

## **L'évocation de l'Orient dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán : le lointain à l'épreuve de la violence**

**CHRISTIAN BOYER**

*CRIIA, UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE*

*christianjeandaniel@gmail.com*

1. La Galice occupe une place de choix dans la production fictionnelle d'Emilia Pardo Bazán : la région est un terreau fertile pour la femme de lettres qui parvient à en révéler toute l'essence, oscillant entre la mention de dures réalités, la peinture de types *costumbristas* ou la recréation de mythes et de légendes locales. Au fil des recueils publiés entre 1885 et 1922 le lecteur des contes et nouvelles de doña Emilia est régulièrement invité vers d'autres contrées : Madrid est le théâtre de nombreuses aventures plus ou moins heureuses tandis que Cuba et les Philippines sont évoqués dans les récits où l'auteure déplore la perte des colonies. Pardo Bazán ne se limite pas à ces seuls espaces : elle va faire le choix audacieux d'évoquer l'Orient dans de nombreux textes fictionnels. D'Alexandrie à l'Inde, en passant par les rives du Jourdain ou les paysages de la Perse, l'Orient devient un territoire littéraire récurrent dans les contes et nouvelles. En décidant d'ancrer ses récits dans un au-delà des espaces connus, doña Emilia s'affirme comme une figure extrêmement cultivée capable de s'emparer d'un matériau exotique pour le modeler et en tirer de précieux enseignements. En outre, comme nous le démontrerons, elle se garde de céder à l'idéalisation dans le traitement de ces espaces où elle ne s'est jamais rendue. Au contraire, consciente du fait que l'on pourrait reprocher à une femme de lettres sa propension à se laisser aller à une fantaisie trop molle, Pardo Bazán se montre résolue à s'aventurer vers une écriture du lointain faite de violences et de cruautés, comme s'il s'agissait là, et c'est notre postulat, d'un gage pour pouvoir quitter le continent du familier pour une écrivaine de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **1. Le récit court exotique ou la marque de l'érudition**

---

2. Au cours de sa carrière littéraire, Emilia Pardo Bazán, polygraphe qualifiée à juste titre d'éclectique, a souvent démontré de façon plus ou moins adroite qu'elle construisait une œuvre sur un socle solide, fait de connaissances appartenant à des branches très diverses de la culture. Le lecteur retrouve une même exigence dans les récits courts exotiques ; les espaces mentionnés ne relèvent pas d'un seul territoire informel qui serait noyé sous les vapeurs orientalistes : l'auteure s'emploie en effet à évoquer des objets précis, relève des toponymes, revient sur des faits historiques permettant de recréer l'ailleurs avec une illusion d'exactitude.
3. Ainsi, et à titre d'exemple, l'auteure mentionne-t-elle le Yi Jing de Confucius dans « El Templo », récit qui se déroule en Chine, ou encore rappelle-t-elle la descendance d'Alexandre Le Grand dans « Zenana ». Dans d'autres récits courts comme « El cabello », le lecteur peut apprécier l'étendue de la culture biblique de Pardo Bazán. La brièveté des contes ne permet guère à l'auteure de développer de longues descriptions aussi n'est-il pas rare de trouver quelques mentions précises de meubles, de matières, d'édifices permettant la création d'un espace référentiel immédiatement reconnaissable. Parmi les territoires de l'Orient il en est un qui fascine Pardo Bazán au point de reparaitre dans plusieurs récits, il s'agit de l'Inde.
4. Ángeles Quesada Novás, qui a consacré deux articles à l'Inde dans la création artistique de Pardo Bazán, observe :

No nos es ajeno su afán por crearse un prestigio de mujer cultivada y culta, lo que la indujo a mantenerse muy al tanto de aquello que atraían que interesaba a los intelectuales que ella admiraba y con los que mantenía relaciones más o menos amistosas (Quesada Novás, 2009 ; 607).
5. Dans plusieurs récits courts mais aussi dans des créations poétiques inédites, doña Emilia évoque des épisodes précis du *Mahabarata* et du *Ramayana*, épopées présentes dans sa bibliothèque personnelle<sup>1</sup>. Emilia Pardo Bazán se montre presque pionnière : les premières traductions des textes sanscrits en anglais ne datent que de 1788 et c'est l'Allemagne qui joue un rôle capital dans la révélation et le traitement des grands textes du

1 Emilia Pardo Bazán possédait une version française du texte : *Le Maha-bharata : poème épique, de Krishna-Dwaipayane plus communément appelé Veda-Vyasa, c'est-à-dire le compilateur et l'ordonnateur des Védas*, traduit par Hippolyte Fauche, Paris, 1863-1870. Dans sa bibliothèque, on recense les dix premiers volumes de cette œuvre (qui en compte douze au total).

Sous-Continent. Les premières marques d'intérêt pour l'Inde en Espagne sont plus tardives : Emilia Pardo Bazán aurait pu avoir accès à des articles sur le Mahabarata et le Ramayana publiés en 1864 dans *La América*, ou plus vraisemblablement encore, grâce aux écrits de Manuel de Revilla qui diffuse ses connaissances sur le *Ramayana* à travers *La Revista de España*, reprises en 1883 à l'Ateneo de Madrid. Un autre précurseur pourrait être Juan Valera qui avait publié avant Pardo Bazán deux récits « Usimara » et « Santa » dans un volume de 1858. L'attrait de l'Inde continue d'opérer chez don Juan qui publie également « La buena fama » en 1894 et « Garuda o la cigüeña blanca » en 1896. Selon Ángeles Quesada Novás Revilla et Valera auraient déjà préparé un terrain qui sera cultivé par Pardo Bazán dans plusieurs récits. Notre lecture de ses contes confirme qu'une fois encore, l'auteure ne se contente pas de planter un décor oriental : les descriptions, et tout particulièrement celles des *incipit*, lui permettent de témoigner à partir de 1898 et jusqu'en 1909, de sa connaissance des textes fondateurs.

6. Ainsi, dès les premières lignes de « El milagro de la diosa Durga », publié pour la première fois en 1898, doña Emilia fait-elle le choix d'énoncer clairement l'un des grands principes des textes de l'hindouisme, en rappelant que la source à laquelle elle s'abreuve mêle histoire, religion et mythologie.

La historia religiosa y la civil y militar se encuentran tan íntimamente enlazadas en los pueblos antiguos de la India, que ni la crítica intenta separarlas; los textos históricos se hallan en los libros sagrados; las mismas epopeyas tienen carácter teológico, y obra son de bramanes o sacerdotes (Pardo Bazán, 2005 a ; 599).

7. La description de Durga, toujours dans le même récit, reprend les conventions de la représentation de la déesse guerrière : Pardo Bazán évoque tous ses attributs avec force précision. Un tel désir d'exactitude, dans un récit très bref, témoigne une fois encore d'une volonté d'apparaître presque exhaustive. L'ekphrasis serait ainsi une forme d'autolégitimation :

Salvada la puerta, lo primero que se divisa es la efigie colosal de la diosa, de aspecto venerando. Bajos los ojos como en misterioso éxtasis, y cubierta la cabeza por la alta mitra, en cuyo centro refulge enorme esmeralda; apoyados los pies en el lomo del toro Nandi, Durga tiende sus ocho brazos, y en cada uno de ellos lleva un atributo de sus enseñanzas y doctrinas. El primero empuña la cola de un búfalo, emblema de la agricultura; el segundo una espada, que significa el heroísmo; el tercero el vaso sagrado, símbolo de la religión; el cuarto la maza, representación del vigor y la fuerza; el quinto la luna, imagen de la sabiduría; el

sexto el escudo, que aconseja prudencia y ánimos para defenderse; el séptimo el estandarte, que es la ley, y finalmente, el octavo agarra con brío y violencia los cabellos del muñeco Maikasur, personificación del vicio, ordenando así la diosa que no se omita el castigo a los culpables, tan necesario para ejemplo y escarmiento en las bien ordenadas repúblicas (Pardo Bazán, 2005 a ; 600).

8. Le procédé, décliné dans d'autres récits, est complété par une maîtrise des lignées des grands héros des épopées de l'hindouisme. Dans « La paloma » (1899) Durvati nous est présenté comme « el primogénito del gran Ramasinda, famoso entre los monarcas indianos, vencedor de los divos, de los monstruos y de los genios » (Pardo Bazán, 2005 a ; 613), et dans « La tigresa » (1909) le destin du prince Yudistira est placé sous l'égide de la Trimurti tandis que Bisma, dans « La almohada » adore la cruelle Kali, laquelle nous est décrite dans le respect des canons de la représentation hindouiste :

¡Adoración a ti, divinidad del collar de cráneos! ¡Diosa furibunda! ¡Libertadora! ¡La que usa lanza, escudo y cimitarra! ¡A quien le es grata la sangre de los búfalos! ¡Diosa de la risa violenta, de la faz de loba! ¡Adoración a ti! (Pardo Bazán, 2005 b ; 501).

9. Le substrat légendaire du conte oriental permet ainsi à la comtesse de Pardo Bazán d'explorer une terre de l'altérité qui se veut le reflet d'une connaissance personnelle. Le travail de création repose alors sur une étude, une fondation solide, cette étape préparatoire étant une nécessaire, semble-t-il, pour toujours sembler légitime. Toutefois, le choix de l'Orient ne vise pas uniquement à satisfaire ce besoin de déplier l'éventail d'une culture riche et variée, Pardo Bazán retrace des histoires se déroulant dans un espace lointain pour asseoir des idéaux et rappeler des enseignements déjà présents dans des récits se déroulant dans des espaces plus familiers.

## **2. L'Orient et la réaffirmation des idéaux**

10. Les récits se déroulant en Orient ont en partage des thématiques et des tonalités et des enseignements avec de nombreux contes et nouvelles se déroulant en Espagne. Les relations amoureuses, très souvent évoquées au fil des différentes collections, sont présentes dans « El milagro de la Diosa Durga », « La Paloma », « Zenana », « Idólatra », par exemple. Tout

comme dans de très nombreux récits courts d'Emilia Pardo Bazán les amours riment avec frustration et souffrance<sup>2</sup>.

11. L'auteure fait de l'amour une quête, s'emploie à redessiner les idéaux qui doivent entourer le sentiment le plus noble, cède souvent au penchant de l'associer à la mortification. Le récit court exotique abrite lui aussi ses pénitents, des figures à la recherche d'un absolu que l'on pourrait croiser dans d'autres collections et récits épars.
12. Le don de soi peut aller jusqu'au sacrifice le plus cruel et atteint sont paroxysme avec « Prejaspes » (1898), récit dans lequel un père tue son propre enfant à la requête de son maître. La force des sacrifices rappelle d'ailleurs que la plume de Pardo Bazán se teinte d'une morale chrétienne faite de martyrs et de rédemptions. Les personnages peuplant les contrées lointaines s'ajoutent alors au dense martyrologe des récits courts.
13. Si l'écrivaine s'est parfois défendue de vouloir proposer des enseignements avec ses textes brefs, tout particulièrement lorsque ceux-ci pouvaient donner matière à polémique, comme ce fut le cas avec « La sed de Cristo » (1895), elle ne dissimule pas la valeur didactique des contes lorsqu'elle s'appuie sur des légendes ou des épisodes historiques. Ainsi choisit-elle d'ouvrir « El mandil de cuero » (1898) en exposant la loi qui régira le récit :

No creáis que esto que voy a referir sucedió en nuestros días ni en nuestras tierras, ni que es invención, o ficción. Si encierra alguna moraleja aprovechable, consistirá en que la historia tiene sentido y enseñanza. ¡Ay del género humano si la historia se redujese a la opresión del débil por el fuerte, al triunfo de la violencia! (Pardo Bazán, 2005 a : 647).

14. Ici, le conte oriental est le lieu du rétablissement de l'équilibre : face au sanguinaire Doac qui réclame sans cesse des sacrifices humains, s'oppose Cavé qui devient une figure de l'opposition au pouvoir tyrannique. Pardo Bazán croit en la vertu du repoussoir : les actes barbares sont souvent décrits par le menu dans les contes et nouvelles pour que l'injustice éclatante demande à être réparée, que ce soit au sein du récit ou dans un au-delà des frontières de la fiction, comme c'est le cas, dans d'autres collections, pour tous les textes évoquant les violences faites aux femmes ou les crimes perpétrés par convoitise. Dans « El mandil del cuero », le lecteur assiste ainsi à un juste retour des choses, à la punition du bourreau par

2 Dans sa thèse doctorale publiée sous le titre *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Ángeles Quesada Novás démontre longuement cet aspect.

l'être opprimé. C'est un même schème qui est utilisé pour « El tesoro de los Lagidas » (1907). Le portrait qui y est donné de Cléopâtre rappelle combien la souveraine peut se montrer cruelle : elle n'hésite pas faire disparaître un esclave nubien en le précipitant au fond de sous-sols aquatiques. La vertu triomphe, l'esclave nage avec aisance, se rend jusqu'à la baie d'Alexandrie, révèle à Octave l'emplacement du trésor jalousement gardé. C'en est trop pour la fille de Ptolémée qui choisit de recevoir la morsure fatale de l'aspic.

15. L'Orient est aussi le théâtre du combat contre les illusions. Dans de nombreux contes et nouvelles Pardo Bazán choisit de faire éclater une vérité prosaïque bien éloignée des rêveries ou des images convenues. Cette fabrique de la désillusion est également présente dans les récits traitant de l'Orient : dans « El tapiz », publié pour la première fois en 1902, un jeune homme acquiert un tapis persan et apprend que les femmes teignent parfois les fils avec leur propre sang pour obtenir un coloris incomparable. Le fantasme grandit chez Rafael qui en vient à tomber amoureux d'une femme inconnue. Le voile de la fantaisie orientaliste est déchiré grâce à l'intervention d'un ami : seules les femmes âgées sont capables de tisser de si belles pièces. Déçu, l'innocent découvre un cheveu blanc dans l'entrelacs des fils noués qui scelle la fin du rêve exotique. Le récit « En Babilonia », de 1902, décline le même principe : un homme s'installe dans un hôtel loin de l'Espagne et imagine que les occupants de la chambre voisine sont des amants qui, à la faveur de l'éloignement avec la Péninsule, s'aiment en secret. La dimension romanesque de l'union s'évapore tout à fait lorsqu'il apprend de la bouche du concierge que le couple idéalisé est d'une tout autre nature : il s'agit, en réalité, d'une mère prenant soin de son fils muet et malade. L'écrivaine rappelle ainsi sa volonté de ne pas céder aux chimères créées par l'imaginaire qui entoure l'Orient ; elle s'amuse même à aller à l'encontre des rêveries orientalistes. La vision que Luis a de Babylone est le creuset de nombreuses images romantiques, l'auteure choisit d'exposer le fantasme pour mieux le déconstruire :

Y Luis cerró el baúl y partió –con su Babilonia dentro-. Era una ciudad dorada a fuego, esmaltada de policromos esmaltes. En sus jardines los cálices exhalaban deleitoso y ponzoñoso aroma, que adormecía como el beleño, o exaltaba como el vino secular encontrado en las ánforas pompeyanas y calcinado por los volcanes. Sus habitantes, epicúreos, coronados de rosas, o vencedores ceñidos de laurel, no se parecían a los demás hombres: vibraban, y libaban, con perversidades finas y novelescas, el jugo de una existencia inimitable. Renacían en cada esquina los personajes de la depravación histórica, revestidos de su aureola que turba el corazón [...] (Pardo Bazán, 2005 b ; 215).

16. Aux griseries procurées par une imagination débordante, s'oppose la banale réalité. C'est ce que rappelle l'écrivaine en concluant le récit de façon on ne peut plus prosaïque et lapidaire : « Y esta fue la aventura de Luis en la inquietante Babilonia » (Pardo Bazán, 2005 b ; 217).

17. Les échos entre les récits se déroulant en Orient et ceux se situant en Espagne sont nombreux et l'on n'observe pas de rupture entre les valeurs défendues dans tous ces textes, quel que soit leur ancrage géographique. L'auteure appréhende l'ailleurs dans sa complexité mais l'assujettit souvent à une fin didactique. Une autre marque du traitement personnel de l'Orient chez Pardo Bazán, cette fois plus singulière, est la présence de figures féminines puissantes dans plusieurs récits. Outre la figure de l'impitoyable Cléopâtre de « El tesoro de Los Lagidas », d'autres personnages féminins marquent le récit oriental de leur puissance. La terrible impératrice Vu de « El templo » peut se montrer aussi résolue à exercer sa puissance que les cruelles déesses Durga et Kali ; dans le récit d'inspiration indienne « La tigresa », il est curieux de voir combien le règne animal connaît lui aussi ses propres figures sanguinaires féminines. Lorsqu'une prédiction est faite au jeune prince Yudistira, on l'avertit du danger d'être retrouvé par « una hembra » assoiffée de sang qui n'est autre que la tigresse qui l'avait déjà attaqué plus tôt et qui continuera de le traquer. L'ascète énonce sa vision en ces termes :

-Príncipe –dijo al fin-, el peligro que te amenaza consiste en que una hembra se acuerda sin cesar de ti; no te olvida un minuto. ¡Ay del hombre cuando la hembra le recuerda, sea con amor o con aborrecimiento, que viene a ser lo mismo!

-¿Una hembra? –preguntó sorprendido Yudistira-. A ninguna he amado profundamente, y, por lo mismo, no creo haber hecho daño a ninguna.

-Haz memoria –advirtió el penitente- de que una te clavó en el brazo su zarpa, y sus dientes en el hombro, mientras su ruda lengua bebía tu sangre con delicia (Pardo Bazán, 2005 b ; 437).

18. Les tigresses, les souveraines, et autres déesses à la tête de louve sont les avatars d'un féminin à l'œuvre dans le récit exotique. C'est ce que confirme encore le récit « La paloma » et le fait que l'auteure insiste sur le rôle des amazones dans la rude éducation que reçoit Durvati :

En vez de confiar al tierno infante a mujeres cariñosas, confiáronle a ciertas amazonas hircanas, no menos aguerridas que las de Libia, que formaban parte de la guardia real; y estas hembras varoniles se encargaron de destetar y zagar a Durvati, endureciendo su cuerpo y su alma para el ejercicio de la guerra. Practicaban las tales amazonas la costumbre de secarse y allanarse el pecho por medio de ungüentos y emplastos; y al buscar el niño instintivamente el calor del

seno femenil, sólo encontraba la lisura y la frialdad metálica de la coraza. El único agasajo que le permitieron las niñas fue reclinarse sobre el costado de una tigre domesticada, que a veces, como en fiesta, daba al principito un zarpazo; y decían las Amazonas que así era bueno, pues se familiarizaba Durvati con la sangre y el dolor, inseparables de la gloria (Pardo Bazán 2005 a ; 613).

19. Au sein de ces contes situés dans un Orient légendaire ou imaginé, l'affirmation récurrente d'une force féminine opposée à toute forme de délicatesse participe d'une écriture personnelle du conte exotique. L'on ne saurait reprocher à l'auteure de céder à la sensiblerie. Une lecture attentive de ces récits nous prouve d'ailleurs que la nouvelliste ne se contente pas de mentionner la brutalité, elle va plus loin dans l'écriture de la violence en faisant le choix de décrire les souffrances et les plaies de ses personnages.

### **3. L'Orient à l'épreuve de la surenchère cruelle**

---

20. Les suppliciés sont légion dans les récits de l'Orient et les tyrans font preuve d'une ingéniosité toute particulière lorsqu'il s'agit de faire souffrir leurs victimes. Dans « El templo » il est fait mention d'un corps coupé en dix mille morceaux ; dans « El pecado de Yemsid » l'ordre est donné de scier un corps en deux et dans « El renegado », publié dans *La Esfera* en 1916, deux fers saillants embrochent des têtes dans le souk en guise d'avertissement pour quiconque serait tenté d'écouter d'autres discours que ceux du Prophète. Dans « Prejaspes » encore, un père docile observe le cœur arraché encore palpitant de son fils. On le comprend aisément : la cruauté à l'œuvre dans tous ces récits n'est pas le fruit du hasard, d'un accident, mais bien le résultat d'une volonté de meurtrir, d'aller plus loin dans l'exploration de la douleur. Le personnage du conte exotique peut se révéler particulièrement sadique, à l'image de Doac qui est toujours à la recherche de supplices raffinés : « porque se deleitaba en el dolor, y los gemidos eran para él regalada música » (Pardo Bazán, 2005 a ; 647) et doña Emilia se complaît, semble-t-il, à nous donner à voir les affreuses meurtrissures qui se répètent dans de nombreux récits. Le conte se transforme alors en lieu de l'exposition du corps souffrant et l'auteure ne recule pas face à ce qui pourrait sembler inconvenant. Ainsi, toujours dans le même récit, ne se contente-t-elle pas de suggérer la cruauté, sa plume devient alors une loupe à travers laquelle le lecteur observe les verrues et les ulcères qui recouvrent le corps



du tyran, mais aussi les cerveaux frais qui y sont apposés comme autant d'onguents visant à le soulager.

21. Le principe de l'exposition du corps souffrant est également au cœur des contes se déroulant en Inde. Ceux-ci rivalisent de cruauté. Dans « La tigresa » la bête fauve finit par retrouver Yudistira. Elle se jette sur lui, avalant à grandes lampées le sang qui s'échappe de sa jugulaire. Avec « La paloma » et « La almohada », Emilia Pardo Bazán décrit les champs de bataille, ces espaces si récurrents des épopées de l'hindouisme. Dans le premier récit, Durvati s'initie au combat en montant un éléphant furieux :

A los diez y ocho años, brillante y animoso, entró el príncipe en acción por primera vez, al lado del rey, que invadía la comarca de Sogdiana y Bactriana, para someterla. Erguía-se Durvati sobre un elefante que llevaba a lomos formidable torre guarnecida de flecheros; cubría el cuerpo de la bestia un caparazón de cuero doble, y en sus defensas relucían agudas lanzas de oro. Escogida huete de negros armados de clavos cercaba al príncipe, y cuando se trataba la lid, Durvati se estremecía sintiendo que los pies enormes del belicoso elefante, que barritaba de furor, se hundían en cuerpos humanos, reventaban costillas, despachurraban vientres y hollaban cráneos, haciendo informe masa sanguinolenta y palpitante (Pardo Bazán, 2005 a ; 613-614).

22. Les dernières lignes de la citation témoignent d'une volonté de marquer le récit exotique d'un sceau sanglant. La découverte de la culture indienne et de certains épisodes cruels des épopées de l'hindouisme a frappé l'auteure et a nourri son imaginaire de la souffrance. En effet, comme l'a signalé Ángeles Quesada Novás, l'éléphant foulant les corps est également présent dans une composition poétique inédite de Pardo Bazán figurant dans son *Libro de apuntes* sous le titre « El carro de Jaggernaut, imitación de Heine ». Le poème reprend très librement les légendes entourant la procession du Rath Yatra à Purî, en Inde. Conduits par les éléphants, les chars menant au temple Jagganath progressent dans la foule qui ne s'écarte par, résolue à atteindre le nirvana :

Y caen a porfía  
debajo de las ruedas  
los parias, los brahmines,  
las locas bayaderas.  
Y el carro formidable  
siguiendo su carrera  
revienta aquellos pechos,  
tritura las cabezas.  
.....  
las víctimas son héroes  
o mártires o santos (Quesada Novás, 2008 ; 265).

23. Les shlokas du *Ramayana*, strophes en sanskrit, recèlent de nombreuses images cruelles mais la mise en récit des certains passages donne lieu à de notables transformations. Dans le livre VI du *Ramayana*, « Bhisma Parva » le combat fait rage et les gloses qui tiennent lieu de traduction des quatrains sanskrits évoquent souvent la présence des flèches et le sang déversé. Avec « La almohada », Pardo Bazán offre une version du même épisode, le récit est alors régi par l'hypotypose et la surenchère. La description du champ de bataille est précise et occupe une grande partie du conte. Jonché de cadavres, le sol entourant Bisma « se cubría de carne palpitante », on retrouve une fois encore « el crujido de los cuerpos reventados, aplastados por las patatas elephantinas » (Pardo Bazán, 2005 b ; 502). La peau et la chair cèdent pour livrer toujours davantage l'intimité sanglante des corps meurtris :

Los que habían caído anonadados por un mazazo, sangrando como bueyes, aún respiraban; los afanes inconscientes de la agonía les obligaban a arrastrarse por el suelo, comprimiendo con la mano sus entrañas, que se salían del roto vientre (Pardo Bazán, 2005 b ; 503).

24. La mort de Bisma est une longue agonie : dans le passage que nous reproduisons ci-après, la nouvelliste se montre précise et décompose chacune des blessures qui mèneront le personnage vers une mort certaine. La surenchère atteint son point d'orgue à la fin du récit, le personnage y est mis à mal avec une forme d'acharnement indéniable :

Cuando Bisma dejó caer el inanimado cuerpo y se incorporó, el círculo abierto a su alrededor no existía. La corriente desbordada de la batalla le arrastraba ya. Ni tiempo tuvo de recoger su maza. No le quedaba más defensa que sus luengos brazos. Le envolvía el oleaje, le arrebatava una fuerza desatada como un elemento. Se sintió perdido, ahogado, acribillado, consumido cual la arista por el fuego. De lo alto de las torres llovían flechas. La primera se le clavó en un muslo; después otra en el cuello; dos en el hombro. Con las manos quiso guarecerse; sus manos fueron atravesadas de parte a parte por finísimas lenguas de áspid, de hierro, y las dejó caer, exhalando un rugido de dolor. Descubierta el rostro, en él se hincaron los dardos, y al penetrar uno en la cavidad del ojo izquierdo, Bisma se desplomó, exhalando un quejido lúgubre. Cayeron sobre él innumerables contrarios y le destrozaron a porfía con krisas, puñales; lanzas cortas, espadas curvas, garfios, piedras aguzadas, hachas de jade: no quedó sitio de su cuerpo que no recibiese herida: ya ni las sentía (Pardo Bazán, 2005 b; 503-504).

25. La cruauté n'est pas l'apanage des récits exotiques : c'est une veine qui traverse toute la production des récits courts<sup>3</sup>. Toutefois, il est intéressant

3 C'est ce que je démontre dans ma thèse, *La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán*, soutenue en 2014. Qu'il s'agisse de contes fantastiques aux accents gothiques ou

de voir que doña Emilia n'hésite pas à forcer le trait dans ces contes orientaux. En exposant le corps meurtri, Pardo Bazán conforte ses critiques et ses lecteurs : sa plume est virile, son style énergique. En cela, elle casse une fois encore, comme si besoin était, le préjugé d'une littérature du sentiment, facile, fondée sur la douceur féminine. Aussi novatrice et audacieuse soit-elle, doña Emilia ne saurait affirmer un féminin à l'œuvre en évoquant le corps de la femme et sa jouissance mais il reste possible de se servir du corps meurtri pour lutter contre une classification binaire où, comme le rappelle Delphine Nodier, « l'opposition style viril/ roman sentimental scelle les deux bornes de l'opposition entre le masculin et le féminin » (Naudier, 2001 ; 57). Dans ce marquage sexué de la littérature, Pardo Bazán occupe ainsi visiblement le territoire littéraire grâce à son style viril. L'adjectif est ambigu car il peut être tout à la fois laudatif ou servir les critiques les plus acerbes. En effet, parmi les connotations positives de ce « varonil » si souvent apposé au style de la comtesse de Pardo Bazán, il faut entendre énergique, vif, qui fait preuve de raison et de volonté. Il s'opposerait ainsi à un style fait de sensibilité, d'intuition, peu rigoureux, qui serait le fruit d'un esprit rêveur. On se souvient que le même adjectif a pu être employé de façon à railler l'écrivaine. Le journaliste Fernanflor, par exemple, rappelait en 1887 que l'accueil favorable que recevaient les œuvres de l'écrivaine avait partie liée à sa position sociale et à ses amitiés. Il précisait alors :

En mi opinión, la Pardo Bazán no es una excepción como algunos creen, puesto que no es una escritora: es un escritor más. Literariamente, explora, describe, analiza y domina con su pensamiento el mundo de los hombres. Su pluma es viril y sus adjetivos tienen bigote (Ezama Gil, 2019 ; 98).

26. L'écriture de l'article laisse planer une ambiguïté sur la critique : derrière le goût pour le bon mot, les qualités de l'écrivaine restent indéniables toutefois, Fernanflor décide de clarifier sa position en rejetant cette écriture qui, pour l'époque, relève d'une hybridité difficilement acceptable :

Tal vez hubiese preferido encontrar en ella una escritora que iluminase con el resplandor de su corazón inflamado en dulces sentimientos, y evaporándose en palabras que fuesen sonrisas y lágrimas, es mundo inexplorado del alma de la

de contes religieux ou encore de récits évoquant la force du milieu, proches d'un naturalisme personnel, l'auteure n'hésite pas à évoquer la souffrance des personnages et à faire couler le sang. Dans une thèse plus récente, intitulée « La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán », Ruth Noya Taboada va dans le même sens et prouve que la violence infuse de nombreux espaces dans les récits courts de doña Emilia.

mujer, solo bien conocido de ella, y solo de ella conocido porque solo lo vive y puede vivirlo ella (Ezama Gil, 2018 ; 98-99).

27. Capable de livrer des références précises, prompt à présenter des entités féminines puissantes et à décrire par le menu les affres endurées par les personnages, doña Emilia prend l'exact contrepied de ce que décrit Fernanflor dans son article. Son érudition et son goût pour l'exposition des corps meurtris lui permettent non seulement d'éviter une forme d'assimilation à un style féminin stéréotypé, mais surtout de cultiver avec audace le récit court en proposant des tableaux exotiques de la souffrance dont les morales rejoignent les valeurs et les idéaux qu'elle soutient à la fois dans d'autres récits, ancrés dans des espaces plus familiers, mais aussi dans de nombreux articles journalistiques.

## **Bibliographie**

---

NAUDIER Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Presses de Sciences Po « sociétés contemporaines »*, 4, n° 44, 2001, p. 57-73.

PARDO BAZÁN Emilia, *Obras Completas, VIII*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

\_\_\_\_\_, *Obras Completas, IX*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005. (2005 a)

\_\_\_\_\_, *Obras Completas, X*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005. (2005 b)

QUESADA NOVÁS Ángeles, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.

QUESADA NOVÁS Ángeles, « Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán », in *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, n° 6, 2009, p. 43-82.

\_\_\_\_\_, « La India en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán », in *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel, PATIÑO

C. BOYER, « L'évocation de l'Orient...»

EIRÍN Cristina, PENAS, Ermitas (coord.), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Casa-Museo Pardo Bazán, 2009, p. 607-626.