour comprendre le projet romanesque d'Emilia Pardo Bazán : comme on espère l'avoir démontré ici, *La Tribuna* recèle une fonction politique qui n'est peut-être pas si éloignée que cela du roman à thèse, sans que, du point de vue de l'auteure, cela représente une contradiction, dans la mesure où Emilia Pardo Bazán inscrit son œuvre dans la logique d'une « fórmula más amplia » que celle du naturalisme zolien (1898 ; 153).

12 Comme elle l'affirme dans *La cuestión palpitante* : « Yerra el naturalista en este fin útil y secundario a que trata de enderezar las fuerzas artísticas de nuestro siglo, y este error y el sentido determinista y fatalista de su programa, son los límites que él mismo se impone, son las ligaduras que una fórmula más amplia ha de romper » (Pardo Bazán, 1989 ; 153).

## **Bibliographie**

---

ALONSO NOGUEIRA Álex, «Una tribuna para un pueblo: contextos políticos de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», in *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán*, ed. López Quintáns, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 61-87.

ANONYME, «Emilia Pardo Bazán», *El Globo*, 11-08-1883, p. 1-2.

BERNARDI Andrea, «Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», in *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2007, 5, p. 149-167.

CLARÍN, «*La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán», in *El Día*, 02-03-1884, p. 3.

CLÉMESSY Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1973.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

DEL LUNGO Andrea, « Introduction : Pré-, post-, et *in media* », in *Fabula/ Les colloques. Le début et la fin*, 2007, URL : <<http://fabula.org/colloques/document701.php>> [page consultée le 24-09-2019].

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GONCOURT Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1864.

GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel, «Estudio introductorio», in Emilia PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 7-103.

\_\_\_\_\_, «El final de *La Tribuna*», in *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán*, ed. López Quintáns, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 177-195.

HERNÁNDEZ CANO Eduardo et LAGET Laurie-Anne, *Emilia Pardo Bazán, La Tribuna. Œuvre au programme*, Chasseuneuil, CNED, 2018.

OUALLET Yves, « De la finitude en littérature », in *Fabula/ Les colloques. Le début et la fin*, 2007, URL : <<http://fabula.org/colloques/document701.php>> [page consultée le 24-09-2019].

PARDO BAZÁN Emilia, *Un viaje de novios*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1881.

PARDO BAZÁN Emilia, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989 [1882-1883].

PARDO BAZÁN Emilia, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 2009 [1883].

PARDO BAZÁN Emilia, «Apuntes autobiográficos», in *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Cortezo y C<sup>a</sup>, 1886, p. 5-92.

PATTISON Walter T., *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, 1965.

SOLAL Jérôme, « Le début est la fin, ou la préface providentielle d'À rebours », in *Fabula/ Les colloques. Le début et la fin*, 2007, URL : <<http://fabula.org/colloques/document701.php>> [page consultée le 24-09-2019].

YXART José, « *La Tribuna*, novela original de Emilia Pardo Bazán », in *La Época*, 07-01-1884, p. 3-4.

ZOLA Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881.