

L'incipit de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán

SYLVIE TURC-ZINOPOULOS
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
CRIIA – ÉTUDES ROMANES
sturczin@parisnanterre.fr

1. Le 8 août 1882, un article intitulé « Littérature Espagnole Critique. Un diplomate romancier : Juan Valera » est publié dans la *Revue Britannique*. L'auteur – qui demeure anonyme – se réfère en appel de note au second roman d'Emilia Pardo Bazán qu'il ne nomme pas :

J'apprends – dit-il – qu'une femme dans un *Voyage de fiancés* (*Viaje de novios*) essaye d'acclimater en Espagne le roman naturaliste. Le naturalisme consiste probablement en ce que, dans l'harmonie de leurs sens, nos fiancés voyageurs arrivent d'emblée à l'accord parfait (385-386).

2. À sa lecture, l'écrivaine s'insurge :

i[...] voy solamente a la ira y desdén que el crítico traspirenaico manifiesta cuando averigua que existe en España *une femme* que osa tratar de aclimatar la novela naturalista! (Pardo Bazán, 1883 ; 6)

3. Piquée au vif, elle s'invite dans le débat autour du sujet brûlant du naturalisme :

He de confesar que, viéndome acusada nada menos que en dos lenguas (la *Revue Britannique* se publica, si no me engaño, en París y Londres simultáneamente) de los susodichos ensayos de aclimatación, creció mi deseo de escribir algo acerca de la palpitante cuestión literaria: naturalismo y realismo. (Pardo Bazán, 1883 ; 7)

4. Elle rassemble ses réflexions dans *La Cuestión Palpitante* sous forme d'articles publiés dans *La Época* (7-XI-1882 – 18-IV-1883) puis regroupés dans un volume avec un prologue de Leopoldo Alas, « Clarín » (1883). Rappelons qu'en ce début des années 1880, nombreux sont les échanges de vue au sujet du naturalisme à l'Athénée de Madrid fermé au « sexe faible » : l'essai d'Emilia Pardo Bazán a tout d'un acte de provocation. La romancière s'immisce d'autorité dans la polémique masculine en définissant ce qu'elle entend par « réalisme » et « naturalisme » et présente les théories qu'Émile Zola développe dans *Le roman expérimental* (1880) inspiré de l'*Introduc-*

tion à l'étude de la médecine expérimentale (1865) de Claude Bernard. Car la traduction des œuvres du Maître de Médan connaît un vif succès en Espagne avec *L'attaque du moulin* (1879), *L'Assommoir*¹ (1877) ou *Nana* (1880) tandis que la jeune auteure termine son troisième roman *La Tribuna* (1883) s'étant fait connaître précédemment avec *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) et *Un viaje de novios* (1881). Cette brève contextualisation souligne l'importance de la métatextualité² (Genette, 1982 ; 11) au moment de se pencher sur le début de *La Tribuna* dans la mesure où la question qui s'impose est la suivante : voit-on, dès l'incipit de ce roman, une influence d'Émile Zola, considéré comme le père du naturalisme ?

5. Mais... de quel *incipit* parle-t-on ?
6. Nous avons envisagé dans les séminaires du GRELLP une définition large correspondant à l'exposition, en général, *in medias res*, qui fournit au lecteur les paramètres spatio-temporels nécessaires à la compréhension du texte, indispensables pour « entrer » dans la diégèse. Cet *incipit* correspond à une longueur plus ou moins étendue, allant de quelques paragraphes à plusieurs chapitres. Nous avons même observé que parfois il peut être différé, voire morcelé.
7. Sous cet angle ouvert, l'*incipit* de *La Tribuna* coïnciderait avec les huit premiers chapitres qui retracent l'évolution de la protagoniste, Amparo, d'abord « mozuela de hasta trece años » (Pardo Bazán, 2013 ; I, 63), sorte de garçon manqué qui fuit son logis sordide en s'enivrant du spectacle des rues de Marineda, puis « ágil morenilla de catorce » (V, 84), ensuite cigarière nouvellement embauchée (VI, 95) qui a revêtu l'uniforme des ouvrières de la manufacture de tabac, La Granera, qui portent « el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola » et enfin jeune fille dans la plénitude de sa beauté, comme le signale le titre du chapitre VIII qui déclare : « La chica vale un Perú », jugement de valeur que confirme la voix narrative en affirmant : « Mal que le pese a

1 *L'Assommoir* [*La Taberna*] est le septième livre de la fresque des Rougon-Macquart et comme l'affirme Zola « le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. »

2 L'auteur propose cette définition : « Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité* est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite sans le nommer : c'est ainsi que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, *Le Neveu de Rameau*. »

Josefina y a todas las señoritas de Marineda, las profecías de Borrén se han cumplido. No se equivoca un inteligente como él al calificar una obra maestra. » (101)

8. Une fois la transformation physique et sociale du personnage principal réalisée, une fois l'histoire privée narrée, une nouvelle étape commence dans le roman lorsque l'Histoire fait son irruption au chapitre IX intitulé « La gloriosa », événement du 19-IX-1868 qui marque le début du Sexennat démocratique (1868-1874).
9. Emilia Pardo Bazán tisse alors des liens entre la petite et la grande Histoire : la belle cigarière, lectrice pour ses compagnes d'atelier de journaux républicains (IX) poursuit sa métamorphose, cette fois-ci politique. Elle se fait « agitatrice et oratrice démagogique » (XIII, 126), puis personnage politique (XIII, 126), incarnation vivante de la Liberté qui reçoit le titre élogieux de « Tribuna del pueblo » (XVIII, 153). Le lecteur se situe maintenant au milieu du roman, à l'acmé de sa protagoniste, avant la descente aux enfers qui commence au chapitre XXI (« Tabaco picado ») jusqu'à la fin ouverte du chapitre XXXVIII : « ¡Por fin llegó! » qui salue l'arrivée de la Première République (11-II-1873).

1. Notre choix d'incipit

10. Nous avons retenu, pour notre part, un sens plus restreint du mot *incipit* comme la seule première phrase de la diégèse qui va de la majuscule au point, soit de « Comenzaba » à « [...] su mezquino cuarto bajo³. »
11. Cette approche est née d'une affirmation de Jean-Jacques Lecercle dans son article « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit » qui, se référant à cette phrase d'ouverture, déclare : « Tout est dans l'incipit, dont le reste du texte n'est que développement. » (Lecercle, 1997 ; 9)
12. L'assurance de cette assertion nous a interpellée et a induit, quant à l'objet de notre étude, une seconde question : l'incipit, pris dans ce sens resserré, contient-il le roman ? En d'autres termes, l'incipit dit-il tout le roman en une seule phrase ?

3 Nous soulignerons désormais l'objet de notre commentaire dans l'incipit.

13. Ayant défini les limites diégétiques, il nous fallait choisir une méthodologie, porteuse de sens, pour extraire la quintessence d'un texte aussi bref. C'est pourquoi nous nous sommes tournée vers la grammaire avec Jean-Jacques Lecercle :

Le premier langage est celui de la grammaire (prise ici dans sa version énonciative). La fonction de l'*incipit* est la construction de repères. La première phrase doit introduire (c'est à dire commencer à construire) un énonciateur, un moment d'énonciation et une situation d'énonciation. (Lecercle, 1997 ; 8)

14. Ainsi, partant d'un sens étroit de l'*incipit*, armée d'une méthodologie, nous nous sommes proposée l'étude de la mise en scène initiale – car c'est bien de cela dont il s'agit dans cette entrée en matière – d'où notre troisième question : comment Emilia Pardo Bazán procède-t-elle pour convoquer le monde de fiction de *La Tribuna* auquel elle se réfère, pour le rendre accessible au lecteur, convié à cette mise en place inaugurale ?

2. Étude de la « phrase d'attaque » selon l'expression d'Andrea del Lungo

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 Marinada, se asomó, abriendo a bostezos, a la puerta de su mezquino cuarto bajo.

2.1 LE RÉFÉRENT SUJET

15. Cette mise en place invite à se focaliser sur le référent sujet, à la fois objet du discours et porteur de l'action, qui permet de répondre à l'interrogation suivante : de quoi / de qui parle-t-on ?
16. Dans cette séquence d'ouverture, la voix narrative extradiégétique, hétérodiégétique et omnisciente entre en matière avec un sujet fantôme, c'est-à-dire, avec un pronom impersonnel : « il commençait à faire jour ». Ce qui oblige le lecteur à porter, logiquement, son attention sur le sujet de la proposition temporelle : « el señor Rosendo ». Remarquons, dès à présent, que ce personnage apparaît dans une proposition subordonnée et non dans une principale, ce qui constitue déjà une information sur son statut de personnage secondaire dans le roman.

17. Le mode de présentation du référent sujet est effectué par un nom propre précédé d'un article défini qui le singularise ; son existence est ainsi pré-posée comme s'il s'agissait pour le lecteur de la simple récupération d'une information dans sa mémoire, comme si « el señor Rosendo » était connu. Le patronyme, courant en Galice dont est originaire l'écrivaine, ne signifie rien en lui-même, mais, il atteste de l'existence d'un individu qui le porte. De plus, il sous-entend un acte juridique (un baptême, une inscription sur un registre de Mairie, un registre militaire, etc., voir *infra* dans le texte). Il se charge ainsi d'une grande densité référentielle. En effet, il évoque un être complet, crédité d'une existence plénière dont la suite du récit rendra compte (III, 74). Le groupe nominal « el señor Rosendo » ne décrit pas mais il indique un sexe (masculin) et suggère un âge adulte. Cependant, il ne correspond pas à une identité complète : tout au long de *La Tribuna*, celle-ci ne varie pas, elle demeure telle qu'introduite ici : jamais le lecteur ne connaîtra le prénom de Monsieur Rosendo. Part de mystère en accord avec le mutisme de ce personnage, avare de paroles. D'ailleurs, la scène initiale se déroule sans qu'aucun mot ne soit prononcé : il faut attendre la réclamation laconique qui exprime un besoin primaire lancée par l'adolescente « —Tengo hambre » (I, 66), à la quatrième page, pour rompre le silence.
18. D'une part, par la mention d' « el señor Rosendo », l'identité du personnage semble acquise. Le lecteur accepte son manque de connaissance au sujet de ce nom propre, confiant dans le texte pour lui donner par la suite plus de détails. D'autre part, ce patronyme place le récepteur dans le *continuum* du monde de l'expérience et a pour effet de gommer le caractère inaugural de la phrase d'ouverture.
19. Si l'existence du référent sujet est pré-supposée, il faut encore établir son identité. C'est le rôle de la description définie.

2.2 LA DESCRIPTION DÉFINIE

On entend par là, depuis B. Russell, les expressions comportant un nominal (nom, nom + adjectif, nom + relative, nom + complément, etc.) accompagné d'un article défini (« le livre, le livre que j'ai acheté... »). (Ducrot et Todorov, 1972 ; 320) (Gollut, Zufferey ; 2000, 48)

20. Soit dans le texte, la structure « el barquillero que disfrutaba... » – Article défini + nom + relative – qui fait appel à l'anaphore.

2.2.1 L'anaphore

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.

21. L'anaphore, « el barquillero », a pour fonction d'apporter au lecteur un complément d'information au sujet de son antécédent car le récepteur aura beau chercher dans sa mémoire, il ne connaît pas « el señor Rosendo ». Or, il va pouvoir relier le monde de la fiction au monde de l'expérience grâce à cette précision qui mobilise ses connaissances. En effet, le substantif recèle d'informations. Chacun connaît un vendeur d'oublies, figure populaire⁴ du paysage urbain en cette fin du XIX^e siècle qui parcourt les rues où il lance son cri familier, mais, en ce qui concerne le personnage toujours avec parcimonie (II, 71) :

En silencio elaboraba los barquillos, en silencio los vendía, y casi puede decirse que los voceaba en silencio, pues nada tenía de análogo a la afectuosa comunicación que establece el lenguaje entre seres racionales y humanos aquel grito gutural en que, tal vez para ahorrar un fragmento de palabra, el viejo suprimió la última sílaba, reemplazándola por doliente prolongación de la vocal penúltima:

—Barquilleeeeeé...

22. Le vendeur ambulant appartient au peuple. Petit commerçant, à la fois patron et ouvrier, il travaille comme un forçat pour survivre. Il renvoie à cette société pré-industrielle de la production à la tâche, point commun avec la cigarière, futur métier de sa fille. Précisément, la forme du « barquillo », sorte de « canuto⁵ » rappelle celle du cigare. Il est également associé au plaisir buccal, plaisir éphémère qui ignore l'esclavage que suppose sa fabrication, les dommages corporels qu'il occasionne (douleurs musculaires, brûlures, vue amoindrie). Pour l'instant, la phrase inaugurale fait appel à la mémoire gustative du lecteur, celle de l'enfance – comme Proust plus tard – pour cerner la situation socio-économique d'« el señor Rosendo », pour le placer dans une catégorie professionnelle à l'intérieur de laquelle il se trouve singularisé par l'article défini : il ne s'agit pas de n'importe quel « barquillero » mais du « barquillero », c'est-à-dire, d'une indivi-

4 La figure du vendeur d'oublies donnera lieu, en autres, à une « zarzuela », *El barquillero*, musique de Ruperto Chapí, livret de José López Silva et José Jackson Veyán en 1901.

5 DRAE : « canuto » : 1. m. Tubo de longitud y grosor no muy grandes. 2. m. Pastel de hojaldre en forma de rollo relleno de crema, nata, etc.

dualité à la fois chargée de représenter tous les « barquilleros », mais dont il se distingue, comme le souligne la proposition relative qui accompagne le substantif : « el señor Rosendo, el barquillero que disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda »

2.2.2 La « procédure d'extension »

23. Le moyen mis en œuvre ici est la classique « procédure d'extension » : une apposition catégorisante (de nature professionnelle) au référent sujet, qui contient une relative. Cette relative met l'accent sur une qualification superlative par des substantifs : « de más parroquia y popularidad ». Les deux mots unis par un lien logique (« la parroquia » implique « la popularidad » et inversement) sous-entendent un savoir-faire supérieur à celui de ses concurrents qui lui confère une certaine célébrité⁶ comme la description-inventaire (et précédemment la « leçon de choses » de la fabrication des oublies, 63) d'inspiration naturaliste va le confirmer au cours de ce premier chapitre :

No ignoraba primor alguno de los concernientes a su profesión, barquillos anchos y finos como seda para rellenar de huevos hilados, barquillos recios y estrechos para el agua de limón y el sorbete, hostias para las confiterías —y no las hacía para las iglesias por falta de molde que tuviese una cruz—, flores, hojuelas y orejas de fraile en Carnaval, buñuelos en todo tiempo...

24. En conséquence et grâce à cette excellence, dire « el señor Rosendo » ou « el barquillero » revient à dire la même chose (tautologie) dans ce monde fictionnel où le lecteur est invité à pénétrer. Le rôle thématique que s'apprête à endosser le personnage dans le récit est, dès à présent, clairement posé grâce à ce tissage d'éléments inconnus et connus.
25. L'incise fournit une autre information sur l'ancrage référentiel. Effectivement, si elle dit « qui ? », la mise en place inaugurale exige de répondre aux questions : « où ? », « quand ? »

2.3 L'ANCRAGE RÉFÉRENTIEL

el señor Rosendo, el barquillero que disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda,

6 « Al otro extremo del paseo se oyó entonces un grito conocidísimo de la chiquellería: — Barquilleeeeeé... » (III, 76).

26. Pour des raisons didactiques, nous nous permettrons de mettre entre parenthèses pour l'instant l'ancrage spatial – nous y reviendrons – pour reprendre le fil du texte à son début et respecter ainsi l'ordre dans lequel il se déroule, en nous focalisant d'abord sur l'ancrage temporel que privilégie l'auteure en le plaçant en son seuil.

2.3.1 *L'ancrage temporel*

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.

27. La phrase inaugurale ouvre littéralement sur un nouveau jour : « Comenzaba a amanecer ». Métaphoriquement, il s'agit de la naissance du texte (sens figuré du verbe « amanecer ») à qui la lecture donne vie ; une épiphanie en somme au sens étymologique du terme (en grec . τ α Ε π ι φ α ν ι α neutre plur. subst. de l'adj. ε π ι φ α ν ι ο ς « qui apparaît » < ε π ι φ α ρ ι ν ω « faire voir, montrer »). Cette première phrase donne à voir / fait apparaître un monde nouveau au lecteur. Elle mobilise déjà son expérience : chacun sait ce qu'est le lever du jour. Avec l'imparfait de l'indicatif – temps canonique avec le passé-simple du récit au XIX^e –, le lecteur découvre une action *in medias res* commencée dans un hors-texte et située dans un passé encore indéterminé (de quelle année, de quel mois, de quel jour s'agit-il ?). Seule la course du soleil va rythmer les trois premiers chapitres consacrés à la famille Rosendo. Il faudra attendre la fin du premier chapitre pour savoir que c'est dimanche (67) et le chapitre IX pour situer rétrospectivement les huit chapitres précédents peu avant 1868. L'imparfait suggère la routine du vendeur d'oublies qui répètent invariablement le même rituel matinal, les mêmes gestes. L'impression d'un ancrage dans la contemporanéité domine par principe de contiguïté référentielle car la temporalité présentée demeure familière.
28. La banalité de l'expérience décrite (« Comenzaba a amanecer ») ne doit pas décevoir le lecteur au risque que ce dernier ne referme le livre. Aussi, la conjonction de coordination (« pero ») vient-elle aussitôt corriger cette apparente trivialité et obscurcir l'illusoire clarté du propos : « las primeras y vagas luces del alba a duras penas lograban colarse ». Tout ne s'an-

nonce pas aussi simple, aussi évident qu'il y paraît. « Sois rassuré ! » semble suggérer la voix narrative au récepteur enjoint à suivre la trajectoire de la lumière, celle qui le guidera dans les dédales du récit où il pénètre pour y trouver un sens. Ces rues tortueuses n'annoncent pas un monde de fiction facile d'accès : il faudra s'y glisser (« colarse »), tout comme Emilia Pardo Bazán dut se faire accepter des cigarières, qui, au début, de leur rencontre, lui refusèrent l'accès à La Palloza, la Manufacture des tabacs de La Coruña. Le monde de l'expérience et celui de la fiction se conquièrent en faisant preuve d'opiniâtreté.

29. Dans un mouvement vertical, on passe d'un espace ouvert et clair à un autre labyrinthique et obscur. Rappelons-nous avec Philippe Hamon (2015) de cette stratégie de l'écrivain réaliste / naturaliste qui consiste à aller « sous les surfaces, sous les apparences, sous les masques, derrière les façades » afin de décrire ce qui est caché, ce que l'on ne voit pas. Ici, la diégèse plonge, avec ce mouvement descendant, dans « las tortuosas curvas de la calle de los Castros » pour y découvrir « la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa » (II, 69) de ses habitants, un miséreux quartier que les classes plus aisées – celles du lectorat d'Emilia Pardo Bazán – ne fréquentent guère si ce n'est pour s'y encanailler comme Baltasar Sobrado, fils de riches bourgeois, futur amant d'Amparo.

2.3.2 *L'ancrage spatial*

30. La séquence d'ouverture met en place une topographie horizontale qui décrit, maintenant, la surface, ce qui est apparent : ici, la sinuosité des rues.

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.

31. « Las tortuosas curvas de la calle de los Castros » représentent des lignes qui traversent un cadrage général : celui de Marineda. Le toponyme pour le moment reste vide de sens : le lecteur ne peut pas le situer sur une carte de la Péninsule mais cette lacune ne constitue pas un obstacle ; il accepte son ignorance et compte sur le narrateur pour l'informer dans la suite du récit. En effet, cette « fantápolis » comme la nomme Benito Varela Jácome fait sa première apparition dans ce roman pour ressurgir ensuite

dans *De mi tierra* (1888), *La piedra angular* (1891), *Doña Milagros* (1894), *Memorias de un solterón* (1896) et autres récits courts tels que *La dama joven* (1885) ou *Rodando* (1920). Au même titre que Galdós qui crée la Orbajosa de *Doña Perfecta* (1876), ou Clarín la Vetusta de *La Regenta* (1884), Emilia Pardo Bazán revendique la liberté auctoriale d'inventer une ville, fidèle reflet de la société contemporaine, en s'affranchissant des contraintes du réel. « La verdad se ve y resalta mejor cuando es libre, significativa, y creada por el arte », affirme-t-elle dans les *Apuntes autobiográficos* (1886 ; 80). Cette Marineda, ville maritime comme son nom le suggère, ancre le récit en Galice et renvoie en miroir à La Coruña natale de l'écrivaine. « La calle de los Castros » grâce à l'article défini acquiert une authenticité comme si elle était connue ; elle évoque des fortifications d'un autre temps et un relief rocheux. Le lecteur sera informé que, localisée dans la partie sud de la capitale de province, elle correspond à la zone où vivent des ouvriers miséreux. Malgré une apparente précision, remarquons nonobstant que l'ancrage spatial reste flou et qu'à nouveau le principe de contiguïté référentielle est à l'œuvre pour créer l'illusion de réalité.

32. Le cadrage étant signifié, le lecteur en découvre les subdivisions, qui elles-mêmes, se compartimentent en unités plus petites. Tout dans le logis d'« el señor Rosendo » indique l'exiguïté, à commencer par « su mezquino cuarto bajo », étroitesse de l'espace que confirmera le diminutif de la « cocinilla » et l'indétermination de la pièce contiguë qualifiée avec hésitation de « dormitorio o cuchitril » pour tenter de rendre au plus près la « réalité » décrite. « La alcoba matrimonial » (II, 69) réduira encore la surface de l'habitat, à la fois lieu de vie et de labeur comme c'était souvent le cas dans les foyers pauvres à cette époque. Les lignes qui sillonnent le cadrage général deviendront alors lignes de fuite qu'Amparo empruntera pour s'échapper de cette cage (II, 69) et s'enivrer de l'animation des rues, espace de liberté, de transgression et de perte.

33. La lumière du jour peine à s'introduire dans ces sous-espaces déshérités. Le lecteur d'un roman réaliste / naturaliste se fait voyeur pour observer l'intimité du personnage qui a laissé opportunément la porte grand ouverte (« de par en par », 63). C'est l'instant où la topographie verticale et la topographie horizontale vont se rejoindre pour franchir le seuil de la mesure délabrée, métaphoriquement le seuil de *La Tribuna*.

34. L'ancrage temporel et spatial réalisés, le personnage peut enfin apparaître dans l'ouverture symbolique de la porte :

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 Marinada, se asomó, abriendo a bostezos, a la puerta de su mezuquino cuarto bajo.

35. La proposition temporelle au passé simple rompt le déroulement progressif de l'énonciation dont l'imparfait de l'indicatif a servi à planter le décor. Le verbe en incise avec son oxyton souligne le surgissement du personnage, campé à l'embrasure de sa porte. Le verbe marque le déclenchement de l'action de la diégèse ; il met en branle le mouvement pris en relais par une série d'autres prétérits qui indiquent la chronologie de la mise en route de la matinée de dur labeur :

Miró al poco cielo que blanqueaba por entre los tejados, y se volvió a su cocinilla, encendiendo un candil y colgándolo del estribadero de la chimenea. Trajo del portal un brazado de astillas de pino, y sobre la piedra del fogón las dispuso artísticamente en pirámide, cebada por su base con virutas, a fin de conseguir una hoguera intensa y flameante. Tomó del vasar un tarterón, en el cual vació cucuruchos de harina y azúcar, derramó agua, cascó huevos y espolvoreó canela. Terminadas estas operaciones preliminares, estremeciose de frío —porque la puerta había quedado de par en par, sin que en cerrarla pensase y descargó en el tabique dos formidables puñadas.

36. « El señor Rosendo » peut enfin faire son entrée, une apparition sans cérémonie. Plus empressée et fougueuse, la protagoniste jaillit comme un diable de sa boîte, au second alinéa : « Al punto salió rápidamente del dormitorio o cuchitril contiguo una mozuela de hasta trece años »

37. Au son de deux coups de théâtre, l'adolescente fait littéralement irruption dans le texte où elle occupe une place de choix : sujet référent de la proposition principale, elle devient le véritable objet du discours et c'est elle que le lecteur se dispose à suivre jusqu'à l'*excipit*. « Al punto salió rápidamente del dormitorio o cuchitril contiguo una mozuela de hasta trece años »

38. Observons que son existence est posée par extraction, avec l'emploi de l'article indéfini qui lui assure une singularité vis-à-vis du groupe des jeunes filles de son âge, comme l'affirment Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey : « [...] l'article indéfini confère au sujet le statut d'existant concret » (2000 ; 25) mais son identité n'est pas encore établie, simplement étoffée par des

extensions descriptives. On en déduit que « El señor Rosendo » n'a contribué qu'à introduire ce personnage central, à la manière d'un relais. Ce surgissement permet d'établir, dès à présent, une hiérarchie entre les êtres de papiers mise en valeur par la grammaire.

3. Qu'en conclure ?

39. Parvenue au terme de l'étude de la phrase inaugurale, sommes-nous en mesure de répondre aux questions formulées au début de notre réflexion ?

3.1 QUELQUES EXEMPLES COMPARATIFS

40. Nous avons soulevé, en premier lieu, le point suivant : voit-on, dès l'incipit, une influence d'Émile Zola, considéré comme le père du naturalisme ? Notre étude nous ferait davantage pencher vers un *incipit* de type balzacien, réaliste, qui fournit immédiatement au lecteur tous les éléments nécessaires à l'accessibilité du texte. D'ailleurs, rappelons-nous les souvenirs de l'auteure consignés dans les *Apuntes autobiográficos* : « salí para Francia en Setiembre del 80. [...] [en] Octubre, escribí las primeras páginas de *Un viaje de novios*, y leí por vez primera a Balzac, Flaubert, Goncourt y Daudet » (1886, 58). À cet égard, citons le début d'*Une double famille* (Balzac, 1855), inclus dans « Scènes de la vie de famille », qui rappelle étonnamment la topographie labyrinthique de *La Tribuna* :

La rue du Tourniquet-Saint-Jean, naguère une des rues les plus tortueuses et les plus obscures du vieux quartier qui entoure l'Hôtel-de-Ville, serpentait le long des petits jardins de la Préfecture de Paris et venait aboutir dans la rue du Martroi, précisément à l'angle d'un vieux mur maintenant abattu.

41. Le cadrage spatial précis effectué par des localisateurs encyclopédiques (« la rue du Tourniquet-Saint-Jean », « l'Hôtel-de-Ville », « la Préfecture de Paris ») sont des données facilement identifiables par le lecteur, de même que le parti pris de la contemporanéité (le point de vue sur le passé « naguère » à partir du présent « maintenant »). La description définie (article défini + nom + complément), renforcée par l'apposition, atteste de l'existence d'une telle rue. Balzac recourt de préférence à la description définie complète.

42. Par opposition, Zola, dans les *incipits* des romans de la série des *Rougon-Macquart*, contemporains de *La Tribuna*, choisit plutôt la description définie incomplète : le sujet référent n'offre pas d'élément satisfaisant à son identification ; c'est comme s'il était déjà connu et le récit enchaîne directement sans autre préambule. Voyons quelques exemples :

43. *L'Assommoir* (1877) :

Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. Depuis huit jours, au sortir du Veau à deux têtes, où ils mangeaient, il l'envoyait se coucher avec les enfants et ne reparaisait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail. Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs ; et, derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dînait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui quitter le bras pour ne pas passer ensemble sous la clarté crue des globes de la porte.

44. Identification du référent sujet par nom propre (mais description définie incomplète [nom propre seul : un prénom sans nom de famille]).

45. *Une page d'amour* (1878) :

La veilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre. C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, placée entre les deux fenêtres. L'harmonie bourgeoise de la pièce, ce bleu des tentures, des meubles et du tapis, prenait à cette heure nocturne une douceur vague de nuée. Et, en face des fenêtres, du côté de l'ombre, le lit, également tendu de velours, faisait une masse noire, éclairée seulement de la pâleur des draps. Hélène, les mains croisées, dans sa tranquille attitude de mère et de veuve, avait un léger souffle.

46. Identification du référent sujet par description définie [article défini + nom] incomplète. *L'incipit* reste énigmatique pour le lecteur qui pénètre à l'intérieur d'un foyer.

47. *Pot bouille* (1882) :

Rue Neuve-Saint-Augustin, un embarras de voitures arrêta le fiacre chargé de trois malles, qui amenait Octave de la gare de Lyon. Le jeune homme baissa la glace d'une portière, malgré le froid déjà vif de cette sombre après-midi de novembre. Il restait surpris de la brusque tombée du jour, dans ce quartier aux rues étranglées, toutes grouillantes de foule. Les jurons des cochers tapant sur les chevaux qui s'ébrouaient, les coudolements sans fin des trottoirs, la file pressée des boutiques débordantes de commis et de clients, l'étourdissaient ; car, s'il

avait rêvé Paris plus propre, il ne l'espérait pas d'un commerce aussi âpre, il le sentait publiquement ouvert aux appétits des gaillards solides.

48. Existence du référent sujet est posée par extraction (article indéfini qui le singularise).

49. *Au bonheur des dames* (1883)

Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe. Elle tenait par la main Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus, au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michodière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. Mais, comme elle débouchait enfin sur la place Gaillon, la jeune fille s'arrêta net de surprise.

50. Identification du référent sujet par nom propre (mais description définie incomplète [nom propre seul : un prénom sans nom de famille] comme dans *L'Assommoir* (1877).

51. Notons une exception avec une description définie complète dans *Nana* (1880) (Cité par Gollut et Zufferey [2000]):

À neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit jour du lustre à demi-feux. Une ombre noyait la grande tache rouge du rideau ; et pas un bruit ne venait de la scène, la rampe éteinte, les pupitres des musiciens débandés. En haut seulement, à la troisième galerie, autour de la rotonde du plafond où des femmes et des enfants nus prenaient leur volée dans un ciel verdi par le gaz, des appels et des rires sortaient d'un brouhaha continu de voix, des têtes coiffées de bonnets et de casquettes s'étagaient sous les larges baies rondes, encadrées d'or. Par moments, une ouvreuse se montrait, affairée, des coupons à la main, poussant devant elle un monsieur et une dame qui s'asseyaient, l'homme en habit, la femme mince et cambrée, promenant un lent regard.

52. Reprenons maintenant les *incipits* d'Emilia Pardo Bazán :

53. *Un viaje de novios* (1881) :

Que la boda no era de gentes del gran mundo, conocíase a tiro de ballesta, a la primer ojeada. No hay duda que los desposados podían alternar con la más selecta sociedad, al menos por su aspecto exterior; pero la mayoría del acompañamiento, el coro, pertenecía a la clase media, en el límite en que casi se funde con la masa popular. Había grupos curiosos y dignos de examen, ofreciendo el andén de la estación de León golpe de vista muy interesante para un pintor de género y costumbres.

54. Identification du référent sujet par description définie [article défini + nom] incomplète. *L'incipit* reste énigmatique pour le lecteur avec la référence à un événement social déjà passé – rappelle Zola.
55. *El cisne de Vilamorta* (1884) :
- Allá detrás del pinar, el sol poniente extendía una zona de fuego, sobre la cual se destacaban, semejantes a columnas de bronce, los troncos de los pinos. El sendero era barrancoso, dando señales de haber sido devastado por las arroyadas del invierno; a trechos lo hacían menos practicable piedras sueltas, que parecían muelas fuera de sus alveolos. La tristeza del crepúsculo comenzaba a velar el paisaje: poco a poco fue apagándose la incandescencia del ocaso, y la luna, blanca y redonda, ascendió por el cielo, donde ya el lucero resplandecía. Se oyó distintamente el melancólico diptongo del sapo, un soplo de aire fresco estremeció las hierbas agostadas y los polvorientos zarzales que crecían al borde del camino; los troncos del pinar se ennegrecieron más, resaltando a manera de barras de tinta sobre la claridad verdosa del horizonte.
56. Description définie complétée par adjectif avec effet identique sur les jeux de lumière que dans *Une page d'amour* (1878). *L'incipit* semble tout aussi sibyllin pour le lecteur – rappelle également Zola.

3.2 BILAN

57. En fonction de ces exemples, nous déduisons que la phrase d'attaque de *La Tribuna* semble plutôt emprunter à Balzac tout en s'inspirant du Zola d'*Au bonheur des dames* (1883) – également de type balzacien avec le personnage qui arrive – tandis que dans les volumes qui précèdent l'œuvre et la suivent, Emilia Pardo Bazán paraît clairement subir l'influence du Maître de Médan. Cependant, l'écrivaine ajoute une touche personnelle – et disons plus espagnole – avec la dimension « costumbrista » de la figure populaire du vendeur d'oublies (« el barquillero ») qui la relie à une tradition littéraire et culturelle antérieure aux courants français. Cet *incipit* se situe donc à la croisée de plusieurs influences qui s'enrichissent mutuellement pour créer un « realismo nacional » selon les termes d'Emilia Pardo Bazán qui définit *La Tribuna* comme étant « un estudio de costumbres locales » (Prólogo, 57).
58. Quant à l'installation du dispositif topographique vertical pour plonger dans l'intimité du foyer de Monsieur Rosendo et celle du dispositif topographique horizontal pour décrire ce logis délabré, toutes deux relèvent du « gran realismo » pour reprendre l'expression conciliatrice d'Yvan Lisorgues. On retrouve en effet ces stratégies aussi bien dans les romans qui

se réclament du mouvement réaliste que dans ceux qui adhèrent au mouvement naturaliste, chez Flaubert comme chez Zola, son disciple.

59. Notre seconde question était la suivante : l'*incipit*, pris dans son sens resserré, contient-il le roman ? En d'autres termes, l'*incipit* dit-il tout le roman en une seule phrase ?
60. Comme on pouvait le supposer une telle assertion a mérité d'être nuancée. Si l'*incipit* de *La Tribuna* offre bien un ancrage temporel puis spatial, ceux-ci demeurent encore flous. Il faudra attendre une autre irruption, celle de l'Histoire avec « La gloriosa » (IX) pour trouver de véritables repères chronologiques et apprécier les liens qui se tissent entre l'histoire privée fictionnelle d'Amparo et celle des événements qui bouleversent l'Espagne jusqu'à l'avènement (autre surgissement) de la Première République annoncée dans l'ultime chapitre qui s'exclame « ¡Por fin llegó! ». Quant à Marineda, elle va se dessiner au gré des escapades de la fillette échevelée, des trajets qui mènent ou partent de la Granera, des promenades amoureuses de la cigarière et du bourgeois, des manifestations politiques de la Unión de Cantabria ou des révoltes populaires. De manière classique donc, l'*incipit* introduit ces éléments que le récit développe ensuite. Mais, attention ! Dans ce cas précis, le lecteur ne doit se méprendre : d'une part, sur la banalité du jour qui se lève immédiatement nuancée par le fameux « mais » qui suggère tout le contraire et, d'autre part, sur les protagonistes. « El señor Rosendo » qui ouvre sa porte, et symboliquement le roman, n'est qu'un personnage secondaire qui prépare l'apparition de la véritable héroïne au second paragraphe, dépeignée et négligée. Il faudra l'œil expert d'un Borrén pour voir en elle « una obra maestra ». Pour l'instant, l'adolescente ne présente aucun intérêt particulier. Il faudra attendre son réveil au sens propre comme au figuré.
61. Pour répondre à notre troisième interrogation : comment Emilia Pardo Bazán procède-t-elle pour convoquer le monde de fiction de *La Tribuna* auquel elle se réfère, pour le rendre accessible au lecteur, convié à cette mise en place inaugurale ? L'outil grammatical a été porteur. En nous focalisant sur le référent sujet, nous avons pu dégager l'existence présupposée du personnage par l'emploi d'un nom propre tandis que son identité a été explicitée grâce à la description définie complète. Un ancrage temporel et essentiellement spatial a complété les paramètres nécessaires à l'accessibilité du texte. La phrase de démarrage a donc bien répondu, de manière

classique, aux questions rhétoriques : qui ? quand ? où ? laissant encore dans l'ombre le comment et le pourquoi. Mais, le lecteur accepte l'incomplétude de la phrase d'ouverture, ayant l'assurance d'obtenir ensuite d'autres informations. Il sait qu'il est au début du roman car tout dans le texte renvoie à l'idée de seuil : le jour qui se lève, la porte ouverte à tous venants, le personnage qui apparaît. *L'incipit* est une invite à poursuivre la lecture pour pénétrer dans les dessous et découvrir les dessus du monde de la fiction : il suffit de franchir le pas de cette porte, de continuer après le point qui clôt la phrase d'ouverture. Emilia Pardo Bazán espère qu'elle aura réussi à retenir l'attention et à piquer la curiosité du lecteur afin qu'à son tour, il accepte de pénétrer dans les méandres de *La Tribuna*.

Bibliographie

ANONYME, « Littérature Espagnole Critique. Un diplomate romancier : Juan Valera », in *Revue Britannique*, 8-VIII-1882, p. 373-388.

BALZAC Honoré de, *Une double famille*, Paris, Alexandre Houssiaux Éditeur, 1855.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Ed. du Seuil, « Poétique », 2003.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GOLLUT Jean-Daniel, ZUFFEREY Joël, *Construire un monde : les phrases initiales de La Comédie humaine*, Paris Lausanne, Collection Sciences des Discours, Delachaux et Niestlé, 2000.

HAMON Philippe, « Notes sur un incipit », *Lectures de Zola*, sous la direction de Emile Piton-Foucault et Henri Mitterand, Rennes, PUR, Collection « Didact Français », 2015, p. 179-190.

LECERCLE Jean-Jacques, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit », *L'incipit*, Poitiers, Publications de la Licorne, Hors série, Colloque III-UFR Langues Littératures, 1997, p. 7-17.

S. TURC ZINOPOULOS, « L'incipit de *La Tribuna*... »

PARDO BAZÁN Emilia, *La Tribuna*, Ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, [1975] 2013.

PARDO BAZÁN Emilia, *Apuntes autobiográficos*, in *Los pazos de Ulloa*, tomo I, Barcelona, Daniel Cortezo y Ca – Editores, Calle de Fallars, 1886.

PARDO BAZÁN Emilia, *La Cuestión Palpitante*, prólogo de Clarín, Madrid, Imprenta central a cargo de V. Sáiz, Colegiata núm. 6, 1883.