



**HAL**  
open science

# La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán

Christian Boyer

► **To cite this version:**

Christian Boyer. La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2014. Français. NNT : 2014PA040111 . tel-04267949

**HAL Id: tel-04267949**

**<https://theses.hal.science/tel-04267949>**

Submitted on 2 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

## ÉCOLE DOCTORALE IV

### Laboratoire de recherche CRIMIC

## THÈSE

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Littérature espagnole (Etudes Romanes : Espagnol)

Présentée et soutenue par :

**Christian BOYER**

le : 24 novembre 2014

## **La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán**

### **Sous la direction de :**

M. Sadi LAKHDARI, Professeur des universités, Paris Sorbonne (Paris IV).

### **Membres du jury :**

Mme Denise BOYER, Professeure émérite, Paris Sorbonne (Paris IV)

Mme Dolores THION SORIANO-MOLLA, Professeure des universités, Université de Pau et  
des Pays de l'Adour

M. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Professeur des universités, Universidad de Santiago  
de Compostela

M. Sadi LAKHDARI, Professeur des universités, Paris Sorbonne (Paris IV)



À Isabelle(s)...

## Remerciements

Je voudrais adresser des remerciements tout particuliers à M. le Professeur Sadi Lakhdari : sa confiance et la grande liberté qu'il m'a laissée au fil de ces années de travail m'ont permis de mener cette thèse de doctorat avec sérénité. Cette étude doit beaucoup aux enseignements que j'ai reçus dans le cadre de séminaires toujours propices aux échanges et à l'élaboration de projets.

Je remercie également M. le Professeur González Herrán qui, alors que je commençais à travailler sur les récits courts de doña Emilia, m'a fait parvenir de nombreux numéros de *La Tribuna*, et m'a permis de collaborer à cette revue de grande qualité.

Merci à Sandrine pour le temps qu'elle a si gentiment accordé à la lecture de ce travail.

Merci à mes compagnons doctorants : Jean Christophe, Justine, qui, chacun à sa manière, ont contribué à me rassurer dans les périodes les plus difficiles de ce long parcours.

Je remercie mon épouse Pascale et mes filles, Inès et Elise, à qui j'ai volé bien du temps, et qui ont dû vivre avec doña Emilia pendant plusieurs années...



Louis Janmot, « Cauchemar », 8<sup>ème</sup> tableau de la série *Le Poème de l'âme*, 1855, Musée des Beaux Arts de Lyon.



## SOMMAIRE

<b><u>INTRODUCTION GÉNÉRALE</u></b>	13
<b><u>PREMIÈRE PARTIE : LES APPORTS D'UN TERREAU LITTÉRAIRE CRUEL</u></b>	
<b>Introduction à la première partie : La cruauté, à la croisée des courants littéraires.</b>	23
<b>Chapitre I : La notion de cruauté : vers une convergence des problématiques.</b>	25
Cruauté et inhumanité.	25
La cruauté et la loi : de la justice divine à celle des hommes.	30
La cruauté au service de l'art : représentation et communication fondamentales.	36
<b>Chapitre II : Le conte romantique et le goût du sang.</b>	43
Le conte littéraire : définition, le rôle de la presse.	43
Le fantastique et le sang : des racines folkloriques au roman gothique.	46
Le Romantisme : le bonheur est dans le crime.	57
<b>Chapitre III : Le naturalisme et la cruauté.</b>	67
La dissection de la société : de l'imitation à la surenchère.	67
Emilia Pardo Bazán et le naturalisme : l'histoire d'une incompréhension.	73
Emilia Pardo Bazán et la cruauté naturaliste : une figure contradictoire.	78

<b>Chapitre IV : Le roman russe et le cruel réalisme de l'âme.</b>	85
<i>La revolución y la novela en Rusia</i> : découverte, plagiat, et lecture personnelle.	86
La littérature russe comme miroir.	95
<b>Chapitre V : La nouvelle manière : états d'âmes et cruautés rédemptrices.</b>	101
<i>La Piedra angular</i> : crime, châtement, rédemption.	102
« L'intolérable sécheresse du réalisme » : le récit court à la croisée du conte religieux et du goût russe.	105
La découverte de <i>Crime et châtement</i> .	113
<b>Chapitre VI : Doña Emilia et la presse : le récit court et la chronique.</b>	117
La presse du 19 <sup>ème</sup> siècle et l'essor du conte littéraire.	117
Emilia Pardo Bazán, journaliste.	122
De la chronique noire au récit court sanglant.	126
<b>Chapitre VII : L'influence du genre policier, de la théorie à la pratique.</b>	145
La naissance et l'essor du roman policier.	146
Les précurseurs du genre policier en Espagne.	150
De <i>La nueva cuestión palpitante</i> à la pratique du récit court.	153
<i>La gota de sangre</i> : aboutissement et synthèse.	163
<b>Conclusion à la première partie.</b>	171

## **DEUXIÈME PARTIE : L'EFFET CRUEL, POINT NODAL DE LA POÉTIQUE DE LA SOUFFRANCE ET DE LA RÉCEPTION**

<b>Introduction : la valeur de la concision et la théorie de l'effet.</b>	175
<b>Chapitre VIII : Les mots de la cruauté : l'homme cruel et le problème de La civilisation.</b>	181
La polysémie du sang : <i>sanguis</i> et <i>cruor</i> .	181
« Cruauté », « barbarie », « férocité » : de la synonymie à l'intention.	191
<b>Chapitre IX : La description de l'espace au service de la cruauté.</b>	203
Les espaces naturels ou l'antichambre de la tragédie.	206
Scènes d'intérieur : d'un genre à l'autre.	215
<b>Chapitre X : Décrire la blessure, exprimer la fascination du sang.</b>	231
De la description médicale à la surenchère.	231
La clause sanglante.	243
<b>Chapitre XI : Contrastes et distorsions, prismes cruels.</b>	249
Le titre : du contraste comme manipulation.	250
Au cœur du texte, le contraste et la polyphonie de la narration.	254
Le grotesque : un prisme cruel.	265
<b>Chapitre XII : Le personnage et la cruauté ou la dialectique de la victime et du bourreau.</b>	277
L'opposition manichéenne et le sentiment d'indignation.	278
Le personnage-pion, victime d'un bourreau protéiforme.	289
L'onomastique au service de l'intention.	299

<b>Chapitre XIII : Le martyrologe des récits courts.</b>	311
La présence du Christ dolent et des saints martyrs.	312
La propagation du martyre.	320
<b>Conclusion à la deuxième partie : lorsque la fascination demeure...</b>	329
<b><u>TROISIÈME PARTIE : UNE APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DE LA CRUAUTÉ DANS LES RÉCITS COURTS</u></b>	
<b>Introduction à la troisième partie : lire la cruauté avec la psychanalyse.</b>	333
<b>Chapitre XIV : Aller au-delà de la surface pour percer le mystère : les manifestations de la pulsion du chercheur.</b>	339
« Penetrar en lo hondo », « allá dentro » : la quête des origines.	340
Étriper : une image obsédante.	344
Au bout de la recherche : le châtiment. Une lecture psychanalytique de trois récits courts.	348
<b>Chapitre XV : cruautés paternelles.</b>	361
Le père, représentation d'une loi cruelle.	361
Scènes de lit, scènes de mort.	369
Père disculpé, mère coupable ?	374
<b>Chapitre XVI : Les avatars de la mère cruelle.</b>	383
Marâtres, marraines, fées et sorcières : les représentations traditionnelles de l'autre mère.	384
Fauves, déesses et fantômes : la présence de l'infamiliier dans le récit.	395

<b>Chapitre XVII : Vampirisme et englutissement, la revenance en corps de la mère.</b>	405
Les manifestations du vampire.	408
Englutissements, cruelles osmoses...	420
<b>Chapitre XVIII : Le récit court et le secret de famille.</b>	433
[Grand-] Mère, crime, lame, sang, suicide, honneur, convoitise...	434
Le retour du fantôme, cryptages et suintements : une nouvelle approche du récit court.	439
Le fantôme à l'œuvre : de la résistance à la révélation.	444
<b>Conclusion à la troisième partie.</b>	463
<b><u>CONCLUSION GÉNÉRALE</u></b>	467
<b>INDEX DES RÉCITS COURTS MENTIONNÉS.</b>	474
<b>INDEX DES NOMS PROPRES</b>	479
<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b>	495
<b>ANNEXES : UNE ICONOGRAPHIE DE LA CRUAUTÉ.</b>	516



## Introduction générale :

En France, la réception des récits courts de doña Emilia a longtemps été éclipsée par ses romans, et particulièrement par ceux qui témoignent d'un « naturalisme à l'espagnole ». Si *Los Pazos de Ulloa* et *La Madre Naturaleza*, parce qu'ils ont suscité un intérêt particulier de la part des lecteurs et enseignants de la littérature espagnole de ce côté-ci des Pyrénées, figurent souvent dans les ouvrages généraux et les anthologies, et ont gagné le droit de cité parmi ce que l'on nomme les « classiques », il semblerait que la situation soit bien différente pour les récits courts. Cela s'explique-t-il par une forme de hiérarchisation des genres littéraires qui voudrait que la forme brève soit le parent pauvre du roman ? Un texte publié dans un périodique ne pourrait-il parvenir à gagner ses lettres de noblesse ? Serait-il possible que l'on n'ait pas perçu la maîtrise dont fait preuve l'auteur en cultivant un genre exigeant, qui soumet à la contrainte formelle ? Est-ce encore à la prolixité d'un écrivain polygraphe que l'on devrait une dispersion de l'intérêt pour un genre précis ? Si nous forçons quelque peu le trait, et que nous cédon presque à la provocation dans ces propos liminaires, c'est parce que la production de contes et nouvelles d'Emilia Pardo Bazán, riche de plusieurs centaines de titres, offre une telle variété de thèmes, et recèle une telle richesse pour l'analyse, que nous souhaiterions qu'elle soit plus largement étudiée, et que sa lecture suscite un regain d'intérêt pour la littérature du 19<sup>ème</sup> siècle.

Nos propos, sans doute aiguisés par notre goût prononcé pour les récits courts de doña Emilia, ne concerne pas, bien entendu, le monde de la recherche : le travail de recensement et de compilation des récits courts effectué par Nelly Clémessy en 1972<sup>1</sup>, la thèse doctorale de Juan Paredes Núñez de 1979<sup>2</sup> sont des ouvrages qui marquent une étape importante dans la

---

<sup>1</sup> CLÉMESSY, Nelly, *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.

<sup>2</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada, 1979.

connaissance des récits brefs. Depuis, nombre de chercheurs se sont intéressés aux contes et nouvelles de doña Emilia. En France, Ibrahima Diaby s'est essayé à une nouvelle classification des récits en choisissant de les rattacher à divers courants littéraires<sup>3</sup>, le thème de l'amour a retenu l'attention d'Ángeles Quesada Novás<sup>4</sup>, l'approche structuraliste de Javier López Quintáns a encore permis de révéler que les personnages des récits brefs sont voués à l'échec<sup>5</sup>. Les récits courts ont également fait l'objet d'un colloque, en 2005, dans lequel de nombreux spécialistes de doña Emilia se sont montrés unanimes : le conte méritait d'être au centre des échanges. Comme le souligne José Manuel González Herrán dans la présentation des actes :

Cuando comenzamos a organizar este II simposio, los miembros del comité organizador y científico (conmigo, los doctores Barreiro Fernández, Paz Gago, Patiño Eirín, Penas Varela y Rodríguez González), tras considerar y sopesar las diversas posibilidades, estuvimos de acuerdo en que acaso fuesen los cuentos el aspecto actualmente más sugestivo, por varias razones: las cada vez más abundantes ediciones, recopilaciones y antologías; el proceso -que parece inagotable- de recuperación de cuentos dispersos, olvidados o inéditos; la constante aparición de estudios -artículos y monografías- sobre la narrativa breve de doña Emilia; la frecuente utilización de sus cuentos en la práctica docente<sup>6</sup>...

Les récits courts ne furent jamais aussi accessibles qu'aujourd'hui : outre la numérisation proposée par la Biblioteca Virtual Cervantes qui permet au lecteur de découvrir ou de relire de très nombreux contes et nouvelles<sup>7</sup>, la récente réédition des œuvres complètes de doña Emilia que l'on doit à José Manuel González Herrán et Darío Villanueva, offre ce qui est à ce jour l'ensemble le plus complet de récits courts. Les volumes VII à X réunissent 394 contes et nouvelles publiés dans des recueils, et dans les volumes XI et XII, José Manuel González Herrán rassemble encore 233 « cuentos dispersos »<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> DIABY, Ibrahima, *Le Récit court de doña Emilia, Thématique et procédés narratifs*, Thèse inédite dirigée par M. Le Professeur Maurice Molho en Sorbonne, 1983.

<sup>4</sup> QUESADA NOVÁS, Ángeles, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.

<sup>5</sup> LÓPEZ QUINTÁNS, Javier, *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 17.

<sup>7</sup> [www.cervantesvirtual.com/portales/pardo\\_bazan/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/)

<sup>8</sup> C'est de cette édition des récits courts que nous nous servons pour citer les textes de doña Emilia. Aussi, il convient de rappeler les références précises des tomes concernés :

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII: La dama joven, Cuentos escogidos, Cuentos de Marineda*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII: Cuentos nuevos, Arco Iris, Cuentos de amor, Cuentos sacro-profanos*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

Si en castillan, le terme « cuento » suffit à désigner sans ambiguïté les nombreux récits réunis dans ces volumes, le français nous contraint à l'utilisation des vocables « contes » ou « nouvelles » et partant, à devoir énoncer des critères de taxinomie pour gagner en précision. Une telle démarche nous contraindrait à devoir expliquer, pour chacun des récits mentionnés dans cette étude, les principes susceptibles d'expliquer notre choix de les ranger sous le groupe des contes, ou encore sous celui des nouvelles. De surcroît, la nouvelle étant héritière du conte populaire, il est important de souligner qu'au 19<sup>ème</sup> siècle les termes semblaient être interchangeables : les *Contes de la Bécasse* de Maupassant, *Trois contes* de Flaubert rassemblent des récits que les auteurs eux-mêmes et les critiques littéraires n'hésitent pas à désigner comme « nouvelles ». Dans *Le Conte et la nouvelle*, Jean-Pierre Aubrit propose quelques critères qui devraient permettre de résoudre le conflit de la partition générique. Si le conte populaire est un genre fixé, le conte littéraire, en se plaçant dans un au-delà de la parole moralisatrice, est un espace où les « diseurs » que sont les narrateurs ne sont pas réduits à de simples relayeurs : ces caractéristiques le rapprochent grandement de la nouvelle. C'est ainsi qu'à la fin de son étude, Jean-Pierre Aubrit, spécialiste de la forme brève, avoue être en mesure de ne proposer qu'une « conclusion provisoire et circonspecte » :

Il ne faudrait pas se laisser prendre à la rigueur des critères par lesquels nous venons de distinguer le conte et la nouvelle. Comme nous le disions en ouverture de cette partie, la distinction entre les deux devient aléatoire dès lors qu'ils sont des objets littéraires, et pas seulement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle comme le pense René Godenne. Certes nous lui accordons que la confusion s'est à coup sûr aggravée « surtout dans la seconde moitié du siècle ». De Mérimée à Maupassant via Nodier et Gautier, il cite dans *La Nouvelle* nombre de propos témoignant de cette confusion sémantique dans l'esprit même des écrivains<sup>9</sup>.

Afin d'échapper à cet écueil conceptuel, mais aussi pour éviter un besoin de justifier une nomenclature à chaque étape de notre travail, nous avons préféré au fil de cette étude l'emploi des termes « récits courts ». Ce choix ne nous permet pas simplement d'échapper à ce point d'achoppement que constitue la définition générique, il vise également à annoncer

---

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX: Un destripador de antaño (Historias de Galicia), En tranvía (Cuentos dramáticos), Cuentos de Navidad y Reyes, Cuentos de la patria, Cuentos antiguos, Lecciones de literatura*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X: El fondo del alma, Sud-exprés (Cuentos actuales), Cuentos trágicos, Cuentos de la tierra*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI: Cuentos dispersos, I (1965-1910)*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2012.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII: Cuentos dispersos, II (1911-1921)*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2012.

<sup>9</sup> AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2012, [1997], p. 136.

que nous n'analyserons pas, bien que nous ne nous interdisions pas de les mentionner, les récits plus longs, qu'il s'agisse bien évidemment des romans, mais aussi des « novelas cortas » réunies dans le tome VI des œuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán<sup>10</sup>.

Les titres programmatiques des recueils *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900), *En tranvía (Cuentos dramáticos)* (1901), *Cuentos trágicos* (1912) sont un indice précieux pour le lecteur désireux de découvrir l'univers fictionnel de doña Emilia. Il devine, et les textes le confirment, que la souffrance est au centre de nombreux récits courts. Mais s'il décide encore de s'intéresser aux autres recueils et aux « contes perdus et retrouvés », tels que les nomme Nelly Clémessy<sup>11</sup>, il constatera aisément que les afflux de sang, que les déchirures de l'âme et de la peau sont au cœur d'un grand nombre de textes. Accidents et meurtres se relaient au fil des pages et témoignent d'un intérêt tout particulier pour la blessure.

Si le terme « cruauté » nous semble pertinent, c'est parce qu'il exprime à la fois le besoin de faire couler le sang et le penchant à faire souffrir. Toute recherche étymologique semble confirmer sa pertinence : le terme *crudēlitas* est un dérivé de *cruor* qui désigne le sang répandu. Alain Rey, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, retrace cette évolution : « cruel » est issu de *crudelis* « qui fait couler le sang, se plaît dans le sang, impitoyable » ; l'adjectif qualifie une personne, un animal, et, par métonymie, une action, un sentiment<sup>12</sup>. En cela, être cruel, c'est aimer voir couler le sang, et par glissements sémantiques : « qui se plaît à faire souffrir, à torturer ; qui manifeste de la méchanceté, qui cause une souffrance morale ou physique<sup>13</sup> ».

C'est bien de cruauté qu'il s'agit dans tous ces récits courts où les corps sont meurtris et les âmes, tourmentées. Le nombre de pages où le sang coule en abondance, peut-être plus que de raison, est tel, qu'il invite à une réflexion de nature duelle : comment la fascination personnelle de l'auteur pour les souffrances du corps et de l'âme s'exprime-t-elle dans les récits courts ? L'écriture de la cruauté répond-elle à une intention critique à l'égard de la société ou n'est-elle pas également le reflet d'un questionnement de l'ordre de l'intime, voire d'une hantise tapie dans un au-delà du conscient ?

---

<sup>10</sup> Le volume rassemble les « Novelas ejemplares » : *Los tres arcos de Cirilo, Un drama, Mujer* ainsi que les « Novelas cortas » : *El áncora, Cada uno..., Allende la verdad, Belcebú, Finafrol, La gota de sangre, Arrastrado, En las cavernas, La muerte del poeta, La aventura de Isidro, La última fada, Clavileño, Dioses, La Pepona, La Serpe, Rodando*, PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VI*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2002. José Manuel González Herrán et Darío Villanueva soulignent dans l'introduction la difficulté que représente l'établissement de critères pour définir « la novela corta » face au « cuento », p. XIII, XIV.

<sup>11</sup> LEGAL [CLÉMESSY], Nelly, *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968.

<sup>12</sup> REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, (1993), 2010, p. 581.

<sup>13</sup> *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2003, p. 257.

Doña Emilia n'est pas le premier auteur à proposer aux lecteurs des récits cruels, à preuve le choix qu'ont fait aussi bien Villiers de l'Isle-Adam que Mirbeau de rassembler leurs contes et nouvelles sous le titre de *Contes cruels*, ou encore les nombreux récits de Maupassant qui s'articulent autour de la souffrance. Nous choisirons ainsi de resituer Emilia Pardo Bazán dans le contexte des idées littéraires de son temps, et de rassembler - sous la forme d'une somme qui ne pourrait être ni exhaustive ni purement diachronique, puisque le récit court est creuset de plusieurs influences -, les courants et les genres qui ont retenu l'intérêt de doña Emilia, et qui ont en partage l'expression d'une forme de cruauté. Cette approche vise à déterminer l'existence d'un terreau littéraire cruel qui, entre imprégnation et appropriation, aurait nourri l'imaginaire de doña Emilia. Les manifestations de la cruauté sont en effet inséparables de la spécificité des genres et des courants littéraires : appréhender une écriture de la souffrance dans toute sa complexité requiert un travail sur les variations cruelles. Les apparitions spectrales du roman noir anglais et des contes fantastiques à la mode allemande, la surenchère naturaliste qui pousse inexorablement le personnage à subir les affres de l'existence, les souffrances de l'âme révélées par le roman russe s'entrecroisent et se combinent au sein d'une production fictionnelle qui s'inscrit dans la durée. Parce qu'Emilia Pardo Bazán est polygraphe, il conviendra également de s'intéresser aux relations, tiennent-elles de la concordance, de la réécriture, de la réciprocité, entre les textes issus de la presse et le récit court.

C'est ensuite sur la création d'un « effet de cruauté » que nous porterons notre attention. Parce que l'effet est à la jonction de l'écriture et de la réception, un travail sur la facture du récit court permettrait de dégager les éléments qui, en vertu de la concentration inhérente à la forme brève, contribuent à précipiter l'action vers un dénouement cruel saisissant. Outre le travail que nous proposerons sur le choix des vocables employés pour exprimer la souffrance, nous nous attacherons à dégager les procédés visant à la fois à mener les personnages à leur perte et à heurter la sensibilité du lecteur. L'étude de la fonction de l'espace, des schèmes et des clausules, une analyse sur la fonction et la nature des personnages seront autant d'étapes nécessaires pour mettre en lumière les différents choix que fait l'auteur pour susciter une vive réaction, voire une répulsion chez le lecteur.

Afin de ne pas réduire la présence d'images sanglantes multiples et nombreuses à des témoignages de la souffrance qui tradiraient une simple volonté réformatrice ou moralisatrice, nous nous proposons, dans la dernière partie de cette étude, de considérer que les répétitions et les insistances relevées dans les récits courts, peuvent échapper à l'intention. La fascination exercée par la blessure et les souffrances ouvre une porte sur un au-delà de la conscience, sur un univers fantasmatique que l'on aurait tort de négliger, si l'on souhaite

donner un nouvel éclairage de la cruauté au sein du texte littéraire. Le recours à l'outil psychanalytique s'avérera ainsi nécessaire. Relever les images cruelles récurrentes exprimant un besoin de représenter et de rejouer sans cesse les mêmes scènes, considérer le poids du secret et les liens qu'il entretient avec le sang et la souffrance, nous permettrait de révéler plusieurs fantasmes prégnants dans l'œuvre fictionnelle de la comtesse de Pardo Bazán.

Un dernier point mérite encore quelques précisions : il concerne l'extension du corpus étudié. Conscient de l'écueil que constitue l'analyse de plus de 600 récits - aussi brefs soient-ils -, nous avons d'abord songé à limiter notre étude aux collections de récits courts qui seraient les plus cruelles. Les mots de Claude Lévi-Strauss nous poussaient en effet à penser qu'étudier des cas nombreux, « d'une façon toujours superficielle et sans résultat » serait bien moins probant que « l'analyse approfondie d'un petit nombre de cas<sup>14</sup> ». Les conclusions de l'auteur d'*Anthropologie structurale*, qui tiennent presque de la maxime : « une expérience bien faite vaut une démonstration<sup>15</sup> », sont précieuses pour éviter un travers souvent révélateur de la crainte de ne pouvoir se montrer assez convaincant. Toutefois, nous ne parvenons pas à nous résoudre à opérer des choix parmi les recueils de récits courts : pourquoi écarter tous les textes épars publiés dans la presse ? Par ailleurs, notre démarche méthodologique, tributaire des spécificités d'un genre où la concentration semble être la vertu suprême, repose avant tout sur la superposition des récits, sur leur confrontation, sur une mise en regard constante qui, appuyée sur des recensements lexicaux, permet de dégager, au fil d'une production littéraire longue de plus d'un demi-siècle, des récurrences, voire des constantes, tant dans les images employées que dans les techniques scripturales<sup>16</sup>. Est-ce à dire qu'il sera fait mention, dans ce travail, des plus de 600 récits courts regroupés dans les œuvres complètes de doña Emilia ? La réponse est bien évidemment négative : nous ne prétendons pas parvenir à réaliser une analyse exhaustive de tous les récits, ce serait chose impossible et sans doute inutile, car il est également de nombreux textes qui n'ont rien de cruel. Notre travail s'appuie donc sur 408 récits ayant un intérêt pour l'étude de la cruauté qui appartiennent à toutes les collections publiées mais aussi aux contes épars. Toutefois, les recensements lexicaux ont été effectués sur un plus grand nombre de textes. L'index des récits analysés et mentionnés, que nous proposons à la fin de ce volume, permettra au lecteur de retrouver aisément ceux que nous avons retenus pour cette étude.

---

<sup>14</sup> LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2012 (1955), p. 343.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Cette démarche doit beaucoup aux travaux de Roland Barthes, qui, dans *Sur Racine*, parvient à une définition du héros racinien par un jeu de superposition qui permet de dégager quelques invariants. BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1960. Avec *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, de Charles Mauron, la validité d'une démarche de superposition et de confrontation des textes ne fait nul doute. Son travail de critique psychanalytique sur le pouvoir révélateur des images nous a également encouragé à adopter cette méthode. MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.





**PREMIÈRE PARTIE :**

---

**LES APPORTS D'UN TERREAU LITTÉRAIRE CRUEL**

---



## **Introduction à la première partie :**

### **La cruauté, à la croisée des courants littéraires.**

On ne peut échapper au spectacle du sang : les divertissements et les médias se relaient pour offrir encore et toujours les mêmes images de corps meurtris, de visages tuméfiés, de chairs en lambeaux. Se soustraire à cette montée de la cruauté semble impossible. Fiction et réalité se côtoient, et se rejoignent autour du sang qui coule. Tout porte à croire que l'image n'a de valeur dans le journal télévisé que si elle fournit le spectacle détaillé de l'horreur, que la série n'a de succès que si elle débute par une scène d'autopsie ou qu'elle s'achève dans un flot d'hémoglobine. La liste des exemples pourrait bien entendu s'étendre à la photographie de presse et que dire de la mort en direct, bien réelle, en un clic ?

Si le monde de l'édition n'échappe pas à cet engouement, il permet toutefois de chercher à comprendre les ressorts de l'excès, ou du moins, à resituer la notion de cruauté dans des perspectives distinctes et par là, à éviter les amalgames. Christian Biet, dans un travail de compilation, revient sur la saison théâtrale de 2005 qui fut particulièrement cruelle : « le théâtre contemporain est devenu sanglant, cruel et s'adonne aux performances les plus terribles<sup>17</sup> ». Si l'auteur se veut ensuite railleur face aux critiques filandreuses, c'est surtout pour rappeler que l'on ne peut, à l'issue de quelques observations et à brûle-pourpoint, embrasser le concept de cruauté dans toute sa complexité :

Ainsi, ces derniers temps, toutes sortes de discours s'emparent de la violence et de la souffrance, tranchent les destins du bourreau et des victimes et portent un jugement général, moral, qui englobe toutes les violences et toutes les

---

<sup>17</sup> Il semblerait en effet que tant les festivals que les pièces montées à Paris aient fini par lasser la critique : « Trop de chocs, de chutes, de cris, saturent l'atmosphère au point de lasser », BIET, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe - XVIIe siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. V.

souffrances pour raisonner à partir de concepts simples, non historicisés et, finalement, dire platement que la violence *en général* est à rejeter [...]. Or s'interroger, ici et maintenant, en dehors de toute référence à l'histoire de la pensée ou en supposant que notre morale politiquement correcte a toujours existé, sur l'utilité de l'exhibition d'un corps torturé, lacéré, agonisant ou cruellement cloué, tout cela *en général* ne sert à rien d'autre qu'à tout mélanger<sup>18</sup>.

Afin d'éviter l'écueil que souligne le critique littéraire, il convient de situer la notion de la cruauté dans l'histoire des idées, mais comment choisir, parmi la multitude des ouvrages qui traitent de la cruauté, les textes que l'on voudrait fondateurs ? La cruauté traverse les siècles, les genres et les courants littéraires et n'est jamais traitée de façon semblable. Englobante, la notion de cruauté est le creuset de plusieurs problématiques qu'il est nécessaire de définir pour éclairer l'intérêt constant qu'Emilia Pardo Bazán porte aux motifs cruels, comme en témoignent ses récits courts ainsi que ses essais littéraires. En orientant notre regard sur cette notion, nous serons à même de prouver que, dans la production littéraire de l'auteur, la cruauté est un fil rouge qu'aucun courant littéraire ne saurait couper.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. VI-VII.

## **Chapitre I : La notion de cruauté : vers une convergence des problématiques.**

Il nous semble possible de dégager, par la lecture de textes classiques fréquemment mentionnés dans les essais portant sur la cruauté, des problématiques récurrentes. Elles sont multiples, s'entrecroisent, se répondent et trouvent un écho tout naturel, puisque l'écriture est héritage, dans les récits courts de doña Emilia. Il nous est apparu que l'étude de la cruauté soulevait essentiellement les questions de l'(in)humanité et de la barbarie, de la loi et de l'injustice ainsi que celles de la fascination et de la vérité. Evidemment, d'autres questions pourraient être révélées par l'analyse des textes, mais il nous faut, quitte à réduire momentanément la richesse intrinsèque au concept de cruauté, poser les jalons qui nous permettront de gagner en clarté pour la suite de notre étude.

### **Cruauté et inhumanité**

Avec l'*Ethique à Nicomaque*, Aristote exprime clairement sa volonté d'exclure la cruauté des limites de la nature humaine. Par le choix du terme « bestialité » il peut, dès le premier chapitre du livre VII, *De la tempérance et du plaisir*, reléguer cet excès dans l'animalité :

Après cela, il nous faut établir, en prenant un autre point de départ qu'en matière de moralité les attitudes à éviter sont de trois espèces : vice, intempérance, bestialité<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Librairie Philosophique, 1990 (traduit par J. Tricot), p. 337, [1145a].

Si le vice trouve son contraire et un remède dans la vertu, l'intempérance dans la tempérance, seule une « vertu surhumaine », sorte de « vertu héroïque et divine » peut être opposée à la bestialité. Pour le philosophe, l'être cruel ne peut être mesuré à l'aune du vice<sup>20</sup> car son état le situe en deçà de la nature humaine ; il n'est pas « homme constitué naturellement », ses pratiques sont autant d'« aberrations de la nature » :

Par conséquent, si, comme on le dit, les hommes deviennent des dieux par excès de vertu, c'est ce caractère que revêtira évidemment la disposition opposée à la bestialité : de même, en effet, qu'une bête brute n'a ni vice ni vertu, ainsi en est-il d'un dieu : son état a quelque chose de plus haut que la vertu, et celui de la brute est d'un genre tout différent du vice<sup>21</sup>.

Cependant, l'expulsion pure et simple de « la bestialité » de l'ordre humain est chose impossible. Le constat d'actes cruels pose le problème de la conciliation. Pour fuir l'aporie, Aristote doit nuancer et préciser quels dérèglements de la nature poussent l'homme à agir comme l'animal :

D'autres choses, par contre, ne sont pas agréables par nature, mais le deviennent soit comme conséquence d'une difformité, soit par habitude ; d'autres enfin le sont par dépravation naturelle. Ceci posé, il est possible, pour chacune de ces dernières espèces de plaisirs, d'observer des dispositions du caractère correspondantes. J'entends par là les dispositions bestiales, comme dans l'exemple de la femme qui, dit-on, éventre de haut en bas les femmes enceintes et dévore leur fruit. [...] Ce sont là des états de bestialité, mais d'autres ont pour origine la maladie (ou parfois la folie, comme dans le cas de l'homme qui offrit sa mère en sacrifice aux dieux et la mangea, ou celui de l'esclave qui dévora le foie de son compagnon) ; d'autres encore sont des propensions morbides résultant de l'habitude<sup>22</sup>.

Difformité, maladie, folie font de l'homme cet « insensé » cruel capable non seulement de faire couler le sang mais aussi de se repaître de la chair de ses victimes. L'idée même de l'homme cruel est insupportable, voire contraire à « la douce nature » de l'être<sup>23</sup>. Le philosophe doit pourtant composer car la « bestialité » existe bel et bien. Après l'avoir rejetée

---

<sup>20</sup> « La possession de ces diverses dispositions se situe hors des limites du vice », *ibid.*, [1149a].

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 338, [1145a].

<sup>22</sup> *Ibid.*, 1148b.

<sup>23</sup> Camille Dumoulié évoque cette question et souligne que la conception d'une cruauté humaine « marque une rupture avec la pensée occidentale, et en particulier avec la philosophie grecque, pour laquelle l'Être est synonyme de douceur, de contentement et de présence », DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 13.

dans cette infra-humanité difforme et malade que sont « les êtres morbides<sup>24</sup> », il peut encore la tenir à distance et la reconnaître chez l'Autre, s'il est étranger au monde connu. C'est ainsi que le barbare devient un bourreau sanguinaire tout désigné :

Ainsi également la bestialité est rare dans l'espèce humaine : c'est principalement chez les barbares qu'on la rencontre<sup>25</sup>.

Parmi les insensés, ceux qui sont naturellement privés de raison et vivent seulement par les sens, comme certaines tribus barbares éloignées, sont assimilables aux brutes<sup>26</sup>.

On le voit, la question de la cruauté est avant tout celle de la limite, limite de l'humanité et de l'animalité, limite encore de la civilisation et de la barbarie. « *Cruor* » et « *Ferox* » sont proches, et s'il fallut attendre la Renaissance pour que le mot « barbare » vînt compléter cette liste synonymique dans les écrits français et espagnols, chez Aristote déjà, la notion de cruauté embrassait animalité, altérité et barbarie<sup>27</sup>. Et pourtant, que de sang versé de façon effroyable pour défendre la civilisée Athènes ! Dans les récits et épopées guerrières, les massacres ne se limitent pas au temps du combat, ils se poursuivent tant que la soif de sang n'est pas éteinte, tant que la hargne habite encore le guerrier<sup>28</sup>. Lorsque l'homme est mû par le « *furor* », il est toujours ramené à l'état animal. C'est ce que veut prouver Sénèque dans un traité consacré à la colère, qui « trop souvent déchaînée... s'est alors muée en cruauté », et à ce point, « ce n'est plus de la colère, c'est de la bestialité<sup>29</sup> ».

---

<sup>24</sup> « Ceux qui ont perdu la raison à la suite de maladies, de l'épilepsie par exemple, ou par un excès de folie, sont des être morbides », ARISTOTE, *op. cit.*, p. 338, [1149a].

<sup>25</sup> *Ibid.*, [1144a].

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 367, [1149a].

<sup>27</sup> Les termes « barbare » ou « bárbaro », pour la langue espagnole, ne prennent le sens de cruel qu'assez tardivement. Les définitions et citations proposées prouvent que le glissement sémantique s'est opéré grâce à la rudesse, la dureté des peuples « non civilisés ». C'est ainsi que l'on passe de l'étranger à celui capable de rudesse, pour terminer avec l'homme - d'ici ou d'ailleurs - féroce, qui se plaît dans le sang. Le *Dictionnaire historique de la langue française* précise à ce propos : « Avec la Renaissance, il développe des valeurs figurées ou affectives, se disant de ce qui est inculte, non civilisé (v. 1580), d'une personne rude et cruelle (1650). Barbarement (1529) a signifié "d'une manière contraire aux règles de la langue" avant de prendre le sens général "d'une manière barbare, cruelle" (1615) ». Le *Robert - Dictionnaire historique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey), Paris, 1992, p. 179-180.

Le *Diccionario de Autoridades* nous confirme la valeur synonymique grâce à une citation des *Empresas políticas* de Don Diego de Saavedra : « Barbaro, a : Vale también fiero, cruel, despiadado », « la sangre vertida podrá hacer más bárbaro y cruel el corazón, no más valeroso y fuerte ».

<sup>28</sup> C'est ce que rappelle Michel Erman en évoquant les écrits de Thucydide ou encore avec le massacre de Délos en 416 avant J.-C. Après la reddition des Méliens qui étaient désireux de garder leur liberté, un décret terrible est appliqué : tous les habitants en âge de porter les armes sont massacrés. ERMAN, Michel, *La Cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 8.

<sup>29</sup> SÉNÈQUE, *L'Homme apaisé. Colère et Clémence*, Alea, 1990. Cité par DUMOULIÉ, Camille, *op. cit.*, p. 15.

Michel de Montaigne en citant les *Lettres à Lucilius*, dans le chapitre XI du Livre II des *Essais*, poursuit le même raisonnement. S'il hait « entre autres vices, cruellement la cruauté, et par nature et par jugement, comme l'extrême de tous les vices<sup>30</sup> », c'est qu'elle n'a plus rien d'humain<sup>31</sup>, elle est plutôt le propre du monstre lorsqu'elle ne sert un autre dessein que celui de la jouissance :

A peine me pouvais-je persuader, avant que je l'eusse vu, qu'il se fût trouvé des âmes si monstrueuses, qui, pour le simple plaisir du meurtre, le voulassent commettre : hacher et détrancher les membres d'autrui ; aiguïser leur esprit à inventer de nouveaux tourments inusités et des morts nouvelles, sans inimitié, sans profit, et pour cette seule fin de jouir du plaisant spectacle des gestes et mouvements pitoyables, des gémissements et voix lamentables d'un homme mourant en angoisse. Car voilà l'extrême point où la cruauté puisse atteindre. « *Ut homo hominem non iratus, non timens, tantum spectaturus, occidat* » (Qu'un homme tue un autre homme, non par colère ou par peur, mais seulement pour le regarder mourir)<sup>32</sup>.

Le 19<sup>ème</sup> siècle sera celui de la réconciliation de ces deux ordres que l'on ne souhaitait pas voir se rencontrer, celui de la cruauté et celui de l'essence humaine. Cette volonté de rompre avec « la candeur » ou « l'hypocrisie » de la philosophie classique, nous la devons à Schopenhauer, qui s'appuie toutefois sur nombre de textes grecs et romains pour étayer son raisonnement dans *Le Monde comme volonté et représentation*. L'utilisation qui sera faite des citations classiques diffère grandement de la pensée de Montaigne et lorsque Sénèque est évoqué, cette fois, c'est pour rappeler que si la tragédie mérite d'être considérée comme le genre littéraire le plus élevé, c'est parce qu'elle est le fidèle reflet de l'existence, et qu'au final « toute biographie est une pathographie » dans ce « théâtre de la lutte » qu'est la vie<sup>33</sup>. Lorsqu'il écrit : « véritable tragédie », l'auteur ne fait pas simplement allusion à un *pathos* émotionnel, à cette souffrance qui est le pendant de l'ennui, et qui constitue « le fond de toute vie ». La tragédie, c'est le spectacle du sang qui coule, de l'homme qui ne connaît plus de limites dans ses agissements lorsqu'il est emporté par une Volonté qui anéantit la Volonté de l'Autre.

---

<sup>30</sup> MONTAIGNE, (De), Michel, *Les Essais*, Livre II, « De la cruauté », Paris, Librairie Générale Française, 2002 [1588], p. 129.

<sup>31</sup> « Nature a, ce crains-je, elle-même attaché à l'homme quelque instinct à l'inhumanité », *ibid.*, p. 134.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>33</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966 (1818), p. 407, 427.

Dans *Le Monde comme volonté et représentation*, texte que doña Emilia avait lu<sup>34</sup>, Schopenhauer explore la notion de cruauté dans ses rapports à autrui. La « souffrance » qui résulte de la Volonté non assouvie d'un être, côtoie les notions d'injustice, de vengeance, d'égoïsme, de plaisir mais jamais d'inhumanité. Et même lorsque l'on est face à l'atrocité, « lorsque la douleur d'autrui n'est plus un simple moyen, destiné à conduire vers un but » et qu'« elle est elle-même le but », il s'agit d'une manifestation « qui fait partie inséparable de l'essence » de l'être cruel. Notons encore que Schopenhauer emploie le terme de « cruauté » uniquement lorsque cette manifestation extrême de la Volonté semble gratuite. Il s'agit alors d'un « degré supérieur » à la méchanceté et à l'égoïsme. La cruauté ainsi décrite, bien qu'humaine, ne répond plus de l'éthique.

C'est également « *Par-delà bien et mal* » que Nietzsche situe les agissements des « hommes de proie ». La fracture du corps de l'autre, sa blessure, sont la conséquence de « la volonté de puissance », ce « sentiment de croissance et de force ». Pour le philosophe, « la bête sauvage » des Grecs « n'a pas le moins du monde été abattue, elle vit, elle s'épanouit<sup>35</sup> », et elle n'est plus le propre du barbare, elle traverse le temps, les cultures :

Ce que savoure le Romain au cirque, le chrétien dans les ravissements de la croix, l'Espagnol au spectacle des bûchers ou des corridas, le Japonais d'aujourd'hui qui court assister à la tragédie, l'ouvrier des faubourgs de Paris, habité par la nostalgie de révolutions sanguinaires, la wagnérienne qui, toute volonté suspendue, se « laisse submerger » par *Tristan et Isolde*, - ce qu'eux tous savourent et aspirent à boire jusqu'à la dernière goutte avec une ardeur mystérieuse, ce sont les philtres épicés de la grande Circé « cruauté »<sup>36</sup>.

Tant les écrits de Schopenhauer que ceux de Nietzsche réaffirment que la cruauté est en l'homme, qu'on ne peut la reléguer chez un autre, inhumain ou barbare. Accepter cette conciliation n'est pas aisé, et encore moins si l'on doit se soustraire aux notions de bien et de mal. Il est difficile de connaître avec précision l'influence que ce texte de Nietzsche aurait pu avoir sur Emilia Pardo Bazán<sup>37</sup>, toutefois nous ne saurions nous situer au-delà de la dimension

---

<sup>34</sup> Emilia Pardo Bazán avait commandé la deuxième partie de cet ouvrage en 1901, comme le prouve la facture de *La España Moderna* adressée à doña Emilia, du 19 mai 1901, retrouvée par Dolores Thion Soriano-Mollá dans la bibliothèque de Lázaro Galdiano. Cf. THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano Ollero y Ramos, 2003, p. 163.

<sup>35</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2008 [1886], p. 663.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Dans la facture de *La España Moderna* que nous avons déjà évoquée, on sait que doña Emilia a reçu en 1901 trois ouvrages de Nietzsche dont *Más allá del bien y del mal*. Cf. THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, *op. cit.*, p. 163. On trouve, de façon éparse, quelques allusions au philosophe allemand. En 1904, dans la revue *Hélio*s, la comtesse de Pardo Bazán s'intéresse à la nouvelle génération d'écrivains. Nelly Clémessy, dans son ouvrage de référence, écrit : « Elle souligne le pessimisme dont est marquée la nouvelle littérature [...] Elle conclut enfin à

morale pour étudier ses récits courts. Se placer au-delà du bien et du mal pour aborder l'œuvre de cette fervente catholique semble bien difficile. La notion de morale fut au contraire fondamentale pour celle qui tentait de comprendre les raisons qui poussaient l'homme à commettre le crime, le mal absolu. Cet intérêt pour le criminel fut si vif que l'auteur choisit un bourreau pour personnage principal de son roman *La piedra angular*, suivit le procès du crime de la rue de Fuencarral, et assista même à l'exécution de la coupable, Higinia Balaguer, en 1890. Afin de mieux appréhender les faits de société que sont les homicides, doña Emilia ne s'en remit pas exclusivement aux notions de bien et de mal, de vice et de vertu : elle choisit de se pencher sur la loi, de se documenter, de consulter, avec le sérieux et le goût de l'étude qui étaient les siens, des ouvrages de droit<sup>38</sup>.

La cruauté est étroitement liée à l'injustice, elle est transgression des codes établis, et pose le problème de l'écart, de la limite, entre ce qui est dicté et toléré, et ce qui est transgressé et intolérable. Que l'on considère l'acte cruel sous le prisme de la justice divine ou de celle des hommes, le résultat peut être le même : une cruauté en appelle une autre, et le crime est l'antichambre du châtement.

### **La cruauté et la loi : de la justice divine à celle des hommes.**

« Qui songe à la Bible songe immédiatement au monothéisme : il n'y a qu'un Dieu, ordonnateur et juge suprême<sup>39</sup> » écrit Jean-Pierre Jacques. La « parole agissante et créatrice » du Tout Puissant est Loi, et quiconque tend à s'écarter du monde dicté doit se préparer à vivre

---

une tendance néo-romantique où transparaissent les influences nordiques, celles de Nietzsche, de Schopenhauer et de Maeterlinck principalement », in CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 180.

Rosa de Diego, dans son introduction à *La cuestión palpitante*, rappelle que doña Emilia s'était intéressée, avant d'être une romancière reconnue, à de nombreux domaines d'études et notamment à la philosophie : « Apasionada por el estudio, se inicia de manera autodidacta en el campo de la filosofía: lee a Kant y Spinoza, Schopenhauer y a Santo Tomás, a Aristóteles, a Platon, a San Agustín, a Spencer [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998 [1883 pour les premières parutions dans les périodiques], p. 31. Dans cet ouvrage, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement, Emilia Pardo Bazán témoigne de sa lecture des textes de Schopenhauer : « Antes que Zola negase el libre albedrío y proclamase el pesimismo, el vacío y la nada de la existencia, Schopenhauer y Hartmann ataron la voluntad humana al rollo de hierro de la fatalidad, declarando que el mundo es un sueño vacío, o más bien una pesadilla », *ibid.*, p. 252.

<sup>38</sup> « Solicité tantos datos y libros de personas que cultivaban la antropología jurídica; tuvieron la bondad de facilitármelos, yo procuré servirme de ellos como Dios me dio a entender para fines artísticos ». Parmi les sources qu'aurait consultées doña Emilia, figureraient les écrits de Grocio, Puffendorff, Meléndez Valdés, Beccaria, Filangieri, Silvela, Cesare Lombroso, Enrico Ferri, Raffaele Garofalo, Pedro Dorado Montero, Concepción Arenal. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. XVI.

<sup>39</sup> JACQUES, Jean Pierre, *La Bible : profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1982, p. 60.

d'affreux tourments, car le Dieu de l'Ancien Testament est cruel et n'épargne aucune souffrance à ceux qui ne suivent pas sa volonté<sup>40</sup>. Les exemples de châtiments divins abondent dans l'Écriture mais le *Livre des Maccabées*, qui avait retenu l'attention d'Emilia Pardo Bazán pour sa beauté, son éloquence et son sombre réalisme, nous offre une autre perspective<sup>41</sup> : la cruauté n'est pas forcément le résultat d'une colère divine, elle peut aussi être infligée à l'homme fidèle à Dieu afin de l'écarter de la Loi. Ainsi le martyr des sept frères :

Or il arriva que l'on prit aussi sept frères avec leur mère, et le roi voulut les contraindre à manger, contre la défense de la loi, de la chair de porc, en les faisant déchirer avec des fouets et des escourges de cuir de taureau.

Mais l'un d'eux, qui était l'aîné, lui dit : Que demandez-vous, et que voulez-vous apprendre de nous ? Nous sommes prêts à mourir, plutôt que de violer la loi de Dieu et de notre pays.

Le Roi, entrant en colère, commanda qu'on fit chauffer sur le feu des poêles et des chaudières d'airain ; et lorsqu'elles furent toutes brûlantes,

Il ordonna qu'on coupât la langue à celui qui avait parlé le premier, qu'on lui arrachât la peau de la tête et qu'on lui coupât les extrémités des mains et des pieds, à la vue de ses frères et de sa mère.

Après qu'il eut fait ainsi mutiler par tout le corps, il commanda qu'on l'approchât du feu, et qu'on le fit rôtir dans la poêle pendant qu'il respirait encore. Et dans tout le temps qu'il était tourmenté, ses autres frères s'encourageaient l'un l'autre avec leur mère à mourir constamment,

En disant : Le Seigneur Dieu considérera la vérité, il sera consolé de nous [...]<sup>42</sup>.

Cet épisode est, selon Philippe Sellier, à l'origine du culte des martyrs<sup>43</sup>. La glorification du supplicié s'étendra à d'autres textes qu'à la Bible et atteindra sans doute son apogée au Moyen Âge avec *La Légende dorée* de Jacques de Voragine lorsque « le souvenir des premières persécutions étant lointain et l'attention plus tiède », et qu' « il fallut alors frapper l'imagination<sup>44</sup> ».

Avec les accumulations de déchirures, de brûlures, d'immixtions dans les chairs, on assiste à la sublimation de la cruauté. Il en va du martyr comme de l'ascète : en exhibant leurs

---

<sup>40</sup> Le déluge en témoigne : « Mais Dieu voyant que la malice des hommes qui vivaient sur la terre était extrême, et que toutes les pensées de leur cœur étaient en tout temps appliquées au mal, Il se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre. Et étant touché de douleur jusqu'au fond du cœur, Il dit : J'exterminerai de dessus la terre l'homme que j'ai créé, j'exterminerai tout, depuis l'homme jusqu'aux animaux, depuis tout ce qui rampe sur la terre jusqu'aux oiseaux du ciel, car je me repens de les avoir faits », *La Bible*, Traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990, Genèse, VI, 5-7, p. 11.

<sup>41</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna, El Romanticismo*, Madrid, V. Prieto y Compañía editores, 1911, p. 56.

<sup>42</sup> *La Bible, op. cit.*, Maccabées, VII, 1-6, p. 1244.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 1196.

<sup>44</sup> DE VORAGINE, Jacques, *La Légende dorée*, Paris, Flammarion, introduction par Hervé Savon, 1967, p. 9.

souffrances, que le commun des mortels ne saurait tolérer, ils s'approchent de Dieu : « Le sens de cet excès cruel est ainsi perçu comme nécessité de réconciliation avec ce dont on fut cruellement séparé<sup>45</sup> ». Ce qui compte dans le supplice enduré, ce n'est plus de dénoncer les affres de la douleur. Au contraire, l'homme qui accepte ces cruautés est vertueux, et il est singulier de constater que finalement, c'est le bourreau qui lui offre la victoire suprême :

Certes, les bons sont soumis à de cruelles épreuves qui le plus souvent se terminent par une mort violente. Mais il y a en eux tant d'énergie - on dirait presque tant de fureur sacrée - qu'ils semblent à peine sentir les ongles de fer qui les déchirent, le feu qui les brûle, les roues qui les broient. Parfois même les instruments de supplice trompent les espoirs des tortionnaires ou encore se retournent contre eux [...]. Aussi, quand le martyr finit par expirer c'est en quelque sorte par son libre choix et dans une victoire visible, éclatante<sup>46</sup>.

La cruauté nous apparaît alors sous un jour nouveau, elle est à la fois sentence destructrice et clé du paradis, elle unit victime et bourreau dans un même acte ; la sauvagerie n'est plus alors simple bestialité ou barbarie, elle peut être l'antichambre de la gloire.

Tout cet imaginaire chrétien de la chair martyrisée était connu, il va sans dire, d'Emilia Pardo Bazán qui mentionne même *La Légende dorée* dans ses récits courts, comme dans « El alba del Viernes Santo », publié en 1902. Le narrateur écoute une mère éplorée qui se rend en pèlerinage dans son village. Elle a déjà perdu six enfants, le septième est sur le point de mourir à son tour :

Transfigurada por la esperanza, irradiando luz sus ojos, encendido su rostro, la señora había recobrado, momentáneamente, una belleza sublime.

-¿Usted no ha oído del Santo Cristo de mi pueblo? Dicen que es antiquísimo, y que lo modelaron sobre el propio cuerpo sagrado del Señor, cubriéndolo con la piel de un santo mártir, a quien se la arrancaron los verdugos. Su pelo y su barba crecen; su frente suda; sus ojos lloran, y cuando quiere conceder la gracia que se le pide, su cabeza, moviéndose, se inclina en señal de asentimiento al otro lado...

No me atreví a preguntar a la desolada señora si lo que afirmaba tenía fundamento y prueba. Al contrario: la fuerza sugestiva de la fe es tal, que me puse a creer, y por consecuencia, a creer ya casi, toda aquella leyenda dorada de los primitivos siglos<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> DUMOULIÉ, Camille, *op. cit.*, p. 28.

<sup>46</sup> DE VORAGINE, Jacques, *op. cit.*, p. 13. Pour le passage cité : Hervé Savon.

<sup>47</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, 2011, p. 145.

Dans « La Borgoñona » qui figure dans son premier recueil de récits brefs *La dama joven*, de 1885, doña Emilia reprit une légende qu'elle avait trouvée dans une chronique franciscaine alors qu'elle rédigeait « son » Saint François d'Assise<sup>48</sup>. L'auteur fut obligé par la suite, avec sa collection des *Cuentos sacro-profanos*, publiée en 1899, de revenir sur ses sources pour se défendre du scandale que les récits « La sed de Cristo » et « Posesión » avaient suscité : « El asunto de *Posesión* lo hallé en un libro aprobado por la autoridad eclesiástica, perfectamente ortodoxo; y el que quiera saber a Salamanca<sup>49</sup> ».

Nul besoin, pour notre projet, de revenir sur toutes les sources des contes religieux que l'on doit à la plume de doña Emilia<sup>50</sup>. Avant tout, ce qui importe, c'est de voir combien les lectures d'œuvres religieuses, et particulièrement de la Bible, qui avait impressionné Emilia Pardo Bazán encore enfant, ont pu lui fournir un terreau cruel qui sera présent dans un grand nombre de récits. Juan Paredes Núñez évoque l'importance de cette lecture pour l'œuvre de l'auteur :

La lectura de esta Biblia, ilustrada con “preciosos grabados”, que doña Emilia tan gráficamente nos comenta, tiene mayor importancia de lo que a primera vista pueda parecer, pues pone al descubierto la trascendencia que representa para una sensibilidad en plena formación, el haber alimentado su fantasía infantil con la riqueza ideológica y artística de la imagería bíblica; lo que, de alguna manera, tuvo que orientar su sensibilidad espiritual y estética [...]. Nada pueden extrañarnos pues, la cantidad de reminiscencias bíblicas que encontramos en algunos cuentos y esa rica escenografía que siempre acompaña al tema religioso en estas narraciones<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> « A este tenor pude recoger un rosario de leyendas hagiográficas, apiñadas como flores en vara de azucena, y embalsamadas con el vaho del incienso que comunica *La Borgoñona* a este profano libro: aroma del éxtasis y de la bienaventuranza, despertador de las mismas ideas ultraterrestres que el claustro franciscano de Compostela, donde todo es paz y silencio », prologue à *La dama joven*, in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, 2003, p. 9.

Nous aurons l'occasion de revenir sur les liens qui unissent cruauté et religion dans les écrits d'Emilia Pardo Bazán mais *San Francisco de Asís* est une œuvre révélatrice de l'esthétique de la cruauté. L'auteur, au moment de ce qu'elle nomme « el cruento espectáculo del suplicio » décrit les plaies de façon très réaliste : « En efecto, no eran las llagas aparentes y superficiales, sino abiertas, profundas, de parte a parte en manos y pies, traspasada cada una por un clavo de color oscuro y férreo. Las cabezas sobresalían; las puntas estaban por dentro como toradas y remachadas, de suerte que entre el garfio se podía introducir un dedo. Dejaban libre el juego de nervios, músculos y tendones, pero al sentar el pie en el suelo causaban acerba tortura, por lo cual desde entonces hubo de usar Francisco báculo, y para los caminos, jumento », PARDO BAZÁN, Emilia, *San Francisco de Asís*, México, ed. América, vol. I, 1945 [1890], p. 286-287.

<sup>49</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 613.

<sup>50</sup> Parmi les très nombreux récits courts connus à ce jour, nous pouvons considérer que la religion occupe une place centrale dans une centaine de récits (Juan Paredes Núñez en dénombre 63 auxquels il faut ajouter 26 récits qu'Harry L. Kirby mentionnera par la suite). Juan Paredes Núñez ajoute : « y esto, sin contar con la serie de los relatos hagiográficos que Doña Emilia fue publicando en diversas revistas religiosas y literarias de la época, y que más tarde su hija Carmen reunió bajo el título general de *Cuadros religiosos*, en 1925 », PAREDES NÚÑEZ, Juan, *op. cit.*, p. 75.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 80.

Nous aurons l'occasion de revenir sur le lien qui unit la cruauté et la religion dans l'analyse que nous ferons de plusieurs récits courts mais auparavant, il faut encore apprécier combien la justice divine peut éclairer les manifestations cruelles dans les œuvres littéraires.

Dans la symbolique chrétienne, payer de ses veines revient toujours à racheter le sang versé par le Christ. Lorsque ses « débiteurs », les hommes, s'écartent du chemin balisé avec rigueur par l'Eglise de l'Ancien Régime, seule une souffrance intense et proportionnelle au crime peut permettre la rédemption. Alain Corbin, dans *Le Village des cannibales* avance que le supplice du criminel est le « sacrifice qui marque la réconciliation avec Dieu, qui opère la resocialisation par le pouvoir purificateur et régénérateur du sang versé<sup>52</sup> ». Se pose alors la question d'une cruauté juste et nécessaire, garante de l'ordre social, au nom de Dieu, bien sûr, mais aussi au nom du souverain<sup>53</sup>.

Il fallut attendre le 18<sup>ème</sup> siècle pour que l'ordalie, les pratiques atroces de l'Inquisition, les tortures au nom du respect de la loi fussent remises en question et même condamnées. Nous pensons, bien entendu aux juristes réformateurs tels que Beccaria dans son *Traité des délits et des peines* mais aussi à Louis de Jaucourt, l'« esclave de l'Encyclopédie », à qui l'on doit de nombreux articles dans l'ouvrage de Diderot et d'Alembert. Nous avons retenu celui qui concerne les supplices :

SUPPLICE, peine corporelle, plus ou moins douloureuse, plus ou moins atroce.

Un dictionnaire des divers *supplices*, pratiqués chez tous les peuples du monde, ferait frémir la nature ; c'est un phénomène inexplicable que l'étendue de l'imagination des hommes en fait de barbarie et de cruauté.

Gouverner par la force des *supplices*, c'est vouloir faire faire aux supplices ce qui n'est pas en leur pouvoir, je veux dire de donner des mœurs. Les *supplices* retranchent bien de la société un citoyen qui ayant perdu ses mœurs, viole les lois ; mais si le monde, ou si la plus grande partie d'un Etat a perdu ses mœurs,

---

<sup>52</sup> Cité par DUMOULIÉ, Camille, *op. cit.*, p. 50.

<sup>53</sup> La cruauté au service de la politique est un aspect qui découle de cette considération selon laquelle il existerait un sang versé justement. Nous pensons évidemment à Machiavel mais aussi, pour rester dans les miroirs de Princes, et en nous concentrant sur la Péninsule, à Juan de Mena qui fait un éloge de la guerre dans *Laberinto de Fortuna* : « ¡O virtüosa, magnífica guerra! / en ti las querellas bolverse devían, / en ti do los nuestros muriendo bivían / por gloria en los çielos e fama en la tierra, / en ti do la lança cruel nunca yerra, / nin teme la sangre verter de parientes », cité par Nadine Ly, « Norme et é-normité dans le *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena », in *La Poésie castillane de la fin du Moyen Âge au début du Siècle d'Or*, Paris, Les Editions du Temps, 1997, p. 38-39. Eric Wenzel, dans un article intitulé « Le massacre dans les méandres de l'Histoire » évoque, de façon diachronique les premières volontés réformatrices qui veillèrent à ce que le sang ne coule pas au service d'un mal plus grand : « Après Saint Augustin, qui dans sa Cité de Dieu évoque la question de la guerre juste et celles des comportements guerriers interdits (vols, profanations et, surtout, massacres), c'est à Thomas d'Aquin que l'on doit les bases intellectuelles d'une condamnation de la cruauté dans les pratiques belliqueuses, cadre premier des massacres passés et à venir. L'auteur de la *Somme théologique*, en reconnaissant l'existence de guerres justes, précise que celles-ci n'ont d'autre but que la paix », in *Le massacre, objet d'histoire*, sous la direction de David El Kenz, Paris, Gallimard, 2005, p. 33.

les *supplices* les rétablissent-ils ? Ils arrêteront, je l'accorde, plusieurs conséquences du mal général, mais ils ne corrigeront pas ce mal<sup>54</sup>.

La cruauté infligée comme sentence, retournant l'horreur contre celui qui l'a commise, touche à sa limite. Le système pénal doit permettre de retenir l'atrocité, de le contrôler ; même si les corps sont encore visés lors de la mise à mort comme châtiment ultime, les souffrances doivent être abrégées<sup>55</sup>.

La comtesse de Pardo Bazán a elle aussi mûrement réfléchi à la question du châtiment et de la loi. La cruauté et la justice sont des thèmes récurrents dans les chroniques « La vida contemporánea », que l'auteur écrit dans *La Ilustración Artística de Barcelona*.

Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas, qui a publié une thèse doctorale sur les écrits journalistiques de doña Emilia, souligne l'abondance des textes traitant de la criminalité ou de la peine de mort :

Si destaco este asunto entre las principales cuestiones abordadas por Emilia Pardo Bazán en sus colaboraciones de *La Ilustración Artística*, es por la importancia que le concedió la propia escritora. Son más o menos un centenar de artículos los que dedicó Doña Emilia a escribir del aumento de la criminalidad y de la delincuencia, de sus causas y de sus consecuencias, del sistema judicial y las armas de la sociedad para combatir los crímenes<sup>56</sup>.

Cet intérêt manifeste pour la justice divine ou humaine, pour les lois qui régissent la société, se retrouve dans les récits courts, comme en témoignent les titres suivants : « Dios castiga », « Las dos vengadoras », « Dura lex », « En el presidio », « Los escarmentados », « Eterna ley », « Eximente », « El indulto », « ¿Justicia? », « Justiciero », « Pena de muerte », « Crimen libre ».

La cruauté, à ce stade de notre étude, nous apparaît déjà polymorphe, elle interroge la nature de l'homme, son degré de civilisation, ses rapports à la justice. Rien d'étonnant alors à ce qu'une telle richesse de sens ait fasciné les artistes et que cette notion ait perduré au fil de toute l'histoire littéraire. Balzac ne rappelait-il pas au critique Hyppolite de Castille qui lui

---

<sup>54</sup> JAUCOURT, (De), Louis, « Supplices », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Diderot-d'Alembert, vol. XIV, 1967, in *Le Corps*, sous la direction d'Eva Lévine et de Patricia Touboul, Paris, Flammarion, 2002, p. 157.

<sup>55</sup> Eva Lévine et Patricia Touboul commentent le texte de Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* : « Cette cruauté des tortures commence dès le milieu du 17<sup>ème</sup> siècle à heurter les consciences des juristes eux-mêmes, soucieux d'un certain respect de l'humanité. Ainsi apparaissent des punitions plus douces, heurtant moins les sensibilités des spectateurs, mais dont le peuple doit rester informé pour que soit préservé l'effet dissuasif », *ibid.*, p. 160.

<sup>56</sup> RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación universitaria española, 2004, p. 198.

reprochait de porter son intérêt sur des héros vicieux que « les grandes œuvres subsistent par leur côté passionné. Or la passion, c'est l'excès, c'est le mal<sup>57</sup> » ?

### **La cruauté au service de l'art : représentation et communication fondamentales.**

Dans *La Littérature et le mal*, Georges Bataille s'interroge sur la cruauté à travers des écrits d'auteurs très différents qui ont mis leur talent au service du Mal, « la valeur souveraine » de la littérature. Ce qui rassemble Proust et Baudelaire, Genet et Emilie Brontë, c'est qu'ils sont parvenus à déchirer la superficialité du texte et qu'ainsi, ils ont produit une littérature « plus humaine » qui « est le haut lieu de la passion<sup>58</sup> ». L'auteur précise : « la tâche littéraire authentique n'est concevable que dans le désir d'une communication fondamentale avec le lecteur<sup>59</sup> ». Quel élément peut-être plus fondamental, essentiel que le sang, que cette intériorité inaccessible qui nous soutient et nous permet de vivre toutes sortes d'expériences ?

La nécessité d'ouvrir l'enveloppe corporelle pour accéder au vrai, à la structure de l'être n'est pas un souci réservé à la chose littéraire. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir le *De pictura* de Leon Battista Alberti, l'un des traités fondamentaux, justement, de la peinture de la Renaissance. Pour accéder à la beauté et à la grâce naturelles, il convient en amont, de visualiser la structure intérieure que la peau contient :

Pour respecter ce rapport de grandeur entre les membres, et pour respecter ce rapport de grandeur lorsqu'on peint des êtres animés, il faut d'abord en esprit placer en dessous les os, parce que, ne pliant pas du tout, ils occupent toujours un emplacement fixe. Il faut ensuite que les nerfs et les muscles soient attachés à leur place ; il faut enfin montrer les os et les muscles revêtus de chair et de peau. Mais je vois que peut-être quelques uns m'objecteront ici ce que j'ai dit plus haut, que le peintre ne doit en rien s'occuper des choses que l'on ne voit pas. Ils auront raison, mais de même que lorsque nous faisons un personnage habillé il faut d'abord dessiner un nu que nous draperons ensuite de vêtements, de même en peignant un nu, il nous faut d'abord disposer les os et les muscles que tu recouvres légèrement de chair et de peau, de façon que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Cité par ERMAN, Michel, *op. cit.*, p. 65.

<sup>58</sup> BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 25.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>60</sup> Cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 38.

En somme, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « la hantise de l'écorché demeure attenante à toute vision du nu<sup>61</sup> », toute représentation humaine ne respecte le principe de *mimèsis* qu'à la condition de s'appuyer sur les parties invisibles du corps, lesquelles deviennent ainsi fondamentales à toute création. Considérer l'être humain uniquement dans ce qu'il donne à voir revient à se fourvoyer, car la vérité, aussi déplaisante soit-elle, c'est qu'il est avant tout fait de chair et de sang. Ainsi, le moine Odon de Cluny, mû par une intention moralisatrice et prophylactique du vice et de la sexualité, réduit-il de façon cruelle la femme désirée à un immonde ramassis de matières :

La beauté du corps est tout entière dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme les lynx de Béotie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette féminine grâce n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés, partout... Et nous qui répugnons à toucher même du bout du doigt de la vomissure ou du fumier, comment donc pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras un simple sac d'excréments<sup>62</sup> !

La position de l'auteur est des plus radicales : l'intérieur du corps, cette souillure, est avant tout à opposer à l'âme, la vraie grandeur de l'être qui lui permet d'échapper au cloaque de sa misérable composition. La cruauté sert alors une intention et n'est plus juste garante de l'authenticité, condition *sine qua non* de la représentation fidèle de l'être humain. Aussi, n'est-il pas surprenant que dans les périodes agitées de l'histoire, la littérature abuse du sang pour contenir les passions et montrer, jusqu'à l'écoeurement, les conséquences des actes barbares auxquels les hommes s'adonnent avec frénésie. La vue du sang serait le meilleur des exemples comme l'exprime le dramaturge du 17<sup>ème</sup> siècle Jean-Pierre Camus dans *Les Rencontres funestes* :

Parmy les Exemples qui frappent davantage l'esprit par le Sens, il faut avouër que les Mortels et Lugubres ont un merveilleux avantage, d'autant que les sentiments de la Douleur font une impression bien plus forte et profonde que ceux de la loy et de la Délectation<sup>63</sup>.

Cette insistance à vouloir frapper l'esprit par le « Sens », bien avant Artaud, témoigne d'une évolution dans le théâtre de la cruauté. En effet, sur l'ancien *orchestra*, la

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>62</sup> CLUNY (De), Odon, *Collationes, II*, cité par G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 59.

<sup>63</sup> CAMUS, Jean-Pierre, *Les Rencontres funestes*, À Paris, Chez Jacques Villery, 1644, p. 1, repris par BIET, Christian, *op. cit.*, p. VIII.

scène des origines à Athènes, il n'était pas question de représenter l'acte cruel : le meurtre, parfois même entendu de l'extérieur, était ensuite commenté par les choreutes bouleversés mais, comme l'écrit Anne Lebeau : « un tabou implicite veut qu'on s'abstienne de verser du sang sous les yeux du public<sup>64</sup> ».

Longtemps encore, ce principe de cacher ce que l'on veut pourtant dévoiler restera en vigueur. Dans *De l'art de la tragédie*, Jean de la Taille affirmait, en 1572, que le genre tragique « ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que banissemens, guerres, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, et bref, que larmes et miseres extremes<sup>65</sup> ». Toutefois, la tragédie doit rester « honnête » et partant, ne pas verser le sang sur la scène qui n'est plus *orchestra* mais sera bientôt « échafaud »<sup>66</sup> :

Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en mesme lieu ; aussi se garder de ne faire chose sur scène qui ne s'y puisse commodément et honnestement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et d'autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, et que ce n'est toujours que feintise<sup>67</sup>.

Cependant, avec la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, on assiste en France à un déversement du sang sur les planches. Pierre Laudin d'Aigaliers, dans *l'Art poétique françois*, revendique la présence du sang pour un plus grand respect de la tragédie car celle-ci est fondée sur le meurtre, le viol, les cruautés des tyrans : comment pourrait-elle rendre compte du réel si elle ne fait que rapporter ce qu'elle doit exprimer en essence ? Voir devient fondamental et si l'on émet encore quelques réserves à représenter l'acte cruel, c'est surtout parce que l'on redoute de ne pas tout pouvoir mettre en scène. Avec les progrès techniques, les effets spéciaux permettront au fluide vital de se répandre : les corps sont alors offerts en pâture aux regards des spectateurs ébahis, dans un mélange d'horreur et de trouble jouissance.

Christian Biet évoque cet aspect et parle d'une « explosion de la cruauté ». Remarquons que la notion de plaisir dans la contemplation de la souffrance est apparue bien

---

<sup>64</sup> *Les Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle, Euripide, Théâtre complet*, Paris, Editions de Fallois, introduction Anne Lebeau, 1999, p. 15.

<sup>65</sup> LA TAILLE (De), Jean, *De l'art de la tragédie*, cité par BIET, Christian, *op. cit.*, p. XXV.

<sup>66</sup> « Le public est donc face à un praticable installé en hauteur, face à un *échafaud* ainsi qu'on le nomme à l'époque, autrement dit à un espace scénographique surélevé destiné à permettre au public de mieux voir ce qu'on lui donne à voir, qui indique d'abord le lieu du supplice, puis la scène, mais aussi l'autel. De là, on nommera « échafaud » la scène sur laquelle jouent les comédiens. Ainsi l'échafaud ne perdra jamais son sens premier, qui est celui de lieu surélevé, aisément observable, estrade ou tréteau, et qui, de fait, se distingue de ceux qui regardent et différencie le lieu de la vision et le lieu de l'exécution ou du sacrifice », *ibid.*, p. XXIX.

<sup>67</sup> Cité par BIET, Christian, *ibid.* p. XXV.

avant les écrits du marquis de Sade. Ainsi Saint-Réal écrivait-il déjà en 1671, dans *De l'usage de l'histoire* :

C'est une chose assez étrange, si l'on veut y faire réflexion, qu'il soit nécessaire de distinguer les plaisirs des hommes en naturels et ceux qui ne le sont pas. On trouve du plaisir à voir un beau jour, et une belle nuit, un beau paysage, une belle personne ; il ne s'en faut pas étonner ; mais tout de même, on trouve du plaisir à voir donner une sanglante bataille, à voir jeter un homme à terre par un autre qui se joue, et cela est fort surprenant ; car non seulement la nature ne nous porte point à faire du mal à autrui, quand il ne nous en revient aucun bien que celui de le voir ; mais encore elle nous inspire de la haine pour ce mal, quelque part qu'il soit, et même un désir de l'empêcher, autant que nous pouvons, bien loin de nous en divertir. Comment se peut-il donc faire, que nous ayons de la complaisance pour des objets contre lesquels la nature réclame et implore pour ainsi dire, notre secours<sup>68</sup> ?

Le sang peut être source de plaisir. D'ailleurs, si tant de tragédies, tel le *Titus Andronicus* de Shakespeare, « un espeluznante dramón », comme le qualifia doña Emilia<sup>69</sup>, ont connu un succès si retentissant, c'est qu'elles ont su aller au-delà de la barbarie et de la civilisation, qu'elles ont dépassé la valeur de l'exemple et les codes de la morale ; elles ont atteint ce stade où demeure la fascination.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>69</sup> Emilia Pardo Bazán connaissait très bien l'œuvre de Shakespeare. Dans « La recepción de la literatura inglesa en los artículos de crítica de Emilia Pardo Bazán », Blanca Ripoll Sintes insiste sur ce point à deux reprises. Doña Emilia aurait ainsi appris l'anglais pour mieux pénétrer le texte original : « la importancia biográfica de las lecturas de Shakespeare está ya más que probada. Doña Emilia veneraba al dramaturgo inglés y llegó a aprender inglés sólo para leer sus obras (y las de Keats y Byron) en versión original » ; elle aurait également consacré de nombreuses heures à la traduction de plusieurs textes : « Emilia lee en italiano a Alfieri y a Leopardi, en francés a Hugo, a Lamartine y a Musset, y se pasa tardes enteras traduciendo a Shakespeare: "Un año entero, mientras aprendía la lengua inglesa, fue Shakespeare mi lectura casi exclusiva, un tomo de 1007 páginas a dos columnas, de apretados y menudísimos caracteres". Aprende de memoria escenas de las obras maestras, Otelo, Hamlet, Romeo y Julieta, Ricardo III », RIPOLL SINTES, Blanca, *La Tribuna*, 5, *Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2007, p. 305-329.

Il est également très intéressant de signaler que l'auteur, dans *La cuestión palpitante*, voit dans les textes de Shakespeare, une franchise réaliste qui peut être bien plus cruelle que les écrits controversés de Zola : « el astro mayor del firmamento británico, el egregio Shakespeare, llevó el Realismo hasta donde no osará seguirle acaso Zola », PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, op. cit., p. 270-271.

Dans une réponse à une attaque critique du Marquis de Premio Real, l'auteur précise encore : « Por mucho que acentúe (Zola) la nota horrible, ¿alcanzará al episodio del ojo arrancado y pisoteado, en *King Lear*? ¿Hay estudio más cruel de la flaqueza humana que la escena en que Ricardo III, asesino de los hijos de Eduardo, pide a la madre de las inocentes víctimas la mano de su hija, y deposita en su frente un beso filial? », « Respuesta a la epístola del señor Marqués de Premio Real », *La Época*, 23 de abril de 1883, *ibid.*, p. 314.

*Titus Andronicus* est une œuvre très intéressante pour l'étude de la cruauté. En effet, cette « joyeuse orgie de l'horrible », comme l'écrivit Germaine Landré, « est parmi les plus sanglantes et les plus horribles d'un âge où le sang et les meurtres étaient monnaie courante sur scène » mais surtout, ce qui importe pour notre propos, c'est de montrer que les Romains se montrent aussi cruels que les Goths et que la cruauté que l'on voulait rejeter chez l'étranger, le barbare, est présente chez tous les hommes qui s'affrontent au fil de la tragédie. Ainsi, le spectateur pouvait assister à quinze meurtres et exécutions, Titus voit les têtes de ses fils jetées à ses pieds. Tandis qu'il égorge Chiron et Démétrius, sa fille Lavinia, qu'ils ont violée et mutilée, recueille leur sang dans un bassin qu'elle tient entre ses moignons sanglants », SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, Paris, Garnier-Flammarion, introduction de Germaine Landré, 1965, p.25-28.

Michel Erman s'interroge sur cet éblouissement que provoque le sang et sur la nécessité de l'excès cruel dans l'œuvre de fiction, ses postulats sont variés : peut-être l'écrivain cherche-t-il « par la représentation de sa part obscure, à dire le plus profond de sa condition pour s'en délivrer par un effet cathartique ? Ou alors, par réaction à l'esprit grégaire qui l'écrase dans le social en se parant des atours dogmatiques du bien, est-il poussé à explorer le continent du mal<sup>70</sup> ? ».

L'auteur oublie un point essentiel à notre avis : la « communication fondamentale » dont parle Bataille, nous la retrouvons lorsque *sanguis* cède la place à *cruor* dans le passage de la vie à la mort, dans cette transition qui appartient au sacré et que chaque mortel doit pourtant connaître. En ce sens, l'évolution de la tragédie à l'époque baroque, qui exigeait plus de sang, nous semble correspondre aux préoccupations des hommes : avec la mise en scène du moment du passage, non à travers l'évocation d'un Styx mythique mais par un réalisme sanglant, on tenterait d'apercevoir ce qui se cache derrière le mystère de la vie et de la mort. Ce que le texte cruel permet, n'est-ce pas, finalement, de trouver au-delà même de la gangue de la culture - masque que revêt l'homme et qui peut pervertir ses actions et desseins - la question fondamentale de la fragilité de la vie, de mettre au jour, par le sang, cette mort en puissance que tout être porte en lui ?

Est-ce à dire que toute œuvre doit être cruelle pour exprimer l'essentiel et pour atteindre profondément celui qui la reçoit ? C'est la question à laquelle répond Antonin Artaud dans *Le Théâtre de la cruauté*. Selon lui, les « jets sanglants d'images » sont la seule façon de toucher à nouveau le spectateur, de lui permettre d'accéder au sens profond de la création littéraire :

Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur. Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder<sup>71</sup>.

Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité<sup>72</sup>.

On aurait tort de réserver le manifeste d'Artaud à l'espace scénique : il en va du théâtre comme des autres genres littéraires. L'auteur explicite d'ailleurs ce propos en étendant

---

<sup>70</sup> ERMAN, Michel, *op. cit.*, p. 65.

<sup>71</sup> ARTAUD, Antonin, « Le Théâtre et la cruauté », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 131.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 132.

ses considérations à « ce qu'on appelle la poésie<sup>73</sup> ». Ainsi, c'est le goût du sang, ou de l'extrême, qui permettra à l'œuvre, par « sa morsure concrète », de remplir son pacte cathartique<sup>74</sup>. Les images violentes resteront gravées, et l'œuvre pourra subsister dans la mémoire du lecteur.

Représentation fondamentale, la blessure entretient des rapports complexes avec l'essence de l'Homme. Frontière de l'enveloppe charnelle, elle ne laisse jamais sourdre le sang en pure perte. Elle doit révéler la nature de la victime, celle du bourreau ; elle traduit les passions les plus viles, mais rejoue aussi celle du Christ dans une sanglante communion.

La chose littéraire, habitée par cette richesse de sens, a toujours laissé une place de choix à la cruauté, sous ses formes les plus diverses. Au 19<sup>ème</sup> siècle, les récits gothiques, le naturalisme, les romans venus de Russie et les premiers récits d'énigmes criminelles se relayèrent pour faire de la cruauté un élément incontournable. Doña Emilia, critique littéraire, journaliste et auteur de romans et de récits courts s'est intéressée à ces formes et courants qui allaient nourrir son imaginaire. Il nous faut à présent les considérer avec attention et tenter de révéler leur contribution à l'écriture de la cruauté chez la comtesse de Pardo Bazán.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>74</sup> Pour Artaud, la tragédie constitue un « exorcisme » de nos démons qui permet « à nos refoulements de prendre vie », *ibid.*



## Chapitre II : Le conte romantique et le goût du sang.

### Le conte littéraire : définition, le rôle de la presse.

« Ser un cuentista », dans une acception moderne et un registre familier, comme le rappelle Manuel Baquero Goyanes, fait référence au menteur, ou à celui qui exagère, ce « beau conteur » qui nous tient des propos fallacieux ou improbables, nous relate des « contes à dormir debout », ou même des « contes de bonne femme ». Comment est-on passé du sens premier du terme à cette signification qui nous donnerait à penser que tout conte est forcément imaginaire ?

L'étymon latin « *computum* » a donné à la fois les termes « compte » et « conte ». Le glissement sémantique entre simple dénombrement et récit fut rapide<sup>75</sup> : de l'énumération d'objets, on passa à celle des faits, le récit devenant ainsi une somme d'actions, véridiques ou non, dignes d'être mentionnées. Ce n'est qu'à partir du 19<sup>ème</sup> siècle que le terme put être considéré synonyme de *conseja*, *leyenda*, *fábula*, *balada*, *mentira*, vocables qui soulignent que le conte, à l'époque, est souvent le récit d'une invraisemblance.

Les confusions terminologiques, les amalgames autour de ce genre vont demeurer : la longueur seule détermine-t-elle un texte au point de le ranger dans le groupe des contes ou dans celui des nouvelles ? Ou au contraire, est-ce la teneur de l'argument qui prime sur la

---

<sup>75</sup> Mariano Baquero Goyanes s'appuie sur le dictionnaire de Corominas : « la acepción narrar, relatar, como derivada de calcular, computar (del latín computare) es tan antigua como esta otra originaria, pudiendo fijarse su presencia en la lengua castellana hacia 1140 », BAQUERO GOYANES, Mariano, *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 3<sup>a</sup> ed, 1998, p. 101.

En français le terme « conte » est attesté dès 1080 : il dérive de conter, du latin *computare*, « énumérer », puis « énumérer les épisodes du récit », d'où « raconter ». Cf. SIMONSEN, Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 9.

forme, comme le suggère Emilia Pardo Bazán en 1891, dans un article intitulé « La novela en la lírica » ? :

Desde hace años se advierte que nuestros mejores poetas líricos sustituyen a la leyenda más o menos zorrillesca, que podemos llamar *novela histórica* en verso, con el episodio contemporáneo, asimilable a la novela actual. *El tren expreso* de Campoamor ¿qué es, bien mirado, sino un delicioso cuento? Que se encargue otro maestro prosista de quitarle la rima y esencialmente no perderá mucho. Lo mismo puede decirse de *Dichas sin nombre*, de *La lira rota* y de otros pequeños poemas<sup>76</sup>.

Leonardo Romero Tobar souligne également cette imprécision :

Parecidas confusiones semánticas depara el término *cuento*, usado tanto para la designación de los poemas narrativos, como para titular las traducciones de Byron o los relatos breves que, a finales del XIX, terminaron por apropiarse la denominación<sup>77</sup>.

Au-delà de ces difficultés de dénomination et de classification, nous aimerions souligner que le conte romantique fut un chaînon indispensable dans l'évolution du récit court. C'est grâce, entre autres choses, au travail de réécriture des traditions populaires et à une ouverture sur de nouvelles thématiques, que put apparaître le conte littéraire tel qu'il fut cultivé à partir de la deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle. Mariano Baquero Goyanes insiste sur ce point dans ce qui fut son dernier travail, *El cuento español del romanticismo al realismo* :

El cuento romántico históricamente considerado, casi podría considerarse como la pieza clave, el núcleo engendrador de toda la brillante literatura narrativa que luego vendrá.

En el cuento romántico tienden a fundirse varias especies características de la época: la tradición, la leyenda, la balada, el cuento fantástico, el cuento popular, el cuadro de costumbres. Estos, entre otros, vendrían a ser elementos básicos en la formación del que iba a convertirse en unos de los más refinados géneros literarios. Es curioso que en la forma con que hoy lo conocemos, nada o muy poco parezca deber a esos géneros románticos. Y, no obstante, la filiación parece evidente, aunque también lo es lo radical de las transformaciones operadas<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Nuevo Teatro Crítico*, n°8, agosto, 1891, p. 75, cité par BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del romanticismo al realismo*, Biblioteca de Filología Hispánica, CESIC, Madrid, 1992, p. 9.

<sup>77</sup> ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 360.

<sup>78</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del romanticismo al realismo*, op. cit., p. 15-16. L'auteur n'avait pu terminer son ouvrage et c'est à titre posthume qu'Ana Baquero Escudero reprit les notes du spécialiste du conte espagnol et les publia en 1992. Une étude sur le conte d'Emilia Pardo Bazán devait y figurer.

Pour fleurir, le conte put s'appuyer sur un allié puissant : la presse. En 1843, on ne dénombrait pas moins de 85 journaux et revues à Madrid. Les périodiques jouèrent un rôle prépondérant dans la création des formes courtes au 19<sup>ème</sup> siècle. Il ne s'agissait pas d'un phénomène nouveau, cependant, jamais le conte n'avait été si uni à la presse auparavant. Marieta Cantos Casenave, spécialiste du conte du 18<sup>ème</sup> siècle, évoque cette question :

Efectivamente, si es indudable que el cuento literario moderno conoce su auge gracias al desarrollo de la prensa en el siglo XIX, conviene recordar que ese periodismo tiene su antecedente en el siglo XVIII, en el que tiene también cabida el cuento. Desde luego, este fenómeno no tiene la misma incidencia ni alcance que tendrá en la centuria siguiente, pero considero necesario señalar que fueron precisamente los periodistas los que advirtieron primero que había un público lector que podía incorporarse al mercado editorial y que eran la brevedad de las páginas del periódico y su menor coste algunas de las razones que podían incitarlo. Esa misma brevedad convidaba, por otra parte, a que fuese el cuento -en sus últimas modalidades- uno de los géneros que, junto con la poesía, mejor acogida tuviera en las páginas de la prensa periódica<sup>79</sup>.

La rapidité de la lecture, la nécessité d'allier une page de divertissement à des informations plus sérieuses semblent, a priori, laisser planer un doute sur la qualité, en tant qu'objets artistiques, des récits publiés dans la presse. En effet, si l'essor du conte fut incontestable à l'époque romantique, il n'était sans doute pas encore considéré comme œuvre littéraire à part entière. Au fil du siècle, la page du conte s'est imposée dans les périodiques, mais tous les auteurs qui ont cultivé la forme courte ne sont pas passés à la postérité, et n'ont pas connu le succès littéraire d'une Fernán Caballero, d'un Bécquer, et bien entendu d'Emilia Pardo Bazán ou de Clarín. Nombre d'auteurs sont tombés dans l'oubli et n'ont pas mérité de voir leurs textes recueillis, même sous la forme d'anthologies collectives.

Les auteurs plébicités connaissaient un sort bien différent, ils regroupaient les récits brefs qu'ils avaient publiés dans les différents périodiques sous la forme de recueils. Souvent, les textes y étaient assemblés sans grande cohésion, car ceux-ci s'adaptaient aux circonstances et n'étaient pas conçus dans un souci d'unité thématique. L'aspect souvent fort disparate de ces collections ne semblait pas gêner les lecteurs, et le conte, qui était jusqu'alors un genre mineur, peu fixé, considéré comme inférieur, obtint ainsi ses lettres de noblesse.

---

L'intérêt que le critique portait à doña Emilia est évident : l'écriture de Pardo Bazán est évoquée dans tous les chapitres, doña Emilia apparaît ainsi comme étant une référence pour le récit court au fil de toute la période étudiée.

<sup>79</sup> *Antología del cuento español del siglo XVIII*, éd. de Marieta Cantos Casenave, Madrid, Cátedra, 2005, p. 32.

Avant de connaître un succès retentissant avec la publication de plusieurs collections de récits courts, la jeune Emilia Pardo Bazán fit ses premiers pas en littérature grâce à la presse régionale. Agée de quinze ans, elle publiait « Un matrimonio del siglo XIX » pour *La Soberanía Nacional*, l'année suivante, avec *Aficiones peligrosas*, elle s'essayait au roman - qui prendrait finalement la forme d'une nouvelle inachevée - pour un quotidien de Vigo<sup>80</sup>. Un autre texte de cette époque de jeunesse, « El castillo de la Fada » fut publié à Vigo, en 1866.

L'auteur en herbe connut ainsi, dès le début de sa carrière littéraire, les contraintes formelles et les besoins de la presse. Il fallait aussi répondre à l'attente du lecteur et s'adapter au ton général de la publication. Bien entendu, la jeune Emilia jouissait encore d'une grande liberté dans le choix de ses thèmes, elle proposait des récits qu'elle avait déjà écrits, et n'avait pas d'engagement durable à tenir. Avec « El castillo de la Fada », Emilia Pardo Bazán s'aventurait sur un terrain très connu des lecteurs, celui du surnaturel et du légendaire. Cette combinaison romantique est souvent accompagnée d'une tonalité tragique et parfois, de cruauté.

### **Le fantastique et le sang : des racines folkloriques au roman gothique.**

Comme le souligne José Manuel González Herrán, « El castillo de la Fada » nous permet de découvrir une jeune plume très respectueuse des conventions littéraires de la légende romantique : on peut s'en assurer en lisant le début de la composition, lors de l'évocation de la source orale et traditionnelle :

Un hecho que me contó  
mi madre cuando era niño  
en una larga velada  
melancólica balada  
que jamás se me olvidó<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> « Un matrimonio del siglo XIX », *Soberanía Nacional*, Almanaque, 1866. *Aficiones peligrosas*, *El Progreso*, Pontevedra, n° 79, 80, 83, 86, août, septembre, octobre 1866. La consultation de ce récit est plus aisée avec la publication proposée par Juan Paredes Núñez : PARDO BAZÁN, Emilia, *Aficiones peligrosas*, Madrid, Palas Atea, étude préliminaire de Juan Paredes Núñez, 1989.

<sup>81</sup> GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán », in LISSORGUES, Yvan, SOBEJANO, Gonzalo, *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 143. Pour le texte « El castillo de la Fada. Leyenda fantástica », *Emilia Pardo Bazán, Poesías inéditas u olvidadas*, éd. de Maurice Hemingway (Exeter Hispanics Texts LI), Exeter, University of Exeter Press, 1996.

C'est le thème choisi qui nous intéresse particulièrement, celui de la danse macabre. Il s'agit certes d'un *topos* très souvent repris, mais le goût pour décrire la souffrance semble déjà être présent chez l'auteur, alors âgé de quinze ans :

Aumenta el rüido  
y apuran la danza,  
y se precipitan  
y vienen y van.  
Y chócanse cráneos  
y cóncavos ojos  
y pálidos huesos  
con furia tenaz.  
La prisa  
se aumenta  
¡qué rara  
fusión!  
Se lanzan,  
se pierden  
con ansia  
veloz.  
La danza  
los junta,  
y Álvaro ve  
que cerca los tiene  
y vanle  
a envolver.  
Lanza  
gritos de terror  
cae al suelo  
con dolor<sup>82</sup>...

Dans notre vaste corpus, qui se compose de récits écrits, le plus souvent, bien des années plus tard, nous retrouvons une même empreinte légendaire et romantique. Certains textes sont très proches de sources folkloriques et du conte populaire ; d'autres encore, sont largement conditionnés par le succès du roman gothique anglais et du récit fantastique allemand. La séparation entre les deux substrats, l'un national et l'autre étranger, n'est pas toujours aisée, car l'on assiste à une fusion des genres dans le conte espagnol du 19<sup>ème</sup> siècle : les productions fantastiques d'Hoffmann et le roman gothique anglais trouvent un écho dans l'esprit des Espagnols, friands de surnaturel, d'irréel et de mystères, et complètent une littérature légendaire déjà riche.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 144.

Les premières lignes de « Un destripador de antaño », publié pour la première fois en 1890, témoignent de cette double influence, Emilia Pardo Bazán évoque à la fois la tradition orale de sa Galice natale et ses lectures d'Hoffmann :

La leyenda del *Destripador*, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estrechamientos de temor o risotadas obscuras. Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann, en las sombrías y retorcidas callejuelas de un pueblo que hasta hace poco permaneció teñido de colores medioevales, lo mismo que si todavía hubiese peregrinos en el mundo y resonase aún bajo las bóvedas de la Catedral el himno de *Ultreja*<sup>83</sup>.

Le folklore galicien, peut-être davantage encore que pour le reste du territoire espagnol, est riche de créatures malveillantes et d'apparitions surnaturelles susceptibles de causer une mort effroyable. Leandro Carré Alvarellos s'inscrivit dans le mouvement de récupération légendaire qui avait débuté un siècle plus tôt avec les frères Grimm en Allemagne, de 1812 à 1815, et qui avait permis la fixation de récits devenus classiques, les *Contes de l'Enfance et du Foyer*. Ce que souhaite démontrer l'auteur, avec *Las leyendas tradicionales gallegas*, c'est qu'aucune région d'Espagne n'égale, en imagination et en richesse, le folklore légendaire galicien<sup>84</sup>.

Dans les différentes collections, et pas uniquement dans *Historias y cuentos de Galicia*, des récits reprennent, ou évoquent simplement, les légendes terrifiantes de la Galice. Il sera question de sorcières, les « meigas », mais aussi de processions spectrales que l'on nomme « compañías ».

A ce jour, un travail important reste à faire pour retrouver les sources folkloriques des récits courts d'Emilia Pardo Bazán. Nous regrettons ainsi que dans le *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Montserrat Amores ne se penche guère sur les récits courts de la comtesse de Pardo Bazán. La classification de Aarne et Thompson pose certes des contraintes formelles, mais doña Emilia aurait mérité, avec « La madrina », par exemple, de figurer aux côtés d'Alarcón ou de Fernán Caballero sur la réécriture du type

---

<sup>83</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, 2005, p. 5.

<sup>84</sup> « “Galicia, en cambio”, dice Emilio González, “es más imaginativa que empírica e intelectual; y, por eso, nacieron en ella los mundos ideológicos y sentimentales en niebla, los mundos de las hadas y de las maravillas, [...] La riqueza de nuestros cuentos populares es enorme. He visto escrito alguna vez por determinado especialista folclórico español que el cuento gallego es pobre, poco imaginativo, de frase inexpresiva. Pero esto no es verdad. Quien tal afirma o no conoce nuestra lengua y, por lo tanto, no puede juzgar las narraciones gallegas, o ha escuchado solamente algún recitado forzado” », CARRÉ ALVARELLOS, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 27.

332, « la muerte madrina ». Avec ce récit, Emilia Pardo Bazán reprend en effet un motif européen : celui de la mort-marraine qui veille sur son filleul et le protège à plusieurs reprises. Montserrat Amores en recense 16 versions sur le territoire espagnol<sup>85</sup>, mais n'a sans doute pas eu connaissance du récit court de l'auteur.

Le récit de 1902, plus court que *El amigo de la muerte* d'Alarcón, est d'une grande intensité, le motif classique est teinté de sorcellerie : « se alzó imponente la voz de que danzaba brujería en los asuntos de don Beltrán<sup>86</sup> ». Emilia Pardo Bazán y évoque une fois encore le poids des contes à la veillée : « auras de consejas y mentiras que oreaban sus cabellos desde niño<sup>87</sup> », mais s'il est une grande différence entre cette version et le conte populaire original, c'est le dénouement. Le récit ne s'achève pas simplement sur la dernière venue inattendue de la mort qui scelle la fin d'un pacte, et par là même, le décès du personnage, comme dans *Juan Holgado y la muerte* de Fernán Caballero<sup>88</sup>. Le personnage du filleul, chez Pardo Bazán, jouit d'abord de la protection de sa marraine : alors qu'il joue avec son frère aîné, tous deux chutent d'une haute tour. Le fragile don Beltrán est indemne alors que le corps de don Félix s'écrase violemment sur le sol : « Del mayor, don Félix, se recogió una masa sanguinolenta e informe<sup>89</sup> ». La cruauté de la description, pourtant brève, suffit déjà à entrevoir que le sang coule davantage que ne l'exige la tradition folklorique. Ce n'est pourtant que le début des transformations cruelles. Lorsque don Beltrán est emprisonné, il demande l'aide de sa marraine. Celle-ci lui signifie que pour elle, il n'y a qu'une façon de l'aider et de le délivrer, c'est de l'emporter. Le jeune homme est si terrifié qu'il préfère subir les supplices de l'Inquisition :

No llamó a su madrina ni el día en que, tendiéndole sobre el caballete del potro, le dieron por tres veces el trato de cuerda que hace crujir los huesos, estira los tendones y lleva el dolor hasta las últimas reconditeces de los nervios. Quedó moribundo, y le trasladaron a una celda con reja a la calle<sup>90</sup>.

Toute cette souffrance est bien inutile car la vue d'une femme aimée au bras d'un rival le conduit bientôt à supplier sa terrible marraine de venir le chercher.

Avec « La compañía », de 1901, qui figure dans le recueil des *Cuentos dramáticos*, on retrouve le même procédé : le motif folklorique est enrichi d'une pâte cruelle afin, sans

---

<sup>85</sup> AMORES, Montserrat, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, p. 86.

<sup>86</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 484-485.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>88</sup> CABALLERO, Fernán, *La suegra del diablo y otros cuentos*, Madrid, Torrezozas, 2004, p. 70.

<sup>89</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 484.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 486.

doute, de gagner en vivacité et de susciter l'intérêt du lecteur, désormais habitué à des thématiques moins traditionnelles. La « Santa Compañía » : « es como una procesión de muertos que casi siempre llevan un ataúd. Algunas veces va en el féretro un familiar del que presencia el paso de la Compañía, que no tarda en morir; otras veces es el cuerpo de alguien que murió en pecado<sup>91</sup> », écrit Leandro Carré Alvarelllos.

Gustavo Adolfo Bécquer, avec « El monte de las ánimas » avait déjà repris la légende en y ajoutant le thème de l'amour<sup>92</sup>. Emilia Pardo Bazán va plus loin dans les modifications, bien que l'on retrouve, au début du récit, l'« inagotable repertorio de consejas, tradiciones y patrañas<sup>93</sup> », et que la « Hueste », l'autre nom de l'armée spectrale, y soit évoquée de façon très traditionnelle<sup>94</sup>. Rendre la légende plus tragique que la version populaire n'est pas chose difficile pour l'auteur. La victime est un enfant, Caridad, qui est issu du monde misérable de la campagne galicienne et qui agrémente son quotidien en volant, çà et là, quelques châtaignes, quelques œufs. Sa curiosité le pousse à aller voir si la « Compañía » existe bel et bien, il s'aventure dans la nuit :

Allá donde se alza el muro del camposanto, una claridad difusa, unos lampos de luz verdosa le llaman con palpaciones de mortaja flotante y con humaredas de cirio que se extingue. Allí está de seguro la *Hueste*... Ya cree verla, verla distintamente, y hasta escucha reprimidos sollozos, ahogados gritos que pueden confundirse con la ironía de la carcajada brutal... Sin transición, sin espacio a decir Jesús, a llamar a su madre como la llaman los heridos de muerte, Caridad se desploma. A un mismo tiempo le ha partido la cabeza un garrotazo y le ha abierto la garganta el corvo filo de una céltica *bisarma*, que a la vez que degüella sujeta a la víctima. La sangre, caliente, se coagula sobre la helada superficie del terruño. Los mozos se retiran, dejando tieso allí al ladronzuelo, y murmurando, serios ya, porque no habían pensado ir tan lejos, ni hubiesen ido a no mediar el mosto nuevo y la vieja *caña*:

-Quedas escarmentado<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> CARRÉ ALVARELLOS, Leandro, *op. cit.*, p. 63.

<sup>92</sup> La légende « El Monte de las ánimas » fait partie des « leyendas sorianas » de Bécquer. Le récit court fut publié pour la première fois en 1861.

<sup>93</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 342.

<sup>94</sup> « Es una legión de muertos que, dejando sus sepulturas, llevando cada cual en la descarnada mano un cirio, cruzan la montaña, allá a lo lejos, visibles sólo por la vaga blancura de los sudarios y por el pálido reflejo del cirio desfalleciente. ¡Ay del que ve la *Compañía*! ¡Ay del que pisa la tierra en que se proyecta su sombra! Si no se muere en el acto, la vida se le secará para siempre a modo de hierba que cortó la *fouce*. Quebrantado, sin fuerzas, tocado de extraño mal, contra el cual no existen remedios, irá encaminándose poco a poco a la cueva, porque la *Hueste* recluta así a los que encuentra en el camino, los alista en sus filas, aumenta su ejército de espectros... ¡Infeliz del que ve la *Compañía*! », *ibid.*, p. 342-343.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 343-344.

La cruauté de la scène finale ne doit rien à l'intervention du surnaturel, la férocité des hommes et la correction que l'enfant tire de sa témérité dépassent largement l'horreur et les enseignements que les contes traditionnels dispensent.

« El Pinar del Tío Ambrosio »<sup>96</sup> et « El molino »<sup>97</sup>, bien que moins cruels, nous semblent avoir été taillés dans un même patron que le texte précédent. En effet, s'il est un élément récurrent, et presque un invariant, dans ces récits basés sur les croyances populaires, c'est la vilénie des hommes qui s'emparent de la superstition locale pour atteindre un but que la lumière du jour rendrait trop condamnable. La méchanceté, la convoitise ont besoin de l'obscurité pour se déchaîner pleinement. C'est la nuit que les voleurs se déguisent en fantômes pour rôder dans la pinède et éloigner les curieux, ils peuvent ainsi abattre les arbres en toute tranquillité. Lorsque le propriétaire se rend sur les lieux, il regarde tristement les blessures infligées à sa terre : les arbres saignent : « sangrando aún densa resina<sup>98</sup> », et lui-même ne peut que souffrir tant son attachement à la terre est viscéral : il tombe malade, tout comme le personnage de « Goriños », après avoir vu la procession spectrale. Ce dernier, trompé par la mise en scène des voleurs doit garder le lit et subir une saignée : « ocho días en la cama sangrado del brazo izquierdo<sup>99</sup> ». Cette citation prouve encore que le recours au surnaturel vise à dénoncer d'autres inquiétudes : elles touchent aux intérêts économiques et sont alors symbolisées par la saignée des arbres, ou aux souffrances engendrées par la bassesse humaine, soulignées par l'acte médical.

Dans « El molino », des villageois veulent effrayer « El Chinto », un homme efféminé que Mariñina a pris sous sa protection. Les autres prétendants ne comprennent pas pourquoi cette femme forte et travailleuse a jeté son dévolu sur « aquella madamita », ils décident alors de se déguiser et de profiter de l'ambiance lugubre d'une nuit de novembre pour « remedar una procesión de fantasmas, de almas de otro mundo, la fúnebre *compaña*; encender el cabo de sebo y los haces de paja, y desfilar así ante el medroso Chinto<sup>100</sup> ».

Cette fois, le dénouement n'est pas tragique, Chinto et Mariñina, ayant deviné les intentions des moqueurs, leur donnent une leçon en revêtant à leur tour des draps blancs, l'arroseur est arrosé et les hommes fuient. Le texte ne saurait pourtant se terminer sans une quelconque vengeance. Blessés dans leur orgueil, les prétendants de Mariñina veulent en venir aux mains et prouver leur supériorité évidente sur l'homme fragile. Mais Mariñina, « la Loba » intervient, elle s'interpose et se bat contre Santiago :

---

<sup>96</sup> Publié pour la première fois dans *Blanco y Negro*, 290, 1896, repris dans *Historias y cuentos de Galicia*.

<sup>97</sup> Publié pour la première fois dans *La Ilustración Artística*, 940, 1900, repris dans *Cuentos dramáticos*.

<sup>98</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 49.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 374.

Tenerla así, tan cerca, turbaba a Santiago, quitándole el sentido; y ella, indiferente, atenta sólo a vencer, aprovechaba el trastorno de su adversario, e insensiblemente se le imponía. Al fin giró en el vacío la muñeca derecha del varón; doblóse el brazo; el izquierdo también cedió al pujante impulso de la mujer... y Santiago, dando el *pinche*, fue lanzado hocico contra tierra, sujetándole la triunfante Mariñina, que sin piedad le hartaba de mojicones, le molía a puñadas en la nuca y en los lomos, le refregaba el rostro en el salvado y la harina que cubrían el piso, y no le permitía levantarse hasta que se confesaba rendido, vencido, dispuesto a aceptar la paz bajo cualquier condición que se le ofreciese<sup>101</sup>.

L'assujettissement du surnaturel à des passions telles que l'amour ou la convoitise peut nous laisser penser que doña Emilia n'épouse pas les modèles romantiques qui visent à rappeler la force du châtement émanant d'un au-delà terrible : lorsqu'elle choisit de nimer son récit de mystère, elle s'inscrit davantage dans la tradition, présente depuis le roman gothique et tout au long du siècle, des récits aux allures fantastiques qui offrent des fins démystifiantes<sup>102</sup>. Ainsi, ce n'est pas tant une punition imputable à une force supérieure qui est à craindre dans l'univers sombre des récits courts de l'auteur mais le jaillissement d'une puissance profondément humaine, à peine revêtue d'un voile mystérieux. C'est en substance ce que remarque Nathalie Prince, à propos des récits brefs de la fin du siècle : « ce n'est pas l'autre monde qui fait peur ; c'est ce monde-ci. Ce n'est pas l'au-delà de la vie qui est monstrueux ; c'est la vie même<sup>103</sup> ».

Doña Emilia se détache ainsi de ce qu'elle nomme, par le truchement de Pascual López, héros de son premier roman : « la literatura demonológica fantástico-tracendental<sup>104</sup> », de cette tradition gothique qui envahit l'Espagne avec le romantisme, où la cruauté est le plus souvent le

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>102</sup> Ces fins démystifiantes sont présentes chez Ann Radcliffe, par exemple, avec *Les Mystères d'Udolphé*, roman dans lequel les fantômes sont des voleurs, mais également chez des auteurs espagnols. Nous pensons, à « Historia trágica 3: La princesa de Lipno, o el retrete del placer criminal », in PÉREZ ZARAGOZA, Agustín, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, Imprenta Palacios, doce tomos, 1831. Dans ce récit, l'héroïne croit que sa chambre est hantée alors qu'il s'agit d'une machinerie inventée par son mari - qui incarne ici le typique « villain » gothique - pour l'effrayer. « Supersticiones populares. Artículo segundo » nous offre un autre exemple : la tía Manuela est taxée de sorcière. Lorsqu'elle meurt, le narrateur et d'autres témoins sont attaqués par une chose noire qu'ils prennent pour le diable. En réalité, ils découvriront qu'il s'agissait de la chèvre que la vieille femme avait comme animal de compagnie. On pourra se reporter à DE OCHOA, José Augusto, *El Artista*, vol. 2, 1835.

<sup>103</sup> PRINCE, Nathalie, *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XIV.

<sup>104</sup> L'ambiance de *Pascual López, un estudiante de medicina* offre quelques similitudes avec l'univers du roman gothique dans la description de Saint Jacques de Compostelle mais, comme le souligne José Manuel González Herrán, il s'agit avant tout d'un « roman de campus » : « *Pascual López* representa al primer ejemplo en nuestra literatura de un género especialmente cultivado por los anglosajones, las llamadas "novelas de campus", por lo general satíricas, que atienden a la vida universitaria, autónoma y cerrada en sí misma », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, I*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. XXIII. On peut également y voir une influence des contes d'Hoffmann : « Ya en su primera novela, Pascual López, doña Emilia se refería a Hoffmann para destacar que la imaginación prepondera a veces sobre las facultades superiores, y continuaba: "inimitable cuentista, soñaba despierto con trasgos, hechicerías, espectros y apariciones" », LATORRE, Yolanda, « La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán », in PONT, Jaume, *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lérida, Milenio, 1997, p. 389.

résultat d'une présence néfaste, diabolique qui s'exerce sur l'homme<sup>105</sup>. Les gravures que nous reproduisons en annexe et qui illustraient des récits fantastiques entre 1835 et 1857 sont éloquentes : l'être humain est presque toujours victime mais très rarement bourreau, car des forces terrifiantes se chargent de le maltraiter et de faire couler le sang à sa place<sup>106</sup>.

Leonardo Romero Tobar souligne l'influence de cette littérature étrangère et insiste sur l'aspect « sanguinolent » et « sanguinaire » de cette dernière :

Aspecto central en la narrativa de la primera mitad del XIX es el papel que desempeñan en ella los componentes maravillosos y terroríficos que, en un todavía insuficiente proceso de expansión, va manifestándose tanto en narraciones cortas como extensas. Es rasgo innovador y el éxito de lectores que consigue la denominada novela *gótica* inglesa, desde mediados del XVIII -admítase el año 1765, fecha de *The Castle of Otranto* de Walpole-, trae consigo la sustitución del modelo de aventuras que habían servido hasta esos momentos otras formas clásicas del relato. El texto *gótico* intensificará, además, la sensibilidad por lo sanguinario, lo prohibido o lo exótico, territorio donde la "salvaje España" tenía escenarios que ofrecer en los siniestros claustros conventuales -*The Monk* de Lewis- o en las orgías sanguinolentas habidas en los calabozos inquisitoriales, como ocurre en el *Melmoth* de Maturin, registrado plásticamente en un lienzo de Delacroix<sup>107</sup>.

Doña Emilia connaissait cette littérature « de tumba y hachero » comme s'est plu à la qualifier Ramón de Mesonero Romanos<sup>108</sup>, Yolanda Latorre le rappelle : « manifestará

---

<sup>105</sup> Bien que la force malveillante ne soit pas toujours incarnée par le diable ou des spectres, nous observerons que lorsque les actes sanglants ou préjudiciables à toute autre créature sont commis par les hommes, les auteurs du roman gothique s'emploient à établir de nombreuses correspondances entre ces personnages qui exercent le mal et le diable.

<sup>106</sup> Pour les gravures que nous reproduisons p. 518, 519, 520, Cf. TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 280-287.

<sup>107</sup> ROMERO TOBAR, Leonardo, *op. cit.*, p. 366.

Le goût du sang lié à la littérature gothique est souligné de façon encore plus insistante par Francis Lacassin, auteur de l'introduction à un florilège qui regroupe *Le château d'Otrante*, *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs*, *Le Moine*, *Les élixirs du diable*. Dans sa note liminaire qu'il a intitulée « Quand les statues saignaient du nez », il écrit : « Surgi de l'au-delà, un casque géant tombe sur la cour d'honneur du Château d'Otrante et tue le fils du prince. Un portrait de famille pousse un profond soupir, sort de son cadre et descend sur le sol avec un air mélancolique. Les statues de guerriers de marbre descendent de leur socle, saignent du nez... Et le siècle des Lumières, stupéfait, assiste à l'entrée des ténèbres. Venu d'Angleterre à leur suite, un cortège de nonnes sanglantes, de spectres bruyants, d'inquisiteurs masqués, de moines impudiques, de squelettes aux os cliquetants... Signes provocants d'un genre littéraire qui, de 1764 à 1820, va naître, se développer et mourir... Il va bouleverser le roman, agiter la critique, bousculer la morale ; et, en bafouant les valeurs du classicisme, contribuer à l'avènement du romantisme », *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, introduction de Francis Lacassin, 1984, p. I.

<sup>108</sup> C'est dans l'article « El Romanticismo y los románticos » que Mesonero Romanos emploie cette expression. Après avoir décrit par le menu les ressorts des œuvres théâtrales écrites par son neveu, qui est très influencé par le roman gothique, l'auteur des *Escenas y tipos matritenses* poursuit sa critique : « Recorrílos rápidamente, y me encontré diversas composiciones de estas de tumba y hachero que yo estaba tan acostumbrado a escuchar en el muchacho. En todas ellas venía a decir a su amante con la mayor ternura, que era preciso que se muriesen para ser felices; que se matara ella, y luego él iría a derramar flores sobre su sepulcro, y luego se moriría también, y los enterrarían bajo una misma losa... », MESONERO ROMANOS, (de), Ramón, *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Cátedra, 1993 [1851], p. 307. Cette expression sera d'ailleurs reprise par d'autres critiques, ainsi Josep

permanente su interés por el psicologismo de Poe y Hoffmann, o por lo terrorífico de Radcliffe<sup>109</sup> ». Le roman gothique a largement conditionné le récit fantastique du 19<sup>ème</sup> siècle. Ann Radcliffe était publiée en espagnol dès 1818 et les grands noms de cette littérature d’Outre-Manche étaient disponibles dans leur traduction française<sup>110</sup>.

Cet apport, chargé d’odeurs sépulcrales, obtint un succès rapide comme le prouvent la publication de la populaire *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* d’Agustín Pérez Zaragoza Godínez et la présence de plus en plus fréquente de récits fantastiques dans la presse de l’époque.

A peine l’Espagne recevait-elle, avec Radcliffe, un original du genre, que les récits plus modernes d’Hoffmann et de Poe - qui avaient déjà assimilé les apports du gothique - s’imposaient comme de nouvelles références dans la Péninsule :

De toda la larga nómina de escritores que utilizan la nueva forma de expresión fantástica en el Romanticismo, sobresalen dos autores como maestros indiscutibles del género por su influencia posterior: el alemán E.T.A Hoffmann y el norteamericano E. Allan Poe. En la primera mitad del siglo XIX, cuento fantástico es sinónimo de cuento al estilo Hoffmann. A medida que avanza el siglo, lo fantástico se interioriza, se transforma con las nuevas tendencias realistas. Con Poe llega lo fantástico moderno. Su influencia es patente en toda la segunda mitad del siglo<sup>111</sup>.

C’est cette nouvelle façon, à la jonction de l’irréel et du réel, cette fonte d’éléments effrayants et de bassesses humaines, qui séduira durablement la comtesse de Pardo Bazán.

En de rares occasions, on peut néanmoins retrouver le sceau particulier du gothique dans des récits peu connus de l’auteur, tels que « El esqueleto », publié en 1900 dans *Blanco y Negro*, ou « El legajo » de 1913. Bien du temps s’est écoulé depuis la mode du roman noir et pourtant force est de constater que son empreinte demeure. Dans les deux récits courts, des ossements sont découverts dans de vieilles demeures familiales ou au pied de murailles ; les os sont ensuite déposés dans une chapelle alors que la nuit tombe autour du « pazo »<sup>112</sup>.

---

Yxart qualifie-t-il également certaines pièces de théâtre de : « dramones de tumba y hachero », YXART, Josep, « El arte escénico en España », Barcelona, *La Vanguardia*, 1894, I, p. 17.

<sup>109</sup> LATORRE, Yolanda, *op. cit.*, p. 382. L’intérêt pour Ann Radcliffe est présent dès 1883, dans *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán rappelle que les romans gothiques plaisent encore à cette date où le naturalisme fait parler de lui : « la novela fantasmagórica del género de Ana Radcliffe, que todavía entretiene y gusta [...] », PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante, op.cit.*, p. 275.

<sup>110</sup> « En 1818 apareció en Valencia la primera traducción de una de sus obras: *Julia o los subterráneos del castillo*. La novela gótica gozó pronto de fama en España al igual que en el resto de Europa, difundida principalmente a través de traducciones francesas. », TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, *op. cit.*, p. 48.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>112</sup> « La tarde caía. La sala de la capilla, llamada así porque desde su recinto se pasaba a la sacristía y a la capilla antigua del pazo, iba impregnándose de la gris melancolía del crepúsculo, y los retratos de los abuelos, colgados

« El esqueleto » va plus loin encore dans l'imitation : maison en ruine, inscriptions en lettres gothiques, souterrains, les classiques du genre sont réunis pour que la découverte d'un atroce secret familial galvanise le lecteur peut-être déjà lassé de cette écriture convenue de l'horreur. Les demeures sinistres, gardiennes de lourds secrets, nous rappellent l'univers de Radcliffe<sup>113</sup>, mais aussi *La Chute de la maison Usher* de Poe ou encore *Le Majorat* d'Hoffmann. Doña Emilia n'écrivit pas ses meilleurs récits avec ce qui peut s'apparenter à des pastiches tardifs. Habituellement, elle se montrait moins fidèle à la tradition et ne conservait, parmi les figures imposées qu'avait apportées le roman noir, qu'un goût prononcé pour les descriptions de lieux inquiétants, telles les églises désertes ou la forêt galicienne, comme nous avons déjà pu le voir avec les récits cités précédemment<sup>114</sup>.

Ainsi les récits fantastiques d'Emilia Pardo Bazán sont-ils à situer dans un mélange de fantasmagories venues de l'étranger et de génie espagnol. Sans doute était-ce ce qu'elle saluait chez Coloma, qui était parvenu avec « El primer baile », à écrire « una relación donde se mezclan las sales andaluzas con las alucinaciones de un Edgar Alan Poe tonsurado<sup>115</sup> » ou encore chez Fernán Caballero :

A pesar de todas sus digresiones y reflexiones y su idílico optimismo, adornan a Fernán Caballero un encanto especial, una gracia característica suya, y ostenta una imaginación alemana en los ensueños y española en el despejo y viveza<sup>116</sup>.

Le critique Mariano Baquero Goyanes souligne à maintes reprises le rôle fondateur de Cecilia Böhl de Faber pour le reste de la production du conte du 18<sup>ème</sup> siècle. Nous avons déjà évoqué l'auteur de *La suegra del diablo* et de *Juan Holgado y la muerte* pour son travail de transposition du matériel folklorique au texte littéraire, mais il nous faut aussi prendre en

---

de la pared, se borran, para confundirse en una mancha sola », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 588.

<sup>113</sup> Maurice Lévy, spécialiste du roman gothique anglais, consacre un chapitre aux demeures d'Ann Radcliffe. C'est avec elle que se construit l'archétype de la maison hantée, comme en témoigne par exemple un poème de Théophile Gautier : « Un vrai château d'Anne Radcliffe / Aux plafonds que le temps ploya / Aux vitraux rayés par la griffe / Des chauves-souris de Goya, / Aux vastes salles délabrées, / Aux couloirs livrant leurs secrets, / Architectures effondrées / Où Piranèse se perdrait », LÉVY, Maurice, *Le Roman « gothique » anglais : 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 213.

<sup>114</sup> Une transposition trop fidèle de l'univers du roman gothique aux lettres espagnoles n'aurait sans doute pas eu grand intérêt et aurait surtout manqué d'authenticité. Maurice Lévy souligne à quel point le roman noir a une saveur nationale difficilement adaptable à d'autres contrées : « Les spectres "gothiques" ne sont pas des entités issues de n'importe quelle lampe d'Aladdin [*sic*] ou des monstres créés par un cerveau en délire, mais des ancêtres dont l'apparition théâtrale a la sanction de Shakespeare. L'angoisse même véhiculée par ces contes sous la forme contenue du "spleen" a un évident goût de terroir. Le roman " gothique " reste anglais, même lorsqu'il importe d'Outre-Manche, d'Outre-Rhin, ou d'ailleurs encore certains de ses matériaux », *ibid.*, p. XXIX-XXX.

<sup>115</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Nuevo Teatro Crítico*, n°4, p. 48. Cité par BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del romanticismo al realismo*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>116</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 282.

considération la modernité de Fernán Caballero qui, dans d'autres récits, d'autres *relaciones*, aborde des univers très différents et ne recule pas devant les cas de « culpas feas » : l'adultère, les péchés, et même le crime<sup>117</sup>.

Si Pardo Bazán apparaît plus moderne encore, c'est qu'elle est capable d'unir plusieurs univers dans un même récit, et que sa grande connaissance de la tradition fantastique s'accompagne de descriptions véristes qu'elle doit au réalisme et au naturalisme. En ce sens, nous rejoignons totalement Yolanda Latorre, qui souligne la compatibilité de plusieurs influences - aussi différentes soient-elles dans leurs principes théoriques - dans la production de l'auteur :

Fiel a su tendencia ecléctica, Emilia Pardo Bazán no enfrentó fantasía y naturalismo. Sus objeciones a los excesos imaginativos de Pedro Antonio de Alarcón en las *Narraciones inverosímiles*, coexisten con la defensa de lo fantástico en su cuento "El talismán" (1894) o con una admiración perpetua hacia el maestro Maupassant<sup>118</sup>.

Dans « Ofrecido », récit publié en 1922, la sorcellerie n'est pas enveloppée d'une gangue sinistre, « Natolia la cohertera » est bien loin de ressembler aux terribles sorcières des légendes traditionnelles. Elle tente au contraire de mettre en garde Nolasco de Valdeorás, elle lui rappelle qu'il doit honorer une promesse faite à Santa Comba. Le « señorito » fait fi des conseils de celle que Pardo Bazán nomme « la bruja », mais il ne peut toutefois s'empêcher d'entendre résonner sa voix : « ¡Cumpla!... ¡Cumpla! ». Sans doute est-ce cela qui le trouble au point d'éperonner trop rudement sa jument craintive :

Había que saltar otro vallado más alto. La yegua, acostumbrada a tal ejercicio, tembló, hizo un extraño e indicó defensa. Nolasco le clavó los espolines, cruzó el hanca con el látigo. El animal resopló, obedeciendo de mala gana. Fue más que salto, corcoveo. Cayó mal al otro lado; rota la cincha, el jinete fue lanzado con el estrecho galápago; el tronco rudo de un roble añoso recibió la masa del cuerpo,

---

<sup>117</sup> « Si Alas o la Pardo Bazán nos parecen cuentistas modernos por haber llevado a sus relatos breves temas y ambientes cualquiera, semejantes a los que cabe encontrar en sus novelas extensas, parece oportuno recordar que eso mismo hizo antes "Fernán", a su manera, por supuesto [...] Piénsese, asimismo, en lo que para una mujer de espíritu tradicional y de arraigada convicción religiosa, suponía narrar casos de los que ella tan ingenuamente llamaba culpas feas: adulterio, pecados y caídas malas, vergüenzas y crímenes », BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del romanticismo al realismo*, op. cit., p. 29.

<sup>118</sup> LATORRE, Yolanda, op. cit., p. 381. Maupassant a inspiré doña Emilia tant dans ses narrations naturalistes que dans celles que l'on peut considérer fantastiques. Pour ces dernières, on pourra se reporter à PATIÑO EIRÍN, Cristina, « Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos de los cuentos de Emilia Pardo Bazán », in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XLI, n°106, 1993-1994, p. 511-552.

en primer término, la cabeza, que al terrible golpe se abrió y rajó como una sandía madura<sup>119</sup>.

Connaître la raison exacte de cet accident, l'imputer, de façon irrationnelle, à une puissance insatisfaite, relève de la conjecture. En revanche, la description qui assimile le sang au suc d'un fruit mûr est bien réelle. Cette image n'aurait sans doute pas été employée dans des écrits de Poe ou d'Hoffmann. La volonté de voir l'intériorité de l'être, intérêt qui fut particulièrement vif avec la mode du naturalisme, conditionna sans doute ce choix.

Il nous semble désormais possible d'avancer que le récit bref cruel d'Emilia Pardo Bazán est héritier d'une tradition que l'auteur malmène à plusieurs titres : le conte folklorique est bousculé par la réalité de la Galice du 19<sup>ème</sup> siècle ; les méfaits du surnaturel, présents dans la tradition gothique, dans la nouvelle fantastique telle que l'ont cultivée Hoffmann et Poe, sont supplantés par une férocité toute humaine. Le recours au fantastique ou à ses formes voisines que sont l'étrange ou le merveilleux n'est pas indispensable à l'exploration des comportements humains qui engendrent le mal. Dans bien d'autres récits, la férocité des êtres humains, qui se traduira par de nombreuses pages sanglantes, n'a nullement besoin de se voiler d'invraisemblance pour éclater au grand jour.

### **Le Romantisme : le bonheur est dans le crime**

Le crime en littérature est sans doute aussi vieux que la littérature elle-même. Avec l'époque romantique, il explose, devient un passage obligé, et touche même au sublime. Le coup fatal est coup d'éclat, coup de grâce. Il est le point paroxystique autour duquel le récit s'organise tout entier. C'est que l'inscription romantique du crime dans la littérature est « parallèle à une libération des conventions et des traditions esthétiques : la beauté se voit redéfinie par son rapport à la violence et au meurtre<sup>120</sup> ».

Le sang versé doit assurer un renouveau. En France, il est à la fois résurgence d'un passé révolutionnaire douloureux et source d'inspiration intarissable. N'est-ce pas ce qu'exprimait Joseph de Maïtre dans ses *Considérations sur la France*, de 1797 ? Horrifié par une France qu'il jugeait « déshonorée par plus de cent mille meurtres », au « sol couvert

---

<sup>119</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 666.

<sup>120</sup> MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 1.

d'échafauds » et « abreuvé du sang des enfants », il constatait pourtant que le sang révolutionnaire ressourçait l'énergie nationale et la littérature : « En un mot, on dirait que le sang est l'engrais de cette plante qu'on appelle génie<sup>121</sup> ».

Ainsi, les têtes coupées viennent hanter les créations, interrogent et sont même soumises à toutes sortes d'expériences. La décollation par le « rasoir national » est « une singulière obsession d'époque<sup>122</sup> », le corps morcelé est œuvre d'art. L'exposition « Crime et châtement », organisée au Musée d'Orsay à Paris, en 2010, permettait aisément de s'en rendre-compte. Théodore Géricault, Auguste Raffet, Odilon Redon, Raymond Brascassat, Hugues Fourau, Antoine Wertz dessinent ou peignent la tête sans tronc, essaient de rendre la dernière expression des condamnés à mort, et ce, bien après la Terreur<sup>123</sup>.

Emilia Pardo Bazán n'a jamais négligé le rôle du contexte historique et de l'évolution de la pensée comme générateurs de transformations littéraires dans ses ouvrages de critique<sup>124</sup>. Aussi, le discours de Joseph de Maïtre trouve-t-il un écho dans son vaste ouvrage *La literatura francesa moderna* : « y el romanticismo brota sobre el terreno candente, obstruido por las ruinas, y encharcado de sangre<sup>125</sup> », la France est « desangrada y rendida<sup>126</sup> », encore toute souillée par le passage de « un diluvio de sangre y cieno<sup>127</sup> ». Madame de Staël se souvient avec horreur de « las sangrientas orgías del Terror<sup>128</sup> », et Hugo écrit *Le Dernier jour d'un condamné*, habité, selon les mots de la comtesse de Pardo Bazán, par la présence de « las ejecuciones, la guillotina y los suplicios cruentos<sup>129</sup> ». Ces réminiscences de l'atroce ne sont pas de simples effets, des thèmes récurrents, ils sont un point de départ, un composant élémentaire, une « levure romantique », comme l'écrit doña Emilia<sup>130</sup>.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>122</sup> « On est particulièrement fasciné par les descriptions de ces figures séparées qui semblent exprimer encore, non seulement la vie, mais aussi des sentiments et des pensées, par ces visages qui parlent ou chuchotent, par ces têtes découpées, tenues à bout de bras et dont un œil ferme la paupière ou lance un regard. Devant cette espèce de métaphysique, de l'éphémère et de la suspension s'éveille une « frayeur froide » peut-être plus terrible que celle que les anciens fantômes provoquaient », PRINCE, Nathalie, *op. cit.*, p. 9.

<sup>123</sup> On pourra se reporter à l'iconographie de la cruauté proposée dans les annexes.

<sup>124</sup> « De este modo, a partir de la reescritura de la línea histórica de la literatura europea, Pardo Bazán llega hasta su presente en una espiral cuidada y dirigida de causalidad-efecto. He aquí su afán historicista », in RIPOLL SINTES, Blanca, *op. cit.*, p. 313.

<sup>125</sup> PARDO BAZÁN, *La literatura francesa moderna, El Romanticismo y la transición*, (ed. Facsimil) original: Madrid, Prieto, 1911, p. 16. (Les textes de critique sont disponibles sur le site de la Biblioteca virtual Cervantes : [www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-francesa-moderna-el-romanticismo--0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-francesa-moderna-el-romanticismo--0/) ).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 162-163. Victor Hugo lui-même avait évoqué le rôle déterminant de la Révolution française pour les lettres du 19<sup>ème</sup> dans son *William Shakespeare* de 1864 : « Le XIXe siècle a une mère auguste, la Révolution française. Il a ce sang énorme dans les veines », cité par MARCANDIER-COLARD, Christine, *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>130</sup> Jean Clair, commissaire général de l'exposition « Crime et châtement », s'exprime sur l'inspiration qu'ont pu générer les exécutions à la guillotine : « Et tout l'imaginaire de la guillotine va forger la sensibilité littéraire, plastique et aussi scientifique. La tête coupée, qui ne devait être qu'un objet mort tombant dans un panier,

L'obsession de la tête coupée traverse les frontières, et son fantôme nourrit bientôt l'imaginaire espagnol. Dans deux récits, Emilia Pardo Bazán évoque la guillotine : « Vendeana », publié dans la collection *Cuentos dramáticos* de 1901<sup>131</sup>, décrit la chute de la lame sur la nuque d'une jeune femme :

Hízose tan rápidamente la maniobra y era tal el oleaje del pueblo, que rugía e insultaba, la confusión en que la escolta se había apelonado, que cuando el oficial atónito, se precipitó, quiso intervenir, Ivona caía en la báscula, y la media luna se deslizaba mordiendo el cuello blanco, contraído por el espasmo del terror supremo, que ni gritar permite... El verdugo agarró por los mechones largos y rubios la lívida cabeza de la niña, que destilaba sangre, y la presentó a los espectadores<sup>132</sup>.

Le récit court « Idilio », d'abord publié dans *El Imparcial* puis dans *Cuentos trágicos* de 1912, témoigne de la fascination qu'exerce encore la décollation bien des années après la réception des œuvres romantiques :

Un estrépito en la calle le despertó con sobresalto. Era día claro: saltó del lecho, abrió la ventana, y se puso de bruces en ella. Le inmovilizó el horror. La faz de una cabeza cortada, lívida, que llevaban en el hierro de una pica, había venido casi a tropezar con la cabeza de Armando. Negra sangre destilaba el cuello; algunas moscas revoloteaban, porfiadas, alrededor del despojo<sup>133</sup>.

Emilia Pardo Bazán n'est pas la seule nouvelliste espagnole à invoquer le fantôme de la tête coupée dans ses récits courts, il s'agit d'une image cruelle partagée et tenace. Chez Armando Palacio Valdés, par exemple, la réminiscence des expériences menées sur les têtes tranchées se manifeste au début de « A cara o cruz », de 1929 :

-Oiga usted, Samper, ¿será cierto que cuando a un hombre le cortan la cabeza, todavía sigue pensando algunos segundos? Un ingeniero francés que conocí en Málaga se refirió que había visto a un guillotinado mover los ojos y sonreír.

---

devient un objet de méditation, de fascination et de manipulation qui va profondément influencer toute la littérature au 19<sup>ème</sup> siècle, chez Edgar Poe, Charles Nodier, Victor Hugo et bien d'autres. Elle va façonner toute la sensibilité romantique et inspirer des recherches scientifiques ». Propos recueillis par Gilles Heuré, *Crime et Châtiment au Musée d'Orsay*, Paris, ADAGP, 2010, p. 11.

<sup>131</sup> « Vendeana » avait d'abord été publié dans *El Liberal*. Dans d'autres éditions, le récit s'intitule « De vieja raza ». Cf. GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, VILLANUEVA, Darío, introduction à PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. XV.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>133</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 478.

Me pareció intempestiva y necia aquella pregunta y le respondí de mal humor:

-Como no me han guillotinado hasta ahora, ignoro lo que a uno le acontece después que le cortan la cabeza.

-Yo quisiera saberlo<sup>134</sup>.

Les critiques se tournent fréquemment vers le contexte révolutionnaire pour expliquer les afflux de sang et l'attrait pour le crime dans les récits du romantisme. Dans *L'École du désenchantement*, Paul Bénichou voit déjà dans l'œuvre de Charles Nodier, l'expression de l'« idéal cruel » dont parlera ensuite Baudelaire<sup>135</sup>. La recherche de la souffrance, bien que réitérée au point d'apparaître obsédante, selon Pierre-Georges Castex, spécialiste de Nodier, trouve ses racines dans des souvenirs qui reviennent sans cesse hanter l'esprit créateur :

Il [Nodier] n'a jamais cédé à la moindre tentation criminelle. Mais il a été le témoin de spectacles sanglants dont toute une époque, la sienne, porte à ses yeux la responsabilité : ce sang l'éclabousse [...]. Son esprit goûte une délectation morose à décrire des épisodes horribles comme l'exécution manquée d'Hélène Gillet, parce que cette horreur l'a intimement pénétré autrefois<sup>136</sup>.

Cette appréhension de l'écriture du sang comme exorcisme ne suffit pas à décrire l'engouement cruel à l'époque romantique. En effet, comment expliquer qu'une littérature qui puise son inspiration dans le souvenir douloureux d'une France malheureuse finisse par rendre le crime plaisant au point même de toucher, au contraire, au « bonheur », comme le veut le titre d'un récit de Barbey d'Aurevilly ? Christine Marcandier-Colard l'explique :

Le beau, terrible et énergique, rompt avec la morale, le crime est transcendé en beauté par la puissance esthétique de la violence. Ce renouvellement esthétique est orienté par un renouvellement de l'inspiration : les écrivains puisent personnages et intrigues dans les annales de l'Histoire, les faits divers, les chroniques judiciaires, la gazette des tribunaux. Incarnations d'une volonté de liberté portée par toutes les formes de révolte, le criminel et la femme meurtrière sont aussi des images de l'artiste : ils mettent à mort les conventions, pratiquent le crime comme une œuvre, lui donnent la valeur d'un art poétique<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> PALACIO VALDÉS, Armando, *Cuentos de mansos, pícaros y ahorcados*, Madrid, Clan, 1998, éd. de Juan Casamayor Vizcaíno, p. 189.

<sup>135</sup> BÉNICHOU, Paul, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p. 77.

<sup>136</sup> NODIER, Charles, *Contes*, introduction de P.G Castex, Paris, Garnier, 1961, p. XIV.

<sup>137</sup> MARCANDIER-COLARD, Christine, *op. cit.*, p.1.

La cruauté est une transgression, elle dépasse les limites de la morale, elle n'est plus simplement une conséquence terrible des agissements humains, mais le ressort qui peut rendre une œuvre « exquise ». C'est ce dernier terme que choisit de retenir la comtesse de Pardo Bazán, lorsqu'elle cite Paul de Saint Victor, au sujet de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly : « mezcla de brutal y exquisito, de violento y delicado, de amargo y refinado<sup>138</sup> ».

*Salammbô* occupe une place importante dans le chapitre qu'Emilia Pardo Bazán consacre à Gustave Flaubert. S'il est un aspect que doña Emilia retient de sa lecture du roman, c'est bien sa beauté sauvage, qui atteint son point d'orgue dans le sacrifice humain fait au Dieu Moloch : « que es de las escenas más bárbaramente hermosas del libro<sup>139</sup> ».

Bien que de grands auteurs soient parvenus à élever le crime au rang d'œuvre d'art, bien d'autres, moins connus, méconnus, s'emparèrent de ce thème à la mode, car il avait le mérite de plaire au plus grand nombre. *Les Crimes célèbres* de Dumas, de 1856, font des émules, et les assassins de l'histoire deviennent à la mode tant en France qu'en Espagne :

Conviene tener en cuenta que este género o subgénero de crímenes, causas y procesos célebres obtuvo gran popularidad y consiguió no pocas imitaciones a partir del éxito conseguido por colecciones como las de Alejandro Dumas, en la serie de *Crímenes célebres españoles. Colección redactada por algunos distinguidos escritores dirigidos por Don Manuel Angelón*, Madrid, 1859<sup>140</sup>.

Ces « écrivains distingués » et pourtant anonymes, sont légion, et les assassinats du passé côtoient la cruauté du présent dont la presse se fait l'écho. On revient sur les affaires qui ébranlent l'opinion, on se repaît, à peu de frais, de l'horreur que pourrait bien refermer une maison du voisinage ou encore une impasse que l'on fréquente de temps à autre. C'est une cohorte d'écrivains, dont Pardo Bazán et Galdós font partie, qui revient sur l'affaire du moment. Et le crime a déjà perdu de sa superbe. Trop réel, il ne peut que s'abîmer dans le prosaïque, se détériorer dans la fange qu'on voudrait déjà nommer naturaliste.

Le crime, qui était naguère enveloppé de finesse chez les grandes plumes, exprime sa puissance différemment, les poignards ciselés et les flacons de poison qu'une odalisque aurait pu cacher dans sa main sont remplacés par le couteau de cuisine ou le simple pistolet, les femmes fauves et « diaboliques » de Barbey sont effacées par le portrait d'une Higinia Balaguer bien réelle, coupable du crime « de la calle Fuencarral ».

---

<sup>138</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna, op.cit.*, p. 199

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano, *op. cit.*, p. 208.

Emilia Pardo Bazán connaissait fort bien tous les écrivains que nous avons évoqués. Cristina Patiño Eirín, dans un article sur l'influence des récits courts français dans la poésie de doña Emilia, nous donne de précieuses informations en faisant état des livres que celle-ci possédait dans sa bibliothèque personnelle. Les œuvres de Nodier, traduites en castillan, y figuraient avec *Más probabilidades*, *Trilby* ou *El hada de las migajas*, ainsi que celles de Barbey d'Aurevilly<sup>141</sup> ; et bien d'autres romantiques, dont Gautier et Mérimée, y occupaient également une place de choix.

Connaître ne veut pas dire imiter, et admirer la beauté sauvage d'une œuvre ne signifie pas que la comtesse de Pardo Bazán, d'ailleurs pétrie de bien d'autres influences, allait simplement transposer ce qu'elle retenait de ses lectures dans son travail de création. Bien entendu, nous ne nierons pas que l'on pourrait voir dans l'épisode de Salammbô, un avant-goût du conte « Dioses »<sup>142</sup>, que dans la terrible Cléopâtre de « El tesoro de los Lagidas »<sup>143</sup>, on retrouve le charme de la criminelle romantique.

Si Pardo Bazán doit quelque chose à la cruauté du Romantisme, c'est avant tout, car l'écrivain est un être de son temps, d'en avoir été imprégnée, d'avoir commencé sa carrière littéraire à une époque où les récits criminels faisaient florès, et d'avoir poursuivi le chemin que d'autres avaient initié bien avant elle. Entre héritage et modernité, Emilia Pardo Bazán ressent la nécessité de ne pas faire du sang qui coule un thème en soi, dénué de toute causalité et qui ne pourrait être expliqué. Ce n'est d'ailleurs pas le Mérimée de *La Vénus d'Ille* qu'elle admire, mais l'auteur de *Colomba* ou de *Mateo Falcone*, l'écrivain de la transition<sup>144</sup>.

« Seis u ocho cuentos de Mérimée, puede afirmarse que no envejecerán nunca. Son la cima del arte<sup>145</sup> », écrit doña Emilia plus de quatre-vingts années après la publication des

---

<sup>141</sup> Pardo Bazán possédait six œuvres de Barbey d'Aurevilly, parmi lesquelles, *Les Diaboliques*. Elle connaissait personnellement l'auteur français. L'article de Cristina Patiño Eirín apporte bien d'autres références. PATIÑO EIRÍN, Cristina, « La abeja de oro en el Camafeo: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán », in *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, op. cit., p. 119-152.

<sup>142</sup> Publié pour la première fois en 1908, dans *El Imparcial*. Le lien entre les deux œuvres n'a jamais été fait et pourtant, force est de constater que la filiation semble évidente. Emilia Pardo Bazán, après avoir salué la puissance esthétique du sacrifice fait une remarque que nous ne saurions ignorer : « En cuanto al sacrificio a Moloch, a las crucifixiones, que son históricas, y a la escena final, con el sacrificio de Mato, tampoco son cosa que haya de asombrar a quienes lean las crónicas que refieren los ritos mejicanos, el culto de la sangre y del corazón arrancado y ofrecido temblando aún a los Dioses. La "noche triste", vista al través de un temperamento tan artístico como el de Flaubert, pudiera inspirar algo semejante a Salambó », *La literatura francesa moderna*, op. cit., p. 55. Le récit « Dioses » nous renvoie aux temps précolombiens, un jeune couple est sacrifié pour contenter les dieux.

<sup>143</sup> Publié pour la première fois en 1907, dans *El Imparcial*.

<sup>144</sup> *La Literatura francesa moderna* est un ensemble de plusieurs chapitres que l'auteur avait d'abord utilisé pour ses cours de « Littérature Etrangère Moderne » à l'« Ateneo Científico y Literario de Madrid ». Bien que retravaillées, ces notes conservent une structure didactique et il est intéressant de remarquer que Mérimée appartient à la deuxième partie de ce travail : la transition.

<sup>145</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna, la transición*, op. cit., p. 69. Elle ajoute à ce propos : « [...] Ni Maupassant, ni Daudet, ni Ivan Turguenev, con su sensibilidad más amplia, rica y voladora que Mérimée, pueden presentar nada que artísticamente considerado supere a *Tamango*, a *Mateo Falcone*, a *La toma del reducto*, en su género obras maestras », *ibid.*

nouvelles de l'auteur français. Elle en admire la facture et justifie l'intérêt de ces récits par la place qu'y occupe le milieu dans lequel les personnages évoluent : « Mérimée tiene de común con el autor de *Rojo y Negro* la sustitución realista del color local, idealizado por el romanticismo, y el estudio sincero de los *medios* como factores psicológicos<sup>146</sup> ».

Dans le texte critique de doña Emilia, l'auteur de *Colomba* apparaît précurseur, naturaliste avant l'heure, serions-nous même tentés de dire : « Mérimée cavaba hondo en la verdad y aplicaba anticipadamente las nociones del sistema a que Taine dio cuerpo<sup>147</sup> ». En outre, le milieu naturel et les codes culturels de la Corse conditionnent le personnage, le déterminent au point de le pousser au crime :

[...] y, sin embargo, va dejándose arrastrar a la hora sangrienta y da muerte a los dos hijos del abogado Barricini, porque su raza se ha levantado en él, porque también es corso y la opinión de la aldea de Pietranera es la condensación de ese ambiente natal que condiciona para siempre nuestro espíritu<sup>148</sup>.

Pour Emilia Pardo Bazán, le génie de Mérimée éclate dans *Mateo Falcone*, de 1829. Ce récit la marque profondément, il l'inspire. *Mateo Falcone* offre tant de similitudes avec « Justiciero »<sup>149</sup>, que l'on peut considérer qu'il est l'hypotexte du récit bref publié dans *Cuentos dramáticos*<sup>150</sup>. Nous ne sommes pas les premiers à souligner les correspondances entre les deux textes : Nelly Clémessy, dans son premier travail de recherche, antérieur à son étude *Emilia Pardo Bazán, romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, s'était intéressée aux contes. A propos de « Justiciero », elle avait déjà remarqué que « le sens très sûr qu'avait l'écrivain de la progression des effets dramatiques fait d'un tel sujet un très bon conte, qui évoque « Mateo Falcone » de Mérimée<sup>151</sup> ».

---

L'*Enlèvement de la redoute* fait partie des nouvelles que la comtesse de Pardo Bazán appréciait particulièrement dans l'œuvre de Prosper Mérimée. Le combat auquel se livrent Russes et Français est des plus féroces, le sang abonde dans ce récit : « Un roulement de tambours retentit dans la redoute. Je vis se baisser tous les fusils. Je fermai les yeux, et j'entendis un fracas épouvantable, suivi de cris et de gémissements. J'ouvris les yeux, surpris de me trouver encore au monde. La redoute était de nouveau enveloppée de fumée. *J'étais entouré de blessés et de morts. Mon capitaine était étendu à mes pieds : sa tête avait été broyée par un boulet, et j'étais couvert de sa cervelle et de son sang.* De toute ma compagnie, il ne restait debout que six hommes et moi. [...] On se battit corps à corps dans une fumée si épaisse, que l'on ne pouvait se voir. Je crois que je frappai, *car mon sabre se trouva tout sanglant.* Enfin, j'entendis crier : « Victoire ! » et la fumée diminuant, *j'aperçus du sang et des morts* sous lesquels disparaissait la terre de la redoute. [...] Le colonel *était renversé tout sanglant* sur un caisson brisé, près de la gorge », in MÉRIMÉE, Prosper, *Colomba et dix autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1964 [1832 pour la première publication de ce récit], p. 51-52. Nous soulignons.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> Publié pour la première fois le 12 février 1900 dans *El Imparcial*.

<sup>150</sup> L'« hypotexte », avec Gérard Genette, est le texte qui est à l'origine de dérivés par transformation que sont les « hypertextes », GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

<sup>151</sup> LEGAL (CLÉMESSY), Nelly, *Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés*, op. cit., cité par PATIÑO EIRÍN, Cristina, op. cit., p. 133.

« Justiciero », pour nous, n'est pas qu'une évocation de la nouvelle française : il y a transposition du récit par translation géographique et culturelle. Le maquis corse impénétrable, décrit de façon pittoresque dans les premières pages de la nouvelle, a cela de commun avec l'arrière-pays galicien du 19<sup>ème</sup> siècle qu'il est hostile, que les hommes sont obligés d'y vivre en autarcie, en respectant des codes d'honneur ancrés dans la terre qui les nourrit. Dans les deux régions, les lois semblent abstraites et inadaptées, les pères conservent droit de vie et de mort sur leur progéniture si cette dernière ne répond pas au code de l'honneur, élevé au rang de loi suprême dans les traditions locales et familiales. Le jeune Corse Fortunati et Leandro, le Galicien, en seront les victimes.

Berger et muletier, les deux pères parviennent à vivre de leur travail. Ils sont connus pour leur honneur, leur droiture. Jamais on ne penserait que Mateo puisse trahir quiconque, ou que « El Verdello » pense à voler. Et pourtant, leur descendance rompt cette conduite exemplaire et commet l'impardonnable : « Eh bien, cet enfant est le premier de sa race qui ait fait une trahison<sup>152</sup> », « El robar no te viene de casta<sup>153</sup> », déplorent les deux hommes avant de remédier à cette erreur de la nature. Aussi bien dans la nouvelle de Mérimée que celle de doña Emilia, les deux pères sortent de la demeure familiale, pour aller loin des regards de la mère et de la grand-mère, dans un ravin où Mateo « sonda la terre avec la crosse de son fusil et la trouva molle et facile à creuser », et contre un mur détruit, près d'un champ de maïs, où « El Verdello » fait justice. Les deux textes s'achèvent brutalement, après un coup de feu qui ébranle la campagne :

Qu'as-tu fait ? s'écria-t-elle.

- Justice.

- Où est-il ?

- Je vais l'enterrer. Il est mort en chrétien ; je lui ferai chanter une messe.

Qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous<sup>154</sup>.

-¡Perdón! ¡Perdón!

El padre se acercó, vio a la semiclaridad de los astros los ojos dilatados por el terror, que imploraban... e hizo fuego, justamente allí, entre los dos ojos, cuya última mirada de súplica se le quedó presente, imborrable. Cayó el cuerpo boca abajo, y el golpe sordo y mate contra la tierra endurecida por la helada sonó extrañamente; el perro exhaló un largo aullido, y el arriero se inclinó; ya no respiraba aquella mala semilla<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> MÉRIMÉE, Prosper, *op. cit.*, p. 35.

<sup>153</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, IX, op. cit.*, p. 219.

<sup>154</sup> MÉRIMÉE, Prosper, *op.cit.*, p. 36-37

<sup>155</sup> Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas, IX, op. cit.*, p. 219.

Condensé, « Justiciero », n'est pas une pâle copie de « Mateo Falcone » : là où Mérimée choisit de ne pas évoquer les derniers instants du fils, doña Emilia écrit une clause où ni le regard de la victime, ni le point d'entrée de la balle, ni encore la chute du corps sur la terre gelée n'échappent au lecteur. Cette fin n'est pas plus intense que celle de Mérimée, elle est plutôt révélatrice du désir, chez l'auteur, de conter par le menu les souffrances des hommes, de regarder l'horreur en face. Il ne faudrait pas oublier qu'en 1900, date de publication de « Justiciero », le naturalisme était passé par là, avec son lot de cruautés, de meurtres et de débats.



### Chapitre III : Le naturalisme et la cruauté.

« *N'importe, quand on se porte si bien, ce n'est plus intéressant* », Le Dr Juillerat, *Pot Bouille*<sup>156</sup>

On le sait, avec *La cuestión palpitante*, recueil d'articles publié en 1883, Emilia Pardo Bazán se trouva plongée au milieu de la tourmente littéraire. Certains firent de la comtesse la figure de proue de la nouvelle école, d'autres ne comprirent pas comment elle prétendit concilier déterminisme et catholicisme. En tout état de cause, et malgré le débat toujours ouvert sur le naturalisme de la Pardo Bazán<sup>157</sup>, elle permit aux Espagnols de prendre part à la grande question littéraire qui agitait l'Europe tout entière et de connaître des tranches de la société que l'on ne décrivait pas, jusqu'alors, avec une telle crudité.

#### La dissection de la société : de l'imitation à la surenchère.

Si le défi naturaliste est l'exploration de la société dans son intégralité, il n'est pas surprenant que les auteurs se soient plongés dans des milieux populaires. Pourtant, pour les détracteurs de la nouvelle école qui se veut fidèle à la réalité, cette littérature est « infecte »,

---

<sup>156</sup> ZOLA, Emile, *Pot-Bouille*, Paris, Arvensa, 2014 [1882], p. 318.

<sup>157</sup> « Todavía en la actualidad, a pesar de la abundante bibliografía crítica, no existe una opinión unánime sobre el naturalismo de Doña Emilia », GARCÍA GUERRA, Delfín, *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Anteo, 1991, p. 36.

« putride », « immonde »<sup>158</sup>, elle n'est que chocs répétés ; « les vives couleurs de la réalité » ne s'abîment bientôt que dans la fange et l'ordure<sup>159</sup>.

René-Pierre Colin revient sur les critiques que recevait l'auteur naturaliste :

Son œuvre évoque le ruisseau, l'égout, l'ornière : c'est une opinion si universellement admise que l'adjectif « naturaliste » sert encore aujourd'hui à désigner toute production de l'esprit qui se complaît dans la description de choses sordides ou grossières, qui borne son ambition à recenser avec minutie les minuscules événements de la vie quotidienne, les plus écœurantes platitudes. C'est restreindre singulièrement le sens d'un concept qui, selon le dictionnaire Robert, « proscrie toute idéalisation du réel et insiste principalement sur les aspects qui, dans l'homme, relèvent de la nature et de ses lois »<sup>160</sup>.

Parce qu'il veut tout dire, qu'il cherche à dévoiler les dysfonctionnements d'une société, qu'il dessine les frontières entre normalité et pathologie, qu'il souhaite faire frissonner le lecteur bourgeois en contant les atrocités que commet l'ouvrier, l'écrivain naturaliste s'ancre avant tout dans les bas-fonds, car il y trouve une manne de drames poignants « susceptibles de convaincre et d'émouvoir<sup>161</sup> ».

La ville, tourbillon d'êtres en errance, est fréquemment explorée dans ce qu'elle a de plus cru : pochards et prostituées, atavisme et maladies vénériennes, hôpital, asiles, sont des éléments récurrents. Même si, pour Emilia Pardo Bazán, la ville est « une vraie fourmilière de pauvres êtres déboussolés qui se heurtent à leurs destins<sup>162</sup> », et que la cruauté existe réellement dans les « contes citadins », elle explose et apparaît dans toute son atrocité en milieu rural. La comtesse n'échappe pas à « la bas-fondmanie<sup>163</sup> », mais, dans ses récits courts, elle offre un éventail plus large de personnages, de types, qui se trouvent souvent en bas de l'échelle sociale, mais pas exclusivement. Aussi convient-il de rappeler qu'à l'instar de Galdós, qui avait montré un grand intérêt pour les ouvriers d'usine, Pardo Bazán est l'un des rares écrivains du 19<sup>ème</sup> siècle à offrir une vision complète de la société. Ibrahima Diaby l'a souligné : l'auteur « a été capable de promener son regard du haut en bas de l'échelle sociale, sans négliger aucun des secteurs qui composent son inépuisable variété<sup>164</sup> ».

---

<sup>158</sup> BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres. Le texte à l'œuvre*, Paris, Nathan, 1995, p. 136.

<sup>159</sup> Dans leur manifeste, le groupe des cinq en vinrent à critiquer Zola : à trop vouloir se repaître de la misère des bas-fonds « il est tombé dans le cliché et l'obscénité : le charme du Maître est venu s'embourber dans l'ordure », cité par David Baguley, *ibid.*, p. 26-27.

<sup>160</sup> COLIN, René-Pierre, *Zola, Renégats et alliés : la République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 9.

<sup>161</sup> BAGULEY, David, *op. cit.*, p. 142.

<sup>162</sup> DIABY, Ibrahima, *op. cit.*, 1983, p. 14.

<sup>163</sup> David Baguley utilise ce néologisme à plusieurs reprises dans son étude sur le naturalisme.

<sup>164</sup> DIABY, Ibrahima, *op. cit.*, p. 9.

Il nous est aisé de comprendre, à présent, que si la prédilection des auteurs naturalistes est de se plonger dans la rue pour en extraire une vérité - tout de même mâtinée d'horreur, quoi qu'on en dise -, de montrer et décrire la maladie et les états morbides, nombre de pages seront l'expression même de la cruauté : au-delà d'un espace propice à la souffrance, le naturalisme a su forger ses propres procédés pour affiner sa dissection de la société, et n'a jamais reculé face aux horreurs les plus cruelles.

« Dans le registre naturaliste, le malheur et les désastres sont facilement prévisibles ; les fatalités de la chair sont inexorables<sup>165</sup> » : David Baguley se fait l'écho des lecteurs, des critiques et des auteurs qui, une fois passé le troublant mélange de fascination et de répugnance, d'attirance et de dégoût, sont las de cette vision sordide de la société, de ce regard pessimiste sur le monde. Yves Chevrel précise d'ailleurs : « Plus que de pessimisme, c'est de cruauté qu'il faut parler<sup>166</sup> ». Le spécialiste du naturalisme s'appuie sur les textes d'Edmond et Jules de Goncourt et de Zola. Les premiers, dans la préface des *Frères Zemganno*, en 1879, évoquent « l'analyse cruelle » dont ils font preuve dans leurs derniers romans. Zola n'en reste pas là, il systématise, comme on le ferait dans un manifeste : « Notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain<sup>167</sup> ».

Aller jusqu'au fond, ouvrir les chairs, contempler la béance des plaies : le naturalisme devient l'écriture du corps. Les descriptions sont celles de médecins qui, à la loupe, passent en revue scrupuleusement tous les états pathologiques. Dans une lettre parue dans *L'Information*, en date du 22 juillet 1918, Henri Céard s'exprime sur le naturalisme : « Il est de l'écrivain comme du médecin, lequel n'invente pas la maladie, mais par l'étude des phénomènes qu'elle présente, retrouve le point de départ de la lésion et fixe les stades cliniques de sa progression<sup>168</sup> ».

Tant dans *Germinie Lacerteux* (1864) des frères Goncourt que dans *Thérèse Raquin* (1867) de Zola, textes considérés comme fondateurs du naturalisme, les corps sont décrits avec une exactitude toute médicale.

Dans la préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, le 15 avril 1868, Zola met en évidence les liens qui unissent la création du texte naturaliste et la médecine :

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement

---

<sup>165</sup> BAGULEY, David, *op. cit.*, p. 5.

<sup>166</sup> CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 106.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> Cité par BAGULEY, David, *op. cit.*, p. 34-35.

dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes, le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse [...] En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux, la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres.

J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres<sup>169</sup>.

Si nous reproduisons cette citation, c'est qu'elle énonce clairement quel sera le projet de Zola avec le naturalisme : prouver que le corps détermine les actes, que les êtres sont privés de liberté dans leurs choix, qu'ils sont fatalement poussés à commettre le mal, et que tout le naturalisme repose sur une transposition de l'analyse médicale à la création littéraire.

Avec *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt sont les premiers à parler de « documents humains ». Leur œuvre suscite la polémique, la princesse Mathilde avoue même avoir vomi à la lecture de ce roman où la description du sordide n'est plus de l'ordre du détail : la réception du roman est une confrontation à trop de « ces fiches cliniques qui disent avec exactitude le mal de vivre, la misère et la souffrance humaines<sup>170</sup> ».

La comtesse de Pardo Bazán connaissait bien ce roman. Elle fréquentait le grenier d'Auteuil des Goncourt et était une amie d'Edmond. La lecture du *Journal* nous offre d'ailleurs quelques passages où la présence de doña Emilia dans le salon littéraire est évoquée :

Dimanche 23 juin (1889)

Beaucoup de monde chez moi. Mme Pardo Bazán, plus bien portante, plus sonore que jamais, m'apprend que décidément, elle a trouvé un éditeur pour sa traduction des *Frères Zemganno*, qui sera illustrée par le plus célèbre dessinateur du moment<sup>171</sup>.

Ce n'est pas un éloge en demi-teinte que fait doña Emilia lorsqu'elle évoque le travail des Goncourt. Certes, elle leur reproche des passages de mauvais goût dans *Germinie Lacerteux* ou *La Fille Elisa*, mais elle avoue admirer l'ensemble de leur œuvre au point d'en

---

<sup>169</sup> ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Hatier, 2005, p. 8-9.

<sup>170</sup> GONCOURT (De), Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Paris, La boîte à documents, 1990, p. 21.

<sup>171</sup> GONCOURT (De), Edmond et Jules, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, III*, 1887-1896, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 285. La comtesse de Pardo Bazán avait déjà fréquenté le Grenier d'Auteuil en 1881 mais sa présence n'était pas remarquée comme elle le fut lors de son deuxième séjour parisien. Dans une autre allusion, Edmond de Goncourt insiste à nouveau sur la « sonorité » de l'Espagnole : « Mercredi 24 octobre 1888. Pourquoi diable tombe-t-il chez moi aujourd'hui, mon cousin de Villedeuil, qui, à ce qu'il dit, est depuis quatre ans rédacteur du bulletin politique de *La Liberté* sans être venu me voir ? Il a avec lui une petite fille, sa fille, une enfant âgée de cinq ans avec une grosse voix d'Espagnole et une santé à la Pardo Bazán », *ibid.*, p. 170.

aimer jusqu' aux défauts<sup>172</sup> . C'est que les deux frères possèdent « un fortísimo microscopio » qui leur permet non seulement de fouiller l'âme humaine et les replis du cerveau mais qui les amène également à décrire, avec force couleurs, les détails qui tissent la réalité. Le microscope puissant des Goncourt les a aussi conduits, on le sait, à décrire des états pathologiques repoussants : même si doña Emilia passe sous silence certains excès des premiers romans naturalistes des deux frères, il convient de rappeler que c'est avant tout la cruauté que l'on reprochait à leur plume novatrice.

La cruauté médicale de la nouvelle école fait des émules et l'on n'hésite pas à saluer cette nouvelle façon d'appréhender la société par la chair de l'homme. En 1889, Alidor Delzant évoque le changement initié par les récits des Goncourt :

[...] alors en effet, commence une littérature faite de chair et de sang, dans une forme brillante et nerveuse, mais aussi merveilleusement apte aux délicatesses de l'analyse, avec la coupure précise du bistouri et la souplesse de la sonde, littérature échappant à toutes les entraves du bien commun et de l'exemple<sup>173</sup> .

Nous avons souhaité reproduire deux passages des deux œuvres fondatrices de la nouvelle école, car nous y avons trouvé des similitudes qui témoignent d'une volonté d'explorer les corps. Dans le premier, Laurent se rend à la morgue pour vérifier que le cadavre de Camille Raquin a été retrouvé ; dans le second, Germinie imagine une vengeance terrible :

Laurent hésitait : il examinait les corps, il tâchait de retrouver les maigreurs de sa victime. Mais tous les noyés sont gras ; il voyait des ventres énormes, des cuisses bouffies, des bras ronds et forts. Il ne savait plus, il restait frissonnant en face de ces haillons verdâtres qui semblaient se moquer avec des grimaces horribles.

Un matin, il fut pris d'une véritable épouvante. Il regardait depuis quelques minutes un noyé, petit de taille, atrocement défiguré. Les chairs de ce noyé étaient tellement molles et dissoutes, que l'eau courante qui les lavait les emportait brin à brin. Le jet qui tombait sur la face creusait un trou à gauche du nez. Et, brusquement, le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches. La tête du noyé éclata de rire<sup>174</sup> .

---

<sup>172</sup> « Llegando a hablar de los hermanos Goncourt me ocurren dos ideas: la primera, que temo elogiarlos más de lo justo, porque me inspiran gran simpatía y son mis autores predilectos, y así prefiero declarar desde ahora cuánta afición les tengo, confesando ingenuamente que hasta sus defectos me cautivan », PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, op. cit., p. 220.

<sup>173</sup> GONCOURT (De), Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, op. cit., p. 188.

<sup>174</sup> ZOLA, Emile, op. cit., p. 93.

Du vitriol !... du vitriol !... du vitriol ! Et sa pensée devenant instantanément l'action même de sa pensée, son délire la transportant tout à coup dans son crime, elle montait l'escalier avec la bouteille bien cachée sous son châle ; elle frappait à la porte très fort, et toujours... On finissait par venir ; il entrebâillait la porte... Elle ne lui disait ni son nom, ni rien... Elle passait sans s'occuper de lui... Elle était forte à le tuer ! et elle allait au lit, à *elle* ! Elle lui prenait le bras, elle lui disait : Oui, c'est moi... en voilà pour ta vie ! Et sur sa figure, sur sa gorge, sur sa peau, sur tout ce qu'elle avait de jeune et d'orgueilleux, de beau pour l'amour, Germinie voyait le vitriol marquer, brûler, creuser, bouillonner, faire quelque chose d'horrible qui l'inondait de joie ! La bouteille était vide, et elle riait<sup>175</sup> !...

Dans les deux cas, la plume, devenue scalpel selon la formule consacrée, ne fait pas que travailler sur le corps de façon réaliste. Les deux textes témoignent d'un désir de creuser, d'aller toujours plus loin, non seulement dans l'atroce, mais dans la chair des personnages. Que dire également du réalisme, au premier degré, de ces deux passages dans lesquels, un cadavre défiguré semble animé et hilare, et où Germinie fantasme une vengeance qui n'aura pas lieu ? Peut-on prétendre à une analyse scientifique rigoureuse ou simplement à un besoin de maltraiter les corps au point de le nier ? Rappelons-le : « L'écriture naturaliste est une écriture artificielle, parce qu'elle est une écriture artistique. Loin d'y voir nécessairement un échec - « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature » (Roland Barthes) - il faut au contraire souligner que l'écrivain naturaliste n'est pas du tout étranger à la question du travail *sur* la langue<sup>176</sup> ».

Zola lui-même, dans une lettre à Antony Valabrègue de 1864, texte bien moins connu que ses manifestes, développe la « théorie de l'écran ». L'auteur est conscient que le monde qu'il souhaite décrire est soumis à une perception individuelle et que le résultat de sa production aura été filtré par un écran personnel :

Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran, à travers lequel on perçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur [...] Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'écran réaliste ; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> GONCOURT (De), Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>176</sup> CHEVREL, Yves, *op. cit.*, p. 162.

<sup>177</sup> Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864 in PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 20.

Parmi les différents éléments déformants de cette fenêtre ouverte sur la société, il y a sans doute, comme nous l'avons déjà précisé, la nécessité d'aller toujours plus loin dans la description des plaies cruentées et des états de souffrance. Tout porte à croire que cet écran a la capacité d'enlaidir, de fragmenter l'horreur pour qu'elle revienne de chapitre en chapitre, au point d'en saturer le récit. Ce même écran conditionne largement la construction du personnage : parce qu'il naît dans le projet naturaliste, le personnage est amené à être meurtri, à être mis en pièces peut-être, pour que soit révélé ce qui fait son essence.

La cruauté est bien présente dans les premières descriptions naturalistes et il est difficile d'imaginer que l'on ait pu trouver plus atroce et plus répugnant dans les écrits postérieurs. Pourtant, la nouvelle génération va encore forcer le trait, au risque de banaliser l'horreur et de ne plus faire frissonner qui que ce soit :

Ces jeunes écrivains ont tous participé à cette surenchère dans le répugnant et le sordide qui, par ses excès mêmes, a contribué à miner le mouvement. Le public, d'abord secrètement friand de ces excès, s'est vite blasé : il n'est d'ailleurs pas facile d'innover dans la description du sordide, bien des pages lui donnaient l'impression du « déjà vu », du « déjà lu »<sup>178</sup>.

Cette « impasse du naturalisme », selon les termes d'Huysmans, avait été pressentie par Emilia Pardo Bazán dans ses articles de 1882 et 1883. *La cuestión palpitante* a marqué un tournant décisif dans la carrière littéraire de l'auteur : il était audacieux de présenter en Espagne les apports d'une école cruelle controversée, mais, ce qu'Emilia Pardo Bazán n'avait sans doute pas prévu, c'est que les foudres des critiques s'abattaient violemment sur elle, et qu'on la surnommerait bientôt le « Zola femenino »...

### **Emilia Pardo Bazán et le naturalisme : l'histoire d'une incompréhension.**

En 1877, alors âgée de vingt-cinq ans, Emilia Pardo Bazán écrivait un essai intitulé *Reflexiones científicas contra el darwinismo*, dans lequel elle déclarait son refus du déterminisme, ce qui sera une constante dans toute sa production critique à venir.

Avec *La cuestión palpitante*, nous retrouvons cette même position, mais la conception du naturalisme de doña Emilia fut très vite occultée par l'histoire d'un scandale littéraire. Et c'est le terme « scandale » qui convient, plutôt que celui de « polémique » qui

---

<sup>178</sup> COLIN, René Pierre, *op. cit.*, p. 228-229.

pourrait laisser croire que les adversaires de la nouvelle école avaient des critiques fondées à émettre, et qu'ils connaissaient la littérature sur laquelle ils jetaient l'anathème. En effet, le débat d'idées n'a pas eu lieu et s'il y a eu échange, il s'est fait sous le signe du combat, chacun affirmant des positions de plus en plus arrêtées, quitte à frôler la caricature<sup>179</sup>.

La question du naturalisme est épineuse, et bien des auteurs français qui se réclamaient pourtant de la nouvelle école, s'étaient érigés contre ses excès. Il n'y avait plus de consensus face à « la fange ciselée<sup>180</sup> », le *Manifeste des cinq* était publié, la mauvaise réputation de la « littérature putride » avait traversé les frontières et de grandes figures de la littérature espagnole, tel Valera, avouaient même sentir la mauvaise odeur des textes naturalistes sans en avoir lu aucun<sup>181</sup>. Pourtant, Emilia Pardo Bazán fait fi de ce contexte et décide de « parler du scandale », d'évoquer « vaincus » et « vainqueurs », de consacrer trois chapitres à Zola<sup>182</sup>, de s'exposer à la critique, car pour elle, c'est le prix à payer lorsque l'on se consacre à la littérature :

Sentado todo lo anterior, hablemos del escándalo. Cada profesión tiene su heroísmo propio: el anatómico es valiente cuando disecciona un cadáver y se expone a picarse con el bisturí y quedar inficionado del carbunco, o cosa parecida; el aeronauta, cuando corta las cuerdas del globo; el escritor ha menester resolución para contrarrestar poco o mucho la opinión general; así es que probablemente, al emprender este trabajo, añado algunos renglones a mi modesta hoja de servicios<sup>183</sup>.

Si la citation mérite notre intérêt, ce n'est pas seulement pour les propos un peu crânes que l'auteur y tient, mais surtout pour le parallèle, établi avant même l'exposition de sa conception du naturalisme, entre écriture et dissection. La plume faite scalpel est une

---

<sup>179</sup> A ce propos, José Manuel González Herrán signale dans son introduction à *La cuestión palpitante* : « Uno de los tópicos más repetidos por Pardo Bazán cada vez que se refiere al libro que aquí editamos es el de la ruidosa polémica que aquellos artículos levantaron; no vamos a ponerlo en duda, pero sí relativizarlo un tanto: bastantes de los escritores aparecidos por aquellos días, a favor y en contra de las tesis de la coruñesa, adolecían de notable superficialidad (de la que no se salva, en sus respuestas, la propia doña Emilia) y muestran la confusión habitual en la mayor parte de la crítica española al tratar del naturalismo. Por otra parte, como gráficamente señala Evaristo Correa, toda esta polémica -la de *La cuestión palpitante*, en particular y la del naturalismo, en general- parece uno de esos graciosos cuentecillos de sordos, en que cada uno entiende a su manera lo que el otro dijo ». Todo ello -la algarabía ininteligible y la vaciedad de argumentos- hace que, en el fondo, la polémica suscitada por ese libro ocupe un lugar poco relevante en sus aportaciones, aunque significativo en sus términos, dentro del debate general que páginas atrás hemos descrito », in PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Santiago de Compostela, édition de José Manuel González Herrán, Anthropos, 1989, p. 64.

<sup>180</sup> Monselet emploie ce terme en 1865.

<sup>181</sup> « Un insigne novelista, de los que más prefiere el público español, me declaraba últimamente no haber leído a Zola, Daudet, ni ninguno de los escritores naturalistas franceses, si bien le llegaba su *mal olor* », PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca nueva, *op. cit.*, p. 134.

<sup>182</sup> On a beaucoup reproché à Emilia Pardo Bazán de choisir, pour titre de chapitre, « los vencidos » et « los vencedores ». Les critiques voyaient aussi un grand déséquilibre dans la composition de *La cuestión palpitante*, qui consacrait trois chapitres à Zola alors que toute la littérature espagnole ne tenait que dans deux chapitres de taille inférieure.

<sup>183</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca nueva, *op. cit.*, p. 140.

métaphore d'époque à laquelle Emilia Pardo Bazán n'échappe pas. On la retrouve dans tout son discours théorique : « Stendhal analiza y disecciona el alma humana », « es como el disector que trabaja en las partes más delicadas e íntimas del organismo, necesarias para la vida; o como el cirujano que opera sobre tejidos recónditos, llenos de venas, arterias y nervios » ; les vérités « sólo pueden ser descubiertas por ojos perspicaces y escalpelos finísimos<sup>184</sup> », et l'on ne peut se contenter, comme le font les auteurs anglais du moment, d'observer sans aller au fond des choses, avant que le scalpel parvienne à l'endroit le plus intime des tissus et jusqu'aux derniers recoins de l'âme<sup>185</sup>. Etre réaliste « jusqu'à la moelle<sup>186</sup> », comme l'écrit l'auteur, c'est ne pas avoir peur de se confronter, parfois, à ce que d'aucuns considèrent comme de l'indécence<sup>187</sup>.

Une telle réitération est révélatrice de la volonté qu'a l'auteur d'analyser en profondeur l'homme dans son milieu, mais l'abondance des termes médicaux ne signifie pas, pour autant, que doña Emilia ait fait du roman, à l'instar de Zola, le creuset de la science et de la littérature. Pour Pardo Bazán, le texte de fiction ne peut se réduire à l'étude de tempéraments guidés par les lois de la physiologie. Au contraire, selon elle, il s'agit d'une erreur si grave qu'elle ne peut que saper la valeur littéraire des textes qui ne s'écartent pas suffisamment de la théorie zolienne :

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, esto que se propone el Naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras “mostrar y poner de realce la bestia humana”. Por lógica consecuencia, el Naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia, a explicar el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia. [...] En esta materia le ha sucedido a Zola una cosa que suele ocurrir a los científicos de afición: tomó las hipótesis por leyes, y sobre el frágil cimiento de dos o tres hechos aislados erigió un enorme edificio<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>185</sup> « [...] y detiene su escalpelo antes de que llegue a lo íntimo de los tejidos y a los últimos pliegues del alma », *ibid.*, p. 277.

<sup>186</sup> « realistas hasta los tuétanos », *ibid.*, p. 299.

<sup>187</sup> Cette image récurrente de la dissection sera à nouveau employée dans les études postérieures de doña Emilia. Dans *La literatura francesa moderna*, par exemple, le théâtre naturaliste lui suggère ce commentaire : « Pintar a la humanidad tal cual es, descubrir sus flaquezas y lacras sin miedo; tal es la finalidad de la nueva dramaturgia; y lo hacen sin sombra de piedad ni de reprobación con indiferencia de vivisector en una clínica ». Encore, avec *Fanny* de Feydeau : « *Fanny* tiene ya el carácter de disección de las pasiones, operación que tentó después la codicia de tantos novelistas, y que sólo realizaron unos pocos », « *Fanny* es una novela cruda y terrible, y llega hasta la médula », in PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna, el Naturalismo*, Madrid, Renacimiento, 1911, p. 225-226 ; p. 33. Pour une consultation des textes : [www.cervantesvirtual.com/obra/la-literaturafrancesa-moderna-el-naturalismo--0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literaturafrancesa-moderna-el-naturalismo--0/).

<sup>188</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, op. cit., p. 147-148.

Ce qu'Emilia Pardo Bazán condamne dans cette théorie, c'est que l'homme soit privé de son libre arbitre, qu'il soit réduit à évoluer selon des lois naturelles préétablies, qu'il ne puisse choisir, et, de ce fait, qu'il ne soit jamais reconnu responsable de ses agissements. Si doña Emilia admet que la méthode est intéressante, car elle permet d'appréhender l'homme dans son environnement, si elle reconnaît même une certaine beauté à *L'Assommoir*, jamais elle ne fut ce chantre du naturalisme, sous sa forme initiale, que certains ont souhaité voir. Jamais elle ne cessa non plus de rappeler que le « fatalisme matérialiste » était inacceptable, « no fuimos, ni seremos bestias<sup>189</sup> », s'évertua à répéter la comtesse de Pardo Bazán, sans parvenir toutefois à être entendue.

Dans une réponse à Luis Alfonso, un an après la publication des articles, l'auteur précisa encore sa position. Celui qui l'avait nommée « Zola femenino », qui voyait en elle un être obtus « que ha dado en la manía de considerar al naturalismo como la Biblia literaria de nuestra época<sup>190</sup> », subit son courroux. Les jugements portés sur *La cuestión palpitante* semblaient si hâtifs, la méprise sur les intentions de doña Emilia si grande, que le texte n'avait pu être lu convenablement :

No vuelvo del asombro viendo que se intenta hacer de mí un Zola femenino, o por lo menos un discípulo activo del revolucionario francés. Dispénsame usted la merced de repasar mi libro, y hallará en él las numerosas restricciones que puse antes de aceptar la doctrina de Zola<sup>191</sup>.

Si les joutes oratoires sont utiles pour notre propos, c'est surtout parce qu'en se défendant à de multiples reprises, doña Emilia dut veiller à gagner en clarté, à expliciter son intention. Le passage que nous reproduisons devait ainsi lever définitivement toute ambiguïté sur la conception du naturalisme de l'auteur :

Aceptamos del Naturalismo de Zola, lo bueno, lo serio, el método y desechamos lo erróneo, la arbitraria conclusión especulativa, antimetáfrica que encierra [...] No separándonos un ápice de las enseñanzas de la Iglesia, admitimos que el cuerpo influye en los movimientos del alma, que los estados totales o parciales de sueño, de enfermedad, de embriaguez, de pasión, de cólera, o de locura motivan resoluciones inexplicables en ánimos equilibrados, que las circunstancias

---

<sup>189</sup> « Tocante al Naturalismo en general, ya queda establecido que, descartada la perniciosa herejía de negar la libertad humana, no puede imputársele otro género de delito: verdad es que éste es grave, como que anula toda responsabilidad, y por consiguiente, toda moral; pero semejante error no será inherente al Realismo mientras la ciencia positiva no establezca que los que nos tenemos por racionales somos bestias horribles e inmundas como los *yahús* de Swift, y vivimos esclavos del ciego instinto y regidos por las sugerencias de la materia », *ibid.*, p. 299.

<sup>190</sup> « Cartas son cartas », lettre envoyée à Eduardo Calcaño, 23 mars 1884, *ibid.*, p. 344.

<sup>191</sup> « Carta Magna », 26 avril 1884, *ibid.*, p. 368.

empujan de un modo eficaz, aunque no irresistible, al hombre, que la naturaleza humana está viciada por el pecado, y que no somos espíritus puros, por lo cual rechazando la tesis naturalista de Zola, aceptamos sus investigaciones reales y verdaderas, y algo de su pesimismo en lo que se refiere al convencimiento de la miseria humana<sup>192</sup>.

Ce que la Pardo Bazán tient à réaffirmer, c'est qu'elle reste un écrivain catholique, que sa curiosité pour les nouvelles formes littéraires n'est pas incompatible avec sa foi. Albert Savine, qui a traduit *La cuestión palpitante* en français, a été le premier à oser l'oxymore « naturalisme catholique » : un « monstre sémantique », selon Jacques Beyrie. Le texte français, au titre bien plus plat, *Le Naturalisme*, a permis à Zola de prendre connaissance des critiques formulées par Emilia Pardo Bazán. Le premier intéressé s'est montré bien moins féroce que les détracteurs espagnols. Rodrigo Soriano, journaliste à *La Época*, a traduit l'entretien que l'auteur de *Nana* lui avait accordé :

La Señora Pardo Bazán ha escrito una obra que he leído: *La cuestión palpitante*. Es un libro muy bien hecho, de fogosa polémica: no parece libro de señora; aquellas páginas no han podido escribirse en el tocador. Confieso que el retrato que hace de mí la señora Pardo Bazán, está muy parecido, y el de Daudet, perfectamente. Tiene el libro capítulos de gran interés, y en general, es excelente guía para cuantos viajen por las regiones del Naturalismo y no quieran perderse en sus enrucijadas y oscuras revueltas. Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el Naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario<sup>193</sup>.

On comprend aisément que Zola ait été surpris d'observer que l'on puisse tenter de concilier, dans un même ouvrage critique, ses idées novatrices et une vision du monde empreinte de religion catholique. Emilia Pardo Bazán n'est en effet pas à une contradiction près. Bien que l'auteur de *La tribuna*, de *Los Pazos de Ulloa* et *La Madre Naturaleza* ait été d'abord incompris et décrié par des critiques peu soucieux de lire avec attention les restrictions qu'elle avait apportées au naturalisme de Zola ; bien qu'elle ait été érigée en figure de proue de la nouvelle école avec *La cuestión palpitante*, cette femme qui se disait prête à « capitaneer recio », tend à prôner son éclectisme lorsque la tempête se déchaîne : « No soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica<sup>194</sup> ».

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>194</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Antonio Pedro de Alarcón*, cité par Rosa de Diego in PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, op. cit., p. 69.

Nous reconnaissons, évidemment, que doña Emilia est un écrivain polymorphe et éclectique, mais il serait bien peu rigoureux de se cacher derrière cette curiosité constante de l'auteur pour justifier toutes les contradictions présentes dans sa production critique et fictionnelle. Nous souhaiterions ainsi approfondir la question du naturalisme dans les récits courts de doña Emilia et apporter quelques limites à la théorie qu'elle défendit. Notre lecture des récits courts nous permet en effet de mettre en lumière de nombreux passages où le mauvais goût et le déterminisme sont tels, que l'on ne peut qu'être surpris d'observer un tel décalage entre la théorie prônée dans *La cuestión palpitante*, et l'écriture des récits brefs.

### **Emilia Pardo Bazán et la cruauté naturaliste : une figure contradictoire.**

Emilia Pardo Bazán s'est exprimée à plusieurs reprises sur le mauvais goût des récits de la nouvelle école. Selon elle, l'accumulation d'éléments sordides peut aller à l'encontre du projet naturaliste, et au contraire, déformer la réalité :

Yo me figuro que el método de acumulación que emplea Zola sirve para hinchar la realidad, es decir, lo negro y triste de la realidad, y que el novelista procede como los predicadores, cuando en un sermón abultan los pecados con el fin de mover a penitencia el auditorio. En suma, tengo a Zola por pesimista, y creo que ve la Humanidad aún más fea, cínica y vil de lo que es<sup>195</sup>.

Si elle admire les Goncourt, c'est davantage pour leur ode à l'amour fraternel, *Les Frères Zemganno*, que pour *Germinie Lacerteux*, dont elle explique le succès par la curiosité et le goût dépravé d'un public avide de satisfaire certains appétits<sup>196</sup>. Pourtant, dans de nombreuses pages écrites par Emilia Pardo Bazán, nous avons l'occasion de retrouver une délectation du morbide qui rappelle les romans de la surenchère. La fin de *Germinie Lacerteux* n'est pas sans nous laisser un goût de déjà lu :

Mais ce que le prêtre bénit, c'est toujours la même chose : un trou où le sapin se cogne, où les morts ne sont pas chez eux ! La corruption y est commune ; personne n'a la sienne, chacun a celle de tous : c'est la promiscuité du ver ! Dans le sol dévorant, un Montfaucon se hâte pour les Catacombes. [...] L'été, le vent qui

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>196</sup> « Las obras más celebradas de los Goncourt son *Germinie Lacerteux* y *La Elisa*. El éxito de ellas se debe quizá a la curiosidad y gusto depravado del público, que suele preferir ciertos asuntos y buscar en la novela satisfacción de ciertos apetitos », *ibid.*, p. 229-230.

passé sur cette voirie humaine à peine enterrée, en emporte, sur la ville des vivants, le miasme impie. Aux jours brûlants d'août, les gardiens empêchent d'aller jusque-là : il y a des mouches charbonneuses et qui tuent<sup>197</sup> !

L'écho retentit deux fois : on pense bien entendu aux dernières pages de *Los Pazos de Ulloa* mais aussi au « conte tragique », « La mosca verde » :

Parecía que era sustancia humana -pero de una humanidad ruda, primitiva, inferior, hundida hasta el cuello en la ignorancia y en la materia- la que nutría y hacía brotar con tan enérgica pujanza y savia tan copiosa aquella flora lúgubre por su misma lozanía. Y en efecto, en el terreno, repujado de pequeñas eminencias que contrastaban con la lisa planicie del atrio, advertía a veces el pie durezas de ataúdes mal cubiertos, y blanduras y molicies que infundían grima y espanto, como si se pisaran miembros flácidos de cadáver<sup>198</sup>.

¡Se me ha hinchado la mano! -murmuró Torcuato con más sorpresa que alarma.

Comprendí que ignoraba el mal horrible que pueden transmitir esas mosquitas preciosas, de esmeralda, que se han posado en despojos de animales carbunclosos... ¡El carbunclo! -repetía dentro de mí, temblando de horror y lástima... -¡El carbunclo<sup>199</sup>!

La lecture de ces deux passages nous rappelle à quel point le mauvais goût est une notion subjective. Nous aurons l'occasion de nous pencher en détail sur la surenchère dans un autre temps de ce travail ; revenons plutôt à ce que doña Emilia nomme le « vice majeur » du naturalisme : la négation du libre arbitre par la force imparable du tempérament et du milieu. Nous l'avons dit, Emilia Pardo Bazán y voyait une erreur, « un absurdo », comme elle l'écrivait encore plus de vingt ans après le scandale, dans son étude sur la littérature française moderne : « Del fondo realmente pernicioso de la tendencia; de la anulación de la voluntad humana; del positivismo crudo y pseudo científico que envolvía, prescindieron todos, y no sólo aquí sino en Francia misma<sup>200</sup> ».

---

<sup>197</sup> GONCOURT (De), Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, op. cit., p. 238.

<sup>198</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Los Pazos de Ulloa, Obras completas, II*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, sous la direction de José Manuel González Herrán et Darío Villanueva, 1999, p. 323-324.

<sup>199</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, X*, op. cit., p. 402.

<sup>200</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna*, op. cit., p. 17-18.

Dans cette étude postérieure à *La cuestión palpitante*, le refus du déterminisme est exprimé de façon plus nette encore. L'auteur avait proposé, entre-temps, une étude de la littérature russe et, en France, les œuvres naturalistes ne suscitaient plus le même intérêt. Aussi remarque-t-on une prise de distance plus nette envers l'école de Zola. En cela, nous rejoignons José Manuel González Herrán qui sépare la conception du naturalisme chez l'auteur en deux temps. Le premier est celui de l'étude du darwinisme et s'achève avec la publication de *La cuestión palpitante*, le second correspond aux années qui suivront et durera jusqu'au début du vingtième siècle : « En

Aucun revirement n'est observé dans la position critique d'Emilia Pardo Bazán : il s'agit plutôt d'une accentuation du refus de certains préceptes zoliens. Ainsi le déterminisme devient-il avec le temps, une aberration, « una garrafalada » : les personnages de Zola sont pour elle des « marionetas sin voluntad », et ont remplacé les héros du roman feuilleton, ces « maniqués » que les écrivains plongeaient dans des mésaventures sans se soucier de leur psychologie. Et pourtant, dans les différentes collections de récits courts, le milieu conditionne les personnages au point de leur causer de terribles souffrances, qu'elles soient morales ou bien physiques. Et que dire de tous ces êtres prisonniers de leur mauvaise naissance, qui ne trouvent d'échappatoire que dans le crime ?

En 1885, lassée par les différends occasionnés par ses écrits théoriques, Emilia Pardo Bazán ouvre son premier recueil de récits courts, *La dama joven*, sur un prologue qui devait parer à de nouvelles critiques :

En estos párrafos de introducción he rehuido hasta nombrar el *naturalismo*. No quiero prevalerme de las cortas batallas reñidas y de los escasos servicios prestados a la renovación de nuestras letras para aburrir al público exponiendo otra vez principios ya conocidos y programas siempre enfadosos. Presiento y adivino lo que de este libro dirán críticos y lectores: que hay en él páginas acentuadamente naturalistas, al lado de otras saturadas de idealismo romántico<sup>201</sup>.

Etonnamment, les récits qui composent la première collection n'offrent pas tant de « pages naturalistes », il faut attendre que le débat soit clos pour retrouver dans les récits courts la présence de « l'école du scandale ».

« Planta montés », publié pour la première fois en 1890 dans *La España Moderna* et repris dans *Cuentos escogidos*, nous présente une histoire régie par la loi de la nature. Lorsque le jeune Cibrao, « doux comme un agneau », « fidèle comme un chien » et « travailleur comme un loup », est arraché à sa terre pour venir servir à Marineda, il ne le supporte pas.

---

consecuencia, es posible distinguir en el curso de Pardo Bazán sobre el naturalismo dos etapas, claramente diferenciadas: una primera, hasta 1884, en la que su actitud es informativa, pero también crítica, de toma de postura en aquel debate que ocupaba a la sociedad literaria española; etapa que culminará con la publicación de su serie de artículos en *La Época* (1882-1883) y la polémica consiguiente (1883-1884). La segunda etapa marca el momento de paulatino distanciamiento (que, de hecho comienza a advertirse en algunos artículos de la polémica en 1884), a medida que el naturalismo, al tiempo que se afianza en la narrativa española, comienza a hacer crisis en la francesa y va siendo sustituido por nuevas modas y estéticas; la escritora coruñesa, siempre al tanto del movimiento literario europeo, da cuenta de ese cambio de rumbo en algunos de sus ensayos (y también en sus novelas), a partir de sus conferencias sobre *La Revolución y la novela en Rusia* (1887); sus referencias al naturalismo serán las de quien se distancia de ese movimiento para historiarlo con cierta perspectiva, notando sus errores y limitaciones, pero sin denostarlo », PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, Anthropos, édition de José Manuel González Herrán, *op. cit.*, p. 42.

<sup>201</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VII, op. cit.*, p. 10.

Cette plante sauvage ne peut s'acclimater à la vie citadine. Et même si ses maîtres tentent de le civiliser en le coiffant et en lui donnant un aspect convenable, rien n'y fait :

-Señora mi ama, no me *afago* aquí.  
-Y pasado algún tiempo, ¿no te *afarás* tampoco?  
-Tampoco. No, señora<sup>202</sup>.

Il faut alors renvoyer le jeune montagnard chez lui. Mais là encore, un autre élément de taille détermine le destin de Cibrao : son milieu social. En le vendant à Marineda, son père don Julián pouvait espérer ne plus avoir à louer les terres qu'il travaillait. Le retour du fils équivaudrait à celui des difficultés économiques. Don Julián ne lui laisse guère le choix : « Como él viniese a Marineda, le rompía al hijo todas las costillas, por “escupir la suerte”. Y si lo llevaba a la montaña otra vez, era para “brearlo a palizas”<sup>203</sup> ».

Cibrao se résigne, se replie sur lui, tel un animal qui attend la mort : « Era la calma triste del animal, silenciosa y soporífera, sin protestas ni quejas: la oscura y terca afirmación de la voluntad del mundo zoológico<sup>204</sup> ». Comment ne pas voir, dans ces lignes, une certaine recherche « de la bête humaine » ? Comment Emilia Pardo Bazán peut-elle encore justifier, après avoir écrit ce récit, que le déterminisme est une aberration, que le libre arbitre existe, que la volonté peut triompher ? Cibrao est un contre-exemple de la théorie que l'auteur défendait : il est doublement assujéti, il ne peut vivre loin de cette terre qui l'appelle<sup>205</sup> et il ne peut y revenir pour des raisons économiques. La greffe ne prend pas, et cette créature à mi-chemin entre la plante et l'animal meurt dans un monde qui lui est étranger. Est-il si loin de ces « marionetas sin voluntad » qui peuplent, selon doña Emilia, l'univers fictionnel de Zola ?

En 1893, dix ans après le scandale, paraît un autre récit dont on ne peut nier l'empreinte du naturalisme : il s'agit de « Sobremesa ». Emilia Pardo Bazán invite le lecteur à la table de la bourgeoisie madrilène qui, repue, décide de terminer le repas en commentant la théorie de la natalité. Les préceptes de Malthus deviennent alors un prétexte de choix pour raconter une histoire tragique. L'amphitryon hésite sur la culpabilité d'une mère : s'agit-il d'une pauvre femme, victime terrible de la misère humaine et de son destin, ou de la plus effroyable des créatures ? :

-No les hacía a ustedes la pregunta sin intrínquilis -advirtió el marqués-.  
Quería saber su opinión para formar la mía respecto a una mujer que fue condenada

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>205</sup> « Médico *non* sirve. La tierra me llama por el cuerpo », *ibid.*, p. 279.

a cadena perpetua y que no he llegado a convencerme de si era la mayor criminal o la más desdichada criatura del mundo<sup>206</sup>.

Cette femme vit dans un quartier des bas-fonds, dans l'univers sombre d'un Madrid peu engageant. La courte description de la situation de la famille malheureuse est dans la lignée de l'univers des faubourgs de Zola :

En uno de los barrios más destartados y miserables de este Madrid donde se cobija tanta miseria, ocupó un mal zaquizamí una pareja de pobretes: él obrero gasista, ella hija del arroyo<sup>207</sup>.

Le mari devenu ivrogne, abandonne femme et enfants. Le sort s'acharne et la femme ne trouve plus de travail, on ne lui fait plus crédit et elle ne peut plus nourrir sa trop nombreuse progéniture. Elle décide alors de vendre son seul bijou pour acheter quelques jouets et de quoi sustenter tous ses enfants. Dans l'impasse, le soir venu, elle décide de tuer ses enfants et de se suicider, mais les voisins, alertés par les cris, ne permettent pas à cette mère de rejoindre ses enfants dans la mort, sans doute pour que le sort soit encore plus cruel. Cet exemple nous prouve combien le personnage du récit bref peut être conditionné et poussé à commettre l'effroyable.

Dans les études consacrées au naturalisme de doña Emilia, la contradiction que nous soulignons entre la conception théorique du naturalisme et la réalité de la souffrance des personnages n'est pas souvent mentionnée. Dans *El naturalismo en la Pardo Bazán*, le critique Fernando Barroso écrit au contraire :

No rehusa la tragedia y en algunas de sus novelas habrá víctimas inocentes de las circunstancias. Sus personajes son fuertes o débiles, resisten sus pasiones o se rinden ante ellas, encuentran obstáculos en la vida que unas veces franquean y otras no; pero siempre se mueven con libertad y, para resolver sus problemas, hacen uso de cuantos resortes materiales y espirituales tienen a su alcance<sup>208</sup>.

María Guadalupe García Barragán dans un article de 1979 se montre consensuelle, elle adopte le discours de ceux qui ont vu, dans *La cuestión palpitante*, un pacte naturaliste qui serait respecté :

---

<sup>206</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VIII, op. cit.*, p. 94.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> BARROSO, Fernando, *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, Playor, 1973, p. 28.

El realismo naturalista de Emilia Pardo Bazán -como el de la mayoría de los novelistas españoles que a partir de 1881 lo adoptan para alguna o para varias de sus obras-, es un naturalismo atenuado, menos crudo y brutal, menos determinista y científico que el francés<sup>209</sup>.

Dire du réalisme de Pardo Bazán qu'il est moins cru et brutal que celui des auteurs français mériterait, pour notre étude, une confrontation de textes et une sélection préalable de récits courts français dans lesquels la cruauté occuperait une place de choix. Si nous citons la critique María Guadalupe García Barragán, c'est que nous partageons une appréciation exprimée ci-dessus : il nous semble, en effet, que les lois de la physiologie, moins présentes que dans les romans venus de France, ne déterminent pas toujours le sort des personnages. Dans les récits courts, ces derniers ne sont pas réduits à de simples tempéraments. Néanmoins, ils sont prisonniers de leur condition, et la mère de « Sobremesa » n'est pas plus libre de choisir sa destinée que les Nana, Germinie, et autres créatures de la souffrance.

En somme, si nous observons une forte contradiction entre le refus du déterminisme énoncé dans *La cuestión palpitante* et l'écriture de certains récits brefs, nous pouvons l'expliquer partiellement par le fait que le récit court, tel que Pardo Bazán le conçoit, ne permet guère de digressions, ne laisse pas de place à des trames secondaires : les périodiques n'accordent guère qu'une page au récit qui doit heurter la sensibilité du lecteur. De surcroît, l'auteur ne saurait aller à l'encontre de la vérité : lorsqu'il décide de s'inspirer de faits divers et de se faire relais d'un événement qui a vraiment eu lieu, il se doit de ne pas les modifier en substance en atténuant les souffrances infligées dans la réalité.

Il nous apparaît ainsi que l'auteur a gardé du naturalisme le goût pour la surenchère, pour les descriptions médicales des plaies qui réduisent ses « êtres de papier » à des corps à meurtrir. Plus tard, elle s'est également employée à faire de sa plume acérée un outil puissant pour explorer le fond de l'âme. « El fondo del alma » est d'ailleurs le titre qu'elle a choisi de donner à une collection de quarante récits courts publiés en 1907. C'est l'homme tout entier que doña Emilia veut parvenir à embrasser dans ses récits. Delfín García Guerra l'a compris : « Doña Emilia intentará en todo momento abarcar interiormente en su narrativa lo natural y lo espiritual. De ahí que podamos calificar su estética como un realismo de cuerpo y alma<sup>210</sup> ».

L'on ne doit pas être surpris, alors, de voir à quel point la littérature venue de Russie, cette « religion de la souffrance », a captivé l'Espagnole lors de ses séjours à Paris. L'on sait qu'elle participait à des salons littéraires où elle eut l'occasion d'entendre parler de

---

<sup>209</sup> GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, « Emilia Pardo Bazán. Algo más en torno a su naturalismo y feminismo », in *Cuadernos americanos*, año XXXVIII, n°1, 1979, p. 89.

<sup>210</sup> GARCÍA GUERRA, Delfín, *op. cit.*, p. 24.

Tourgueniev et de ses contemporains, qu'elle passait des heures à la Bibliothèque Nationale à lire, étudier, rédiger des notes afin de proposer en Espagne une synthèse des apports de cette littérature venue du nord. Et nous le verrons : délaisser le regard clinique du naturalisme au profit d'une immersion dans les souffrances de l'âme ne signifie pas, pour notre propos, un hiatus, une trêve, serait-on tenté d'écrire, dans la réception et l'assimilation de textes cruels.

## Chapitre IV : Le roman russe et le cruel réalisme de l'âme.

Dans le prologue à son premier recueil de récits courts, *La dama joven*, doña Emilia commentait la diversité de ce qu'elle nommait ses « apuntes y miniaturas ». Toutes ces pages où elle ne mit pas de frein à la vivacité de sa plume ou alors, au contraire, dans lesquelles elle s'arrêta sur le moindre détail pour que son travail d'orfèvre soit parfait, offrent une telle variété de thèmes et de procédés que l'auteur lui-même le souligne : « Apenas parecen hijas de una misma pluma *Bucólica y La gallega, El rizo del Nazareno y Fuego a bordo*<sup>211</sup> ». Oser le mélange des genres, en oscillant entre le conte s'inspiration religieuse et les peintures naturalistes, permet à Emilia Pardo Bazán de rappeler, deux ans après le scandale de *La cuestión palpitante*, que la crudité des milieux populaires et les beautés que le sentiment religieux peut provoquer ne sont pas à opposer, que la réalité et la vérité sont certes faites de physiologie et de prosaïsme, mais aussi d'états d'âme et de spiritualité :

Yo sé que todas son verdad, con la diferencia de darse en la esfera práctica, que llamamos de los hechos, o en otra no menos real, la del alma. Vida es la vida orgánica, y vida también la psíquica, y tan cierta la impresión que me produce un Nazareno o una Virgen, como los crudos detalles de *La Tribuna*, o las rusticidades de *Bucólica*. Reclamo todo para el arte, pido que no se desmiembre su vasto reino, que no se mutile su cuerpo sagrado, que sea lícito pintar la materia, el espíritu, la tierra y el cielo<sup>212</sup>.

Il convient de rappeler que les romans *Los Pazos de Ulloa* et *La Madre Naturaleza*, emblématiques du naturalisme de doña Emilia ont été publiés alors que la comtesse de Pardo Bazán avait déjà découvert la littérature russe. Elle avait eu entre ses mains, en mars 1885,

---

<sup>211</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, op. cit., p. 5.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 10.

*Crime et châtement*, ce « terrible roman » qui la marqua durablement. La découverte de cette nouvelle littérature et la rédaction des conférences que la comtesse de Pardo Bazán donna à Madrid en 1887 ne sont pas étrangères à notre propos. En effet, l’immersion de doña Emilia dans les grandes œuvres de la littérature russe alla de pair avec une volonté de scruter l’âme humaine, d’aller plus loin dans l’exploration des sentiments, de trouver la racine de la souffrance.

### ***La revolución y la novela en Rusia : découverte, plagiat et lecture personnelle.***

En 1884 et 1885, Emilia Pardo Bazán projetait de réaliser une vaste étude sur la littérature espagnole. Son mariage prenant fin, elle pouvait se consacrer, sans doute plus que jamais, à sa carrière de femme de lettres. Est-ce cette nouvelle liberté qui la poussa à quitter l’Espagne momentanément pour se rendre à Paris, ou étaient-ce encore les encouragements de ses amis José Ixart et Narcís Oller qui saluaient sa capacité à régénérer la littérature nationale ? En tout état de cause, l’on sait que la comtesse passa les trois premiers trimestres de 1885, 1886 et 1887 dans la capitale française.

Doña Emilia avait déjà été initiée au monde des salons littéraires parisiens, elle avait fréquenté, comme nous l’avons vu, le salon des Goncourt ou encore celui de Victor Hugo. C’est un Paris littéraire « à la mode russe » que la comtesse redécouvre lors de ces nouveaux séjours. Valera, encore diplomate dans ces années, en témoigne : « No hay salón, ni periódico, ni Revista en París, que no sepa de literatos rusos y no hable de ellos y los ensalce<sup>213</sup> ». Curieuse et fortement impressionnée par la lecture de Dostoïevski, Emilia Pardo Bazán se met en quête de nouveaux romans et se rend très souvent à la Bibliothèque Nationale où elle peut trouver de nombreuses traductions des grands romanciers du 19<sup>ème</sup> siècle : « À l’époque la documentation était aisée à trouver. À Paris, la mode russe régnait, précisément durant l’hiver 1885-1886. On pouvait lire en français les principales œuvres de Pouchkine, de Gogol et plusieurs de Gontcharov, de Tolstoï et de Dostoïevski<sup>214</sup> ».

---

<sup>213</sup> VALERA, Juan « Con motivo de las novelas rusas: cartas a la señora Emilia Pardo Bazán », *Revista de España*, 117 (julio-agosto), 1887, p. 199 cité par Carlos Dorado, introduction à PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, Bercimuel, 2009, p. 178.

<sup>214</sup> CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière, I, op. cit.*, p. 111. Cristina Patiño Eirín précise : « la literatura rusa gozaba por entonces del favor del público francés, en cuyas manos se venían depositando traducciones del ruso ya desde los años 50 del pasado siglo, cuando la guerra de Crimea puso en contacto a Francia con el Este europeo ». La critique espagnole cite également Claude de Grève pour qui : « si la guerre de Crimée témoigne pour les Français de la barbarie du gouvernement russe, l’intérêt littéraire du public cultivé pour la Russie se poursuivit : on traduisait Gogol, Pouchkine, Lermontov, Ivan Tourgueniev, ce qui devait porter

Les séjours parisiens sont également de grandes périodes de rencontres amicales pour doña Emilia. Loin de Madrid, elle peut fréquenter, sans crainte de l'étiquette, le journaliste Isaac Pavlosky, un ami de Tourgueniev, ainsi que le nihiliste Tikhomirov<sup>215</sup>. La richesse des échanges permet à la comtesse d'appréhender la pensée russe de façon moins livresque et de s'approcher de « l'âme slave », non seulement à travers des œuvres de fiction mais aussi à travers ce que ses nouvelles amitiés lui apprennent de la géographie, de l'histoire et de la vie politique du pays.

C'est dans ce contexte parisien, plus russe que jamais, que doña Emilia décide de se lancer dans un nouveau projet. De retour en Galice, elle emprunte des ouvrages pour structurer ce qui pourrait bien être une nouvelle question palpitante... Dans une lettre à Narcís Oller, du 12 octobre 1886, l'auteur se confie sur ce qui ferait l'objet de nouveaux travaux critiques : doña Emilia souhaite faire partager sa découverte de la littérature russe aux Espagnols, trop imperméables, selon elle, aux influences étrangères :

¿En qué trabajo ahora?... Estoy en el corazón de Rusia. Quiero hacer un estudio sobre esa extraña y curiosa literatura, como ya he dicho así creo que en París. En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero. Aquí, a nuestro modo somos tan petulantes como pueden ser los franceses, y nos figuramos que más allá del Ateneo y de San Gerónimo no hay pensamiento ni vida estética; ¡error peregrino cuya enormidad nos asusta así que atravesamos el Pirineo!... ¿Querrá usted creer que una persona ilustrada rusa me contestó que lo que pasaba en Rusia era como lo que pasaba en Australia, que en nada podía interesarnos<sup>216</sup>?

Comme elle l'avait déjà fait avec son étude sur le naturalisme, Emilia Pardo Bazán souhaite ouvrir l'Espagne sur le reste de l'Europe. Mercedes Etreros le rappelle : « De todos los escritores españoles del siglo XIX, es doña Emilia la que por excelencia rompe las barreras que tradicionalmente separan a España de Europa<sup>217</sup> ».

---

ses fruits après la guerre », PATIÑO EIRÍN, Cristina « *La Revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad », in *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p. 240.

<sup>215</sup> Dans une lettre à N. Oller, du 10 août 1886, Emilia Pardo Bazán se confiait sur cette amitié : « Ya sabe V. la crisis que yo atravesaba cuando le conocí; nuestra camaraderie fue un poderoso elemento de resurrección moral para mí; y en cualquier otro pueblo que no fuese esa gran capital no hubiera podido establecerse entre nosotros tan franco trato, pues la maledicencia y la ridícula etiqueta lo hubieran desnaturalizado al punto o no le permitirían nacer. En Madrid mismo (de La Coruña no se hable) sería imposible que nos fuésemos a comer juntos, mano a mano, al restaurante! », cité par Carlos Dorado in PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 179.

<sup>216</sup> OLLER, Narcís, *Memòries literàries*, 1918, p. 99-100, cité par PATIÑO EIRÍN, Cristina, « *La Revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad », op. cit., p. 241.

<sup>217</sup> ETREROS, Mercedes, « Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán: El ejemplo de *La piedra angular* », *Anales de la Literatura Española*, 9, Universidad de Alicante, 1993, p. 31.

La comtesse de Pardo Bazán se met à l'ouvrage et rédige rapidement un texte composé de trois grands chapitres qui correspondent à trois conférences données à l'Ateneo de Madrid au cours de l'année 1887. Ce n'était pas la première fois que l'on évoquait dans ce cercle prestigieux la littérature venue de Russie, mais les conférences du prêtre Kustodiev, de 1869, n'avaient suscité ni l'intérêt, ni l'enthousiasme que les auditeurs ressentirent en écoutant doña Emilia<sup>218</sup>.

Lorsque Pardo Bazán monte sur l'estrade pour lire ses leçons, son talent est immédiatement reconnu. Ses amis, qui attendaient beaucoup de sa prestation, ne furent pas déçus. Ainsi Benito Pérez Galdós, à peine quelques jours après la première conférence, ne tarit-il pas d'éloge reconnaissant que le nouveau sujet était non seulement intéressant, mais qu'il s'agissait du thème littéraire du moment :

Las conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo son el acontecimiento literario del día. Esta insigne escritora ha dado tres lecturas sobre la Revolución y la Literatura en Rusia, atrayendo un público distinguidísimo que la ha oído con verdadero recogimiento. El tema es hermoso, pues todo lo que se refiere al grande y revuelto imperio despierta hoy un vivo interés; pero lo que en realidad avalora estas conferencias, es el talento poderoso y el mágico estilo de la escritora y novelista que tan alto puesto ocupa en las letras españolas<sup>219</sup>.

Toutefois, doña Emilia n'évita pas une nouvelle querelle littéraire. On ne pouvait pas véritablement l'attaquer sur la véracité de ses propos, seule une poignée d'intellectuels étaient armés pour en vérifier l'exactitude<sup>220</sup>. Pour certains, il était sans doute si douloureux de lui reconnaître un rôle de pionnier dans les lettres espagnoles qu'il était plus aisé de remettre en

---

<sup>218</sup> Très souvent, la critique passe sous silence le fait que l'on ait déjà eu connaissance de la littérature russe avant l'intervention d'Emilia Pardo Bazán. Carlos Dorado cite Alexeyev : « The success in Spain of the lectures, books, and articles of Castelar and Pardo Bazán about Russian writers was prepared by the interest in Russian literature and social thought, born within Spanish lecture halls, and there is no doubt that through his lectures in Ateneo, Kustodiev has shown several good seeds in this soil », in PARDO BAZÁN, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 181.

<sup>219</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito, « La revolución y la literatura en Rusia. Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo », *Arte y Crítica*, II, 1923, p. 203. La chronique littéraire est datée du 15 avril 1887. Cité par PATIÑO EIRÍN, Cristina, « *La Revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad », op. cit., p. 244.

Dans son introduction à *La revolución y novela en Rusia*, Carlos Dorado insiste sur le succès que connut Doña Emilia après ses conférences : « El 5 de junio de 1887 Emilia Pardo Bazán, que inicia su estancia estivo-otoñal en Las Mariñas coruñesas, es recibida por su ciudad natal en loor de multitud, acontecimiento que recogen puntualmente en la prensa local y la de Madrid. La apoteosis viene por el éxito obtenido por la autora con las lecturas que sobre *La Revolución en la novela en Rusia* [sic] ha efectuado, radiante y muy segura de sí misma, en el Ateneo de Madrid, asistente un público numeroso y selecto, y ante la prensa, los anteriores días 13, 20 y 27 de abril », PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 175.

<sup>220</sup> « En effet, si les noms des écrivains russes n'étaient pas complètement inconnus du public espagnol en 1887, il est certain que celui-ci n'avait qu'une connaissance très confuse de l'activité littéraire en Russie. Les articles publiés sur ce sujet et les quelques traductions n'avaient dû éveiller qu'une attention assez faible ; en revanche, l'exposé critique de doña Emilia, par son opportunité et sa qualité, connut un vif succès et une rapide diffusion », CLEMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán, romancière*, op.cit., p. 123.

question sa capacité d'analyse : son texte ne serait pas personnel, toute l'érudition qui se dégageait des trois conférences ne serait qu'un vernis, Emilia Pardo Bazán aurait encore cédé à un penchant qu'on lui reprochait souvent : le plagiat.

En France, elle avait rencontré, grâce à Savine, le vicomte Melchior de Vogüé, auteur du *Roman russe*. Cet ouvrage était le fruit d'années de labeur et son mérite était largement reconnu. Le Français avait réalisé une étude qui s'inscrivait dans la durée, qui était riche des différents contacts qu'il avait avec les auteurs russes. Emilia Pardo Bazán devait être plus rapide si elle souhaitait rendre compte de sa découverte ; c'est pourquoi elle choisit d'emprunter à la bibliothèque *Le Roman russe* alors qu'elle rédigeait ses deux dernières conférences. Il s'agissait d'une étude fondamentale sur laquelle il était logique que doña Emilia s'appuyât.

Dans ses conférences, doña Emilia citait Vogüé à de nombreuses reprises. Elle avouait s'être largement appuyée sur *Le Roman russe* et le lecteur attentif de *La revolución y la novela en Rusia* ne pouvait lui reprocher d'être malhonnête sans faire preuve, lui-même, de mauvaise foi. Cependant, El Ateneo était avant tout un lieu fréquenté par les hommes, et pouvoir y disserter, pour une femme, restait le fruit d'un combat<sup>221</sup>. Ainsi, Clarín fit-il mention de « Doña Emilia Pardo-Vogüé » dans plusieurs de ses chroniques du *Madrid Cómico*<sup>222</sup>, mais malgré les accusations, *La revolución y la novela en Rusia* ne pouvait provoquer un scandale aussi retentissant que celui de *La cuestión palpitante*. Rien, sur le fond, ne pouvait déchaîner les critiques : prouver que la formule naturaliste venue de Russie était plus souple que les préceptes de Zola et correspondait, de ce fait, davantage au réalisme traditionnel, ne donnait pas matière à polémique. Au contraire, avec cette reconnaissance d'un réalisme du corps et de l'âme, qui embrasse les cruautés de l'existence mais aussi ses beautés, l'auteur se faisait le porte-parole d'une opinion largement partagée<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> L'article de Cristina Patiño Eirín est très intéressant pour quiconque souhaiterait comparer les deux œuvres. La critique espagnole recense tous les passages dans lesquels doña Emilia fait référence à ses emprunts à ce que l'on pourrait nommer sa source primaire : « Buena parte de los libros que nombro al final, en la lista de fuentes impresas, apenas me sirvieron y los recorrí por mera honradez literaria. Para ahorrir citas reiteradas y enfadosas, prefiero decir de una vez las condiciones de los que principalmente utilicé. [En ellos] he bebido sorbos más copiosos, y dejándolo advertido, podré dispensarme de mentarlas a cada paso », « También me guardaré de citar libros secundarios, pues no tratando de dar un curso de literatura rusa, no quiero caer en la pedantería de citar lo que no he visto ni por el forro », « Voy a citar al pie de la letra dos párrafos, uno del mismo Gógol, otro de Melchor de Vogüé, el inteligentísimo crítico francés, cuya obra sobre la novela rusa me ha sido tan útil para estos estudios », « Citaré íntegramente las frases de Melchor de Vogüé », in PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 253.

On le voit, doña Emilia n'essaya pas d'usurper les découvertes et les conclusions de Melchior de Vogüé. Pourtant, Francisco de Icaza fut le premier à accuser l'auteur de plagiat. Dès lors, il sera relayé fréquemment par de nombreux auteurs et critiques qui n'ont souhaité voir, dans la production critique d'Emilia Pardo Bazán, qu'une démonstration pédante, qu'une vaine exposition d'une culture d'emprunt.

<sup>222</sup> CLÉMESSY, Nelly, op. cit., p. 126.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 144.

« La caliente sangre de la verdad<sup>224</sup> » se trouve dans ces romans qui, comme la vie, sont le creuset du bien et du mal, de la poésie et de la vulgarité :

Eso es lo que del novelista reclamamos y lo que han sabido darnos los rusos, sin salir del terreno firme del arte naturalista. Y es que en ellos la materia, la bestia, lo trivial, lo vil, lo obscuro y lo erótico, aparecen como en la vida, cuando les corresponde, y nada más<sup>225</sup>.

Cette nouvelle formule ne voulait pas dire pour autant que l'on assistât à un refus de la cruauté : la mesure, le rejet de la surenchère ne signent pas la fin d'un rapport sanglant ou simplement mordant à la matière narrative. Lorsque Pardo Bazán commente l'œuvre de Gogol, précurseur du réalisme, elle évoque la cruauté du *Revizor* mais surtout la férocité de *Taras Boulba*<sup>226</sup>. N'est-il pas intéressant de remarquer que, bien avant l'écriture du récit « Justiciero », que nous avons mis en regard avec *Mateo Falcone* de Mérimée, Emilia Pardo Bazán citait longuement le passage dans lequel Taras tue son fils ? :

Como ejemplo de la suma sencillez que Gogol sabe emplear en los pasajes más dramáticos, y con lo cual obtiene efecto intenso y poderoso, copiaré la escena en que Tarás, por su propia mano, ejecuta a su hijo Andry como traidor a la patria, escena que imitó Próspero Mérimée en su celebrada novelita *Mateo Falcone*. [...]

-Hola, hijo, ¿te han servido de mucho tus polacos? -Andry seguía mudo.-  
-Cometer felonía, vender tu religión, vender a los tuyos... Aguarda, aguarda... apéate. Obediente como débil párvulo Andry se apeó, y más muerto que vivo se quedó de pie ante Tarás. -Quieto ahí, no te menees. Yo te di la vida, yo te la quitaré- dijo Tarás entonces, y retrociendo un paso tomó el mosquete que llevaba al hombro. Andry estaba pálido como la cera. Veíasele mover los labios y murmurar un nombre. Pero no era el nombre de su patria, ni de su madre, ni de sus hermanos, sino el de la bella polaca. Tarás hizo fuego. A modo de espiga de trigo cortada por la segur, Andry inclinó la cabeza y cayó sobre la hierba sin pronunciar palabra. El homicida de su hijo, sin moverse, contempló largo tiempo el inanimado cadáver, hermoso hasta en la muerte. Su rostro varonil, antes brillante de fuerza y de irresistible seducción, ostentaba todavía belleza maravillosa: las cejas, negras como terciopelo, sombreaban las empalidecidas facciones. -¿Qué le faltaba para ser un cosaco? -dijo Bulba-. Era alto, tenía cejas negras, gallardo continente y sus puños eran vigorosos en la pelea. Y ha perecido, perecido sin gloria, como un cobarde perro<sup>227</sup>.

<sup>224</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 337.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>226</sup> « La acción de la novela, del poema épico mejor dicho, se desarrolla entre los cosacos del Don y del Nieper, tipo bien conservado entonces de los antiguos escitas guerreros, adoradores de la espada que regaban con sangre. El viejo Tarás Bulba, el protagonista, es una fiera, pero fiera interesante: ruda y majestuosa figura de campeador, vaciada en moldes homéricos », *ibid.*, p. 306.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 308.

En choisissant de copier un très long passage, que nous avons tout de même écourté, Emilia Pardo Bazán nous invite à comprendre ce qui, dans les romans de son étude, a aiguillonné sa sensibilité lors de sa lecture de la littérature russe. En ce sens, *La revolución y la novela en Rusia* est bien loin d'être une simple traduction de l'œuvre de Vogüé : si doña Emilia conserve de l'œuvre française une certaine méthode d'exposition en travaillant selon une perspective comparative et en reliant la littérature au contexte culturel, historique et politique du pays, ses conférences nous sont d'une grande utilité car la cruauté y occupe une place de choix. En effet, alors que nous serions tentés de nous pencher essentiellement sur la troisième partie, qui fait référence à Tourgueniev et à Dostoïevski, et dans une moindre mesure sur les parties qui concernent l'histoire du pays et le nihilisme, nous avons trouvé de nombreux passages dans lesquels Emilia Pardo Bazán semble insister sur la cruauté du milieu et du contexte, avant de s'attacher réellement à définir l'âme russe qui se dégage des grands textes littéraires :

Al dilatar mis investigaciones descubrí que, aparte del mérito intrínseco de sus autores famosos, la literatura rusa merece fijar la atención por relacionarse íntimamente con graves problemas sociales, políticos e históricos de los que importan y preocupan a Europa entera [...] <sup>228</sup>.

Para disipar en lo posible esa niebla, será preciso, señores, que me permitáis consagrar buena parte de estos estudios al conocimiento de la raza, de la naturaleza, de la historia, de las instituciones, del estado social y político de Rusia, singularmente de la efervescencia revolucionaria conocida por nihilismo, siquiera sea de modo rápido y somero; sin tales preliminares, no acertaría a dar idea del fenómeno literario <sup>229</sup>.

Sans doute, *Le Roman russe* de Vogüé ne passait-il pas sous silence la rudesse du climat et le passé sanglant de la Russie, mais, avec l'évocation fréquente du sang qui coule et des souffrances imputables au milieu, nous sommes encore en présence de ce qui, d'ores et déjà, nous semble être un élément fortement récurrent chez Pardo Bazán, tant dans ses œuvres de fiction que dans ses ouvrages de critique. La « vie intérieure du colosse <sup>230</sup> » peut alors être décrite grâce à une somme de paramètres cruels. Ainsi, si le peuple russe semble avoir du mal à s'extraire complètement de la barbarie, c'est qu'il est prisonnier d'une nature hostile, elle-même régie par la cruauté du climat. À bien des reprises, la comtesse de Pardo Bazán insiste sur ce point :

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>230</sup> « mi ensayo versa sobre la vida interior del coloso, la actividad de su cerebro y los movimientos del alma », *ibid.*, p. 221.

Aparte del innegable influjo asiático, hay que considerar, entre las causas de atraso, el clima ceñudo y cruel<sup>231</sup>.

Donde la naturaleza maltrata al hombre, éste necesita doble tiempo para reconocer su vocación al progreso<sup>232</sup>.

En los climas extremosos, el hombre lleva la peor parte, y la naturaleza realiza el dicho de Goëthe: nos envuelve y conmina; incapaces de penetrarla, lo somos también de eludir su poder tiránico<sup>233</sup>.

Les allusions de ce genre sont nombreuses : les morsures du froid « prolongado y cruel » pénètrent dans la chair des Russes : « el aire corta », le slave est « flagelado por el cierzo », il doit « bataillar » contre « la fatalité » de ces conditions extrêmes. Pour éviter que son sang ne se fige, il doit se rouler dans la neige et subir « la mordicante caricia de los haces de vara<sup>234</sup> ». L'homme russe ne subit pas le seul courroux de la nature, il est également héritier d'un passé sanglant : « Tan inclemente, tan madrastra como la naturaleza fue para Rusia la historia<sup>235</sup> ».

Femme de lettres avant tout, Pardo Bazán aurait pu se contenter d'évoquer plus sommairement le passé du pays pour se concentrer sur ses découvertes littéraires. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'un Espagnol s'intéresse à l'histoire de la Russie. J. Fernández Bremón le signale :

Aquel lejano país, que amenaza a cada instante la paz del mundo, merece conocerse a fondo; un notable periodista, el Sr. Suárez Figueroa, ha publicado el primer tomo de una Historia de Rusia, y se han ocupado de aquella sociedad D. Joaquín Arnao y otros escritores. El estudio de la Sra. Pardo Bazán es de otra índole, y, por lo tanto, conveniente y oportuno<sup>236</sup>.

Si l'étude d'Emilia Pardo Bazán est d'une autre nature selon Bremón, c'est sans doute parce que, de ses lectures abondantes, l'auteur conserve ce qui peut expliquer l'âpreté de la production russe, opérant ainsi de façon sélective. Nous serions même tentés de dire, si nous comparons la riche bibliographie consultée et les pages réservées à l'histoire dans *La revolución y la novela en Rusia*, que doña Emilia ne sut ou ne voulut pas réellement être

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 229-230.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>234</sup> Ce rapide repérage rend compte, en substance, du long développement que doña Emilia fait du climat de Russie entre les pages 229 et 234.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>236</sup> J. Fernández Bremón, « Crónica general », *La Ilustración Española y Americana*, 14 (15 abril 1887), cité par Carlos Dorado, PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 177.

synthétique, qu'elle passa sous silence de grandes périodes de l'histoire qui ne servaient pas son projet et, au contraire, qu'elle s'adonna à l'anecdotique et au sensationnel en de maintes occasions<sup>237</sup>. Ce sont ces passages qui ont retenu notre attention car, à nouveau, il s'agit d'extraits où la cruauté est exacerbée.

La christianisation de la Russie qui permit à cette terre jusqu'alors « sauvage », selon Emilia Pardon Bazán, d'accéder au monde civilisé et d'être arrachée à son long sommeil oriental apparaît dans ce qu'elle a de sanglant :

Olga fue la Santa Clotilde rusa; en Wladimiro ven los historiadores una imagen de Clodoveo. Bárbaro sensual y sanguinario, pero lleno de inquietudes religiosas, al principio de su reinado sostuvo el paganismo y reanimó el culto de los ídolos, al pie de cuyas aras degollaba a los cristianos<sup>238</sup>.

¡Venturosos los pueblos donde la palabra evangélica no ha sido impuesta por un tirano cruel, al filo de acero y con la amenaza del suplicio, sino predicada por el apóstol de pies descalzos, sellada con la sangre de innumerables mártires y confesores<sup>239</sup>!

L'auteur s'arrête ensuite sur les figures des Tsars, sur ces tyrans « dotés de génie » qui avaient su défendre les lettres russes et avaient permis, malgré leur terribles agissements, de consolider une nation :

Comprendidas por el genio sutil de Iván III, que les dio por emblema el águila de dos cabezas; afirmadas por el carácter de bronce de Ivan IV, que supo ofrecerle en sacrificio un mar de sangre humana, la autocracia y la unidad nacional rusa se consolidaron a la vez<sup>240</sup>.

Il est évident que doña Emilia ne pouvait mentionner que les périodes qu'elle considérait fondamentales. Elle choisit de traiter de l'émancipation des serfs dans la partie qu'elle consacre à Gogol, et plus précisément, à son roman inachevé *Les Âmes mortes*.

---

<sup>237</sup> Doña Emilia donna ses nombreuses sources dans une bibliographie complète. Des ouvrages de référence y figurent tels ceux de Mackencie Wallace, Anatole Leroy-Beaulieu, L. Thikomirov, Alfred Rambaud, F. B. Arnando, Karamzine...

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 235. Ce n'est pas la première fois que le verbe « degollar » est employé. On retrouve le substantif « degüello » dans un passage précédent : « el manso pueblo ruso se levanta estremecido por repentina cólera, y los periódicos nos comunican el saco y degüello de la gente hebrea », *ibid.*, p. 226.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 239 mais aussi, p. 272 : « Hubo un emperador, el más excelso, que por no perder el fruto de sus reformas hizo expirar a latigazos a su propio hijo. El arte ruso, hijo de los Zares en cierto modo, no recibió mejor tratamiento cuando quiso emanciparse ».

Le nihilisme, qu'elle définit d'abord et dont elle illustre les excès par un cruel passage d'un roman de Chernyshevsky<sup>241</sup>, apparaît comme une nouvelle ère de la cruauté. Doña Emilia donna de nombreux exemples d'exécutions qui eurent lieu lors de « la era del nihilismo sanguinario<sup>242</sup> ». « Llueven crímenes », écrivit la comtesse de Pardo Bazán, mais cette seule phrase ne suffit pas, elle s'appesantit sur les crimes et les scènes de supplices.

Pour tout écrivain, il est sans doute difficile de revenir sur des moments tragiques d'une histoire nationale sans avoir recours aux expressions qui traduisent la cruauté, ne serait-ce que pour gagner en expressivité. Emilia Pardo Bazán n'est pas historienne, et son goût pour les images littéraires transparaît dans ses conférences : sa préférence va vers les mots qui expriment la cruauté dans ce qu'elle a de primaire, vers les images de la souffrance. Ainsi, alors que l'auteur a déjà usé, si ce n'est abusé pour un ouvrage théorique, d'images cruelles, elle compare la censure à un féroce mâtin :

Como mastín siempre dispuesto a morder, la censura acecha; y a veces su dentellada va a clavarse en la parte más inofensiva de la hoja, en la página más anodina del libro, en los libretos de óperas, verbigracia, *Los Hugonotes* o *Guillermo Tell*<sup>243</sup>.

Toutes les références au milieu et à l'histoire du pays ont ainsi permis à la comtesse de Pardo Bazán de situer la littérature russe dans un rapport à un passé cruel et à un présent où la souffrance est encore bien présente. Elle peut ainsi conclure :

Rusia atraviesa un período de transición. Camina a un porvenir incierto: tropieza y cae; se ensangrienta los pies; se le desvanece el sentido; tiene accesos de locura y auras epileptiformes que le retuercen los nervios. [...] De esta angustia, de esta zozobra, de este hervidero, ha salido, como el ámbar de entre las amargas olas, una linterna interesantísima, en cuyo terreno, relativamente apacible, es tiempo de penetrar<sup>244</sup>.

---

<sup>241</sup> « Donde mejor se descubren los extremos de esta rara especie de fanatismo es en una famosa novela de Chernicheuski, cuyo héroe llega a echar la zancadilla a los faquires indios y a los anacoretas cristianos en punto maceraciones, penitencias y austeridades. Sírvenle frutas diferentes, pero él no quiere probar sino manzanas, que es lo que come el pueblo; ayuna al traspaso, y un día, para acostumbrarse a soportar cualquier tipo de suplicio, se tiende sobre un fieltro incristado de clavitos de una pulgada de largos, punta arriba, y así se está hasta que su sangre empapa el suelo. No contento con mortificarse de tal modo, se despoja de sus bienes, repartiéndoles a los pobres, y se propone no beber gota de vino ni tocar a mujer alguna. Se trata de un personaje de novela: corriente; pero de novela que aspiraba a presentar el tipo, el patrón ideal al cual se ajustasen los hombres nuevos o nihilistas », *ibid.*, p. 277.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 292.

Nous allons, à notre tour, étudier davantage les auteurs russes qui ont marqué et influencé doña Emilia, mais nous souhaiterions rappeler que notre lecture, parce qu'elle souligne l'appétence pour la cruauté, prouve que les conférences données par l'auteur se démarquaient des textes qu'elle avait consultés pour réaliser son travail. Ce n'est pas là sa seule originalité. En effet, en de maintes occasions, Emilia Pardo Bazán établissait un lien entre l'Espagne et la Russie. En 1887, le comparatisme est un phénomène récent en Espagne. Les points de jonction entre la Russie et l'Espagne ne semblaient pas évidents et pourtant, Emilia Pardo Bazán trouva dans la société et les lettres russes de nombreux éléments qui faisaient écho à la culture galicienne.

### **La littérature russe comme miroir.**

La découverte de la société russe ne fut pas, pour Emilia Pardo Bazán, une simple porte ouverte sur un monde étonnant par son exotisme. S'il y avait bel et bien quelque chose de surprenant dans ces nouveaux textes, c'est au contraire leur capacité à cristalliser des pensées, des conceptions littéraires et même des types humains qui habitaient déjà l'imaginaire de doña Emilia. Dans le long chapitre qu'elle consacre au roman russe, Nelly Clémessy écrit en effet :

S'il on en revient, pour conclure sur le sujet, à la prise de position personnelle de Pardo Bazán, on peut affirmer que la sympathie admirative que celle-ci témoigna à la Russie et à sa littérature se fondait sur plus d'un motif. Une des principales raisons de son attirance réside dans le fait qu'elle sentit vivement les affinités profondes existant entre le peuple russe et le peuple espagnol. Une autre, qui n'est pas négligeable, lorsqu'on est averti des ardentes convictions féministes de doña Emilia, est dans la fascination qu'exerça sur elle l'exemple d'une nation où la femme jouissait d'une liberté dont elle-même rêvait pour les Espagnoles. Enfin, il y avait la qualité rare d'une production romanesque dont le réalisme correspondait à ses propres conceptions et comblait pleinement ses vœux, car il y vibrerait une note chrétienne qui, pour elle, en faisait tout le prix. Quelques années après s'être prononcée, avec les réserves que l'on sait, en faveur du roman français moderne, Pardo Bazán trouvait dans le réalisme spiritualiste des écrivains russes une remarquable illustration de la formule esthétique à laquelle elle avait elle-même accordé sa préférence, parce qu'elle la jugeait la plus conforme aux exigences de l'esprit et de la sensibilité de son époque<sup>245</sup>.

---

<sup>245</sup> CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán, romancière, (la critique, la théorie, la pratique)*, op. cit., p. 145. La littérature russe réunit ainsi de nombreux critères qui ne pouvaient que séduire la comtesse de Pardo Bazán mais aussi ses contemporains. Mercedes Etreros le rappelle : « Lo que Vogüé llama "religion de la souffrance" latente

Parmi les « affinités profondes » qui rassemblent le peuple russe et le peuple espagnol, l'on peut compter le rapport à la terre ainsi que la rudesse de la vie rurale. C'est ainsi qu'Emilia Pardo Bazán voit, dans le moujik, un reflet du paysan galicien : « Al estudiar las letras rusas, muchas veces me sorprendió la analogía de carácter, costumbres y manera de pensar del mujik moscovita y el labriego de mi provincia gallega<sup>246</sup> ».

Loin d'être ingénue et d'idéaliser le type du paysan, doña Emilia le dépeint souvent dans ce qu'il a de primaire et de cruel, de cupide et de superstitieux. Elle ne sait que trop bien qu'il n'est pas le « demi-dieu » que les auteurs russes ont souhaité en faire, mais elle ne peut toutefois s'empêcher de sentir une forte inclination pour ces personnages déshérités. Les passages qui suivent sont éloquents à ce propos :

Del labriego envuelto en pieles de carnero mal curtidas, oliendo a bravía; del labriego sumiso y humilde, cargado ayer con la cadena de la servidumbre; del labriego sucio, mantenido con berzas agrias, embriagado de wodka, que pega a su mujer y se estremece de miedo a los aparecidos, al diablo y al trueno, la caridad de sus abogados y la poética imaginación de los escritores hizo un semidiós, un ideal<sup>247</sup>.

El payo avilés que pasó a mi lado indiferente, con bizarra postura; el mendigo burgalés, que me pidió limosna con hidalgo continente, envuelto en los harapos de yesca, de que habla Teófilo Gautier, como en capa de rico paño; el mozo gallego que guía su yunta de bueyes uncida al carro gemidor de primitiva forma, no sólo remueven en mi alma la santa idea patriótica, pero me producen emoción estética que jamás experimentaré ante una levita y un sombrero de copa<sup>248</sup>.

Alors que doña Emilia est à Paris, sa curiosité la pousse à aller à la rencontre de moujiks. Nelly Clémessy avait déjà mentionné ce passage de *La revolución y la novela en Rusia* et avait souligné que cette observation avait inspiré à doña Emilia « une page originale de son essai qui reflète bien le pouvoir de suggestion qu'exercèrent sur elle les romanciers russes<sup>249</sup> ».

Notre lecture du même passage nous permet de mettre en relation plusieurs éléments dignes d'intérêt pour notre étude : les moujiks que doña Emilia rencontre ont été mordus par

---

y patente en la novela rusa, pudo muy bien constituir un perfecto paradigma para una persona de tan marcado talante religioso como Pardo Bazán », ETREROS, Mercedes, *op. cit.*, p. 33. Nelly Clémessy revient également sur le mouvement spiritualiste qui avait commencé à exister en Espagne et qui allait trouver un écho chez les auteurs russes : « la découverte du roman russe, en ouvrant d'autres horizons, contribua à accélérer une nouvelle orientation spiritualiste qui commençait à se faire jour », *op.cit.*, p. 143.

<sup>246</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y novela en Rusia*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>249</sup> CLÉMESSY, Nelly, *op.cit.*, p. 131.

des loups enragés. Bien entendu, là où certains se seraient surtout concentrés sur les conditions de la rencontre, sur la description d'un lieu, d'un visage frappant, l'auteur préfère s'attarder sur quelques détails sanglants, sur l'impression « profonde » que ces êtres, qu'elle compare à des figures bibliques, lui laissent. Cruauté, religion et rudesse paysanne sont les trois volets d'un triptyque que doña Emilia conservera jusqu'aux derniers écrits de sa production fictionnelle :

Yo he tenido la fortuna de ver de cerca al ídolo de la literatura eslava, al aldeano, satisfaciendo así, en parte, una de mis muchas curiosidades relativas a la Santa Rusia. Mordidos por un lobo rabioso, veinte o treinta paisano de Smolensko fueron enviados a París a curarse en la clínica de Pasteur. [...] y mientras mis acompañantes hablaban con sus compatriotas y una señorita rusa, estudiante de Medicina, les curaba las heridas y se las envolvía en algodón fenicado, contemplé a mi sabor a los hombres de tierra remota. Debo decir con ingenuidad que me produjeron impresión hondísima, que sólo puedo definir añadiendo que se me figuraron personajes bíblicos. [...] Los rasgos de su fisionomía, así como los miembros destrozados por los dientes de la fiera, que ofrecían con tranquila resignación para que se los lavasen, todo era grande y como arbóreo<sup>250</sup>.

Les rencontres parisiennes agissent comme un révélateur : elles semblent permettre à l'auteur d'aiguiser son regard sur sa propre société et de mieux comprendre les inclinations qu'elle ressent pour une certaine littérature. Comment expliquer, sinon, la présence de tant de références à la Galice dans ce qui devait être, avant tout, un panorama de la culture russe ? Carlos Dorado souligne plusieurs passages dans lesquels Emilia Pardo Bazán évoque sa terre :

Perpetua enamorada de su tierra, a ella dirige muchas de sus alusiones: “El mujik moscovita y el labriego de mi provincia gallega”; “La apatía, el enervamiento profundamente ruso del héroe, estados algo parecidos a la morriña de mi tierra”; “la tecelana de mi tierra cuando urde y teje el grosero lienzo”; “bajo un castaño florido de los de mi tierra, cuando la brisa es pura y amorosa y el alma se dilata de felicidad y agradece a su Criador el beneficio de vivir”; “susurra en sus páginas honda y románticamente como el viento en los pinos de mi tierra...<sup>251</sup>”.

Les parallèles sont autant de témoignages d'amour qui prouvent le pouvoir réfléchissant de la littérature russe. Cette production venue du nord semble correspondre si ce n'est en tous points, au moins très largement, à la réalité espagnole telle que la voit doña Emilia. L'auteur passe par le détail, par l'intime, pour exprimer les analogies entre les deux pays.

---

<sup>250</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 252.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 183.

« El realismo de cuerpo y alma » que Pardo Bazán revendiquait, lorsqu'elle évoquait la production de Stendhal, est la formule équilibrée que les textes russes proposent. L'« âme » n'est plus délaissée : le personnage est appréhendé de façon plus complexe, ses pensées comptent autant, sinon plus, que ses actes ; il se définit par sa psychologie mais également par son rapport au sacré. Ce traitement complet de la nature humaine est un apport précieux des grands écrivains : « También les agradecemos el que no prescindan de la vida psíquica y las necesidades espirituales, morales y religiosa del hombre<sup>252</sup> ».

Si le grand défi que doit relever le romancier est de parvenir à explorer les âmes, il ne pourra y parvenir qu'à la condition d'explorer deux dimensions. La première est celle de la transcendance, l'homme devant toujours être considéré dans son rapport au divin, dans un mouvement qui unit la terre au ciel<sup>253</sup>. La seconde devient possible dès lors que l'on s'intéresse aux phénomènes psychiques, si l'écrivain s'exerce à l'introspection<sup>254</sup>.

Cette complétude de l'âme apparaît sous la plume de nombreux auteurs russes. S'il s'agit d'un point commun, qui peut même prendre valeur d'école dans le reste de l'Europe, doña Emilia ne vante pas les mérites de Tourgueniev, Gontcharov, Tolstoï ou Dostoïevski pour les mêmes raisons. Son étude est avant tout un hommage habile où le cadre général n'est pas un obstacle à l'étude des singularités de chaque écrivain. Ce que Tourgueniev réussit à faire, en « transmettant l'émotion religieuse » est aussi digne d'admiration que le génie de l'auteur de *Crime et châtiment*, lorsqu'il fait des « atroces pensées » de Raskolnikov « une logique infernale ».

*La revolución y la novela en Rusia* ne se borne pas à décrire ce qu'est « l'esprit russe », il s'agit d'un ouvrage de critique littéraire riche et précis dans lequel Emilia Pardo Bazán a su souligner le talent de grands auteurs, enrichissant ainsi le travail de Vogüé dont elle s'était inspirée. La lecture de cet ouvrage semble proposer des pistes pour quiconque souhaiterait travailler dans une perspective comparatiste. Nous ne pouvons prétendre effectuer ce travail de façon complète mais toutefois, il nous semble possible d'avancer que plusieurs auteurs mentionnés dans l'ouvrage ont pu avoir une influence sur la création fictionnelle de doña Emilia,

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>253</sup> « Así es, en verdad, y hace tiempo que pienso y escribo que el realismo, para realizar cumplidamente su programa, ha de abarcar materia y espíritu, tierra y cielo, admitiendo lo humano y lo sobrenatural. Estoy enteramente de acuerdo con Vogüé [*sic*] cuando cree que el naturalismo, o más bien la escuela de la verdad, no debe cerrar los ojos al misterio que subsiste más allá de las explicaciones racionales, no negar la cantidad de divino; y tan de acuerdo estoy, que jamás he asentido a la apocada y medrosa opinión de los que imaginan que un católico, por el hecho de admitir lo sobrenatural, la revelación y el milagro, está incapacitado para escribir buena novela, honda y seria; novela naturalista o realista; novela de donde se derrame, como fragante esencia de tallado pomo, la verdad », *ibid.*, p. 359.

<sup>254</sup> A propos du roman *Oblomov* de Gontcharov, Emilia Pardo Bazán écrit : « Es una novela en que no hay más que el estudio de un estado psíquico, y, sin embargo, ¡qué vida tan intensa late en sus páginas! », *ibid.*, et déjà souligné par ETREROS, Mercedes, *op. cit.*, p. 35.

et particulièrement sur de nombreux récits courts où la cruauté répond avant tout à une soif de martyre et d'exploration des états d'âme.



## Chapitre V. La nouvelle manière : états d'âmes et cruautés rédemptrices.

Dans un article intitulé « Inlujo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán, el ejemplo de *La piedra angular* », Mercedes Etreros souligne :

Dada la importancia que suscitó *La cuestión palpitante* en su momento, la crítica le ha conferido especial relieve, y, por lo contrario, ha sido relativamente poco estudiada esta otra visión literaria que doña Emilia defendió y difundió a partir de 1886-1887, y tampoco se ha indagado suficientemente en qué medida este fenómeno mediatizó los cambios que se producen en su propia práctica narrativa [...]<sup>255</sup>.

Nous partageons le point de vue de la critique et nous pourrions ajouter qu'une fois encore, les récits courts n'ont pas bénéficié de la même attention que les spécialistes ont accordée à la production romanesque. C'est sans doute qu'il est bien plus aisé de déterminer de grandes périodes dans l'écriture de l'auteur lorsque l'on s'arrête sur ses productions les plus longues. Les critiques s'accordent lorsqu'ils considèrent que l'on peut observer une évolution du naturalisme vers le spiritualisme dans les œuvres de doña Emilia. Cette progression leur permet ainsi de distinguer deux périodes : dans la première, l'on pourrait compter les œuvres dites naturalistes et dans la seconde, « la segunda manera » ou « la otra manera », les romans dans lesquels la psychologie des personnages est plus marquée<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>256</sup> « De hecho, está muy claro que a partir de 1905, año en que publica *La quimera*; doña Emilia escribe dentro de unos cánones que la historia de la literatura francesa conoce como psicologismo, y que antes de 1884, en *La Tribuna*, por ejemplo, el influjo del naturalismo es decisivo », *ibid.*

Dans la première mouture d'un article, Leonardo Romero Tobar avait écrit une note de bas de page qui allait dans le même sens, et qui reprenait également des conclusions de Maurice Hemingway : « El caso más

Benito Valera Jácome a posé quelques restrictions à cette classification en constatant qu'il existait nombre d'œuvres intermédiaires qui correspondraient à une autre période que l'on pourrait nommer « período de basculación estética ».

Mercedes Etreros illustre ces trois périodes en choisissant l'exemple du traitement du suicide dans plusieurs romans de la comtesse de Pardo Bazán. Elle considère que le suicide de *El Cisne de Vilamorta*, de 1884, est typiquement zolien, c'est le milieu qui pousse l'être humain à commettre l'acte terrible. Bien que plus éloigné du modèle français, le roman *Morriña*, de 1889, comporte encore, selon la critique espagnole, « une forte dose de naturalisme » qui pourrait expliquer que le personnage se donne la mort. *La piedra angular*, de 1891, ne présente pas le suicide de la même façon : le bourreau Juan Rojo, en décidant de mettre fin à ses jours, ne se condamne sans doute pas à l'enfer, le suicide permettra la rédemption<sup>257</sup>.

### ***La piedra angular* : crime, châtiment et rédemption.**

Bien qu'il s'agisse d'un roman, *La piedra angular* est une œuvre éloquente pour notre travail car Emilia Pardo Bazán y développe une nouvelle approche du personnage et de son destin que nous retrouvons dans des récits plus courts. Dans un courrier à Giner de los Ríos, la comtesse met un garde-fou de taille en écrivant les mots suivants : « en mi intención la novela es el verdugo, no la pena de muerte<sup>258</sup> ». Il ne faut pas appréhender le texte comme un roman à thèse, veut préciser l'auteur : son étude porte avant tout sur le personnage. José Manuel González Herrán le signale dans son introduction au roman :

Hay que advertir que las deficiencias de *La piedra angular* como discurso ideológico se compensan con la magistral creación del coprotagonista Juan Rojo, el

---

espectacular de estas vacilaciones (entre “naturalismo” y “espiritualismo”), es el de E. Pardo Bazán, quien si a partir de 1887 da por liquidado el naturalismo a la francesa y multiplica su bienvenida a las nuevas corrientes idealistas, sigue escribiendo novelas en buena parte naturalistas, como *La Madre Naturaleza* (1887), *Insolación* (1889), o *Morriña* (1889). Con *Una cristiana* y *La prueba* (1890) parece adherirse a los postulados espiritualistas y adoptar una fórmula de novela psicológica, pero contaminándola en buena medida con elementos de novela de tesis, elementos determinantes en la siguiente novela, *La piedra angular* (1891). Tras una serie de pruebas y experimentaciones poco firmes, que abarcan una docena de años, *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1908) y *Dulce dueño* (1911) consolidarán una nueva y última manera. » Cette citation est disponible sur la page [www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/mvespirit.PDF](http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/mvespirit.PDF). On pourra consulter l'article, sous sa forme définitive : « El movimiento espiritualista y la novela finisecular », *El siglo XIX*, in GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 776-794.

<sup>257</sup> ETREROS, Mercedes, *op. cit.*, p. 33.

<sup>258</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, III, op. cit.*, introduction de José Manuel González Herrán, Darío Villanueva, p. XVI.

ficticio (aunque, según confesión de la escritora, basada en un modelo real) verdugo de Marinada, espléndida muestra de personaje novelesco, por el análisis de su personalidad (a través de las conversaciones -casi psicoanalíticas- con el médico), la evocación de su ajetreada biografía [...] y la exposición de sus actitudes y comportamientos<sup>259</sup>.

Juan Rojo, cet homme rejeté par l'ensemble de la société, n'inspire que dégoût au docteur Moragas qui s'efforce toutefois de le considérer comme un « individu problématique<sup>260</sup> », et de ne pas voir en lui, sa seule fonction cruelle. La tâche n'est pas aisée car il ressent de la répulsion envers ce criminel qui obéit froidement à des ordres qu'un être doué de raison ne devrait pas accepter. Mais « l'animal social » est avant tout un « cas extraordinaire », et en ce sens, sa singularité mérite d'être étudiée et même sondée<sup>261</sup>.

Le docteur Moragas n'est pas l'archétype du scientifique buté que nous aurons l'occasion de retrouver dans certains récits courts, la primauté de la science sur la métaphysique n'est pas sans cesse réaffirmée dans son discours. La description de ce personnage, dans le premier chapitre, est précieuse pour saisir les attentes d'Emilia Pardo Bazán : le regard porté sur autrui doit être complet, et il est impossible de nier l'esprit et l'âme, et ne voir que matière et agissements :

Fijó otra vez la mirada en el consultante: ahora auscultaba y tactaba, por decirlo así, su fisionomía. Moragas, aunque del vitalismo pensaba horrores, no era el médico materialista que sólo atiende a la corteza: sin hacer caso de ese escolástico duendecillo llamado fuerza vital, nadie concedía mayor influencia que él a los fenómenos de conciencia y a las misteriosas actividades psico-físicas, irreductibles al proceso meramente fisiológico. “Ahí, en el cerebro o en el alma (no disputemos por voces), está el regulador humano”, solía decir. En muchos desfallecimientos de la materia veía lo que tiene que ver un observador culto y sagaz: el reflejo de estados morales íntimos y secretos, que no siempre se consultan, porque ni el mismo que los padece tiene valor para desentrañarlos. Dígase la verdad: Moragas admitía la recíproca: a veces curó melancolías y violencias de carácter con píldoras de áloes o dosis de bromuro. Él sabía que formamos una totalidad, un conjunto armónico y que apenas hay males de cuerpo o del espíritu aisladamente. En el cliente que tenía delante, su instinto le señalaba un

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. XVII.

<sup>260</sup> Leonardo Romero Tobar emploie les termes « individuo problemático » pour qualifier les personnages des romans spiritualistes.

<sup>261</sup> Leonardo Romero Tobar écrit à ce propos : « En todo caso la novela espiritualista tiende al caso excepcional, y así lo recoge Clarín, comentando la teoría de Bourget, para quien la novela de costumbres, la social, se debe a los tipos normales, “mientras la novela psicológica [...] necesita siempre [...] referirse a extremos [...] a los seres excepcionales, en los que no estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte” », cité par ROMERO TOBAR, Leonardo, « El movimiento espiritualista y la novela finisecular », (version numérique antérieure à l'article), *op. cit.*

*caso moral*, un hombre en quien el infarto del hígado procedía de circunstancias y sucesos de la vida<sup>262</sup>.

La citation permet de souligner la connaissance que possédait l'écrivain de la philosophie spiritualiste qui se répandait dans les cercles littéraires européens et que l'esprit russe du moment avait su remettre au goût du jour. Tant la diégèse que le traitement du personnage de *La piedra angular* illustrent certains principes du spiritualisme, qui tend à « contraponer a una moral civil, con su respeto estático de las leyes y de las costumbres, producto de la necesidad de estabilidad y orden de las sociedades, una moral de valores absolutos, moral del sacrificio y de la acción extraordinaria, del santo o del héroe, que abre nuevos caminos al progreso moral<sup>263</sup> ».

Les entretiens entre Moragas et Juan Rojo évoluent, l'aspect médical de la consultation s'efface pour que ne demeure qu'une opposition de valeurs entre les deux hommes, le premier cédant progressivement à un nouveau penchant : celui de faire le bien. Le docteur propose alors au bourreau de s'occuper de l'éducation de son fils afin que ce dernier échappe au rejet brutal de la société et qu'il ne soit pas réduit à n'être que « le fils d'un terrible bourreau ». En échange, il demande à Juan Rojo de ne pas se présenter à l'exécution du crime de la Erbeda. Le bourreau hésite, mais par amour pour son fils, il décide d'accepter ce contrat. Néanmoins, désobéir en ne remplissant pas la mission qui lui était confiée le ronge. Il ne peut résoudre ce dilemme qu'en se donnant la mort. C'est ainsi que dans les dernières pages du roman nous suivons les pas de Juan Rojo qui s'enfonce dans la mer.

Parce qu'elle réaffirme des valeurs morales chrétiennes, Emilia Pardo Bazán imite les « écrivains apôtres », comme elle aimait à appeler les Russes<sup>264</sup>, et teinte, ce qui pourrait n'être que l'histoire prosaïque et cruelle d'un bourreau, d'un fort sentiment religieux :

Moragas se levantó. Cada vez era más vivo su deseo de saber la historia de Rojo. Sabida ésta, bien se podía calcular y comprender si Rojo era *redimible*. Empezaba a sentir Moragas la generosa fiebre, el ansia de bajar a los infiernos para sacar de ellos un alma..., y algo también el gustillo de mostrarle a Febrero que en

---

<sup>262</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, III, op. cit.*, p. 411.

<sup>263</sup> ROMERO TOBAR, Leonardo, « El movimiento espiritualista y la novela finisecular », *op. cit.* Le critique ajoute quelques éléments intéressants pour saisir la connexion existante entre la récupération de doctrines philosophiques et la création de textes littéraires : « En rigor, la iniciativa del fenómeno espiritualista procede del dominio filosófico, y abarca diversas corrientes de pensamiento herederas de la obra de Maine de Biran (1766-1824), que imponen su protagonismo en el panorama filosófico francés y alemán de fin de siglo [...]. Es un discurso que pone en cuestión la primacía de la Ciencia -mito central del pensamiento liberal-, rechaza el positivismo y reivindica la función de la metafísica. Un discurso que proclama la conciencia como primer mecanismo del conocimiento por encima de la razón y de la experiencia, y con ella arrastra a un primer plano epistemológico a la intuición, la voluntad o el impulso vital bergsonianos. »

<sup>264</sup> *Ibid.*

todo el fango, en la ciénaga más inmunda y vil, hay una perla que a fuerza de bondad y de abnegación se encuentra, si se busca bien<sup>265</sup>.

Le roman, par le thème et la tonalité choisis, va au-delà « l'intolérable sécheresse du seul réalisme » comme l'avait écrit Vogüé : il est, comme bien des récits courts de doña Emilia, le lieu d'expression des conflits moraux, de l'abnégation, et du sacrifice.

### **« L'intolérable sécheresse du réalisme » : le récit court à la croisée de la tradition du conte religieux et du goût russe.**

« Sequía »<sup>266</sup> marque la victoire du sentiment religieux sur une croyance aveugle en la science. Chose assez rare dans les récits courts, la description du personnage principal est longue. Il s'agit surtout d'asseoir les valeurs de Marín Pujol pour mieux pouvoir les anéantir par la suite :

El ilustre sabio Marín Pujol vivía persuadido de que su existencia era sumamente útil a la humanidad. Marín Pujol, en nombre de la ciencia, se reconocía digno de los encomios de sus admiradores y de las distinciones del Gobierno. [...] De la teología ni aún se tomaba el trabajo de hablar Marín Pujol; pero tenía más tierra a la metafísica, que calificaba de paparrucha insigne. Como Marín Pujol era frío y flemático, no se indignaba abiertamente con los que incurrían en la debilidad de filosofar y de inquirir si en el mundo hay algo más que aparentes evoluciones de una quisicosa llamada fuerza a través de la materia; pero inspirábanle los ilusos tranquilo desprecio, y les consideraba cerebros endeblés y sin jugo, algo que, intelectualmente, es análogo al niño o a la mujer<sup>267</sup>.

Marín Pujol partage ses dimanches avec trois amis, le médecin Sánchez Abrojo, le chimiste Daura et l'anthropologue Méndez Arcos. Le rituel est simple, les quatre compères vont marcher dans la campagne et se distraire afin de trouver assez d'énergie pour travailler au service de la science toute la semaine durant. Lors d'une promenade dominicale, les hommes se rendent compte qu'ils ont oublié leur repas, ils doivent alors aller à la rencontre d'une vieille femme pour qu'elle leur offre le couvert. Jamais élément n'a mieux porté son nom de « perturbateur » que l'hospitalité de la rude Niceta qui accepte de bon gré, et dit

---

<sup>265</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, III, op. cit.*, p. 502.

<sup>266</sup> Le récit est publié pour la première fois le 28 janvier 1895 dans *El Imparcial*.

<sup>267</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 707.

même agir par amour de Dieu<sup>268</sup>. Le lecteur pressent dès lors que les scientifiques vont prendre une grande leçon d'humanité : « Miráronse los cuatro sabios: no les había sucedido jamás que por amor de Dios les diesen cosa alguna; verdad que tampoco ellos habían dado un camino por amor de Dios a nadie<sup>269</sup> ».

Incapables d'accepter qu'un être dans le besoin puisse être à ce point généreux, les quatre invités préférèrent penser que la paysanne les a reconnus, qu'elle a compris, « a su manera aldeana y sencilla », qu'elle avait affaire à des hommes brillants qui œuvraient « pour l'honneur du siècle ». Mais lorsqu'ils lui demandent si c'est le cas, la réponse est surprenante :

Ustés son... a modo así... de predicadores, amos, y vienen a estos pueblos a decimos algo de Dios, y de la otra vía, y de la gloria, y de lo que hay que sudar por ser buenos. ¡Y poca falta que nos hacían ustés! Porque estamos, como el que dice, con el ojo cerrado y el alma adormecida, hechos unos lilaicas. ¡Secos estamos como los terrones allí por la canícula<sup>270</sup>!

Les hommes, qui ont le bon goût de ne pas rire, comme l'écrit doña Emilia, ont le temps de songer à cette rencontre, à cette image de la sécheresse des hommes et des âmes. Le discours de la femme illettrée remet cruellement en question le fondement de leurs théories rationalistes et par là même, le sens de leur existence :

A pesar de la improvisada comida y del día espléndido, regresaron cabizbajos y pensativos al tren de la tarde, y Marín Pujol, tocando a Daura en el codo, señaló a la tierra resquebrajada, polvorosa, morena y dura, que no revelaba el estremecimiento de la germinación, y dijo reflexivamente:

-Pues mire usted, también yo pienso a veces que padecemos una sequía muy larga<sup>271</sup> ...

« Sequía » n'est pas sans nous rappeler les récits d'un auteur russe qui a su mêler le sentiment religieux à la cruauté, et que doña Emilia admirait : Ivan Tourgueniev. En effet, par la confrontation des points de vue des personnages, la rencontre entre les scientifiques et Niceta permet à la vérité du sentiment religieux d'éclater au grand jour. Il en va de même pour *Relique vivante*, récit dans lequel le personnage de Piotr Petrovich retrouve une ancienne serve qui le marquera à jamais par sa capacité à se résigner et à compatir. Il s'agit d'une

---

<sup>268</sup> « Adelante; se las daré por amor de Dios », *ibid.*, p. 708.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>271</sup> *Ibid.*

nouvelle que Pardo Bazán connaissait fort bien et qu'elle qualifia de « lágrima de compasión cuajada y engarzada en oro<sup>272</sup> ».

Bien que l'on ne puisse reprocher à Tourgueniev d'être « brutal » : « son bon goût ne lui permet une fausse note, un trait de brutalité ou de sensiblerie<sup>273</sup> », on ne peut nier l'existence, dans *Les Mémoires d'un chasseur*, de cruels passages. L'écrivain, aux aguets, ne pose pas son regard sur le *quidam* : il est « attaché à la glèbe », comme il l'écrit à la femme qu'il aime. Les serfs sont si reliés à cette terre hostile, qu'ils en font partie. Emilia Pardo Bazán admire la capacité de l'écrivain à sonder l'âme humaine<sup>274</sup>. Lorsqu'elle évoque ce don, elle emploie tour à tour des images religieuses ou médicales :

No parece sino que el novelista, como en los antiguos relicarios, ha colocado un cristal a través del cual se ve latir el despedazado corazón de sus héroes. El fondo es digno de las figuras<sup>275</sup>.

En otro género, la obra de Turguenef a que yo compararía la de Gontcharov, tal cual la conozco, serían *Las Reliquias vivas*. Ambas novelas presentan la singularidad de no ser más que un trasunto de un estado de alma, psicología pura y sin mancha de vulgaridad narrativa. Y en ambas el protagonista no deja la posición horizontal en que le coloca la voluntad del novelador -el médico disector iba a decir<sup>276</sup>.

La beauté de la nouvelle est indissociable de la souffrance de son héroïne, une serve qui naguère était fort belle. Alors que le jour de ses noces approche, Loukéria fait une mauvaise chute dans les escaliers et sa santé empire au point de la condamner à demeurer inerte dans un réduit que seules quelques planches protègent des intempéries. Nous connaissons sa tragique histoire grâce aux propos de Piotr Pétrovitch qui reconnaît la « relique vivante ». Celle que le narrateur nomme « momie », « créature à demi morte », a une couleur de bronze : « une vraie icône ancienne ! », sa peau est desséchée, elle souffre terriblement, mais lorsque Piotr Pétrovich, dont le cœur est serré par la pitié, s'indigne de voir les

---

<sup>272</sup> « Pero quizá la perla más hermosa en el collar de las narraciones de Turguenef es la titulada *Reliquias vivas*: Así como el cuerpo de la protagonista, la impedida Lukeria, es no más que un pretexto para estar un alma presa en este mundo, la novela, que ni tiene argumento ni nada, sólo es un lago de plata donde se refleja un espíritu beato, claro y bello como la luna », PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y novela en Rusia*, op. cit., p. 328.

<sup>273</sup> CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière*, op. cit., p. 137.

<sup>274</sup> Nelly Clémessy avait déjà souligné cette admiration dans son ouvrage de 1973 et avait précisé : « doña Emilia appréciait chez l'écrivain russe les aspects de son art qui correspondaient à son propre critère esthétique », *ibid.*, p. 137. Pour Carlos Dorado, Tourgueniev cristallise toutes les aspirations de Pardo Bazán : « Deja patente su admiración hacia Turguenef, alma que -sin que ella lo diga- reconoce semejante a la que es, o quería que fuese, la suya propia, en muchos aspectos [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op. cit., p. 184.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 335.

conditions dans lesquelles cette femme survit, elle le rassure et lui dit que sa situation pourrait être pire encore :

- Et la vie ne te semble pas trop triste, trop pénible, ma pauvre Loukéria ?
- Qu'y faire ? Oh ! Je ne veux pas mentir ; les premiers temps ont été durs ; puis, je me suis habituée, je prends patience ; d'autres sont plus à plaindre encore !
- Comment cela ?
- Ceux qui n'ont pas d'asile par exemple, ou bien les aveugles, les sourds ! Moi, grâce à Dieu, j'y vois, et je perçois les moindres bruits. Qu'une taupe creuse la terre, je l'entends. Je perçois tous les parfums, jusqu'au plus faible. Que fleurisse le sarrasin au champ, ou au jardin le tilleul, inutile de me le dire ; pourvu que le vent souffle de là, je suis la première à le sentir. Non, pourquoi maudirais-je mon sort ? Pour certains, il est plus dur encore. Ainsi, les gens bien portants sont enclins à mal faire, le péché m'a quittée<sup>277</sup>.

Le récit s'achève avec la mort de Loukéria, enfin délivrée de ses tourments à l'âge de vingt-sept ans. La serve devient sainte femme ; cette « glèbe », comme la rude campagne espagnole, renferme des trésors d'humanité qu'une longue solitude ou qu'une intense souffrance peuvent révéler devant quiconque, jeune maître russe ou scientifiques madrilènes rationalistes, veut y poser un regard attentif.

« La Santa de Karnar », publié pour la première fois en 1891 dans *El Nuevo Teatro Crítico*, revue que doña Emilia rédigeait intégralement, va dans le même sens, mais intègre également un autre élément cher à l'auteur, le goût du miracle. Par le jeu des différentes voix narratives, le lecteur pénètre dans un épisode qui appartient au passé, dans les souvenirs d'une vieille femme qui se rappelle ses jeunes années, alors qu'elle était souffrante d'un mal difficile à déterminer. Ce qui devait n'être qu'un séjour à la campagne pour retrouver la vitalité perdue devient bientôt un pèlerinage. Poussés par les croyances de la vieille paysanne María, la « Santa de Karnar » prend de plus en plus de place dans le récit : les membres de la famille, inquiets et troublés, veulent savoir qui est cette Sainte :

- Señora María, ¿qué Santa es esa de Karnar a la quien usted reza al concluir el rosario? ¿Es alguna imagen? Porque Karnar creo que dista poco de aquí, y tendrá su iglesia, con sus efigies.
- Imagen... la parece -respondió la ciega en tono enfático.
- Pero, ¿qué es, en realidad? Sepamos.

---

<sup>277</sup> TOURGUENIEV, Ivan, *Mémoires d'un chasseur*, Paris, Gallimard, 1931, p. 347. En France, la première traduction complète des 25 textes qui composent le livre date de 1874.

-Es imagen, sólo que de carne, dispensando sus mercedes, y si la señoritiña quiere sanar, vaya allí. La salud la da Dios del cielo. Sin Dios del cielo, los médicos son...

Y para recalcar la frase no concluida, la ciega se volvió y escupió en el suelo despreciativamente<sup>278</sup>.

L'expression « una imagen de carne » est reprise dans le récit lorsque l'enfant découvre le visage et le corps de la Sainte<sup>279</sup>. Emilia Pardo Bazán insiste et il nous semble possible d'avancer que le titre même du récit vise à souligner la fusion du prosaïsme de la chair et du spirituel poussé jusqu'au sacré. Si l'on en croit doña Emilia, « Karnar », à l'instar de tous les toponymes commençant par « karn », est d'origine celtique, mais Dolores Troncoso Durán a observé que « Karnar » correspond au village, bien réel, de « Gonzar ». La critique y voit une volonté d'étendre les miracles des saints au-delà des frontières des récits chrétiens. En ce sens « lo céltico amplía las fronteras del cuento<sup>280</sup> ». Pour nous, ce changement toponymique ne se bornerait pas à rappeler les composants celtiques qui gravitent autour du miracle. Bien qu'au début du récit les allusions aux lutins « trasgos », à la « hueste », ou « compañía », trouvent un écho particulier dans une terre dont on rappelle le substrat légendaire, la racine « Karn » ne peut être lue sans évoquer « la carne ». Dans « La Santa de Karnar » comment ne pas lire « la Santa de carne » ?

Nous aurons l'occasion de prouver dans un autre temps de notre travail que les toponymes ainsi que les noms des personnages peuvent être de précieux indices pour souligner l'intention de l'auteur, mais à ce stade de notre étude, il nous semblait important d'aborder ce récit car son titre, si l'on accepte notre lecture et le mélange antagonique des termes qui en découle, est à rapprocher de celui du recueil de 1899 : *Cuentos sacro-profanos*. « La Santa de Karnar » aurait pu figurer parmi les 31 récits qui le composent mais doña Emilia avait déjà choisi d'intégrer le récit dans un florilège antérieur : *Historias y cuentos de Galicia*. Nous n'observons pas une rupture thématique évidente entre les deux recueils : dans

---

<sup>278</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, IX, op. cit.*, p. 134.

<sup>279</sup> « En una cama humilde, pero muy superior a los toscos *leitos* de los aldeanos, sobre el fondo de dos almohadas de blanco lienzo, vi una cabeza, un rostro humano, que no puedo describir sino repitiendo una frase de la ciega, y diciendo que era *una imagen de carne*. El semblante, amarillento como marfil, adherido a los huesos, inmóvil, expresaba una especie de éxtasis; los ojos miraban hacia adentro, como miran los de las esculturas de San Bruno; los labios se estremecían débilmente, cual si la Santa rezase; las manos cruzadas y enclavijadas, confirmaban la hipótesis de perpetua oración. No se adivinaba la edad de la Santa: por la transparente diafanidad de la encarnadura, por la tenuidad de su piel, ni parecía ni niña ni vieja, sino una visión, en toda la fuerza de la palabra: una visión del mundo sobrenatural. Considérese lo que yo sentiría, y el religioso espanto con que mis ojos se clavaron en aquella criatura asombrosa, transportada ya en la gloria de los bienaventurados », *ibid.*, p. 138.

<sup>280</sup> TRONCOSO DURÁN, Dolores, « La Santa de Karnar, un cuento fin de siglo », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán, in Memoriam Maurice Hemingway, op. cit.*, p. 307-319.

les deux collections, le miracle est présent, les mortifications se répètent, et le martyr y est décrit avec force détails.

Dans « Nuestro Señor de las Barbas », qui appartient au second recueil, Gelasio Garroso paie de ses veines le fait d'avoir peu à peu « saigné le trésor<sup>281</sup> » du monastère de Bentroya. Sa richesse fait des envieux, et une bande de malfrats le torture pour qu'il dévoile le reste de la fortune cachée. Lorsqu'il voit la statue du Christ et constate que sa barbe a poussé, miracle qui rappelle que le Seigneur est au fait de toute la convoitise des hommes, Gelasio préfère se jeter sur l'effigie pour l'embrasser plutôt que de céder à la pression de la « gavilla » :

Entonces Garroso, en vez de señalar el rincón donde había soterrado lo que aún poseía del tesoro, arrojase sobre la ultrajada imagen, besándola con delirante arrepentimiento. Y los ladrones, que temían ser sorprendidos, porque los perros ladraban, apoyaron en la sien de Garroso el cañón de una carabina, dispararon... y el cadáver del criminal, perdonado sin duda ya por la justicia celeste, rodó al lado de la efigie, bañándola en sangre<sup>282</sup>.

Avec *Cuentos sacro-profanos*, et particulièrement dans les récits « Corpus », « El aviso », « Omnia Vincit », nous retrouvons les mêmes thématiques et les mêmes ressorts : la profanation ou les péchés cèdent le pas au miracle, l'hostie devient rouge sang, on se convertit pour se racheter, le sang doit couler pour que la rédemption soit exemplaire.

Ainsi, dans plusieurs récits, Doña Emilia mêle habilement une imagination catholique, évidemment nourrie par les récits de miracles et de martyres de saints, à un désir moderne d'introspection du *quidam*, ravivé par la lecture des Russes qui eux, n'ont pas fait « comme si Dieu n'existait pas ». Si certains récits qui composent les différents recueils semblent s'écarter du modèle russe par la présence peu subtile du miracle et de la figure du martyr, c'est parce que le « conte religieux », tel que doña Emilia le cultive, a parfois conservé tout le sang des récits traditionnels<sup>283</sup>. « El rizo del Nazareno » avait été publié en 1880, et c'est lorsque l'auteur faisait des recherches pour « son » *San Francisco de Asís*, qu'il

---

<sup>281</sup> « A cada nueva sangría al tesoro de los monjes, aplicada a satisfacer la codicia [...] Don Gelasio, enfermo de pavor, soñaba noches enteras con el Cristo, y le veía sacudir la envoltura y surgir pálido, ensangrentado y horrible », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas*, IX, *op. cit.*, p. 125.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>283</sup> Dans *La revolución y la novela en Rusia*, doña Emilia emploie le terme « martyr » pour décrire le destin de la jeune Sofia, héroïne d'un récit de Tourgueniev : « la joven Sofia, que en un sarao, bailando la mazurka con un forastero, le habla seriamente de milagros, de evocaciones de los muertos, de inmortalidad del alma y desarrolla la teoría del quietismo, manifestando deseo que la mortifiquen y pisoteen y la sed de martirio, y al otro día realiza la idea escapándose, no con su pareja de *polka*, sino con un idiota fanático, un hombre de ínfima clase, en compañía del cual vive castamente y a quien cura como una madre las llagas asquerosas, sirviéndole de criada o de esclava, sólo puede haber nacido en el mismo suelo que dio cuna a la heroína del *Umbral* [...] », *op. cit.*, p. 328. Evidemment ce martyr n'est pas à entendre au sens propre, le sacrifice de soi n'implique pas ici les tourments physiques endurés par un être supplicié.

avait trouvé l'argument qu'il transposerait dans « La Borgoñona ». Emilia Pardo Bazán n'avait pas encore découvert le roman russe, en revanche, la tradition de la cruauté des légendes hagiographiques ne lui était pas étrangère, comme en témoigne son prologue au recueil *La dama joven* :

Al consultar los libros indispensables para mi San Francisco de Asís, encontré el asunto de La Borgoñona, con otros muchos semejantes, que se destacaban de la monotonía de las crónicas, lo mismo que las letras mayúsculas de color descuellan sobre los negros y uniformes caracteres góticos de un viejo libro de coro. Ya es una doncella prometida a Dios, a la cual obligan a tomar marido y al ser conducida al altar se cubre de lepra; ya la momia de una abadesa muerta en olor de santidad, que se levanta del sepulcro y viene a presidir el rezo de maitines; ya una cortesana que se convierte ante el cadáver de su amante cosido a puñaladas; ya un fraile que trueva las zarzas en rosas con el contacto y la pureza de su cuerpo... A este tenor pude recoger un rosario de leyendas hagiográficas, apiñadas como flores en vara de azucena, y embalsamadas con el vaho de incienso que comunica *La Borgoñona* a este profano libro [...] <sup>284</sup>.

Aux mots « cruauté » et « catholicisme », il est difficile de ne pas associer « Passion », « stigmates », et bien entendu « martyr ». Mais si c'est le terme « souffrances » qui est apposé à celui de « religion », l'on entrevoit déjà d'autres champs thématiques : culpabilité, pardon, faute, pénitence, autant de substantifs qui marquent une volonté de ne pas céder à l'indifférence et de ne pas s'abîmer davantage dans la crise spirituelle que traverse l'Espagne du 19<sup>ème</sup> siècle. C'est au confluent de ces souffrances physiques et morales que s'inscrit la cruauté dans *Cuentos sacro-profanos*. Récits légendaires et anecdotes de « sobremesa » se succèdent, nous réservant finalement bien peu de surprises quant à la tonalité de la sélection : toute une galerie de personnages prête le flanc, souffre et renonce, acceptant même la mutilation dans le récit « El martirio de Sor Viviana » afin de gagner le paradis. L'esprit cruel du martyr est extrait de son contexte légendaire et primitif pour révéler les tréfonds de l'âme humaine en mal de transcendance.

Dans ce récit, sœur Viviana n'est pas satisfaite des privations qui devraient la conduire sur le chemin de la communion avec Dieu : le narrateur omniscient souligne que prendre le voile n'est pas un sacrifice suffisant aux yeux de la religieuse :

Más allá del cumplimiento de sus votos, del rezo [...] entreveía algo diferente: un horizonte celeste y puro, y sin embargo, surcado por relámpagos de

---

<sup>284</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.* p. 8-9.

pasión, elementos dramáticos que aumentaban su belleza encendiéndola y caldeándola<sup>285</sup>.

La rudesse de la vie monastique et les heures consacrées à la contemplation ne permettent pas au personnage de goûter à l'extase. A plusieurs reprises, le narrateur insiste sur ce point, nous permettant ainsi de comprendre la source de la frustration : « La senda de espinas no subía enroscándose hacia la cima del enhiesto monte; se desarrollaba uniforme<sup>286</sup> », Viviana attend toujours son Golgotha : « la deseada senda de espinas, que a su corazón parecía de flores », « la voz tentadora de antes le murmuraba allá dentro: Viviana... hay algo más<sup>287</sup> ».

La présence d'un enfant malade lui offre la possibilité de vivre enfin une souffrance à la hauteur de son amour pour Dieu. L'enfant de cinq ans, maltraité et brûlé, présente une blessure ignoble, il faudra bientôt lui couper le bras. Le corps médical ne voit qu'une alternative à cette « boucherie effroyable<sup>288</sup> », mais c'est sans trop d'espoir qu'il en fait part aux religieuses :

¡Hay un medio...! -contestó el doctor-; pero... ¡Si este niño tuviese madre únicamente... Ya ve usted: era preciso cortarle a una persona sana y fuerte un trozo de carne, para injertarla sobre la úlcera y dar vida a esos tejidos muertos. El medio es atroz. Ni pensarlo<sup>289</sup>.

Viviana se porte volontaire et reçoit l'épreuve tant attendue :

El silencio de la superiora fue contagioso: las hermanas, trémulas, sobrecogidas, no respiraban siquiera. De pronto una de ellas se destacó del círculo, y haciendo ademán de recogerse las mangas, exclamó con voz vibrante: “¡Yo, señor doctor; yo, servidora!”. ¡Sor Viviana, que si de algo temblaba era de gozo! ¡Por fin! Aquello era lo soñado, el dolor súbito, intenso, sublime, el valor sin medida, la voluntad condensada en un rayo; aquello el martirio, y allí, sostenida en el aire por brazos de ángeles, invisible para todos, para ella clara y resplandeciente, estaba la corona que descendía de los cielos entreabiertos!

Rodearon a Viviana sus compañeras santamente afrentadas y envidiosas; la superiora la abrazó murmurando bendiciones; y el médico, inclinándose respetuosamente, descubrió el brazo blanco, mórbido, virginal, de una gran pureza de líneas, y buscó el sitio en que había de coger la firme carne. Y cuando, hecha la ligadura, al primer corte de acero, al brotar la sangre, se fijó en el rostro de la monja, que acababa de rehusar el cloroformo, notó en la paciente una expresión de

<sup>285</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 673.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 674.

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> « aquella carnicería espantosa » dans le texte espagnol, *ibid.*, p. 675.

<sup>289</sup> *Ibid.*

extática felicidad, y escuchó que sus labios puros murmuraban al oído del operador, con la efusión del reconocimiento y la suavidad de una caricia:  
-¡Gracias! ¡Gracias<sup>290</sup>!

La délectation de Viviana, qui refuse tout anesthésiant, n'en fait pas une sainte femme, le sacrifice n'est pas celui des saints martyrs des écrits de Voragine, par exemple, car il nous est décrit comme un excès. La voix du narrateur nous a communiqué l'essentiel du caractère insatisfait de la religieuse, et a tiré les fils nécessaires pour que l'acte cruel semble davantage pathologique que glorieux. En ce sens le récit « El martirio de Sor Viviana », tient bien davantage de l'étude introspective de l'âme humaine que du récit édifiant.

Même s'il s'agit d'une association fréquente, introspection et religion n'ont pas toujours été si unies dans les récits russes qui ont retenu l'attention de la comtesse de Pardo Bazán. Avec *Crime et châtiment* de Dostoïevski, doña Emilia allait découvrir que l'exploration d'une âme tourmentée, qui n'a « plus rien de catholique », pouvait donner lieu à un grand roman.

### **La découverte de *Crime et châtiment*.**

À propos de *Ma religion*, de Tostoï, Emilia Pardo Bazán avait déjà évoqué « aquellas misteriosas profundidades de nuestro ser moral, donde se ocultan extraños fenómenos psíquicos, por ejemplo el placer que causa ver correr la sangre y el amor innato de la destrucción y la muerte<sup>291</sup> ». Avec Raskolnikov, dont l' « âme était pleine d'un si cruel mépris<sup>292</sup> », doña Emilia découvre un personnage fascinant par la singularité de ses raisonnements. Dostoïevski ne pouvait pas ne pas figurer dans les leçons que Pardo Bazán a données à l'Ateneo. Il fallait lui rendre hommage, car c'est « ce terrible roman » qui a conduit l'Espagnole à poursuivre sa découverte des lettres russes : « fue el lúgubre pórtico por donde entré en el edificio de las letras rusas<sup>293</sup> ».

Aussi doña Emilia salua-t-elle le talent de Dostoïevski qui, à son goût, savait mieux que quiconque, faire en sorte que les laideurs et la cruauté devinssent bijoux littéraires :

---

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y novela en Rusia*, op. cit., p. 346.

<sup>292</sup> DOSTOÏEVSKI, Fedor, *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, traduction D. Ergaz, 1950, p. 41.

<sup>293</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia*, op.cit., p. 341.

Dostoievski tiene la fiebre, la sinrazón, la enfermiza intensidad psicológica de los cerebros cultivados de su tierra; que no le lean las gentes de alma sensible, de blanda organización, enemigas de las escenas de horror, ni menos los enamorados del clasicismo en cuanto serenidad, armonía y luz. Con él entramos en una estética nueva, donde lo horrible es bello, lo desesperado consuela, lo innoble raya en lo sublime; donde las rameritas enseñan el Evangelio, los hombres van a la regeneración por el camino del crimen, el presidio es escuela de compasión y elemento poético el grillete. Mal que nos cuadre hemos de admirar a un novelista cuya lectura parece excitación sistemática al asesinato o pesadilla de noches de calentura: al trabar conocimiento con el Dante ruso ni un solo círculo del infierno nos será dado omitir<sup>294</sup>.

Emilia Pardo Bazán revient à plusieurs reprises sur la cruauté des descriptions de Dostoïevski. Avec *La Maison des morts*, elle avoue frémir à la lecture de ces pages où les châtements sont décrits dans leur crudité : comment oublier ces écrits qui sont avant tout un témoignage ? Elle pourrait alors se montrer plus réservée quant à la cruauté de *Crime et châtiment*, particulièrement au sujet de la complaisance que l'on peut trouver à ne pas jeter l'anathème sur le criminel. Il n'en est rien :

El argumento de la terrible novela es el siguiente: un estudiante comete un crimen y acaba por confesárselo espontáneamente a la justicia. Ni más ni menos. Parece un suelto de la sección de noticias de un periódico, pero ¡qué análisis!

Horroriza que aquellos sentimientos tan bien estudiados sean humanos y todos los llevemos ocultos en algún rincón oscuro del alma; no sólo humanos, sino propios de una persona de gran cultura intelectual, como el héroe, cuyo crimen es producto de lecturas que se traducen en horrendos sofismas [...] <sup>295</sup>.

¿Es esto belleza?, me dirán. Todo cuanto ha escrito Dostoyevski tiene el mismo carácter: araña el alma, pervierte la imaginación y subvierte las nociones del bien y del mal hasta un grado increíble; unas veces nos produce el vértigo de los abismos del alma, como Hamlet; otras nos muestra la acción del genio maléfico de la Providencia, como Fausto, o se hunde en las negruras del remordimiento, como Macbeth, y siempre sus héroes parecen locos, maniáticos, energúmenos, filósofos de la hipocondría y la desesperación. Pues con todo, digo que es belleza, belleza torturada, retorcida, satánica, pero intensa, grande y dominadora<sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 342.

« Le Roman-tragédie », comme l'avait appelé Dimitri Mereskovski en 1901<sup>297</sup>, donna au crime en littérature ses lettres de noblesse. C'est sans doute parce qu'il s'agissait d'un « crime à la moderne », comme l'écrit Jean-Pierre Morel<sup>298</sup>, que doña Emilia a vanté les mérites de *Crime et châtement*. L'argument fort simple pourrait évoquer l'un de ces faits divers sanglants dont la presse du 19<sup>ème</sup> raffolait. Pourtant, le crime de Raskolnikov, parce qu'il est le fruit d'un raisonnement personnel tortueux et qu'il n'est pas simple vengeance, la conséquence d'un vol ou d'une infidélité, ne ressemble pas aux autres homicides. L'acte cruel, original, nous est livré à travers une introspection constante du personnage. La loi du milieu s'efface ainsi le temps de « terribles analyses psychologiques<sup>299</sup> » :

Abundan demasiado [los análisis psicológicos]; no es fácil elegir. La obsesión que precede al asesinato; el momento horrible de cometerlo; la manera de hacer desaparecer las huellas del atentado; las angustias del terror de ser descubiertos; el instinto que vuelve a conducir al criminal al teatro del crimen, sin que se dé cuenta del móvil que le guía, cediendo a un deseo tan irresistible como inexplicable... La pavorosa peregrinación donde se complace en renovar las impresiones sentidas antes y después de descargar su hacha sobre el cogote de la vieja, examinando todos los muebles, volviendo a tirar de la campanilla, gozando de un perverso placer en el escalofrío que le produce el sonido, buscando en el piso la mancha de sangre..., todo es admirable hasta hacer daño, hasta ponerle a uno -sin exageración de ninguna especie- nervioso, excitado y enfermo<sup>300</sup>.

La place de choix qu'occupe l'introspection dans le roman n'est pas le seul élément intéressant de cette citation. Comment ne pas y voir un goût prononcé pour le roman policier avant l'heure ? « La mancha de sangre » résonne pour le lecteur de doña Emilia, qui sait que son récit policier le plus abouti sera *La gota de sangre*, de 1911. Se fier à un écho est sans doute quelque peu hasardeux mais rappelons toutefois que les termes « assassinat », « empreintes », « mobile », que le retour sur la scène de crime, n'étaient pas si fréquemment évoqués jusqu'alors par la critique littéraire.

Le lecteur moderne, habitué, voire lassé par le genre policier, désormais omniprésent, peut oublier qu'à l'époque, il n'en allait pas de la sorte. Bien que n'étant pas un roman policier, *Crime et châtement* fait la part belle à l'examen du crime et du criminel, et le

---

<sup>297</sup> MOREL, Jean Pierre, « L'air d'un autre crime », in *Romans et crimes*, Genève, Slatkine, 1998, p. 9.

<sup>298</sup> « Impregné de cet air, le crime de Raskolnikov n'est-il donc qu'un crime petersbourgeois, un crime russe ? Parler de l'air de la ville, ce serait alors revenir à cette théorie du « milieu » que Dostoïevski, pour dire le moins, appréciait fort peu. Mais il suffit de voir quelles idées ont poussé dans l'âme de Raskolnikov pour constater qu'il n'en est rien », *ibid.*, p. 28.

<sup>299</sup> « He oído afirmar que en el talento de Dostoyevski influyó la personalidad fascinadora de Edgard Poe. Las analogías son evidentes, pero nunca el autor del *Escarabajo de oro*, con toda su intensidad sugestiva, con su imaginación febril, llegará a uno solo de los tremendos análisis psicológicos de *Crimen y castigo* », PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y novela en Rusia*, op. cit., p. 342.

<sup>300</sup> *Ibid.*

traitement que Dostoïevski réserve à ces deux instances semble bien plus profond que celui de la presse dont s'abreuvaient les lecteurs. Femme de lettres curieuse et jamais imperméable aux écrits du moment, quelle que soit leur nature, Emilia Pardo Bazán ne pouvait toutefois boudier l'invite de la presse, ce fabuleux moyen de diffusion littéraire. En ce sens, elle eut un autre point commun avec Dostoïevski :

A diferencia de otros escritores, encasillados en su torre de marfil, y como su admirado Dostoïevski, Pardo Bazán nunca desdeñó la tinta fresca de los periódicos y vio en ellos el termómetro y el vivero de la actualidad -esa ligazón entre lo público y lo privado- que nutría sus páginas críticas y creativas<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> PATIÑO EIRÍN, Cristina, « Un rosal *allí*. Deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina* », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Real Academia Galega, 2007, p. 162.

## **Chapitre VI : Doña Emilia et la presse : le récit court et la chronique.**

L'esprit créateur d'Emilia Pardo Bazán, pétri de nombreuses influences qui permettent d'embrasser la cruauté comme un savant mélange de fantasmagorie et de réalités de la chair et de l'âme, n'aurait pu parvenir jusqu'à nous si la presse, au 19<sup>ème</sup> siècle, n'avait pas connu un grand essor. La publication dans les revues, dans les journaux, ou dans les almanachs, est un formidable outil pour l'auteur qui souhaite rendre compte des réalités de la société contemporaine par le prisme de la fiction. Ce chapitre rappelle combien la presse fut un allié puissant pour la comtesse de Pardo Bazán, il nous permettra également d'appréhender dans sa complexité le passage du matériau cruel de la chronique noire au récit court.

### **La presse du 19<sup>ème</sup> siècle et l'essor du conte littéraire.**

Mariano Baquero Goyanes, spécialiste du conte espagnol du 19<sup>ème</sup> siècle, a souligné que le conte littéraire a obtenu ses heures de gloire avec l'essor de la presse dès l'époque romantique : le journalisme allait permettre aux Espagnols, mais surtout aux Madrilènes, de découvrir ou de redécouvrir le plaisir de la lecture du récit court. Comme nous le savons, le succès ne fut pas passager et au contraire, contes et nouvelles eurent bientôt une place de choix dans la publication périodique :

Esa moda iniciada en los años románticos, había de perpetuarse e incrementarse a lo largo del siglo, y en un grado tal que de ser el cuento una colaboración literaria incluida en un periódico como tal pero, en cierto modo, ajeno

a su tono y contenido, llegó a convertirse, no pocas veces, en algo casi equiparable a los editoriales periodísticos o artículos de fondo<sup>302</sup>.

Par la fréquence de leurs collaborations, les hommes et femmes de lettres jouissaient ainsi de la fidélité de lecteurs toujours plus nombreux. Toutefois, ils conservaient encore la possibilité, tant que la crise du livre ne se faisait pas trop sentir<sup>303</sup>, de regrouper leurs récits sous la formes de recueils. C'est ainsi qu'Emilia Pardo Bazán put offrir aux amateurs de récits courts les florilèges *La dama joven* (1885), *Cuentos escogidos* (1891), puis, avec l'élaboration de ses œuvres complètes, *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos nuevos* (1894) ainsi qu'une petite sélection dont certains textes avaient déjà été publiés, nommée *Arco Iris* (1895). La fin des années 1890, et le début des années 1900, furent une époque faste pour l'édition des récits brefs de doña Emilia qui, chaque année, put avoir la satisfaction de voir un recueil sortir des presses : *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos sacro-profanos* (1899), *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900), *En tranvía (cuentos dramáticos)* (1901), *Cuentos de Navidad y reyes*, *Cuentos de la patria*, *Cuentos antiguos* (1902).

*Lecciones de literatura* vit le jour en 1906 et l'année suivante, ce fut le tour de *El fondo del alma (cuentos del terruño)*, collection qui réunit trois ensembles : *Cuentos del terruño*, *Profesiones*, *Interiores* et qui regroupait les récits publiés dans la presse depuis 1901. Les recueils suivants parurent moins régulièrement : *Sud-Exprés* en 1909, *Cuentos trágicos*, en 1912 et enfin *Cuentos de la tierra*, qui est une édition posthume, en 1922.

Pour Juan Paredes Núñez, le ralentissement dans la publication de recueils ne concerne pas uniquement doña Emilia. Le phénomène, plus global, peut s'expliquer par le choix des lecteurs qui préféraient lire des contes tantôt dans la presse quotidienne, bien plus économique, tantôt dans des revues spécialisées comme *El cuento semanal*, *La novela corta*, *El Libro Popular* ou encore *Los contemporáneos*<sup>304</sup>. Aussi, la section réservée aux récits courts dans la presse, sans laquelle de nombreux écrivains auraient eu du mal à se faire un

---

<sup>302</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del romanticismo al realismo*, op. cit., p. 5.

<sup>303</sup> En Espagne, la crise du livre devint particulièrement aiguë dans les années 1890 : « En la última década del XIX son frecuentes las voces que hablan de la crisis del libro en España, la cual parece obrar a favor de una expansión de la prensa periódica; considerada ésta peligrosa para la existencia del libro (por la acogida mayoritaria de que disfruta entre el público) se teme que termine por absorberlo. Los testimonios contemporáneos no faltan, entre ellos el de Angel y Carlos Ossorio y Gallardo, de 1882: "No parece sino que el dicho de que el periódico ha de matar al libro, quiere ya darse por realizado en las redacciones donde el primero se confecciona". A este respecto, J. F Botrel y M. Desvois señalan que en los años 90 se produce una crisis en la industria editorial española que se traduce en un estancamiento, e incluso una fuerte tendencia a la baja, cuya recuperación sólo se produce a partir de 1898 », in EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximaciones al estudio del relato breve entre 1880 y 1890*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, p. 17.

<sup>304</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, op. cit., p. 13.

nom<sup>305</sup>, eut un tel succès qu'elle éclipsa en grande partie les sélections qui étaient publiées en recueils. Dans le cas de doña Emilia, et dans le contexte que nous venons de décrire, de très nombreux récits ne furent donc publiés que sous leur forme initiale, dans la presse espagnole ou latino-américaine, au regret des amoureux des belles éditions mais pour le grand bonheur des chercheurs qui, aujourd'hui encore, trouvent de nouveaux récits.

Pour expliquer le succès du conte littéraire dans la presse, l'évocation du coût ne suffit pas. Des publications telles que *La Esfera*, à laquelle doña Emilia collabora, étaient certes moins chères que le livre mais restaient onéreuses<sup>306</sup>. S'il y eut une mode du conte littéraire, ce fut également parce qu'on s'employa à encourager son écriture en organisant des concours<sup>307</sup>, qu'on lui laissa une place de choix au sein des périodiques, et surtout parce que sa forme brève, sa lecture rapide, s'adaptaient parfaitement à des lecteurs peu enclins à se plonger dans une aventure romanesque, mais qui se montraient toutefois friands d'histoires courtes en tous genres.

Ángeles Ezama Gil indique dans son étude que la brièveté est si recherchée dans la dernière décennie du 19<sup>ème</sup> siècle que les auteurs, désireux de faire connaître leurs récits par un large public, soulignaient eux-mêmes ce qui apparaissait comme une qualité en nommant leurs récits : « novelas relámpagos », « cuentos pequeñitos », « microscópicas », « cuentos de un minuto », « pequeñas historias », « efímeras », « instantáneas », « cuentos breves », « relatos breves » ou encore « narraciones al vuelo »<sup>308</sup>. Clarín critiqua cette caractéristique du conte littéraire dans la presse : la concision, bien qu'étant la condition *sine qua non* du genre, lorsqu'elle est excessive, peut aller à l'encontre de l'équilibre général du récit :

Es una preocupación a que no deben contribuir los directores de los periódicos, en cuanto puedan cortarlo, la de escribir los cuentos muy *cortos*, muy cortos. Pocas veces son buenos, siendo tan breves, aunque claro es que los hay excelentes y brevísimos. Mas, por lo general, cuando pluma que no sea maestra en

---

<sup>305</sup> Mariano Baquero Goyanes insiste sur cet aspect en rappelant que Marcel Prévost estimait qu'une grande partie du succès qu'avaient obtenu les contes et nouvelles de Guy de Maupassant était le fait de leur insertion dans les journaux. Cf. BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del romanticismo al realismo*, op. cit., p. 13.

En Espagne, des auteurs de récits courts tels Fernanflor, Ortega Munilla, Picón ou Dicenta seraient sans doute restés dans l'ombre si les lecteurs de la presse n'avaient pas senti un tel engouement pour le conte littéraire. Cecilio Alonso a recensé les contes publiés dans *Los lunes del Imparcial*. Fernández Florez, futur académicien publia 53 contes entre 1874 et 1879 et Ortega Munilla réussit le tour de force de fidéliser ses lecteurs avec 222 récits entre 1879 et 1885, ALONSO, Cecilio, « Literatura y prensa periódica en España en tiempos de Pardo Bazán (1866-1921) », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, op. cit., p. 35.

<sup>306</sup> Cf. PAREDES NÚÑEZ, Juan, op. cit., p. 9.

<sup>307</sup> EZAMA GIL, Ángeles, op. cit., p. 29.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 26. Cecilio Alonso aborde d'autres transformations : « La crítica y el ensayo se comprimían, los versos que publicaban los diarios se trivializaban en clave festiva. La leyenda dejaba paso al cuento; el cuento literario se depuraba y agilizaba; la novela reclamaba su espacio en el folletín; la información cotidiana se sublimaba en la crónica... », ALONSO, Cecilio, op. cit., p. 28.

tal arte, aspira a esa *telegráfica* concisión de la idea y el estilo, resulta un asunto oscuro, frío, sin interés, deficiente, y el estilo tirante, falso, desabrido, algebraico. Es estilo lo que huye de esas desmañadas abreviaturas<sup>309</sup>.

Si Emilia Pardo Bazán eut connaissance de cette réflexion, elle n'en prit pas ombrage. Il faut dire qu'elle comptait parmi les quelques exceptions qui parvinrent à tenir la gageure de créer avec talent un monde, ses personnages et une action sur une seule page de journal. Le pari était d'autant plus difficile à tenir pour les écrivains que dans la presse, le récit court côtoyait d'autres textes - informatifs ou d'opinion, des billets d'humeur et d'humour, des tableaux de mœurs - qui contextualisaient la fiction bien malgré elle, et qui, par cette « lecture encadrée », en modifiaient l'appréhension. Est-ce pour cette raison que l'on assista à une « rupture des limites », à une « ambiguïté des genres », comme l'écrit Ángeles Ezama Gil ? :

La forzosa convivencia de formas literarias y periodísticas en el seno de las publicaciones periódicas determina el mutuo influjo entre ambas, con la consiguiente quiebra de los límites entre realidad y ficción. En el cuento esta ruptura se manifiesta en una constante aproximación a la realidad: la insistencia en señalar la veracidad, la realidad de lo narrado, es una constante en muchos de estos relatos [...]. Los subtítulos de los cuentos apuntan hacia la ambigüedad genérica: “historia que parece un cuento” (*La Correspondencia de España*, 2/10/1892), “crónica-cuento” (25/02/1900), “Historias verdaderas en forma de novela” (*Heraldo de Madrid*, 5/08/1891), “cuento que tiene tanto de real como de fantástico”, “historia y cuento”, “cuento que puede ser historia”, “cuento que pica en historia”, “cuento que puede parecer historia”<sup>310</sup>.

Qu'un fait divers fasse la une de la presse, qu'une cause célèbre fasse couler beaucoup d'encre, et voilà le conteur, pressé par un lecteur encore sur sa faim, qui se hâte de saisir la réalité et de la transformer en récit. Ce mélange des genres, cette imprégnation progressive de l'informatif sur le fictionnel eut pour conséquence l'apparition de plus en plus fréquente de récits sanglants, dont on ne saurait trop dire parfois s'ils relèvent de la chronique noire ou encore du conte littéraire.

En Espagne, comme en France d'ailleurs, les lecteurs de récits de crimes sont, au tournant du siècle, saisis d'une sorte d'agitation fébrile et passionnée. Dominique Kalifa, dans *L'Encre et le sang* s'est interrogé sur ce phénomène :

---

<sup>309</sup> Cité par EZAMA GIL, Ángeles, *op. cit.*, p. 26. Pour le texte de Clarín : *Cuentos morales*, Bruguera, Barcelona, 1982,[1896].

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 43.

Faits divers, romans policiers, gravures, films ou chansons, toutes les formes de récits de crimes connaissent à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle une singulière envolée. Le crime ensanglante le papier et le pays tout entier semble pris d'une étrange fièvre homicide<sup>311</sup>.

L'historien français analyse la presse de l'époque. En juin 1902, un article au titre provocant, « Que vaut la presse quotidienne française ? » avait évalué à 4,9% la part de l'espace rédactionnel réservée au crime par les principaux quotidiens du pays. En Espagne, tout comme en France, le crime couvrait de plus en plus de colonnes et s'imposait aux auteurs de récits brefs. La fâcheuse question posée par le journaliste Henri de Noussanne en son temps semble en appeler une autre : que valait alors le récit court s'il était à ce point prisonnier du sang des faits divers ?

Nous ne saurions répondre à cette épineuse question mais, néanmoins, nous sommes certains que la confusion des genres ne sert pas toujours les intérêts de la littérature. Peut-être mis au défi par la force du réel, les écrivains, confrontés à la crudité des faits divers, se posèrent la question de la frontière des genres et semblèrent s'accorder à penser que la réalité pouvait surpasser l'imagination et créer l'effet escompté sur le lecteur. Angeles Ezama Gil le souligne encore :

Se introducen reflexiones en torno a los límites entre realidad y ficción en algunos cuentos de Picón. En todos ellos se plantea como verdad indiscutible que la realidad proporciona sucesos más extraordinarios que los forjados por la imaginación, sucesos que resultan casos inverosímiles, frente a los verosímiles fingidos<sup>312</sup>.

Un extrait de « Un sabio » de Picón, publié dans *La Época*, le 28 septembre 1892 illustre ce propos :

Íbamos de paseo, mi amigo Pepe y yo, conversando acerca de lo inverosímil en literatura; pero sin discutir ni llevarnos la contraria por ser idéntico nuestro modo de pensar, convencidos ambos de que por rebuscadas que parezcan las invenciones de la imaginación, aún parecen, con frecuencia más extraordinarios los ejemplos de la realidad. En apoyo de nuestra opinión recordaba yo haber leído recientemente dos *casos* ciertísimos que nadie hubiera creído si los viera escritos en una novela: uno, fruto de la casualidad; otro, producto de una excepcional grandeza de alma<sup>313</sup>.

---

<sup>311</sup> KALIFA, Dominique, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 19.

<sup>312</sup> EZAMA GIL, Ángeles, *op. cit.*, p.45.

<sup>313</sup> Cité par EZAMA GIL, Ángeles, *ibid.*, p. 46.

Quelques années plus tard, lorsqu'elle rédige son prologue aux *Cuentos de amor*, publiés en 1898, la comtesse de Pardo Bazán avoue extraire une très grande partie de ses récits de cette « mine inépuisable » qu'est la réalité :

De las ideas que en tropel me acuden, no aprovecho la mitad; desecho infinitas, no sólo por creerlas desde el primer instante indignas de vivir, sino porque algunas me parecen atrevidas, peligrosas y capaces de horripilarte, ¡oh lector no siempre benévolo! Si esto pasa con las ideas de cosecha propia, en mayor proporción quizá acontece con las que me sugieren los libros viejos, y sobre todo, las que se fundan en datos de la vida real. Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiésemos fingir, queda muy por bajo de lo verdadero. Llamamos inverosímil a lo inusitado: pero no hay acaecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos en realidad. Lo saben los de mi profesión: nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada, so pena de ser tildado de extravagante, de escritor descabellado y de bárbaro sin gusto ni delicadeza; y sin embargo, las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda<sup>314</sup>.

Ce que cet extrait révèle, outre sa grande similitude avec celui de Picón, c'est que la réalité évoquée par Pardo Bazán est celle de l'horreur. La presse, déjà friande de causes célèbres depuis le romantisme, en accordant davantage de place au crime, incita sans doute Emilia Pardo Bazán à laisser libre cours à son goût pour les affaires de sang. Toutefois, la collaboration de doña Emilia aux publications périodiques de l'époque ne se résuma pas à la rédaction de récits cruels. On ne sait que trop bien que ses quelque 2500 articles embrassèrent de très nombreux thèmes de société et qu'elle apporta une précieuse contribution à l'édifice de la critique littéraire du moment.

### **Emilia Pardo Bazán, journaliste.**

Emilia Pardo Bazán en lo íntimo y esencial de su mente y de su producción, no fue novelista. Fue periodista. Periodista, la más distinguida, en el más excelente sentido del término. Agitadora de ideas, más que imaginadora de fábulas; comentadora de actualidades del espíritu, más que narradora de peripecias de la acción<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VIII, op. cit.*, p. 354.

<sup>315</sup> D'ORS, Eugenio, *Nuevo Glosario*, Madrid, Aguilar, T.1, p. 1151, cité par SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, « Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de su personalidad literaria », in

Le jugement d'Eugenio D'Ors peut sembler quelque peu catégorique. C'est sans doute l'apanage des grands auteurs, qui réussissent leurs entreprises aussi variées soient-elles, que d'être jugés tantôt meilleurs romanciers, meilleurs journalistes ou tantôt meilleurs conteurs ou nouvellistes. Ces mots, quelle que soit l'opinion que chaque lecteur se serait forgé sur les talents de romancière ou de conteuse de la comtesse de Pardo Bazán, suffisent à prouver qu'elle ne brilla pas seulement grâce à ses fictions mais qu'elle sut s'imposer dans le monde du journalisme. En 1972, Carmen Bravo Villasante estimait que le nombre d'articles signés par doña Emilia, qui n'eut pas recours au pseudonyme, s'élevait à 1500<sup>316</sup>. Des études plus récentes ont revu à la hausse cette estimation et Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas avance même le nombre de 2500<sup>317</sup>, ce qui laisse aujourd'hui encore un grand champ d'études pour les spécialistes de doña Emilia.

Nous ne saurions être exhaustifs en citant tous les périodiques auxquels l'auteur a collaboré. En 2006, Cristina Patiño Eirín en recensait 110<sup>318</sup>. Outre ces nombres vertigineux, ce qu'il convient de souligner c'est que doña Emilia publia ses premiers récits dans la presse alors qu'elle n'avait pas encore quinze ans et que sa collaboration fut constante jusqu'à sa mort<sup>319</sup>.

---

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, op. cit., p. 203.

<sup>316</sup> BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea (1896-1915)*, Madrid, ed. Magisterio Español, 1972.

<sup>317</sup> RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, « El canon periodístico de Emilia Pardo Bazán », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, op. cit., p. 101.

<sup>318</sup> « Sirviéndonos de recuentos que espigamos en Bravo-Villasante, Clémessy, Freire, Sinovas, Patiño Eirín, Ruiz-Ocaña, Dorado, Celma Valero y Heydl-Cortínez, entre otros, la lista de cabeceras que incorporaron alguna vez, en vida de la autora, un texto pardobazaniano sobrepasa el centenar:

*Revista Compostelana, Semanario Dosimétrico Ilustrado (Pontevedra), Almanaque de Galicia, El Heraldo Gallego, Revista Galaica, La Lira y Aurora de Galicia, Diario de Lugo, La Gaceta de Galicia, La Ciencia Cristiana, El Siglo futuro, Revista de España, ABC, El Imparcial, El Liberal, La Esfera, El Español, La Epoca, Revista Europea, Boletín de la institución Libre de Enseñanza. Album Salón, La Ilustración, El Museo Popular, La Ilustración Ibérica, La Ilustración Artística, Barcelona Cómica, Los dos mundos, El gato negro, Arte y letras, El Museo Popular, La Niñez, Pluma y lápiz, Por esos Mundos, La Semana, Diana, Nuevo Teatro Crítico, El Mundo, Las Provincias, La España Moderna, El Eco de Hellín, Blanco y Negro, Madrid Cómico, La Ilustración Gallega y Asturiana, La Ilustración Española y Americana, Helios, La Lectura, El Heraldo de Madrid, Madrid, La Noche, Vida Alegre, El Día, La Caricatura, La Velada, Revista Contemporánea, Los contemporáneos, Cosmopolita, La Saeta, Nuevo Mundo, Nuestro Tiempo, El cuento semanal, El Correo Militar, Cultura española, Pro Patria, Raza española, Renacimiento, Revista ibérica, Revista moderna, La Unión Ibero americana, Vida Nueva, La esfera cinematográfica, La Nación, Picoral Review, New York, Revista Ilustrada de Nueva York, Galicia Moderna y Diario de la Marina, Galicia, Santos e Meigas, Follas Novas, El Eco de Galicia y Aires da miña terra. El Nuevo Mercurio, Caras y caretas, El Correo Español y Fray Mocho, Littell's Living Age, Revista Filipina, The Philippine Review, Diario Ilustrado de Lisboa, Matinéas espagnoles, Revue des Revues, Nouvelle Revue Internationale, La Revue, Fortnightly Review, Auf der Höhe, Revista Minima, El Mensajero Ruso. Total, que incluye traducciones : 110 periódicos », PATIÑO EIRÍN, Cristina, « Un rosallí. Deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina* », op. cit., p. 163.*

<sup>319</sup> « Con todo, no será de más recordar que la escritura periodística fue la primera dedicación de la joven Emilia: cuando aún no había cumplido quince años publicó en periódicos de Barcelona y Pontevedra sus primeros relatos; y en periódicos de Madrid y de Buenos Aires aparecieron también, a los pocos días de su fallecimiento,

Durant cet « âge d'or du journalisme<sup>320</sup> », on peut observer une évolution dans la trajectoire de Pardo Bazán qui écrit d'abord pour des périodiques de province puis, bien vite, pour ceux de Madrid. Enfin, lorsque son nom jouit de l'aura qu'on lui connaît aujourd'hui, elle peut collaborer avec des journaux et revues européens, américains et même philippins. Elle se montre si prolifique dans son travail journalistique qu'elle est sans doute la première femme espagnole à pouvoir vivre de sa plume<sup>321</sup>. Une fois encore, profusion rime avec variété au point qu'Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas, souhaitant définir la richesse des textes de doña Emilia, qualifie l'auteur de : « periodista poliédrica<sup>322</sup> ». C'est qu'au sein même de son activité journalistique, Emilia Pardo Bazán s'est montrée capable de produire des textes de natures très différentes. Depuis les traités scientifiques, tel celui qu'elle écrivit encore très jeune sur l'électricité, jusqu'à la critique littéraire récente en passant par des écrits sur les poètes épiques chrétiens, Emilia Pardo Bazán semble vouloir embrasser la culture dans sa totalité. Parce qu'elle a une approche encore encyclopédique du journalisme, elle décide de publier en 1890 sa revue, qu'elle écrit entièrement et qu'elle nomme, en hommage à Feijoo, *Nuevo Teatro Crítico*. Hélas ! l'adage « qui trop embrasse mal étreint » semble se vérifier pour l'ambitieuse journaliste qui doit renoncer assez rapidement à cette entreprise qu'elle finançait intégralement et qui n'était pas rentable.

A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, les journaux écrits par une seule plume, « los periódicos personalistas » comme les appelait Rafael Mainar, premier théoricien du journalisme en Espagne, cessent d'être à la mode<sup>323</sup>. C'est de la variété que se nourrit le journal moderne et Emilia Pardo Bazán s'en rend bien vite compte puisqu'elle écrit en 1897 :

Nadie maneja la péñola hoy que no pase, haya pasado o espere pasar bajo las horcas caudinas del periodismo. El periódico forma una especie de aglomerado en cuyas capas encontramos todos los cuerpos y todos los elementos del mundo intelectual [...] Desde el más alto al más bajo, desde el más ligero al más profundo, los autores modernos dejan en el periódico su huella, y del conjunto de tantas

---

los últimos cuentos que firmó ». Cf. GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Présentation de *Emilia Pardo Bazán: periodista*, *ibid.*, p. 17.

<sup>320</sup> José María Paz Gago écrit à ce sujet : « Desde el último cuarto del siglo XIX, la política liberal de la Restauración va a consagrar la libertad de prensa (Ley de Policía de Imprenta de 1883) y, de este modo, se permite un desarrollo del periodismo que alcanza así su apogeo social y cultural; la madurez y la brillantez que hace posible esa *edad dorada del periodismo* también en España, en la media centuria que va de 1875 a 1925 », PAZ GAGO, José María, « Discurso literario y discurso periodístico en Emilia Pardo Bazán », *ibid.*, p. 193.

<sup>321</sup> ALONSO, Cecilio, *op.cit.*, p. 23. Carmen Bravo Villasante avait également souligné que son activité s'accrut alors qu'elle se séparait de son mari : « Se lanza al periodismo por vocación y como fuente de ingresos económicos », cité par Eduardo Ruiz Ocaña-Dueñas, *op.cit.*, p. 101.

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> Cf. MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*, Barcelona, Manuales Gallach, Calpe, 1906.

inteligencias y de tantos estilos se forma ¿por qué virtud milagrosa? -lo ignoro- un todo homogéneo, algo que tiene la individualidad orgánica, un ser: el periódico<sup>324</sup>.

Doña Emilia apprendait vite, et comprend bientôt que l'on ne peut prétendre tout maîtriser dans la rédaction d'un journal, qu'il est préférable d'aborder une grande variété de thèmes et d'en informer le lecteur. En 1893, alors que sa revue vit ses derniers jours, elle avoue :

Si yo fuera hombre y periodista, que es un oficio que juzgo muy útil, y hoy ya indispensable, buscaría un rincón de un periódico donde dedicar diariamente el trozo de existencia experimentado y visto, y andaría por ahí, no pasando por la superficie, sino penetrando en todo para enseñar al público y contarle<sup>325</sup>...

Trouver des « tranches de vies » dignes d'intérêt, les traiter en profondeur, et surtout les montrer. Voilà la nouvelle volonté d'une Emilia Pardo Bazán résolument moderne. Avec cette citation elle avoue préférer le quotidien aux traités scientifiques et historiques, la fréquence des publications aux lourds numéros de sa revue. Elle veut faire de l'information du moment une priorité et, au tournant du siècle, comme l'écrivait Rafael Mainar en 1905 : « un periódico sin actualidad sería como una flor sin aroma. El libro puede y aun quizá debe ser inactual, el periódico nunca<sup>326</sup> ».

Ce sont de telles observations qui ont permis à Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas d'écrire : « la aventura en la prensa de la escritora es, ni más ni menos, que el paso del periodismo dieciochesco al periodismo más rabiosamente moderno del siglo XX<sup>327</sup> ». Et ce qui fait rage à cette époque, où le nombre des périodiques s'est multiplié par six<sup>328</sup>, c'est la chronique, tout particulièrement si elle est sanglante. Emilia Pardo Bazán peut s'adonner avec brio à « cet heureux mélange d'impression vécue et de réflexion » selon la définition de José Carlos Mainer<sup>329</sup>.

---

<sup>324</sup> « Una mujer periodista », *El mundo de los Periódicos. Anuario de la Prensa Española y Estados Hispanoamericanos*, Madrid, 1897, p. 1520, in *Emilia Pardo Bazán, Periodista de hoy*. Edition, études, notes : Carlos Dorado. Asociación de Prensa de Madrid, 2006, p. 69. Cité par RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *op. cit.*, p. 100.

<sup>325</sup> *Heraldo de Madrid*, 8 juin 1893, in *Emilia Pardo Bazán, Periodista de hoy, op. cit.*, p. 15.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>328</sup> ALONSO, Cecilio, *op. cit.*, p. 25

<sup>329</sup> « mezcla afortunada de impresión vivida y de reflexión », cité par José María Paz Gago, *op. cit.*, p. 196.

De 1895 à 1916, doña Emilia collabore à *La Ilustración Artística*, dans laquelle elle publie tous les quinze jours un nouveau texte, dans la rubrique « La vida contemporánea » ; la critique est unanime pour considérer qu'il s'agit là de ses meilleurs articles<sup>330</sup>.

### **De la chronique noire au récit court sanglant.**

Affirmer que les quelque six cents chroniques signées par doña Emilia sont sanglantes est faux. Toutefois, Eduardo Ruiz Ocaña-Dueñas estime qu'environ cent chroniques traitent du crime<sup>331</sup> et si parfois ces dernières relèvent davantage d'une profonde réflexion et non d'une macabre complaisance à énoncer les faits, on ne peut se soustraire, dans la plupart des cas, à la présence du sang. Il faudrait encore ajouter à cela toutes les descriptions de terribles accidents que l'on peut trouver çà et là au fil des numéros.

Doña Emilia redoutait plus que tout l'indifférence du public : « nos duele como nos dolería un bofetón en el rostro<sup>332</sup> ». Est-ce pour cela qu'elle choisissait de profiter de chaque crime pour écrire une chronique qui, à coup sûr, passionnerait ses lecteurs ?

Alors qu'elle évoquait, pourtant tardivement, le crime de la calle de Fuencarral qui fit couler beaucoup d'encre, elle avouait :

Eso de los crímenes sensacionales ofrece una inapreciable ventaja, que no estimarán en su valor los burgueses, pero que no desdeñan los artistas y los jornaleros de la pluma: ser un asunto de crónica caído del cielo [...] siempre oportunamente cuando no se halla a mano otro temas más del agrado de S. M. el público, que suele pirrarse por lo espeluznante y lo sangriento<sup>333</sup>.

Revenir sur cette affaire et être conscient de le faire pour satisfaire les lecteurs prouve à quel point les histoires de crime étaient au goût du jour. Comme nous l'avons déjà signalé, Benito Pérez Galdós avait déjà écrit trois ans plus tôt une longue chronique qu'il avait envoyée à *La Prensa* de Buenos Aires, sur ce crime et sur la condamnation d'Higinia

---

<sup>330</sup> RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1921)*, *op. cit.*, p. 107 : « Solamente recordaré que unánimamente los estudiosos pardobazanistas han reconocido que el mejor periodismo de nuestra escritora se encuentra en las páginas de *La Ilustración Artística* y que sus casi seiscientos colaboraciones, que abarcan los años de su más espléndida madurez resultan ineludibles para seguir su evolución ideológicas, amén de que esbozan un fresco incomparable de la España de finales del s. XIX y de los tres primeros lustros del siglo XX ».

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>332</sup> ALONSO, Cecilio, *op. cit.*, p.24.

<sup>333</sup> RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1921)*, *op. cit.*, p. 199.

Balaguer. Emilia Pardo Bazán avait assisté à l'exécution de la criminelle en 1890 et avait publié le 20 juillet de la même année un article dans *El Imparcial*, intitulé « Impresiones y sentimientos del día 19 », qui retraçait les derniers instants de la domestique.

L'attrait pour ces causes célèbres n'était pas récent, le crime de la rue Montcada de Barcelone avait été à l'origine de nombreux commentaires en 1866 et Hilario González et Vicente Carantes avaient connu un grand succès avec leurs *Causas y delitos célebres y contemporáneos* (1860) et *Anales del crimen o causas célebres españolas y extranjeras* (1861)<sup>334</sup>.

Emilia Pardo Bazán n'allait pas avoir de difficulté à se plier à un nouvel exercice, dont elle avait déjà une certaine connaissance par ses lectures : « He leído bastantes causas criminales francesas », « yo soy aficionada a leer causas célebres, por mis gustos de novelista<sup>335</sup> ».

La chronique noire, portée par le dynamisme de la presse, remplaçait les recueils de causes célèbres et adaptait au goût du jour les *romances de ciego*. Au 19<sup>ème</sup> siècle encore, ces faits divers sanglants présentaient, en vers, « el caso verídico », « el hecho verdadero » dans toute son atrocité. La presse, rapide et abordable, en mettant à l'honneur les chroniques noires, éclipsa définitivement les poèmes de l'atroce qui traitaient pourtant de faits semblables mais qui, par leur fonction didactique, pouvaient lasser un public curieux et peu désireux de recevoir une leçon<sup>336</sup>.

Emilia Pardo Bazán avait assisté à ce changement progressif. En 1907, dans *La Ilustración Artística de Barcelona*, elle déplore que la chronique moderne s'apparente encore à ces formes anciennes :

Sigue la criminalidad brutal enseñoreada, no sólo de las planas de los diarios, sino de nuestra atención, de nuestras reflexiones (amargas, claro es) y de nuestra sensibilidad, que sólo debieran afectar las cosas bellas y grandes. Así como negamos el estómago a los groseros condumios de las tabernas y figones, así debiéramos negar el cerebro a imágenes feroces, horribles, de que incesantemente lo pueblan esos relatos análogos a los romances de ciego que en ferias y plazuelas se escuchan, acompañados de la inevitable exhibición de un cartelón embadurnado

---

<sup>334</sup> Cf. VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.

<sup>335</sup> DORADO, Carlos, *op. cit.*, p. 29.

<sup>336</sup> Les *romances* de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle disparaissent progressivement au profit de la chronique noire. Isabel Segura le remarque : « A partir de mediados del siglo XIX los romances de crímenes y asesinatos se desvirtúan como género literario por el abandono progresivo de la forma literaria a favor de una forma más periodística en que los elementos fantásticos y de ficción dejan paso a una descripción detallada de los hechos. La forma, el verso, se mantiene pero el lenguaje poético desaparece, convirtiéndose estas obras en relatos versificados de cualquier crónica de sucesos extraídos de un periódico. A principios del siglo XX la prosa irrumpe en los romances y estas crónicas dejan de serlo », SEGURA, Isabel, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona, Alta Fulla, 1984, p. X.

de almagre y añil, que reproduce las escenas más espeluznantes del drama referido en el romance<sup>337</sup>.

Toutefois, tous les auteurs qui se sont intéressés aux crimes n'ont pas fait de leurs chroniques noires des chroniques sanglantes. Dans *El crimen de la calle de Fuencarral*, Galdós n'a jamais recours à l'atrocité de la description. Au contraire, il prouve à quel point la presse, lorsqu'elle ne se contente pas de narrer avec complaisance les détails les plus cruels, peut jouer un rôle décisif dans la condamnation des criminels :

Estamos ahora los españoles bajo la influencia de un signo trágico. Los grandes crímenes menudean. En vano se buscarían en la prensa acontecimientos políticos o literarios. Los periódicos llenan las columnas con relatos del crimen de la calle de Fuencarral, del crimen de Valencia, del crimen de Málaga, los *reporters* y noticieros, en vez de pasarse la vida en el salón de conferencias, visitan los juzgados a todas horas, acometen a los curiales atosigándoles a preguntas, y con los datos que adquieren, construyen luego la historia más o menos fantaseada y novelesca del espantoso drama. Últimamente la prensa ha hecho algo más que informar al público de los hechos conocidos, y ha tomado parte importantísima en la investigación de la verdad. De tal modo ha conmovido a la opinión pública en Madrid, y aun de toda España, el misterioso crimen de la calle de Fuencarral, que la prensa no ha podido concretarse a sus funciones de simple informadora de sucesos; ha tomado una parte activa en la instrucción del proceso, ayudando a los jueces, arrojando toda la luz posible sobre el hecho nebuloso, recibiendo del público datos, antecedentes, noticias; procurando indagar la pista de los criminales; recibiendo todo lo que puede contribuir al esclarecimiento de la verdad oscura<sup>338</sup>.

Emilia Pardo Bazán se montre également mesurée dans certaines de ses chroniques, et plus précisément lorsque celles-ci traitent de la peine de mort ou du statut du criminel. Cependant lorsqu'un fait divers se présente, elle semble ne pas pouvoir résister à l'attrait de la description brutale. Carlos Dorado, qui a rassemblé toutes les chroniques de « La vida contemporánea », l'a remarqué : « Faceta muy característica y llamativa en la psicología pardobazaniana es la complacencia en la morbosidad descriptiva<sup>339</sup> ». Le critique donne un exemple éloquent :

---

<sup>337</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 1353, 2.12.1907. Nous citons toujours les textes à partir de l'édition fac-simile : PARDO BAZÁN, Emilia, *La vida contemporánea*, Madrid, Testimonios de Prensa n°5, Hemeroteca de Madrid, éd. de Carlos Dorado, 2005.

<sup>338</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito, *El crimen de la calle de Fuencarral. El crimen del cura Galeote*, Lengua de Trapo, 2002, p. 4-5.

<sup>339</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La vida contemporánea*, *op.cit.*, p. 29.

Ya se traban de palabras dos guapos (esto ocurre a cada triquitraque), y después de jactancias y amenazas y chungas y mucha saliva por el colmillo, disciernen la cuestión de quién es el más animal, sacándose los intestinos o comiéndose (ha sucedido) la nariz o las orejas. Ya un guardia de seguridad apalea a un chiquillo y lo deja por muerto, ya dos chulas, por un quitame allá esas barreduras, esgrimen el cuchillo, y una de ellas se desploma bañada en sangre, para no levantarse nunca. Ya un esposo calderoniano acecha a su mujer, la ve salir de donde no debiera haber entrado, y le parte el corazón. Ya una Lucrecia de la calle de Costas, perseguida y rondada por un audaz Tenorio de blusa, no encuentra modo de resolver el conflicto que seccionarle la yugular<sup>340</sup>.

Parce que l'expression de la violence ne semble pas être réprimée sous la plume d'Emilia Pardo Bazán dans les chroniques de « La vida contemporánea », certains détracteurs ont souligné que l'auteur cherchait avant tout à satisfaire l'engouement du public pour une presse à sensation, qui relève davantage de la caricature que d'un intérêt sincère pour les problèmes de société. C'est ainsi que César Valcárcel, pour qui les faits divers étaient des « agents de perversion publique », écrivait en 1883 :

¿Qué tiene que ver la aparición de un buen libro, la creación de un poema, un invento, una estatua hermosa, o una ciencia nueva, al lado de un lord que ha sorprendido a su mujer con tres amantes, o de una marquesa que se haya arruinado por un torero, más a más [*sic*], si en todo eso ha mediado alguna *puñalaita* o unos cuantos tiros de revólver<sup>341</sup>?

Bien entendu, doña Emilia cherche à allier culture et faits divers, mais, parfois, certains entrefilets peuvent nous déconcerter. En quoi la description sordide d'un accident pourrait-elle servir un quelconque propos ? Le 15 avril 1901, la chronique « La vida contemporánea », faite de réflexions aussi diverses que le port de la mantille, la corrida, les impôts ou l'art, débute par un cruel fait divers :

Los siniestros en el ferrocarril y en los tranvías eléctricos preocupan la atención y hacen encogerse de miedo los espíritus. Imágenes repulsivas, piernas magulladas, cráneos destrozados e incrustados de vidrios rotos y de astillas de madera, pechos hundidos en que las costillas enclavijan y se cruzan sobre el corazón, oprimiéndolo y paralizándolo, caras carbonizadas, pies cogidos entre las paredes de la máquina o entre dos maderos, acompañan a la noticia del descarrilamiento o del choque. Estas catástrofes ferroviarias son tremendas; pero lo parecen más todavía por el aparato que las acompaña. El estrépito de los vagones al destrozarse, el incendio que estalla cuando la caldera hace explosión, aumentan el horror del percance. La gente lee estremecida los detalles espeluznantes, la lista de

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>341</sup> ALONSO, Cecilio, *op. cit.*, p. 55.

heridos y muertos, y piensa en que se acerca el verano, época de viajes, y será preciso arrostrar las contingencias del tren, si ha de trasladarse a San Sebastián o Zarauz. Mientras no se invente algo que le substituya, al tren habrá que atenerse; porque las antiguas diligencias no eran tampoco muy seguras<sup>342</sup>.

Il ne s'agit pas de critiquer le système ferroviaire espagnol de l'époque ni même de mettre en garde des voyageurs désormais effrayés par la chronique. Tout porte donc à croire que l'histoire qui unit la cruauté et la chronique est faite d'attraction et de répulsion : parfois, la comtesse de Pardo Bazán déplore la présence incontournable du crime dans la presse, la stérilité de la chronique noire sanglante, et s'adonne pourtant joyeusement à l'exercice<sup>343</sup>.

La lassitude, feinte ou réelle, a cela de pratique qu'elle est une excellente *captatio benevolentiae*, et constitue une introduction bien pratique à la chronique sanglante : « Puesto que estamos sentenciados a literatura criminal, a emociones jurídico-patibularias, ¡adelante<sup>344</sup>! ».

Parfois encore, alors que rien dans la chronique n'exigeait qu'il soit fait mention d'un crime, Emilia Pardo Bazán choisit de terminer sa colonne en rappelant que l'on ne peut échapper à sa présence :

Por diez céntimos mató un hombre a otro. Por diez céntimos -sobre quién los había de pagar-, se suscitó la riña, en un baile de poblachón, y uno cayó con el corazón atravesado y otro va a cadena perpetua. Fin de crónica<sup>345</sup>...

---

<sup>342</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 1007, 15.04.1901. Cette complaisance à décrire les catastrophes avec force détails sera une constante puisque nous trouvons d'autres exemples du même type, d'abord en 1907, puis en 1915. Dans le numéro 1329, l'auteur décrit un accident survenu à un passage à niveau : « Y el cuadro se me representó en todo su cruento y escalofriante relieve: a la luz de una linterna, entre sombras y reflejos, con la mole de hierro aplastando el amasijo de carne y triturando los huesos, con los cestos del pescado volcados y revueltos, con el carro hecho trizas... ». Dans la chronique de 1915, c'est un train qui déraile : « En ese tren pulverizado o poco menos viajaba una compañía de zarzuela, que iba a actuar en un pueblo no muy grande. [...] Y de súbito, el crujido, el estallar bárbaro de maderas y metales, los gritos, los ayes, el fragor de la caída... La suerte se ensañó más con la mísera compañía que con los restantes viajeros. El carro de la farándula, el auto de las Cortes de la Muerte, confirman su sentido macabro... ».

<sup>343</sup> Dans sa thèse de doctorat, Emilia Pérez Romero souligne les critiques que doña Emilia formule à l'encontre de la presse dite « jaune » : « De fait, elle les [les publications] qualifie de commères, pornographiques et vulgaires : « chismográficas, pornográficas y puffistas », dont l'objectif n'est autre que celui d'attirer du public. Doña Emilia accuse enfin la presse elle-même d'être un peu responsable de cette dégradation et de devenir l'esclave de ses propres pièges », PÉREZ ROMERO, Emilia, *Emilia Pardo Bazán periodista : entre literatura et presse (1876-1921)*, Thèse inédite soutenue le 29 octobre 2010 à l'Université François Rabelais de Tours, sous la direction de Mme Colette Rabaté, p. 201. Contradictoire, doña Emilia fait le constat d'un trop grand nombre d'articles portant sur l'horreur des faits divers et ne visant qu'à satisfaire l'appétit d'un public toujours avide de sensations fortes et toutefois, bien qu'au sein de sa production journalistique son regard serve avant tout à l'analyse de la société, elle semble ne pouvoir échapper à ce phénomène croissant. Les entrefilets que nous avons évoqués, le recours à la description sanglante, nous le confirment aisément.

<sup>344</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n°1074, 28.07.1902.

<sup>345</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n°1160, 21.03.1904.

Le crime, très présent dans les chroniques, devient l'objet d'étude privilégié de doña Emilia. Qu'un assassinat affreux ait lieu en France et l'auteur s'en empare ; qu'une femme meure sous les coups de son mari, et doña Emilia écrit sur le statut de la femme en Espagne ; que l'on relâche un criminel, et c'est la justice qui est à l'honneur dans le numéro suivant de « La vida contemporánea ».

Parce que l'information perd de son intérêt si elle arrive trop tard, Emilia Pardo Bazán est poussée à rédiger ses chroniques rapidement. Elle avoue d'ailleurs : « escribimos sin cautela, con espontaneidad [...], dejamos correr desenfadamente la prosa », « dejando siempre abierta una ventana del espíritu, por la cual (como suponen algunos astrónomos que sucede a las famosas manchas) se ve el fondo de nuestro ser<sup>346</sup> ».

Spontanée, rapide, et habituée à l'écriture de récits courts, doña Emilia allait souvent considérer le fait divers comme un argument de choix pour la création de fictions : le passage de la chronique au récit court demande de choisir, parmi les procédés littéraires, ceux qui sont susceptibles de capter toute l'attention du lecteur.

En 1901, l'Eure-et-Loir découvre avec horreur l'atrocité du crime de Corancez. Dans une ferme, Brierre a profité de l'absence de l'une de ses filles pour tuer cinq de ses enfants. Aucun mobile ne semble pouvoir expliquer cet acte. La presse commente ce cas exceptionnel et les articles se succèdent tant en France qu'en Espagne. Au moment où le journaliste Zeda signe une chronique intitulée : « ¿Criminal o inocente? » dans *La Época*, le 6 janvier 1902, Emilia Pardo Bazán écrit si ce n'est « sa version », en tout cas, ses impressions sur le crime. Si Zeda se montre mesuré et affiche une certaine réserve, doña Emilia laisse courir sa plume sur le papier, décrivant les cinq crimes de façon successive, choisissant ses mots afin de gagner en brutalité, évoquant les difficultés économiques du criminel. La chronique, ainsi menée, s'apparente étrangement au récit « Sobremesa » que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner. La chronique insiste sur l'atrocité du crime de Corancez, qui ne peut être qualifié que de monstrueux et que rien ne pourrait expliquer, et encore moins justifier :

En los anales -¡tan nutridos!- de la maldad humana, no conozco caso más monstruoso. Sorprender primero al perro leal, guardián de la casa, que se acerca halagador a su amo; después a cinco niños (¡cinco!) a quienes se ha engendrado y dar muerte a estas seis criaturas (el perro me indigna también, poco menos que los niños, por la ocasión y el fin con que su amo le acogota), es cosa poco frecuente, aun revolviendo en la crónica negra de muchos años. ¡Cinco niños! [...] Con la precisión metódica del que siega trigo, con la tranquila fuerza del que despachurra insectos, sin temblor en la mano que empuñaba por turno la maza y el cuchillo, fue machacando cráneos, partiendo pulmones. Alguna de las víctimas se despertó,

---

<sup>346</sup> DORADO, Carlos, *op. cit.*, p. 9-10.

juntó las manos pidiendo compasión, se arrodilló llorando: no por eso interrumpió el padre su tarea<sup>347</sup>.

Avec cette chronique, doña Emilia prouvait que la réalité pouvait en effet être plus cruelle qu'une histoire inventée de toutes pièces. Bien que les assassins, une mère dans le récit court, un père dans le cas Corancez, ne soient pas décrits de la même façon par l'auteur, que l'intention des deux écrits ne soit pas la même, l'on ne peut pas nier une certaine ressemblance entre les deux textes dans la description des meurtres.

Il ne s'agit pas d'un cas isolé. Au contraire, la lecture de « La vida contemporánea » permet de révéler de nombreuses intertextualités et influences entre les chroniques et les récits courts. Juan Paredes Nuñez, Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas, Ángeles Quesada Novás et Marina Mayoral se sont intéressés à ces échos. Les allusions ne sont pas toujours évidentes, mais certaines chroniques noires semblent avoir été le stade embryonnaire de récits courts.

Juan Paredes Núñez, dans sa thèse de 1979 écrivait :

Muchos de los relatos de Pardo Bazán, como documentamos en varios casos, no son otra cosa que la traslación al plano literario de los sucesos que la propia autora comentaba en el noticiario periodístico<sup>348</sup>.

Depuis, les critiques se sont intéressés aux relations entre les deux supports. Il nous faut éviter deux écueils de taille lors de ce travail de comparaison entre les chroniques de « La vida contemporánea » et les récits courts. Nous tenons d'abord à signaler que, quand bien même nous remarquerions une forte ressemblance entre l'argument de certains récits et le contenu de certains faits divers décrits dans la chronique, il nous faut prendre garde à la date d'écriture. En effet, le fait divers n'est pas toujours antérieur au récit, ce qui nous empêche de considérer systématiquement le support journalistique comme étant le point de départ.

De surcroît, s'il y a « traslación al plano literario » du fait divers et de la chronique, il faut souligner que le traitement des faits sanglants est différent, selon que ces derniers figurent dans la section du périodique ou dans le récit court, car doña Emilia ne se contente pas de rapporter : elle raconte. Les limites entre les codes d'écriture de la fiction et du texte journalistique sont particulièrement brouillées à cette époque. Elles semblent même ne plus exister si nous lisons le discours que Fernanflor, premier journaliste à intégrer l'Académie Royale, prononça le jour de son investiture. José María Paz Gago, qui a travaillé sur le style journalistique de doña Emilia, l'a souligné :

---

<sup>347</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, n° 1013.

<sup>348</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 46-47.

La difícil distinción entre el cuento literario y crónica periodística se complica si recurrimos a reflexiones puramente teóricas como el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, pronunciado en 1898 por el periodista *Fernanflor*, bajo el título muy explícito de “La literatura en la Prensa”, donde equipara hacer crónicas, escribir cuentos e incluso versos, pues entre las tres modalidades no habría diferencias estilísticas, para las tres pide el mismo estilo cuidado y artístico. En su muy literaria opinión, la literatura periodística debe tejerse *con los hilos del color y de la luz, necesarios tanto al escritor de cuentos y de crónicas, y hasta en la información de grandes sucesos*<sup>349</sup>.

Ainsi, c’est avec beaucoup de précautions qu’il nous faudra avancer sur ce terrain des intertextualités. Puisque l’objet de notre travail est avant tout de montrer combien la réalité des faits divers et la mode de la chronique noire ont pu inspirer Emilia Pardo Bazán, nous nous intéresserons aux relations d’intertextualité soulignées par la critique entre « La vida contemporánea » et les récits « Un destripador de antaño », « Dios castiga », « Nieto del Cid » ou encore « Justiciero ». Nous poursuivrons ce travail de comparaison entre le support journalistique et la fiction avec « El puño » et « Drago ».

« Un destripador de antaño » a été publié pour la première fois en 1890 et a donné le titre du recueil de récits brefs que doña Emilia enverra à l’imprimerie en 1900 : *Un destripador de antaño, Historias y cuentos de Galicia*. Plusieurs articles ont été consacrés à ce récit<sup>350</sup>, alors que beaucoup d’autres ne sont jamais mentionnés dans les études sur les récits courts de Pardo Bazán. Il diffère de tous ceux que doña Emilia, consciente de la contrainte formelle, rédigeait de façon à ce qu’ils n’excèdent pas une page de périodique. Les trois chapitres qui composent « Un destripador de antaño » permettent ainsi de développer plusieurs thèmes parallèles que l’on retrouve dans de nombreux récits : la férocité de la condition humaine en Galice, la pauvreté et la convoitise, la marâtre peu aimante, l’enfant sacrifié. Rappelons-le, l’incipit soulignait l’aspect légendaire de la terrible histoire :

“La leyenda del destripador”, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de la cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana,

---

<sup>349</sup> PAZ GAGO, José María, *op.cit.*, p. 196.

<sup>350</sup> Celui de Scari met en lumière la férocité du monde rural, et plus récemment, en 2006, lors du 2ème symposium sur Pardo Bazán, Javier López Quintáns a choisi de soumettre le récit court au cadre structuraliste de Greimas. Cf. GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos, op. cit.*, p. 279-286. David. R George s’intéresse à l’aspect naturaliste de ce récit dans « “Un destripador de antaño” (1890), entre el pintoresquismo y el naturalismo », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Cristina, *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixa Galicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009, p. 305-312.

en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras<sup>351</sup>.

Toutefois, l'auteur justifie son acte d'écriture par « el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud<sup>352</sup> ». Tout porte donc à croire que derrière la légende, les « destripadores » et « sacramantecas » ont bel et bien existé en Espagne. Si nous sommes tentés de penser que ces hommes et ces femmes, capables d'éventrer et de prélever la graisse des enfants et des jeunes femmes pour en faire des onguents n'ont existé que dans le folklore, nous faisons fausse route : Emilia Pardo Bazán elle-même en donne la preuve en rédigeant, en 1890, sa chronique « La vida contemporánea ». Dès le début de l'article « Recuerdos de un destripador », l'auteur précise bien :

El destripador cuya historia voy a exhumar aquí, no es el mismo de quien escribí hace tiempo una novelita titulada *Un destripador de antaño*. La resonancia que estos días obtiene en la prensa las hazañas del atroz destripador Vacher, me han sugerido el recuerdo de cierto célebre destripador gallego, del cual podemos hablar sin miedo a que tropiece la pluma con los más repugnantes detalles de la criminal leyenda transpirenaica<sup>353</sup>.

En 1910, Emilia Pardo Bazán reprend ce thème et commente le crime de Gádor, en Andalousie :

No me agrada mucho el tema de los crímenes, a no ser que en ellos vayan envueltos enigmas psicológicos; y la mayor parte de los que se cometen, por trágicos y feroces que sean, tienen un substrato psicológico elemental. La codicia, la venganza bárbara, he aquí los móviles frecuentes y previstos de la criminalidad corriente. Se mata por robar, se mata por saciar rencores; se mata alguna vez, o bastantes veces, por brutal enamoramiento, por celos. Pero el crimen de Gádor sale de lo común, y nos retrotrae a las edades primitivas, ancestrales, a los primeros pasos del hombre sobre la tierra<sup>354</sup>.

Pour Pardo Bazán, la sauvagerie de ces crimes relègue l'assassin au rang de barbare, d'être étranger à toute civilisation ; il est bourreau et victime à la fois, car il est en proie à

---

<sup>351</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 5.

<sup>352</sup> Pour Marina Mayoral, doña Emilia ferait allusion aux crimes de la calle de Fuencarral, de Carabanchel ou encore de Santa Cruz de Valadouro, en Galice. Cf. MAYORAL, Marina, « Pardo Bazán: de la noticia a la ficción », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: los cuentos, op.cit.*, p. 246.

<sup>353</sup> «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 831, p. 95

<sup>354</sup> «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística de Barcelona*, n°1497, p. 424.

l'ignorance et à l'obscurantisme : « Tal sucede con el crimen de Gádor, ventana abierta sobre lo infinito de la concupiscencia y también de la crédula estupidez de la estirpe de Adán<sup>355</sup> ».

Marina Mayoral, qui n'est pas parvenue à trouver dans la presse contemporaine du récit un cas qui aurait pu inspirer doña Emilia, pense que cette dernière a surtout élaboré son récit à partir des légendes qu'elle avait entendues enfant. Peut-être n'avait-elle pas encore eu connaissance du cas de « cierto célebre destripador gallego... » qu'elle mentionnerait dans une chronique de 1897. Sept ans après l'écriture du récit court, l'auteur revient en effet sur ces effroyables histoires de « sacamantecas » et sans le nommer directement, expose sans doute celle de Manuel Blanco Romasanta. Les faits s'étaient déroulés dans les années 1840-1850. Le monstrueux assassin s'était justifié en disant qu'il avait été maudit par son père et que depuis, il se transformait en loup-garou. Dans la chronique, Pardo Bazán s'insurgeait que l'on pût, en France, tenter de défendre cette atrocité.

Nous avons également cherché des exemples susceptibles de prouver que d'autres *sacamantecas* ont bel et bien existé. Nous n'en avons trouvé qu'un, mais nous souhaitons tout de même le mentionner, car il s'agit, à notre connaissance, du cas le plus proche de la date d'écriture du récit. Nous ne sommes pas en mesure de dire si doña Emilia avait entendu parler de Garayo, nous n'avons pas trouvé d'articles évoquant d'autres « sacamantecas ».

Le compte-rendu d'une conférence de 1881 intitulée « Locos que no lo parecen » dans laquelle les médecins considèrent le cas du *Sacamantecas*<sup>356</sup> Juan Díaz de Garayo<sup>357</sup> est intéressant pour notre étude, car il prouve combien ce qui peut nous sembler aujourd'hui profondément insolite et presque légendaire, ne l'était pas forcément à l'époque. Après des considérations générales sur la criminologie, nous trouvons un interrogatoire dans lequel nous percevons bien que le terme « sacamantecas » était employé largement et désignait une réalité connue de tous :

Profesor: “¿Causó usted heridas a la última mujer que mató?”

Garayo: Sí, señor.

Profesor: ¿Por qué?

Garayo: Porque decían que andaba por ahí un sacamantecas. Por eso, señor.

Profesor: ¿Antes o después de muerta?

Garayo: Después, señor.

Profesor: ¿Quiénes eran los sacamantecas?

Garayo: No sé, señor, lo decían, yo no se lo puedo decir, señor.

---

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> Nous avons trouvé les formes « sacamantecas » et « Sacamantecas ». La perte de la majuscule est attribuée, sans doute, à ce que la figure effrayante de l'assassin qui dépèce ses proies, n'est pas unique.

<sup>357</sup> « Locos que no lo parecen. Garayo el Sacamantecas ». Conferencia dada por el Dr. Esquerdo, Médico del Hospital General, Director y propietario único del manicomio para ambos sexos situado en Carabanchel alto, Madrid, Imprenta del Hospicio, 1881, 2 vol.

Profesor: Si los que mataban y violaban las mujeres eran los sacramantecas, ¿usted sería uno de ellos?

Garayo: No, señor, yo no he sacado ninguno.

Profesor: ¿Pero usted ya habrá pensado en ello?

Garayo: No, señor, porque no he sacado mantecas<sup>358</sup>.

Si doña Emilia évoque, dans l'incipit du récit, « la clameur des journaux », elle rappelle également qu'elle a eu connaissance de ces pratiques criminelles dès son plus jeune âge, lorsqu'elle écoutait, apeurée, de « terrifiantes strophes ». Claudia Carranza a récemment publié un article dans lequel elle a essayé de découvrir la nature de la forme poétique qui aurait pu être psalmodiée au coin du feu : « La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas<sup>359</sup> ». La critique avance que les « romances de ciego » ne sont sans doute pas étrangers au processus d'inspiration de ce récit court<sup>360</sup>. L'auteur de l'article souligne d'ailleurs des parallèles thématiques très intéressants entre « el romance de los Chupasangres », datant vraisemblablement des dernières décennies du 19<sup>ème</sup> siècle, et l'histoire de Minia :

#### Los chupasangres

Atención pido, señores, un momento, por favor,  
para poder explicar un suceso de dolor.  
Se trata de la historia de un niño desgraciado,  
que, por quitarle la sangre, cruelmente asesinaron.  
A orillas del río Sil, tierra de vinos sonada,  
la zona de Valdeorras, de Orense rica comarca.  
Se trata de un pobre niño que doce años contaba,  
el cual se hallaba sirviendo en una humilde casa.  
Era un niño obediente, muy educado y sumiso,  
y sus amos lo trataban igual que si fuera hijo.  
El veintiuno de diciembre lo mandaron a un recado  
a San Martino de Alijo, y el niño no ha regresado.  
En vista de que tardaba, le salieron al camino y,  
colgado de un castaño, encuentran al pobre niño.  
Atónitos se quedaron sin poder hablar palabra,  
contemplando de dolor aquella horrible desgracia.  
Avisada la justicia, en el lugar se presenta

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>359</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 5.

<sup>360</sup> « Una opción [...] es que Pardo Bazán pudo haberse basado en los romances de ciego, textos que se vendían en pliegos sueltos u hojas volantes, muchas veces en verso de romance, con un lenguaje con pretensiones retóricas no muy convincentes y con un formato y estructura muy definida, característica del género. Sus historias, desde el siglo XVI, tenían gran acepción entre el público, y ya para el siglo XIX, estas solían tratar de asuntos tan terribles como el destripador de nuestro cuento », CARRANZA, Claudia, « *Un destripador de antaño. Bases tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán* », *Revista del colegio de San Luis Potosí, San Luis Potosí, Nueva época, año I, número 2, julio a diciembre de 2011*, p. 72.

y descolgando el cadáver empiezan las diligencias.  
Ahora escucharán ustedes el parte facultativo,  
lo que han hecho unos salvajes con un inocente niño.  
Su cuerpo estaba reseco, pues la sangre le quitaron  
a la infeliz criatura por las venas de los brazos.  
Con atención y cuidado examinaron el cuerpo,  
y en la garganta tenía un trozo de trapo viejo;  
pues para que no gritara, a la fuerza se lo han puesto  
los criminales autores de este macabro suceso.  
Todos quedan aterrados contemplando esta escena,  
y el terror se apodera de aquella humilde aldea.  
Cuando este pobre niño para su casa venía,  
le salieron los salvajes y le sacaron la vida.  
Para despistar el crimen al pobre niño llevaron  
y en las ramas de un castaño su débil cuerpo colgaron.  
Con una cuerda lo ataron para hacer ver a la gente  
que él mismo se ahorcara y así no pagar su muerte.  
Con la sangre inocente, los chupasangres marcharon,  
sin que hasta ahora se sepa quiénes fueron los malvados.  
La autoridad, asombrada, recomienda a los paisanos  
que con los niños y niñas deben de tener cuidado,  
porque estos chupasangres son gentes sin corazón,  
y se valen de los niños para lograr su intención.  
Desde ese día los pueblos están atemorizados  
y en torno a ese suceso se hacen mil comentarios.  
El pánico y el terror reinan en toda la comarca,  
y todos, de boca en boca, comentan esta desgracia.  
La autoridad sin descanso procura a los criminales  
sin que hasta ahora pudiera dar con esos chupasangres<sup>361</sup>.

La recherche d'une source d'inspiration unique qui expliquerait la genèse de « Un destripador de antaño » semble impossible. Il ne fait nul doute que le processus de création se nourrit de multiples apports et qu'il répond à des mécanismes qui échappent à une volonté de mise en regard des supports. Dans une même perspective de comparaison, cette fois entre les chroniques et les récits courts, Marina Mayoral a prouvé combien le tissage de liens entre des textes de nature différente peut être complexe, mais elle parvient toutefois à souligner des analogies et des concordances d'une grande éloquence entre les chroniques et les faits divers et le récit court. Avec « Dios castiga », par exemple, publié en 1922, nous retrouvons, dans ses grandes lignes, l'histoire qui avait fait l'objet d'une chronique en 1902. Le fait divers avait

---

<sup>361</sup> Claudia Carranza a retrouvé ce romance grâce au travail de compilation d'Alicia Fontebosa : FONTEBOSA, Alicia, *Literatura de tradición popular en El Bierzo*, León, Diputación de León, 1992, p. 342-343.

eu lieu « a dos pasos de mi casa de campo », il s'agissait « de un drama ignorado, sombrío y cruel<sup>362</sup> ».

Un jeune paysan, soutien de famille avait été tué lâchement de nuit et abandonné par un témoin qui avait préféré se taire plutôt que d'avoir des démêlés avec la justice. Emilia Pardo Bazán voulait, avec ce triste exemple, réaffirmer son indignation, dénoncer l'impunité à laquelle le peuple espagnol semblait habitué. Le récit court, écrit plus tardivement, lui permet de ne pas en rester là. Celle qui avait constaté la résignation fataliste du père de la victime va pouvoir le venger. L'argument de « Dios castiga » est donc sensiblement le même au début, mais doña Emilia crée une figure maternelle qui vient faire couler le sang et rétablir une justice qui semble avoir déserté certaines campagnes du pays<sup>363</sup>.

En 1904, à Quiroga, province de Lugo, quatre hommes masqués torturent et brûlent un homme pour qu'il avoue où il cache son argent. Deux semaines plus tard, doña Emilia revient sur les faits en insistant sur les affres qu'a subies la victime qui a agonisé pendant plusieurs jours<sup>364</sup>. Le 30 juillet 1906, deux ans après les faits, doña Emilia publie « Inútil ». C'est au tour de domestique Carmelo de subir les tortures des chauffeurs. La fin du récit est intéressante pour notre travail de comparaison :

Arrastraron fácilmente al anciano hacia el fuego que acababa de recebar; y que ardía restallando, enrojeciendo la oscura panza del pote y las trébedes en que descansaban la ollas. Desviaron las más próximas, y arrodillando a Carmelo de un empujón, le apoyaron ambas manos en la brasa. Un alarido de salvaje dolor subió al cielo.

-A levantarlo -dijo el jefe-. Ahora hablará.

Le enderezaron, le echaron agua por la faz cérea y contraída -estaba desvanecido- y al verle entreabrir los párpados, porfiaron con duro tono. El viejo movía la cabeza, diciendo que no y que no, débilmente.

-¡Vuelta al fuego!

Y despacio, con rabia fría, le extendieron las palmas sobre el brasero, avivado por llamitas cortas, en que se evaporaba la resina del pino. Crujían, desnudándose de piel y tergumento, los secos huesos, al tostarse -y el cuerpo, inerte

---

<sup>362</sup> «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística de Barcelona*, 1.12.1902, n°1092.

<sup>363</sup> «Parece evidente que “Dios castiga” está inspirado en la historia del crimen que vivió de cerca y que dejó en su ánimo un sentimiento de impotencia ante la impunidad del delito. Pero doña Emilia hizo varios cambios: cambió el tema que ya no es un crimen impune sino una venganza a largo plazo; cambió la psicología de los personajes -de resignados a activos-; y cambió el protagonista de la historia que pasa del padre desesperado de dolor a la madre fríamente vengativa », in MAYORAL, Marina, *op. cit.* p. 250.

<sup>364</sup> « Un infeliz, en el caserío de una herrería, ha sido asado concienzudamente, con toda calma y reposo. Le aplicaron haces de paja encendidos a diferentes partes del cuerpo, escogiendo las más sensibles al dolor; y cuando se desvanecía, otro retueste le devolvía la sensibilidad y la conciencia de la tortura. [...] Al ser socorrida la víctima, se vio que la mayor parte de sus quemaduras eran mortales. Tenía el cuerpo achicharrado. Sin embargo, no había muerto. No murió hasta días después », “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística de Barcelona*, 14.11.1904, n°1194.

ya, no se revolvió-. Sólo al principio, al sentir el ardor infernal del fuego, había sollozado la víctima:

-¡Compasión! ¡Por el alma de vuestras madres!

-Nos ha desgraciado el golpe -refunfuñó el jefe-. Aunque le desollemos, no chista.

-¡Si está medio muerto!

De un puntapié le empujaron más adentro del hogar. La llama prendió en la ropa y en el pelo canoso. No hizo un movimiento. Ardía mejor que la yesca y la madera apolillada.

Al volver de misa los señores de Valdelor, creyeron que era un accidente casual -la caída del viejo en la lumbre- lo que les privaba de un criado bueno, realmente bueno, fiel, pero inútil para el servicio<sup>365</sup>.

Bien que l'étude de Marina Mayoral soit très précieuse pour notre travail, nous souhaiterions apporter une précision au sujet de ce récit. Le travail comparatif conduit la critique espagnole à signaler :

Han pasado por tanto 14 años desde el crimen de Quiroga. Y, como sucede otras veces, los datos de la realidad le sirven sólo de telón de fondo para contar algo que no tiene nada que ver con la noticia del periódico. Lo que quiere contar no es un crimen sino la fidelidad heroica de un viejo criado a quien sus amos consideran ya inútil para el servicio<sup>366</sup>.

Il convient d'abord de souligner que le récit n'a pas été rédigé si tard et partant, que le souvenir du fait divers était encore frais au moment de l'écriture. Ensuite, il nous semble que bien que la critique sociale au sujet de la domesticité soit indéniable, la cruauté des actes ne peut pas être totalement reléguée au second plan. La comtesse de Pardo Bazán condamne les chauffeurs, qu'elle évoque ailleurs, et qui occupent une place de choix dans les chroniques de l'Europe tout entière<sup>367</sup>. Ces bandes organisées qui terrorisent villes et campagnes, les « gavillas » sont présentes dans d'autres récits, et se montrent particulièrement inquiétantes dans « Nieto del Cid » ou « El puño ».

Publié en 1910 dans *La Ilustración Española y Americana*, « El puño » se déroule à Marinada. La voix du narrateur rappelle à deux reprises que le récit est inspiré de la réalité :

---

<sup>365</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 46-47.

<sup>366</sup> MAYORAL, Marina, *op. cit.*, 243.

<sup>367</sup> En France également, les histoires de chauffeurs étaient racontées lors de veillées inquiétantes. Mary Gérard Vaude signale que les crimes des chauffeurs, dont nous proposons une représentation en annexe, inspiraient les écrivains : « Les veillées du XIXème siècle résonnent encore des crimes des chauffeurs [...]. Le conteur de Zola n'épargne aucun détail : « D'abord ils jetèrent dans la cave les gens de la ferme, les servantes, les charretiers, le berger, à coup de baïonnette ; ensuite, ils chauffèrent le fermier... » De poursuivre : « Quand ils eurent allongé les pieds au-dessus des braises de la cheminée, ils allumèrent avec des brandes de paille sa barbe et tout le poil de son corps, puis ils revinrent aux pieds, qu'ils tailladèrent de la pointe d'un couteau, pour que la flamme pénétrât mieux », cité par VAUDE, Mary Gérard, *Il était une fois la vie rurale*, Paris, Hachette Livre, E/P/A, 2008, p. 64.

« se ve aún la morada donde el caso sucedió », « lo más singular de todo -lo que permitió que sucediese el caso atroz- es que nadie sabía, en aquel momento, que existiese en Marinada ladrón alguno<sup>368</sup> ».

Les frères Tomé ont la réputation d'être très riches. Un soir, une bande de malfrats vient les attaquer. En silence, les deux hommes contemplent les premières manœuvres de la « gavilla » car ils comptent bien se défendre. Une main apparaît, ils l'attachent à l'aide d'une corde et appellent au secours. L'ennemi a disparu. La main n'a plus de propriétaire : à l'aide d'une arme blanche, le voleur s'est tranché le poignet. Doña Emilia insiste sur les racontars qui, en aiguissant la convoitise, peuvent être à l'origine de bien des drames :

Los dos hermanos, los Tomé, eran ambos semicontrahechos, y en sumo grado listos y agenciadores, amén de tan ahorradores, que alrededor de su fortuna iba formándose una leyenda. “Más rico que los Tomé”, decían habitualmente en el barrio<sup>369</sup>.

En 1900, dans la *Ilustación Artística de Barcelona*, Doña Emilia évoque un crime à la Corogne. Hélas, les victimes, moins chanceuses que les frères du récit court, étaient mortes. L'auteur ne nous épargne pas et décrit les supplices de la femme et de l'homme. Elle insiste encore sur la convoitise, sur le regard pernicieux des envieux qui imaginent que les économies du couple de commerçants sont un vrai trésor que l'on pourrait leur ravir :

No se puede decir que fuesen avaros, puesto que, a su manera, trataban de hacer algún bien; y sin embargo, murieron de la muerte violenta destinada a los avaros, porque su incultura no les permitió comprender el peligro de esos escondrijos a domicilio, que exaltan la imaginación de los malhechores y les hacen fantasear tesoros<sup>370</sup>.

Parfois, doña Emilia profite d'une anecdote sans conséquence pour créer un récit court, comme nous le prouve la lecture de « La vida contemporánea » du 13 décembre 1897. Cette chronique est en effet la toile de fond de « Drago », publié quatorze années plus tard. Nous citons ci-dessous les éléments de la chronique qui permettent d'appuyer notre propos :

Corrió hace ya dos o tres años por Madrid la noticia de que una señorita muy fina y acaudalada, huérfana y libre, se había enamorado ciegame de un domador de leones. [...] La señorita no perdía una noche del Circo donde su

---

<sup>368</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 466.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística de Barcelona*, n°983, 1900.

predilecto realizaba los ejercicios de su profesión; y cada vez que le veía expuesto al peligro, cada vez que le contemplaba intrépido y sonriente, con su delgado latiguillo en la mano, dominando con la mirada y la actitud a las fieras, el entusiasmo y la ilusión crecían, la pasión se hincaba más adentro aquel alma de mujer. [...] Mas como quiera que el plazo de la contrata expiraba, y el domador tenía que estar antes de junio en Viena, deseó dejar a la enamorada un recuerdo suyo; y averiguando el domicilio de la señorita, la remitió, bajo perfumado sobre, una magnífica fotografía...¿suya? ¡No mil veces! La fotografía no era sino de *Drago*, el león macho (animal hermosísimo [...]). Y cuando los confidentes del domador le preguntaron por qué no enviaba su retrato propio y sí el de la fiera, contestó riéndose:

-Porque esa señorita no me quería a mí, sino a mis leones<sup>371</sup>.

«*Drago*» est d'abord fort semblable à la chronique : l'admiratrice, qui est issue de la bonne société madrilène, semble passionnée par le cirque. Sa présence régulière : « ni una noche faltaba de su silla del circo », est jugée inconvenante ; les regards convergent sur cette jeune femme qui ne devrait pas afficher son attirance pour un dompteur étranger tant à son pays qu'à sa classe sociale. C'est sur le ton de la boutade que le vicomte de Tresmes s'aventure à dire que l'objet de la fascination de Rosa pourrait être le terrible félin. L'hilarité que lui vaut une telle remarque cesse brutalement lorsque le spectacle, pourtant rôdé, bascule dans l'horreur. Lors du numéro, le dompteur perd soudain sa belle assurance, l'animal s'en rend compte et profite de ces quelques secondes :

Un rugido tremebundo envió al rostro del domador el hálito bravío del felino. Sin intimidarse, Praga descargó el látigo, silbante, en las orejas del animal. Más que el imperceptible dolor, el ultraje enardeció a la fiera. Como una masa, cayó sobre su enemigo: sus garras hicieron presa en un hombro, y sus dientes en el costado. En el circo se alzó un grito de horror, formado de mil clamores. No había modo de intervenir. *Drago*, que había probado la sangre, la bebía con áspera lengua en el mismo cuello de su víctima...

Y Rosa, la admiradora, de pie, transportada, electrizada, ya fuera de sí, sin atender a ningún respeto, aplaudía al vencedor.

-¡Bravo, *Drago*! ¡Bravo! ¡*Drago*, *Drago*, así<sup>372</sup>!...

Doña Emilia succombe à la tentation de renouer avec les jeux antiques, le combat doit être livré jusqu'au bout et, de son pouce, elle décide de la mise à mort du dompteur. La chronique ne lui permettait pas de laisser libre cours à son imagination. Il semblerait que l'anecdote, trop fade dans la réalité, doive être teinte de sang pour devenir objet littéraire. Pourtant, bien que le sang soit versé en abondance dans l'écriture des faits divers et des causes

<sup>371</sup> "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, n° 833, 13.12.1897.

<sup>372</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, X, op. cit.*, p. 433.

célèbres, doña Emilia reprochait à ces textes leur mauvais style, la sécheresse de l'information qui lui laissait un goût d'inachevé. Sa chronique intitulée « Cabos sueltos » en témoigne. Avec ce texte, publié le 9 août 1897, doña Emilia livre une clé très intéressante pour appréhender l'écriture du crime dans ses récits sanglants. Elle y exprime une profonde lassitude pour le traitement journalistique de faits si marquants que les assassinats. L'intérêt porté aux affaires et aux coupables est très insuffisant : en effet, à peine le lecteur saisit-il la portée de l'atroce que la page est déjà tournée :

Tiene la prensa un defecto gravísimo [...]. Escribe todos los días el primer acto de un drama, y jamás quiere ofrecer a los conmovidos espectadores el desenlace; inicia en alta y resonante voz una historia que interesa, y en lo mejor la trunca; su canción no se acaba; su relato tiene cabeza y le faltan los pies. Jamás os dirá la prensa cómo terminan los lances que nos refiere [...]. Pica nuestra curiosidad, para dejarnos, a la postre, con un palmo de narices<sup>373</sup>.

Pour l'auteur, la chronique s'apparente trop à « une charade ». Les fins tronquées, qui sont critiquées dans les romans, sont indignes de l'information<sup>374</sup>. Le récit lui offre la possibilité de corriger cette situation lacunaire. Sans fin, aucune morale ne peut être tirée, aucun criminel ne peut être immédiatement puni, aucun incident ne peut changer le cours inéluctable de la réalité. Le récit court, rassurant tant pour son créateur que pour le lecteur, est avant tout construction d'un drame qui ne doit rien laisser dans l'ombre. Si les éléments d'un fait divers ne suffisent pas ou ne la satisfont pas, doña Emilia s'inspirera ailleurs.

Il n'en va pas tout à fait de même pour l'auteur de récits brefs et pour le journaliste. Bien que le chroniqueur ne doive pas s'écarter de la réalité, il n'est pas obligé pour autant d'accepter de s'en tenir à une simple description des faits. S'il désire éclairer un meurtre, en donner les raisons et les conséquences, il devra participer plus activement à l'enquête. C'est d'ailleurs ce que la presse française voyait déjà poindre au moment où doña Emilia écrivait « Cabos sueltos ».

Le journaliste qui naguère adoptait l'écriture de l'effroi, feint à force de récurrence, se montre moins frénétique et adopte une attitude plus rationnelle, et c'est ainsi que, comme l'écrit Dominique Kalifa, « entre fait divers et reportage, l'enquête abat les cloisons et le journaliste se fait détective<sup>375</sup> ». L'historien écrit à ce propos :

---

<sup>373</sup> « Cabos sueltos », « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 815, 9.08.1897.

<sup>374</sup> « Cuando censuran a los novelistas que dejan en la obscuridad la suerte ulterior de sus héroes, deberían hacerse cargo de que así queda la de los personajes de “carne y hueso” en la vida real », *ibid.*

<sup>375</sup> KALIFA, Dominique, *op.cit.*, p.41.

C'est au bout du compte toute la fonction du fait divers criminel qui se modifie peu à peu. A la traditionnelle relation pittoresque ou horrifiée, soucieuse avant tout de moraliser, succède une autre forme de propos, d'abord chargée de rétablir les faits, puis d'établir les responsabilités, enfin d'énoncer des solutions<sup>376</sup>.

Doña Emilia, une fois encore, fait preuve de modernité : dans ses chroniques du tournant du siècle, elle succombe à la fièvre du détective qui consume déjà la presse et les récits de l'autre côté des Pyrénées.

Dans « Cabos sueltos », l'auteur commente un crime fort semblable à celui de son récit « Justiciero ». Selon lui, il est nécessaire, pour que l'hypothèse que lui dicte son instinct soit vérifiée, de retracer au préalable la biographie de la victime avec précision. Un peu plus loin, dans une sombre histoire qui se déroule à Séville, le discours n'est plus simplement celui d'une journaliste, Emilia Pardo Bazán devient détective :

Ni la más insignificante explicación de todos estos problemas he visto en ningún diario. La razón de un hecho tan inusitado y sospechoso como el del sacristán de Sevilla (creo recordar que de Sevilla era), me la he buscado yo, en la carestía de los entierros y en la antigua y tradicional afición de las gentes a ser sepultadas en las iglesias<sup>377</sup>.

Dans le numéro 1013 de *La Ilustración Artística*, l'auteur va plus loin encore et, satisfait de ses intuitions, de la prudence dont il fait preuve, avoue disposer de toutes les qualités du policier, et même de l'expert :

Por eso, desde el primer instante dudé de la aureola de mártir del cura de Laval, olfateé el *canard* en su propia salsa. [...] No era, pues, el hecho en sí lo que me incitaba al escepticismo en la cuestión del abate Brunea. Eran las circunstancias, era el escenario, era el modo y la forma de presentarse el drama lo que me ponía en alarma y me infundía una suspicacia de polizone experto<sup>378</sup>.

Nous l'avons compris, cette volonté d'enquêter, le désintérêt pour des crimes de sang qui ne présentent pas de mystère<sup>379</sup>, ont sans nul doute contribué à ce que doña Emilia, qui s'intéressait à la littérature étrangère, tente l'expérience du genre policier. Sur le chemin qui

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>377</sup> « Cabos sueltos », *op. cit.*

<sup>378</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 1013, 27.05.1901.

<sup>379</sup> « Así notamos que a todo crimen se le llama *misterioso*, confundiendo la noción de *misterio*, con la de la impunidad de los malhechores. [...] Sólo cuando el pie resbala en un charco de sangre; cuando en una casa cerrada desde hace días se descubre el cadáver de un cura, literalmente cosido a puñaladas; sólo cuando la prensa comenta el *misterio* y la opinión pública sale un instante de su modorra, espoleada por el miedo y el espanto, la policía, a su vez, se desespera [...] », « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 891, 23.01.1899.

l'a menée jusqu'à la rédaction de *La gota de sangre*, la comtesse de Pardo Bazán a rencontré des modèles et des ouvrages de théorie qui ont eu des répercussions sur l'écriture de certains récits courts, que nous serions déjà tentés d'appeler « policiers ».

## Chapitre VII. L'influence du genre policier, de la théorie à la pratique.

Avec la multitude de récits criminels étalés dans les périodiques, la presse fut d'abord, pour le lecteur, le creuset de ses angoisses et de son intérêt pour la figure de l'assassin, mais la répétition des mêmes entrefilets et les rapports de faits divers qui misaient sur le simple constat de l'horreur ne pouvaient continuer indéfiniment de susciter la même curiosité. Pour que le crime attire encore, il fallait que l'on creuse, que l'on aille chercher au-delà de l'acte criminel pour en saisir les fondements. En somme, il fallait que de nouveaux modes d'analyse et de nouvelles méthodes soient divulgués pour que le lecteur trouve encore quelque attrait à suivre les aventures homicides.

Les essais de théories scientifiques de l'anthropologie criminelle, de la physiognomonie, déjà ancienne, à la phrénologie, imprègnent le contexte culturel de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et apportent de nouvelles perspectives pour certains écrivains désormais désireux de rendre compte avec précision du crime, d'en expliquer l'origine<sup>380</sup>. Trouver le criminel, comprendre son mobile, reconstruire le cheminement qui l'a conduit à tuer, sont alors des préoccupations au moins aussi importantes que l'exposition d'un drame sanglant. On confie au lecteur un rôle d'enquêteur auquel il n'est pas habitué. Cette invitation à percer les mystères le séduit et bientôt, ce nouveau genre que l'on appellerait policier, devient à la mode.

---

<sup>380</sup> « Perceptible dès les années 1880, l'intérêt pour l'anthropologie criminelle est en Espagne au centre des préoccupations scientifiques et littéraires, de l'opinion publique même jusqu'au début des années 1910 », CAMPOS, Ricardo, « Les nouvelles théories de la criminalité en Espagne sous la *Restauración* (1875-1910) », *Criminocorpus, revue hypermédia* [En ligne], Autour des *Archives d'anthropologie criminelle*, 4. Mis en ligne le 01 janvier 2005. URL : <http://criminocorpus.revues.org/137>.

## La naissance et l'essor du roman policier.

Si aujourd'hui des termes tels que « polar », « séries noires », « roman policier », « thriller », nous semblent si familiers que nous les employons même comme des synonymes, une redéfinition s'impose pour que nous puissions nous intéresser au genre avec précision. Jean Bourdier souligne la difficulté à délimiter le champ de la littérature policière :

Qu'est-ce qui fait qu'un roman peut être qualifié de « policier » ? Posée des dizaines de milliers de fois depuis près d'un siècle, cette question n'a encore jamais reçu de réponse claire et définitive, et elle continue d'alimenter de multiples controverses. Et il ne faut surtout pas croire que ces polémiques se limitent à la France, où le terme unique de roman policier tend à recouvrir collectivement des œuvres qui, tant par la forme que par le fond, n'ont *a priori* que peu de rapports entre elles<sup>381</sup>.

Lorsque l'abondance des écrits d'un nouveau genre poussa la critique littéraire à clarifier les terminologies, on veilla outre-Manche à établir et à conserver une classification des différents types de récits que la langue française regroupe sous le terme, peut-être trop général, de roman « policier »<sup>382</sup>. Ainsi les Anglo-Saxons distinguent-ils la « *detective story* », également appelée « *whodunnit* » (qui l'a fait ?) , dont le projet est de désigner le coupable par une démarche intellectuelle précise, du « *thriller* », qui repose davantage sur les émotions violentes engendrées par les péripéties et retournements de situations. Le terme initial de « *shocker* » rendait d'ailleurs mieux compte de la brutalité de l'effet escompté. Une troisième catégorie, celle de la « *crime story* », peut être considérée comme une synthèse entre les deux familles précédentes et voisines :

La *crime story* est tout à la fois, à bien y regarder, une *detective story* vue à l'envers, c'est-à-dire, du côté du criminel et un *thriller* où les sentiments d'imprévu et d'angoisse sont créés autant par la psychologie que par l'action proprement dite. Nous verrons d'ailleurs que c'est cette dernière catégorie, la *crime story*, qui fait naître la plupart des confusions entourant la littérature policière<sup>383</sup>.

---

<sup>381</sup> BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Fallois, 1996, p. 9.

<sup>382</sup> Ce n'est pourtant pas l'apanage de la critique française que de préférer un terme général pour désigner toute cette littérature de crimes et d'énigmes. Le spécialiste anglais Julian Symons avoue préférer un terme général peut-être imprécis à des classifications trop subtiles, « plus propres à engendrer la confusion qu'à éclaircir les choses ». SYMONS, Julian, *Bloody murder*, Pan Books, Londres, 1994, cité par Jean Bourdier, *ibid.*, p.10.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.9.

On comprend aisément qu'un changement de focalisation dans la narration et la part laissée à la psychologie soient des éléments trop peu significatifs pour éviter les confusions. Si à cela s'ajoutent les distinctions apportées par la critique française entre « le roman judiciaire » et le « roman policier », le premier traitant essentiellement du procès et de ses rebondissements, le second de l'enquête menée par les services de la police criminelle, il devient difficile de choisir une terminologie précise pour mentionner ce type de récits.

Nous n'écarterons pas le terme « policier » très communément accepté. Néanmoins, parce qu'aujourd'hui encore ce terme est encore compris par certains critiques dans son acception réductrice de « faisant partie de la police », et non comme un genre littéraire assez large, nous souhaitons proposer une autre terminologie qui évite cet écueil et qui soit susceptible d'englober les premières œuvres littéraires traitant du crime à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, conscients que les enquêtes, dès les récits dits « archaïques », ne sont pas uniquement le fait de la police, mais qu'elles sont menées par des détectives ou mêmes des journalistes, il nous semble plus prudent d'adopter le terme de « récit d'énigme criminelle ».

Ce terme, qui a le mérite d'embrasser d'autres catégories plus précises mais non antagoniques telles que « le roman de détection pure », ou le « roman-jeu », met l'accent sur l'enquête, car la nouveauté à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle n'est pas, comme nous l'avons déjà souligné, de faire couler le sang, mais plutôt d'inviter le lecteur à participer à la résolution du mystère.

Marc Lits, à qui nous devons cette terminologie, rappelle que les récits fondateurs du genre relèvent d'ailleurs davantage de cette catégorie du « récit d'énigme » que des « séries noires », « polars » et autres « thrillers » qui seront des manifestations plus tardives du genre « policier ». L'« énigme criminelle » serait ainsi au centre de tous ces « récits qui sont apparus historiquement dès le début du genre et qui sont caractérisés par un crime initial qu'un détective va tenter d'expliquer en menant une enquête qui remontera, à rebours, vers les antécédents du crime, pour faire parler les indices, démêler le vrai du faux et identifier le coupable, avant que le lecteur, également en quête, n'y parvienne<sup>384</sup> ».

Les histoires de la littérature prouvent combien il est difficile de s'entendre sur un ancêtre commun au 19<sup>ème</sup> siècle qui pourrait être fondateur du genre, chaque critique voulant débusquer un nouvel antécédent, un écrit plus ancien qui posséderait avant l'heure un caractère résolument policier. Afin d'éviter un catalogue parfois peu probant, Jean Bourdier choisit de séparer ainsi les « vrais » et « faux » ancêtres. Il souligne les apports d'Henry

---

<sup>384</sup> LITS, Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du CEFAL, 1999.

Fielding qui avait publié un « roman criminel » directement inspiré de la réalité en 1743 avec *The history of the life of the late Mr Jonathan Wild the Great*, et de *Caleb Williams* de William Godwin qui, « en voulant écrire un roman à thèse, avait, en fait, écrit le premier roman policier digne de ce nom<sup>385</sup> ». Chacun des ouvrages dits fondateurs comporte, en effet, un ou plusieurs traits que l'on pourrait identifier comme étant du domaine du genre policier, mais toute paternité unique revient à considérer la naissance du roman policier comme un phénomène ponctuel, soudain, alors qu'elle résulte plutôt de la conjonction d'éléments empruntés au roman gothique, à la presse du moment et au roman-feuilleton. D'ailleurs, ni Poe ni Emile Gaboriau ni Wilkie Collins, cette triade que l'on considère généralement comme fondatrice du genre, n'ont jamais publié de manifeste attestant de leur volonté de créer une nouvelle école. Toutefois, et c'est là sans doute ce qui permet à la critique de s'accorder sur le choix ces trois épigones, chacun fait preuve d'originalité dans le traitement du mystère et de la résolution de l'enquête.

*La Dame en blanc*, de Wilkie Collins, publié en 1860, s'ouvre sur un préambule qui brouille les pistes de la réalité et de la fiction, et met l'accent sur le désir d'obtenir la vérité à travers une nouvelle méthode, celle de la multiplicité des témoignages :

Si l'on pouvait attendre de la machine judiciaire qu'elle se mette en route, dans chaque affaire, dans chaque procès, avec toute l'indépendance qu'il sied en face de la force persuasive de l'or, nul doute que les événements dont nous allons faire le récit eussent dû faire l'objet de l'attention générale devant une cour d'assises. Puisque aussi bien la loi est encore soumise, dans bien des cas, à la puissance de l'argent, cette histoire est portée ici pour la première fois à la connaissance du public, exposée au lecteur telle qu'elle eût dû l'être devant le juge. [...] Cette histoire sera donc écrite par des personnes différentes, de même que l'exposé d'une offense à la loi est présenté devant le tribunal par plusieurs témoins, dans une seule et même intention : montrer sans détour où est la vérité ; retracer le plus fidèlement possible le cours des événements, grâce au témoignage des personnes qu'ils ont touchés au plus près, à différents moments<sup>386</sup>.

Si *La Dame en blanc* constitue une référence pour la critique sur le genre policier, c'est sans nul doute grâce à la polyphonie de la narration, qui vise à considérer le mystère à travers plusieurs prismes, et à la volonté d'écrire un récit capable de dénoncer le méfait là où échoue tristement le système judiciaire établi. Sont-ce là des éléments suffisants pour faire du roman de Collins l'un des premiers romans policiers ? Sans nous prononcer de façon catégorique, soulignons simplement que le lecteur de ce récit d'enquête criminelle ne peut

---

<sup>385</sup> BOURDIER, Jean, *op. cit.*, p. 23.

<sup>386</sup> WILKIE COLLINS, William, *La Dame en blanc*, Paris, Phébus, 1995, p. 13.

manquer de remarquer le ton éminemment romantique et feuilletonesque du roman, dont l'intrigue repose avant tout sur un secret, et non sur un crime.

Il n'en va pas de même avec *L'Affaire Lerouge*, d'Emile Gaboriau, d'abord publié en feuilleton puis sous la forme d'un roman en 1866. L'apparition du cadavre dès la deuxième page du récit<sup>387</sup>, la sécheresse de la syntaxe - sa pauvreté dirent les critiques féroces de l'époque - nous rappellent le style « canardier » qui semblait être le seul, en France, à pouvoir traiter des affaires criminelles. Gaboriau, inspiré par Paul Féval dont il fut le secrétaire et surtout par Poe, est considéré comme le premier auteur français de roman policier. S'il y a nouveauté, c'est celle de la création de deux détectives : Lecoq et Tabaret. Par leur complémentarité et par une méthode déductive basée sur l'analyse, et rendue plus efficace encore par leurs échanges, les deux hommes permettent de révéler l'identité de l'assassin.

Conan Doyle avoue avoir tiré profit de la lecture de *L'Affaire Lerouge* lorsqu'il a créé ses personnages de Sherlock Holmes et Watson, mais il est encore un peu tôt pour évoquer le flegmatique habitant de Baker Street. En effet, même si le très populaire Holmes a éclipsé bien d'autres détectives, il ne faudrait pas oublier d'évoquer C. Auguste Dupin, cet enquêteur parisien qui a permis à Poe de donner une âme à ses deux récits, *Double assassinat dans la rue Morgue* et *Le Mystère de Marie Roget*, publiés pour la première fois, et, respectivement, en avril 1841 dans le *Graham's Magazine* et dans le journal *Snowden's Ladies' Companion* entre novembre 1842 et février 1843.

Pour la critique, bien qu'il s'agisse de nouvelles et non de romans, ces deux récits sont fondateurs, car l'auteur développe dans le premier une théorie analytique originale, basée sur la déduction, qu'il applique à nouveau dans le second. Avant de plonger le lecteur dans le lieu du crime, Poe s'applique à définir « une méthode » qui peut générer « une source extraordinaire de jouissance ». L'« analyste », qui tire peut-être sa force de l'étude des mathématiques, n'est pas simplement « ingénieux » : la rigueur et la faculté « analytique » demandent de l'exercice. Le récit est alors présenté comme une illustration de ce qui semble être l'éloge d'une observation méthodique : « Le récit qui suit sera pour le lecteur un commentaire lumineux des propositions que je viens d'avancer<sup>388</sup> ».

La rationalisation extrême du crime est l'une des grandes caractéristiques du nouveau genre. Avec l'encensement de l'exercice intellectuel, que l'on retrouve dans quelques récits de Poe, ou de la présentation de la science comme outil formidable pour expliquer les

---

<sup>387</sup> L'apparition du cadavre dès les premières pages permet en effet de s'approcher d'un patron commun à partir duquel l'histoire peut s'écrire à rebours. Claude Aveline l'écrit très clairement en 1947, alors qu'il propose une définition du roman policier : « En vérité, le roman policier est un roman qui commence à la fin », cité par LITS, Marc, *op. cit.*, p. 48.

<sup>388</sup> POE, Edgar Allan, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 519.

débordements passionnels, le roman policier, roman des origines et des causes, renoue avec la tradition du fondement scientifique que l'on aurait pu croire amoindrie après l'échec du naturalisme. Parallèlement à l'écriture fictionnelle, il convient de rappeler que les services de la police développaient de nouvelles méthodes : l'anthropométrie criminelle, la photographie, les bases de données cherchent à mettre au jour des recoupements dans les homicides. La littérature ne fait pas abstraction de ces outils et le crime est présenté comme un phénomène complexe qui doit être éclairé par la science.

Les écrivains choisirent ainsi de doter leurs détectives d'aptitudes scientifiques. Austin Freeman, injustement méconnu en France et en Espagne alors qu'il publia plus de trente romans et recueils de nouvelles policières en Angleterre et aux Etats-Unis, et qui proposa même une approche théorique du genre avec *The Art of the Detective Story* en 1924, avait créé le personnage du docteur Thorndyke, « le détective aux éprouvettes »<sup>389</sup>. Doté des mêmes capacités d'observation que les Dupin et autres Tabaret, le scientifique possède encore un atout : il s'appuie sur la chimie, la physique, la médecine et confère par là une plus grande vraisemblance à la résolution de l'enquête.

Il ne s'agit pas d'un cas isolé : Sir Artur Conan Doyle lui-même, érigé en figure emblématique de l'âge d'or du genre policier, s'était inspiré de son ancien professeur de médecine pour créer Sherlock Holmes, personnage dont l'auteur eut bien du mal à se défaire au fil de sa carrière littéraire, et qui devint rapidement l'archétype du détective.

Cette incursion dans la préhistoire du genre policier et l'examen des recettes qui permirent à ce nouveau type de récits de fleurir en Europe nous ont conduit à dégager ce qui était de l'ordre de la nouveauté : la construction à rebours de l'histoire, le recours à la raison pour faire la lumière sur le crime ou encore la nécessité de créer une figure de détective. L'Espagne allait bientôt accueillir cette nouvelle mode et Emilia Pardo Bazán allait jouer un rôle prépondérant dans la création du récit policier dans la Péninsule.

### **Les précurseurs du genre policier en Espagne.**

Dans *La novela policiaca en España*, Salvador Vázquez de Parga souligne une évolution terminologique : en Espagne, on parla d'abord de « novelas de misterios », puis de

---

<sup>389</sup> Le plus grand succès en Europe d'Austin Freeman fut sans doute l'affaire de *L'Os chantant*, *The Singing Bone*, publié aux Etats-Unis et en Angleterre en 1912.

« novelas de detectives », et peu après de « novelas policiacas »<sup>390</sup>. Outre le fait que l'on peut suivre, par ces trois appellations, le glissement progressif du roman-feuilleton mystérieux vers un récit mené par un détective chargé d'agir aux côtés, ou au service, des forces de la police, il est intéressant de voir combien elles sont une fidèle traduction en langue espagnole des « mystery novels », « detective novels » anglais et du « roman policier » français. Cette traduction littérale souligne évidemment la provenance étrangère de cette nouvelle écriture du mystère, et nous invite à considérer l'histoire des premiers récits policiers comme celle d'une adaptation plutôt que d'un genre spécifiquement espagnol.

Laura Silvestri se propose dans *Buscando el camino* de trouver une originalité à la production espagnole :

La crítica que se ha ocupado del tema admite la existencia de las novelas negras desde finales del siglo XIX y en todo el siglo XX, pero da por sentado que los autores no han sido conscientes de ello, ni tuvieron la intención de crear un género policiaco específicamente español. Lo que significa que en España, al mismo tiempo que se reconoce la presencia difusa de las novelas policiacas, se niega la existencia de una tradición autóctona<sup>391</sup>.

Création empruntée aux modèles étrangers, le récit policier du 19<sup>ème</sup> siècle n'en est qu'au stade des balbutiements : en Espagne, il faudra tout de même attendre que bien des années s'écoulent avant que le genre policier s'enracine dans le pays : « se habla de los casos aislados y excepcionales de Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán y Pío Baroja<sup>392</sup> ».

Les écrivains donnés comme étant les précurseurs du genre en Espagne ne sont pas à proprement parler des auteurs de fictions policières. Alarcón avec « El clavo », de 1853, est, pour la critique, l'un des premiers écrivains à inviter le lecteur à participer à la découverte du mystère de façon active et graduelle, mais l'influence des causes célèbres est palpable dans ce texte qu'Emilia Pardo Bazán croyait avoir déjà lu, et dont la paternité, rappelons-le, reviendrait à un auteur français.

Pour Mariano Baquero Goyanes, « El clavo » figure parmi les premiers modèles du genre :

---

<sup>390</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *op. cit.*, p. 17.

<sup>391</sup> SILVESTRI, Laura, *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Bercimuel, Colmenar Viejo, 2001, p. 11. Ana Gurrea abonde dans le même sens : « A pesar de que el género se da a conocer en España muy pronto y de que enseguida se empiezan a adoptar sus patrones, no se llegan a fijar unos modelos independientes de los importados del extranjero, que llegan en forma de traducciones; los contados ejemplos originales de autores locales, como Alarcón, Joaquín Belda, Pardo Bazán, Mario Lacruz, Francisco García Pavón, no cuajan como modelos, por lo cual es difícil hablar de una escuela o tradición auténtica », PARDO BAZÁN, Emilia, *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones internacionales universitarias, 1998, p. 8.

<sup>392</sup> *Ibid.*

Jamás un objeto tan pequeño ha sido capaz de sugerir tanta emoción como en este cuento alarconiano, cuyo interés dramático le hace precursor con *El doble crimen de la calle Morgue*, de Poe, de género tan actual como es la novela policíaca<sup>393</sup>.

Par certains aspects, « El clavo » apparaît comme une fiction moderne dans sa présentation de l'homicide. Le choix des titres de chapitre est assez éclairant à ce propos : « Memorias de un juez de primera instancia », « El cuerpo del delito », « Declaraciones », « El Tribunal », « El Juicio », « La sentencia », organisent le récit chronologiquement, et le lecteur peut suivre l'enquête au fur et à mesure de son déroulement. Néanmoins, d'autres titres viennent rompre cette articulation toute judiciaire pour rappeler la force du destin, de la religion et de la morale : « El hombre propone... », « Fatalidad », « Travesuras del destino », « Dios dispone... », « Moraleja »<sup>394</sup>.

Que le récit, avec ce clou devenu protagoniste, offre une place nouvelle à l'objet le plus petit, à l'observation, à l'indice, à l'arme du crime est indéniable. Que la forte présence des codes romantiques éloigne « El clavo » du genre policier l'est tout autant. La critique peut trouver de nombreux points qui permettront de rattacher ou non ce récit, ou d'autres encore, à un genre que l'on voudrait, à tort, déjà canonique au 19<sup>ème</sup> siècle. Soulignons l'artifice de toute démarche qui tendrait à oublier que la tradition policière est étrangère et que seuls certains éléments peuvent être pressentis comme annonciateurs d'une littérature qui fleurira plus tard et qui ne connaîtra pas, dans la Péninsule, le même succès que dans le reste de l'Europe.

De la même façon, chercher dans les écrits de Galdós une unité de propos qui nous amènerait à considérer les chroniques publiées dans *La Nación*, « El crimen de la calle de Fuencarral » et « El crimen del cura Galeote », que nous avons déjà mentionnées dans notre chapitre traitant de la presse, comme étant des écrits « policiers », ne serait pas satisfaisant. Il en irait d'ailleurs de même avec les romans de 1889, *La incógnita* et *Realidad* qui, bien qu'étant organisés autour du crime, l'un posant le problème et l'autre, le résolvant, n'ont pas été conçus comme des romans purement policiers : on peut certes y voir un double roman d'énigme criminelle par la présence d'un mobile, de la scène du délit ; mais un autre regard pourrait considérer que le crime est prétexte pour traiter avant toute chose de l'adultère, pour s'exercer à l'écriture romanesque sous ses formes épistolaires et dialoguées. Aussi nous

---

<sup>393</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del siglo XIX*, op. cit., p. 495 cité par Laura de los Ríos, ALARCÓN, Pedro Antonio (de), *La Comendadora, El clavo y otros cuentos*, éd. Laura de los Ríos, Madrid, Cátedra, 2000, p. 67.

<sup>394</sup> Nous ne copions pas ici la totalité des 18 petits chapitres du récit et avons choisi de les mentionner sans respecter l'ordre chronologique exact pour souligner les deux dynamiques de la nouvelle : la poursuite de l'enquête et la réaffirmation de la morale.

semble-t-il qu'en Espagne, la seule figure que l'on pourrait considérer, à cette époque, comme pionnière du genre que l'on nommera ensuite « policier », est sans doute celle d'Emilia Pardo Bazán.

Il ne s'agit pas d'un parti pris qui consisterait à toujours chercher une originalité dans l'œuvre de la comtesse de Pardo Bazán face à ses pairs : si doña Emilia s'est essayée à l'écriture de la nouvelle policière, ce fut assez tardivement, en 1911, et après avoir lu et commenté la production de Conan Doyle. Francophile et toujours intéressée par les modes de l'Hexagone, elle ne tarda pas à vouloir enrichir sa production en créant son propre détective, tout en tirant des leçons de ce qui lui semblait excessif dans les récits venus d'Angleterre, qui connaissaient pourtant un succès retentissant en Europe.

### **De *La nueva cuestión palpitante* à la pratique du récit court.**

Durant la dernière décennie du 19<sup>ème</sup> siècle, tandis que fleurissaient encore les faits divers sanglants et que les *romances de ciegos* connaissaient leurs dernières heures, le crime était également au centre des préoccupations scientifiques et médicales. En Espagne comme dans le reste de l'Europe, les théories de la phrénologie remises au goût du jour par César Lombroso<sup>395</sup> remportaient un franc succès dans les cercles autorisés.

Comme l'a remarqué Carlos Dorado, c'est en août 1892, dans un article de *El Imparcial*<sup>396</sup>, qu'Emilia Pardo Bazán évoque César Lombroso pour la première fois. Elle y souligne le grand intérêt que suscitent ses idées, mais surtout la nécessité de consacrer une étude sérieuse et « sévère » aux textes qui nourrissent l'entendement de toute une génération<sup>397</sup>. Bien que doña Emilia ait d'abord pensé que la presse n'était pas le meilleur support<sup>398</sup> pour mener à bien ce travail, deux ans plus tard, elle se ravise et publie dans le même journal une série de treize articles : *La nueva cuestión palpitante*.

---

<sup>395</sup> « La phrénologie, introduite en 1790 par l'anatomiste Franz Joseph Gall (1758-1828) et par son élève Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832), propose une nouvelle lecture des rapports entre le moral et le physique. Même critiquée par certains comme étant “un abominable système par lequel on prétend anéantir l'homme par l'anéantissement de son âme, en laquelle réside toute sa personnalité, et dont tous les organes ne sont que des outils”, cette théorie sera très populaire jusqu'au début des années 1840. Elle connaîtra un regain d'intérêt après 1870 avec la découverte des localisations cérébrales de Paul Broca (1824-1880), et sera défendue par la nouvelle école d'anthropologie italienne de César Lombroso (1835-1909) comme l'école lyonnaise d'Alexandre Lacassagne », BOSSI, Laura « L'anthropologie criminelle : la médicalisation du mal », in *Crime et châtiement op. cit.*, p. 219.

<sup>396</sup> « San Francisco de Asís y Lombroso ». *El Imparcial* (01.08.1892). Cité dans PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante, La Revolución y la novela en Rusia, La nueva cuestión palpitante, op. cit.*, p. 369.

<sup>397</sup> *Ibid.*

<sup>398</sup> « No es el periódico lugar adecuado para verificar el examen », *ibid.*

Avec un tel titre, le lecteur pouvait s'attendre à ce que fût soulevée une question épineuse générant un débat d'idées enveloppé de scandale, mais la réception de cette nouvelle série d'articles ne suscita pas les mêmes passions que le débat sur le naturalisme. La thèse de Doña Emilia ne variait pas : *La cuestión palpitante* dénonçait l'étroitesse et la vanité du projet naturaliste, et *La nueva cuestión palpitante* rappelle les limites de la science et du déterminisme. L'auteur ne peut approuver une théorie selon laquelle « les penchants, les qualités morales et les facultés intellectuelles de l'homme sont innés<sup>399</sup> ». Outre les considérations purement physiologiques qui peuvent échapper à l'auteur, ce sont les questions judiciaires et morales qui préoccupent particulièrement la comtesse de Pardo Bazán : si le crime n'est qu'acte prévisible et inévitable chez l'homme délinquant, quelle place reste-t-il au libre arbitre ? La justice porte-t-elle encore bien son nom si elle traite les criminels selon deux catégories, l'une pathologique et l'autre « accidentelle » ? Emilia Pardo Bazán partageait ainsi une inquiétude commune aux détracteurs de la phrénologie :

Plus grave, la phrénologie remet en cause l'ordre juridique classique fondé sur le libre arbitre et sur la peine proportionnée à la gravité de l'acte. Selon Gall, au contraire, le degré de liberté morale dépend de la confrontation organique du sujet, seul le sujet sain jouissant pleinement du libre arbitre, le sujet malade ou dans un état physiologique anormal se trouvant par là déterminé. Le concept métaphysique de la liberté morale ou de libre arbitre reçoit ainsi une assise physiologique, et devient un concept médical<sup>400</sup>.

Tout aussi inquiétant, pour doña Emilia, que le rapport d'anthropologie *L'Homme criminel*, *L'Homme de génie* visait à prouver qu'il existait une connexion entre le génie de la création artistique et la folie. Cette idée, insensée pour la comtesse de Pardo Bazán, était reprise par l'Allemand Nordau avec *Dégénérescence*<sup>401</sup>.

Dans *La nueva cuestión palpitante*, doña Emilia s'applique consciencieusement à anéantir les postulats de l'école italienne et allemande en rappelant qu'il était impossible d'établir une quelconque critique artistique et littéraire à la lumière de la physiologie et de la pathologie<sup>402</sup>. Ses remarques sont acerbes : « Si Lombroso fuese psicólogo observador, esta

<sup>399</sup> BOSSI, Laura in CLAIR, Jean, *op.cit.*, p. 220.

<sup>400</sup> *Ibid.*

Au moment où Emilia Pardo Bazán critique sévèrement les théories de la phrénologie en Espagne, en France elle a déjà quitté le domaine de la médecine pour être considérée comme une pratique de charlatanisme. L'anthropologue Paul Topinard (1830-1911) dira de la phrénologie qu'elle est « une folie épidémique comme celle des tables tournantes », *ibid.*, p. 223.

<sup>401</sup> Traduit en français en 1894 par Auguste Dietrich, Paris, (Coulommiers : Paul Brodard).

<sup>402</sup> « Proponía Zola que el arte literario, en general, y la novela en particular, tuviesen por cánones los que rigen la ciencia experimental. Lombroso, y sobre todo Nordau, intentan establecer una crítica artística y literaria hecha a la luz de la fisiología y de la patología », PARDO BAZÁN, Emilia, *La nueva cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 387.

verdad le hubiese saltado a la vista<sup>403</sup> », et les titres de chapitres, sans concession : « V. El error capital de Lombroso », « X. Los límites de la ciencia ». La science, bien que précieuse, et pour laquelle la comtesse de Pardo Bazán a toujours montré un vif intérêt, connaît en effet bien des limites lorsqu'il s'agit d'expliquer le crime ou le mystère du génie littéraire :

Sin emprender la apología de la metafísica, y de las ciencias teológicas, bien puedo afirmar que las físicas y naturales, no por su atraso, sino por su misma índole, están desquiciadas cuando intentan penetrar en el terreno del gran misterio<sup>404</sup>.

Doña Emilia ne s'est jamais radoucie, par la suite, lorsqu'elle a évoqué les écrits de Lombroso. Au contraire, en 1909, à l'occasion de la mort de l'auteur, elle n'hésite pas à porter le coup de grâce aux différents rapports et traités signés par l'Italien<sup>405</sup>.

Depuis la critique du naturalisme et l'éloge du roman russe, il était notoire que pour Emilia Pardo Bazán, l'âme ne pouvait être réduite aux traités et théories scientifiques. Si l'on veut connaître les desseins qui animent le génie ou le criminel, l'on ne doit pas s'en tenir à la matière. Si c'est de mystère qu'il s'agit, l'application d'une méthode unique et infaillible, tenacement accrochée à un héritage positiviste, semble bien inutile, et ceci vaut aussi bien pour le sujet vivant que pour l'être de papier.

Aussi, lorsque la mode du détective scientifique gagna l'Espagne, que Conan Doyle n'était plus simplement lu mais adapté dans les théâtres madrilènes<sup>406</sup>, Emilia Pardo Bazán ne

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>405</sup> Dans *La Ilustración Artística de Barcelona* du 8 novembre 1909, Emilia Pardo Bazán consacre sa chronique « La vida contemporánea » à Lombroso. Elle signale d'abord que son œuvre n'est en rien une nouveauté dans le panorama scientifique de l'époque puisqu'il propose simplement une synthèse des pensées qui étaient déjà largement connues et diffusées dans le milieu médical : « Estas ideas, lo repito, estaban en el aire; esperaban a ser recogidas y sistematizadas. De ello se encargó el ex médico militar [...] ». En outre, Lombroso ne possède pas les facultés d'un grand scientifique, la postérité se chargera - comme l'écrit la comtesse de Pardo Bazán - de rectifier ses erreurs. Si son nom jouit encore d'« une auréole scientifique », il ne trouve d'adhésion qu'auprès des personnes peu enclines à vérifier les informations et à creuser les pistes proposées : « Al público se le suele conquistar así. Por lo menos, al público numeroso. La siempre cauta y reserva del investigador prudente le hace menos efecto que una teoría de brillante plumaje, apoyada en una balumba de nombres y de hechos que cree exactos porque no los examina. En cuanto a los verdaderamente doctos, no sé qué opinión formarán; sólo puedo decir que, en mi patria, el famoso penalista Salillas, hasta hace poco director de la Cárcel Modelo, y en varios respectos discípulo de Lombroso, ha convenido conmigo en la endeblez de los materiales en que el tinglado de Lombroso se apoya ».

<sup>406</sup> « Con bastante retraso, como suelen llegar aquí las modas literarias, ha llegado la de las novelas de Conan Doyle, a favor de las aventuras del archifamoso polizonte de afición Sherlock Holmes, llevadas a la escena en un teatro de Madrid y que han proporcionado llenos hasta los topes a la empresa, diversión sin fin a los chiquillos, esparcimiento honesto a la gente formal y, en suma, un triunfo al género romanesco-policíaco », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 1416, 15.02.1909, *op.cit.*, p. 385. Dans « La vida contemporánea » de *La Ilustración Artística de Barcelona* n°1581 du 15.04.1911, Emilia Pardo Bazán évoque à nouveau le succès théâtral des adaptations de romans policiers : « Que tal moda existe, no puede negarse; esta clase de novela corre y cunde que es una bendición, y no contenta con invadir los cajones de las mesas de noche, se ha corrido a los escenarios

pouvait que désapprouver la toute-puissance qui était donnée à l'exploration de la matière au détriment de l'examen des passions dans ces romans qu'elle critique avec une grande virulence. Le crime et l'enquête sont des thèmes que Pardo Bazán voulait vivants, capables de susciter l'émotion des récits les plus palpitants, mais rien dans l'œuvre de Doyle, qu'elle dit avoir lue en totalité<sup>407</sup>, ne semble trouver grâce à ses yeux : les romans, construits sur le même patron ne sont ni trépidants, ni originaux :

En efecto, la “emocionante”, “espeluznante” y “acadabrante” obra del autor inglés, me ha causado la impresión de una cosa muy lánguida, desarrollada con procedimientos de monotonía infantil<sup>408</sup>.

En las novelas de Conan Doyle, o mejor dicho, en la serie de novelejas que forma la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y *bonhomie* de unos lectores que escuchan por centésima vez sin protestar el cuento de la *buena pipa*, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador<sup>409</sup>.

La méthode de déduction est à l'image du reste de la production de Conan Doyle, peu convaincante :

¿De qué medios se vale Sherlock Holmes para descubrir los crímenes más envueltos en velos misteriosos? Tampoco en esto veo gran novedad. Yo esperaba que al menos la novela nos enseñase a ejercer sagazmente las facultades de observación que posea cada hijo de vecino. No hallo esta enseñanza. Sherlock Holmes sólo observa lo material, y lo material cien veces observado. Nunca saca consecuencias del estudio de un espíritu, o sea de la psicología<sup>410</sup>.

---

donde logran triunfos de taquilla obras como *Raffles* y *El misterio del cuarto amarillo*, que pronto veremos en el Teatro de la Princesa, con todos los honores », *ibid.*, p. 254.

<sup>407</sup> « Leyendo la voluminosa epopeya de Sherlock Holmes, sus aventuras, odiseas, resurrecciones, hazañas y nuevas hazañas -seis tomos, de apretada lectura-, he tenido ocasión una vez más de desdeñar los éxitos de dinero en literatura », *La Ilustración Artística de Barcelona*, nº 1416.

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.* Emilia Pardo Bazán s'amuse ensuite à prouver combien les conclusions auxquelles parvient le détective servent le projet de Doyle. Les démonstrations que d'aucuns pourraient trouver brillantes ne sont qu'artifice : « Un hombre lleva gasa en el sombrero: Sherlock Holmes deduce que es viudo, sin pensar que puede vestir luto por su suegra. El mismo individuo portea un envoltorio de juguetes: Sherlock Holmes decide que el sujeto tiene hijos pequeños, como si no se regalesen juguetes a los sobrinos. En suma, la buena voluntad del autor entra por más de la mitad en los aciertos del célebre policía, cuyos servicios utilizan las primeras casas reinantes de Europa. Y claro es que sólo así consigue desembrollar las marañas de determinados crímenes inventados - cerebrales, o mejor, geométricos y matemáticos- tan distintos a la realidad humana y tan parecidos a problemas de ajedrez ».

Pour doña Emilia, l'œuvre de Conan Doyle ne souffrait pas la comparaison avec les écrits d'Alexandre Dumas père, de Jules Verne, de Paul Bourget. Ce « frío folletín » à la mode rencontrait un succès immérité. Le réalisme « purement épidermique » des enquêtes policières ne pouvait être, pour Emilia Pardo Bazán, la source de l'adhésion des lecteurs. Selon Emilia Pardo Bazán, Sherlock Holmes s'impose car, par ses dons et sa supériorité, il est un formidable héros capable de faire justice comme l'était le chevalier errant à une autre époque<sup>411</sup>.

L'étude de « La vida contemporánea » du 15 avril 1912 est fort intéressante, car trois ans ont passé depuis la critique sévère de Conan Doyle. Dans l'intervalle, et plus précisément en 1911, doña Emilia publie *La gota de sangre*, une « tentative d'adaptation personnelle au genre policier<sup>412</sup> ». Avant de créer le personnage du détective Selva, et une intrigue qui suit dans les grandes lignes la trame proposée par le genre nouveau, elle avait sans doute lu d'autres auteurs et considérait désormais le détective avec une plus grande bienveillance. Son article en témoigne :

Sobre esta idea de que para descubrir un crimen hace falta, no sólo mucha actividad, sino gran reflexión y penetración, están basadas las actuales novelas policíacas, y se ha creado, al lado del héroe criminal, el tipo del *detective*, casi tan interesante, a veces más, y que necesariamente ha de ser un hombre de talento, de astucia, de combinaciones y resortes inagotables. [...] El detective además, se aprovecha, lo mismo que el criminal, de los adelantos de la ciencia, de las inducciones de la psicología, de los datos de la antropología, y de las finezas y delicadezas del arte<sup>413</sup>.

De plus, doña Emilia semble avoir saisi l'originalité d'un récit construit à rebours. Il n'est, dès lors, plus question de procéder à des comparaisons avec des romans-feuilletons ou des récits d'aventures :

¡Los primeros momentos! Son la clave de todo, para quien posea un adarme de inteligencia analítica... Sucede con los primeros momentos en un crimen, como con los primeros de la pérdida de un objeto precioso: si alguien que

---

<sup>411</sup> « Si persiguiésemos las transformaciones del ideal humano al través de la literatura, no nos sería difícil descubrir en el polizonte heroico y semibrujo al caballero andante del siglo XV. [...] Es la misma necesidad de la imaginación, de figurarse un hombre superior a las limitaciones y miserias de la humanidad, un hombre en que, encarnado el derecho y la justicia, lleva consigo la victoria en sus más arriesgadas empresas. Ayer fue paladín armado de punta en blanco, hoy es el *policeman* científico. Pero el tipo responde a iguales necesidades de nuestra pobre alma », *ibid*.

<sup>412</sup> Nous traduisons ici les mots d'Ana Gurrea « *La Gota de sangre* constituye su intento de adaptación personal del género policiaco [...] », PARDO BAZÁN, *La gota de sangre*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>413</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 1581.

no sea listo busca primero, y revuelve, y quita de su sitio las cosas, nunca aparecerá lo perdido<sup>414</sup>.

En outre, alors qu'elle reprochait à Conan Doyle de présenter aux lecteurs des meurtres « inventés », une enquête résolue de façon mathématique et artificielle, dans cette chronique, doña Emilia ne sépare plus si nettement la fiction de la réalité :

No afirmo que sea enteramente todo falso lo que narran las novelas policíacas. Al contrario: tiene su fundamento<sup>415</sup>.

Doña Emilia voit dans le genre policier une possibilité de tirer des conclusions des actes criminels, de ne pas les reléguer à une fatalité toute naturaliste<sup>416</sup>. Les plumes, libérées du carcan de l'école de Zola, peuvent se laisser aller, au contraire, à l'imagination. Inspirés par le crime, les auteurs retrouvent le souffle qui était présent dans la tradition des récits gothiques :

Después de la exactitud achatada que predominó en la época del naturalismo de escuela, tenía que venir este desenfreno inventivo, esta nueva forma de los viejos relatos espeluznantes de la novelista inglesa Ana Radcliffe, autora de *Los misterios del castillo de Udolfo* y de los *Penitentes negros*, si la memoria no me es infiel. Tenía que reencarnarse la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*<sup>417</sup>.

La comparaison entre les deux chroniques atteste chez l'auteur d'une évolution dans l'appréhension du genre nouveau. Elle permet également de comprendre combien doña Emilia eut du mal à accepter les modèles les plus canoniques dans leur totalité. La rationalisation constante des mobiles, le jeu permanent avec un lecteur désireux de connaître le coupable n'offraient pas, selon elle, la possibilité d'expliquer l'acte passionnel. En soulignant l'héritage du roman gothique, qu'elle trouvait sans nul doute bien plus palpitant que la froide enquête britannique, doña Emilia ne se montrait pas surprenante pour le lecteur

---

<sup>414</sup> *Ibid.*

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> « No es que en la misma obra del pontífice del naturalismo, de Emilio Zola, falte algún libro en que se estudia el crimen, por cierto con la desanimadora conclusión de que todos suelen quedar impunes: así sucede en *La bestia humana*, donde el asesinato cometido en el tren, lo mismo que los envenenamientos, y otro asesinato de la heroína, apuñalada por su amante en un acceso de epilepsia impulsiva, no traen consecuencia para los autores », *ibid.*

<sup>417</sup> *Ibid.*

de ses récits courts. En effet, bien que *La gota de sangre* représente un aboutissement dans la pratique du récit policier par sa fidélité à certains canons du genre, nombre d'autres textes, plus brefs, semblent profondément attachés à l'univers des récits lugubres.

Souvent, les récits de crimes que la critique rattache au genre policier sont un savant mélange qui combine la volonté de s'essayer à cette nouvelle mode, tout en conservant le goût pour le secret du roman-feuilleton et pour l'ambiance lugubre des romans gothiques<sup>418</sup>. Cette recette supporta bien les années car, tardivement encore, Emilia Pardo Bazán nous en donna un exemple avec le récit bref « So tierra », publié en 1922.

Le narrateur raconte un crime dont il a été témoin et auquel il a même participé, de façon indirecte, lorsqu'il était jeune. Pour ne pas entacher l'honneur de la dame qu'il courtisait alors, il a passé l'homicide sous silence. Lorsqu'il se décide à parler et qu'il évoque le moment où il a dû se défaire du corps de la victime, son récit est empreint d'une saveur feuilletonesque et sépulcrale :

Desde aquel momento mi empresa amorosa tuvo el interés de un drama o de una novela de folletín. Todas las hipótesis cruzaron por mi mente. Mis facultades de observación se agudizaron<sup>419</sup>.

[...] la convencí y me ayudó en la fúnebre tarea. Cavamos en aquella especie de cueva, cuyo suelo era terrizo, y enterré bien hondo el despojo triste. Teresa sufrió varias convulsiones<sup>420</sup>.

« So tierra » présente plusieurs ressemblances avec un récit publié près de trente ans auparavant, « Santiago el mudo »<sup>421</sup>, dans lequel un domestique aide son maître à dissimuler le corps de sa conquête. La scène de l'enterrement, en particulier, s'inscrit davantage dans la tradition des récits lugubres de Poe comme « La Barrique d'amtillado », par exemple, que dans l'approche plus moderne de la scène de crime que propose le proluxe auteur américain dans « Double assassinat dans la rue Morgue » :

---

<sup>418</sup> Juan Paredes Núñez considère que les récits « El aljófara », « La cana », « La gota de sangre », « Presentido », « En coche-cama », « El gemelo », sont policiers. L'objet (révélateur de la culpabilité) y devient protagoniste. Cf. PAREDES NÚÑEZ, Juan, *op.cit.*, p. 314. Ricardo Landeira ajoute à cette liste d'autres contes : « De un nido », « La confianza », « Crimen libre », « La cita », « En el presidio », « Nube de paso », LANDEIRA, Ricardo, « La narración policiaca de Emilia Pardo Bazán: un crimen en Santiago de Compostela », in ÁLVAREZ, Rosario, VILAVEDRA, Dolores, *Cinguidos por unha arela común*, Universidade de Santiago de Compostela publicacións, 2000, p. 771-789. Dans l'anthologie de récits policiers que propose Danilo Manera, il intègre également « El legajo », « Jactancia », « Sin pasión », « So tierra », PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos policíacos*, Bercimuel, Madrid, 2001.

<sup>419</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 605.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 607.

<sup>421</sup> Publié pour la première fois dans *El Imparcial*, 4 septembre 1893 et repris dans les *Cuentos trágicos*.

Y al través de los vastos salones, en cuyas paredes la luz de la linterna proyectaba grotescas y trágicas sombras, bajaron a la cocina y de allí pasaron a la “adega” o bodega. Las magnas cubas de vino añejo presentaban su redondo vientre y en los rincones sombríos las colgantes telarañas remedaban mortajas rotas. Santiago dejó en el suelo a la muerta y señaló a un tonel de los más chicos, indicando a su amo que era preciso moverlo para cavar debajo la fosa y que no se viese la tierra removida<sup>422</sup>.

Les accents gothiques résonnent souvent dans le récit lorsque doña Emilia veut évoquer le mystère d'un crime, mais ce n'est pas là une constante.

Dans « La cana » de 1911, le récit d'enquête est mené de façon plus moderne. L'argument peut se résumer à ces quelques lignes : un jeune homme décide de passer quelques jours chez sa tante, à Estela, mais il ne veut pas la déranger car elle est âgée. Il préfère passer sa première nuit dans une auberge et prévoit de se promener avant d'aller dormir. Alors qu'il erre, seul, dans la ville qui l'a vu grandir, il retrouve un ami d'enfance. Même si le crime n'a pas encore eu lieu, les traits de Laureano, qui a bien changé, en font d'ores et déjà un parfait suspect... Usé physiquement et moralement par le vice, ce joueur invétéré avoue être capable de se tuer s'il ne parvient pas à obtenir de l'argent pour rembourser ses dettes. Derrière ce désespoir affiché, cette décrépitude causée par des années de « mauvaise vie », le narrateur décrit un homme qui a conservé « su sello de inteligencia ». L'intelligence se met au service du mal, et Laureano se rend coupable de l'assassinat de la tante Elodia. Pourtant, pour la police, qui découvre le cadavre de la vieille femme, mais qui ne possède pas les indices que nous délivre le narrateur, cela ne fait nul doute : c'est son neveu qui a commis le crime. Comment expliquer, sinon, qu'un jeune homme venu rendre visite à sa tante décide de dormir dans une auberge ? Comment justifier le fait qu'à une heure très tardive, on l'ait vu errer dans les rues d'Estela ? La machination inventée par l'assassin semble efficace, mais soudain le narrateur se souvient d'un détail important : un simple cheveu blanc encore accroché à la jaquette de Laureano. Lorsque ce dernier est sommé de comparaître face au juge, le cheveu blanc est au même endroit, et l'accuse.

Juan Paredes Núñez a souligné que l'objet de petite taille dans « La cana », mais également dans « El aljófara » et « La gota de sangre », devient d'une importance capitale car

---

<sup>422</sup> PARDO BAZÁN, *Obras Completas, VIII, op. cit.*, p. 191.

Dans « La Barrique d'amontillado » d'Edgar Allan Poe, publié pour la première fois en 1846, et traduit en français en 1854, la cave, terrible piège, renferme le corps de Fortunato. Avant d'emmurer sa victime, l'assassin le conduit vers son tombeau : « Nous continuâmes notre route à la recherche de l'amontillado. Nous passâmes sous une rangée d'arceaux fort bas ; nous descendîmes ; nous fîmes quelques pas, et, descendant encore, nous arrivâmes à une crypte profonde, où l'impureté de l'air faisait rougir plutôt que briller nos flambeaux. Tout au fond de cette crypte, on en découvrait une autre moins spacieuse. Ses murs avaient été revêtus avec les débris humains, empilés dans les caves au-dessus de nous, à la manière des grandes catacombes de Paris », POE, Edgar Allan, *op. cit.*, p. 902.

il est la clé du mystère<sup>423</sup>. Dans « La cana », l'objet n'est pas qu'un indice, il est une preuve. Le criminel a un mobile, les policiers peuvent choisir entre deux suspects. La scène du crime est décrite. Si « La cana » ne suit pas en tous points le patron des récits venus de France et d'Angleterre, il s'en rapproche tout de même fortement et bien davantage que d'autres récits que la critique tend à considérer comme « policiers ».

Quelques années plus tôt, avec « El aljófár »<sup>424</sup>, Emilia Pardo Bazán avait créé une ébauche de détective. Ce n'est pas le narrateur qui révèle l'identité du voleur sacrilège du collier de perles de la Vierge, cet homme qui conduit ensuite les villageois à punir un bohémien que tous avaient vu errer la veille. Tous semblent désireux de lyncher ce coupable tout trouvé. Seul un sergent au regard « astucieux, aussi pénétrant qu'un poinçon » va chercher au-delà des apparences. Lorsqu'il devine la culpabilité de Ricardo *el estudiante*, il est déjà trop tard, le faux coupable a déjà été cruellement battu par la horde des vengeurs, il expire sous les yeux terrorisés de ses enfants. Un fil brillant du manteau de la Vierge s'est glissé dans les cheveux de Ricardo *el estudiante*, qui avoue son crime peu après.

Dans « La cita »<sup>425</sup>, de 1909, c'est un avocat qui remplit la fonction de détective. Tout comme dans « El aljófár », la lumière se fait trop tardivement sur le crime pour éviter qu'une injustice, dont est victime le personnage d'Alberto Miravalle, se produise. Ce jeune homme, qui a une réputation de séducteur, reçoit un courrier d'une femme qui semble éperdument amoureuse et qui lui propose de la retrouver, mais elle le met en garde : il doit veiller à ne pas être suivi, car il en va de son honneur ! Dans son message, l'amoureuse demande à Alberto de lui faire un signe, il pourrait, par exemple, retourner la lettre à une boîte postale. La femme, que le jeune homme fiévreux imagine déjà jeune et belle, récupérerait l'envoi. Le don Juan hésite quelque peu : ne s'agirait-il pas d'un piège pour le voler ? Bientôt, la promesse d'une aventure amoureuse lui redonne confiance. La nuit du rendez-vous arrive. Discret, Miravalle fait en sorte que son fiacre s'arrête dans une ruelle voisine. La porte est ouverte, mais le gardien de nuit s'étonne toutefois de voir cet inconnu pénétrer dans l'immeuble. La chambre silencieuse, sens dessus dessous, cache le cadavre d'une femme. Alberto veut fuir, mais la porte qui mène à la rue est désormais fermée ; il doit attendre que le *sereno* revienne pour l'ouvrir :

---

<sup>423</sup> « Frecuentemente doña Emilia construye la intriga en torno a un pequeño objeto que, con su muda elocuencia, se convierte en el verdadero protagonista y núcleo central de la narración. Así en *El aljófár* y *La cana*, dos relatos policíacos, la narración gira en torno a estos pequeños objetos, que consituyen la clave del misterio. Lo mismo sucede en la novela corta *La gota de sangre* », PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, *op. cit.*, p. 314.

<sup>424</sup> Publié pour la première fois dans *La Ilustración Artística*, n° 1044, 1902 et repris dans *Cuentos trágicos*.

<sup>425</sup> Publié pour la première fois dans *La Ilustración española y americana*, n°38, 1909 et repris dans *Cuentos trágicos*.

Alberto no podía gritar, ni moverse siquiera. La habitación le daba vueltas, los oídos le zumbaban, las piernas eran de algodón, sudaba frío. Al fin echó a correr, salió, bajó las escaleras, llegó al portal... Pero ¿quién le abría? No tenía llave... Esperó tembloroso, suponiendo que alguien entraría o saldría. Transcurrieron minutos. Cuando el sereno dio entrada a un inquilino, un señor muy enfundado en pieles, la luz de la linterna dio de lleno a Alberto en la cara, y tal estaba de demudado, que el vigilante le clavó el mirar; con mayor desconfianza que antes. Pero Alberto no pensaba sino en huir del sitio maldito, y su precipitación fue nuevo y ya grave motivo de sospecha<sup>426</sup>.

Bien évidemment, la police ne tarde pas à se rendre chez Alberto qui ne comprend absolument pas comment tout cela a pu lui arriver. C'est l'avocat qui, par sa sagacité et son expérience, résout le mystère de ce crime :

-Yo tengo mi explicación -respondió él-; falta que el Tribunal la admita. Vea lo que yo supongo: es sencillo. Para mí, y perdóneme su memoria, la infeliz señora recibía a alguien... a alguien que debe ser mozo de cuenta, profesional de delito y del crimen. [...] El asesino entró al oscurecer. Él era quien escribía a usted, quien le fijó la hora y quien, precavido, exigió la devolución de las cartas, para que usted no poseyese ningún testimonio favorable. Cuando usted entró, el asesino se ocultó, o en el descanso de la escalera, o en habitaciones interiores de la casa. A la mañana siguiente, al abrirse la puerta de la calle, salió sin que nadie pudiese verle. Se llevaba su botín, joyas y dinero. ¿Qué más? Es un supercriminal, que ha sabido encontrar un sustituto ante la justicia.

-¡Pero es horrible! -exclamó Alberto-. ¿Me absolverán?

-¡Ojalá!... -pronunció tristemente el defensor<sup>427</sup>.

Avec ces quelques lignes, doña Emilia parvient à la fois à expliquer le crime, mais aussi la machination inventée par un assassin dont nous ne connaissons pas l'identité. Les personnages de l'avocat et du sergent, dans « El aljófár », sont dotés de grandes capacités de déduction, à l'instar du narrateur de « Nube de paso », publié en 1911<sup>428</sup>.

Dans ce récit, c'est à travers le dialogue entre un garde-chasse et le narrateur, qui remplit le rôle de détective, que l'on parvient à saisir la cause d'un assassinat vieux de treize ans, et qui n'avait jamais été élucidé. Le récit débute avec l'examen de la blessure du cadavre et l'observation de la scène de crime. Bien que sommaires, ces descriptions témoignent d'une certaine modernité dans le traitement du récit d'enquête criminelle, qui est confirmée par l'emploi des termes « coartada » ou « indicio », peu usités jusqu'alors dans les récits courts de

---

<sup>426</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, X, op. cit.*, p. 421.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>428</sup> Publié pour la première fois dans *La Ilustración española y americana*, n°22, 1911 repris dans *Cuentos trágicos*.

la comtesse de Pardo Bazán<sup>429</sup>. La dynamique des questions-réponses fait avancer l'enquête de façon rapide et très classique, et le narrateur-détective, dont on ne sait rien si ce n'est qu'il est supérieur aux juges et aux policiers, brille là où tant échouent.

L'écho des railleries de doña Emilia à l'encontre de Holmes, dont elle critiquait la capacité à tirer des conclusions hâtives au service du dessein de Conan Doyle, pourrait nous laisser songeurs : les figures de détective de doña Emilia semblent tout aussi aptes à résoudre des mystères en un clin d'œil et à partir de quelques données sans envisager d'autres pistes<sup>430</sup>. Gardons-nous cependant d'être trop sévère et rappelons qu'il était impossible à doña Emilia de proposer, sur quelques pages uniquement, un récit policier abouti. Soumise aux exigences de la presse, Emilia Pardo Bazán ne pouvait rassembler, dans un seul texte, des éléments qui demandaient à être développés plus longuement, mais que nous trouvons toutefois de façon éparse dans ses récits courts : l'examen de la scène de crime, la construction d'une hypothèse qui repose sur le doute entre plusieurs coupables, la considération du mobile, l'examen des indices et surtout, la création d'une figure de détective habitée et non réduite à quelques traits de caractère.

### ***La gota de sangre, aboutissement et synthèse.***

Le 9 juin 1911, Emilia Pardo Bazán publie *La gota de sangre*<sup>431</sup>, qui apparaît à la fois comme une réponse à cette contrainte formelle, puisqu'il s'agit d'une récit plus long, construit en huit petits chapitres, mais également comme une synthèse d'éléments déjà présents dans les textes plus courts<sup>432</sup>. La construction de *La gota de sangre* est on ne peut plus classique, comme le signale Ana Gurrea, dans son introduction au récit :

---

<sup>429</sup> « Por fortuna, la tan conocida como vulgar coartada era de esas que no admiten discusión », « La patrona, eso sí, fue presa, incomunicada, procesada, acusada..., pero ni la menor prueba se encontró de su culpabilidad. ¡Qué digo prueba! Ni indicio », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op.cit.*, p. 424.

<sup>430</sup> Cette résolution linéaire de l'énigme, qui ne laisse aucune place à la conjecture, peut être observée si l'on s'attache particulièrement aux questions posées par le narrateur. Alors que nous sommes face à un mystère impénétrable : « El misterio más denso, más impenetrable », et que l'incapacité de la police est rappelée : « ¡Tanto como se indagó entonces!... ¡Tantos pasos como dieron la Justicia y la Policía, y hasta nosotros mismos, sin que se haya llegado a saber nada! », le raisonnement qui permet de résoudre l'énigme se résume à une série de questions particulièrement banales : « ¿Qué explicación dio a la patrona? », « ¿Se encontró el arma? », « ¿Tenía dinero en su habitación la víctima? », « ¿Se le conocían amores? », « -Pero ¿cuáles eran sus costumbres? », « Recuerda usted dónde estudiaba? », « A qué clase de estudios se dedicaba Clemente? », « Tendría muchos papeles, cuadernos, notas de trabajo? », « Dónde los guardaba? », « Aparecieron los papeles después del crimen? », « Tenía algún amigo Clemente, enterado de sus esperanzas? ¿Alguien que conociese su secreto? », *ibid.*, p. 424-426.

<sup>431</sup> *La gota de sangre* fut d'abord publié dans « Los Contemporáneos », n°128, Madrid.

<sup>432</sup> L'écrivain Jorge Volpi, dans *Días de ira* vante les mérites de tous les récits qui ne sont pas assez courts pour être considérés comme des contes, mais qui ne sont pas non plus des romans. Ces écrits « de media distancia »,

La historia de la investigación sigue el desarrollo típico del método según el patrón tradicional del género: descubrimiento de un crimen, inspección del lugar del delito, seguimiento de pistas y de sospechosos, mal papel de la policía oficial, demostración de la superioridad intelectual del investigador privado, formulación de una hipótesis y comprobación de la misma y, finalmente, desenmascaramiento y castigo del culpable, con lo cual se restablece el orden social, legal e intelectual<sup>433</sup>.

Tout comme dans « La cita » ou « La cana », récits dans lesquels les innocents étaient les premiers suspects, le personnage de Selva se trouve plongé dans une situation fort critique. Ce lecteur assidu de romans policiers est accusé d'un crime qu'il n'a pas commis. Il se voit alors dans l'obligation de mener son enquête afin de prouver son innocence. La vie de Selva bascule le jour où, au théâtre, il rencontre Andrés Ariza qui le malmène en public et qui l'accuse, à tort, de l'avoir bousculé. Selva ne comprend pas cette attitude, mais sa surprise ne l'empêche pas de remarquer le parfum de gardénias qui se dégage d'Ariza, ainsi que la goutte de sang qui macule son plastron, deux éléments qui confirmeront sa culpabilité dans les derniers chapitres. Interloqué, Selva rentre chez lui, mais il découvre en chemin un corps dans le terrain vague qui jouxte son hôtel particulier. Le gardien de nuit accourt et Selva lui demande d'alerter la police. Le lendemain, il doit comparaître et se justifier. La police se rend chez Selva et y découvre un paquet, que personne n'avait vu auparavant, qui contient les affaires du défunt. Selva propose alors de mener lui-même l'enquête, car il sait que s'il n'agit pas, l'étau pourrait bien se resserrer sur lui. Là où beaucoup seraient accablés par cette situation angoissante, Selva est grisé par ce rôle de détective. Efficace, il met d'abord la main sur la complice du criminel, Chulita Ferna, qui a la beauté du diable. Ariza, le vrai coupable, cherche à rentrer en contact avec sa maîtresse et tombe dans le piège tendu par Selva. Pour ne

---

comme les nomme l'auteur mexicain, permettent d'approfondir l'argument du conte sans pour autant permettre à l'écrivain trop de distorsions et de dérives : « Una novela es un árbol, cuyas ramas se bifurcan y se multiplican en miles o millones de hojas. Un cuento, una flor que brota y se marchita en lo que dura un parpadeo. La media distancia, un pequeño arbusto coronado poblado con varias flores diminutas. Si una narración concentra su trama y reduce su número de personajes, pero posee el aliento épico de una novela, podríamos considerarla de media distancia así tenga veinte o treinta páginas. Ese "aliento épico", casi inaprensible, convierte el cuento en otra cosa », VOLPI, Jorge, *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 13. Bien que Volpi pose la question indirecte des limites de la nouvelle, sa définition nous semble bien convenir au projet de doña Emilia. Prisonnière d'un format trop court et habituée également au roman, il fallait trouver cette narration à mi-chemin qui lui permette de mener une enquête en suivant un modèle étranger sans céder à des digressions.

*La gota de sangre* n'est pas un conte, mais une nouvelle réussie selon la définition du critique littéraire Sainz de Robles : la *novela corta* est « esa novela mucho más extensa que un cuento largo y mucho menos que una novela, y que exige para el triunfo las mejores disposiciones de la novela y del cuento, ya que carece de defensas netas de las dos especies apuntadas: la *prolijidad* que permite los recursos puramente artísticos -estilo, descriptivismo, análisis moroso de los caracteres y de las pasiones- o la *sinetización* que disculpa la carencia de aquellos recursos o trucos de la buena técnica », SAÍNZ DE ROBLES, F.C., *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957, p. 121 cité par GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, VILLANUEVA, Darío in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VI, op. cit.*, p. XIII-XIV.

<sup>433</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La gota de sangre, op. cit.*, p. 21.

pas être traîné en justice, et pour que son honneur ne soit pas réduit à néant, l'assassin se suicide.

Le personnage de Selva est particulièrement important pour l'étude du récit policier chez doña Emilia. Les propos du détective, sa méthode, son besoin de percer le mystère sont révélateurs de la conception qu'a Pardo Bazán du genre policier. En effet, pour Selva, le crime est passionnant. Il permet de fuir l'ennui. Sa lumière violente déchire les voiles de l'aboulie. Il est la manifestation la plus cruelle des passions, mais également la plus mystérieuse. Il permet même de soigner la neurasthénie : le docteur Luz ne préconise-t-il pas à Selva, dès la première page de la nouvelle, de se plonger dans l'examen des passions humaines :

Para combatir una neurastenia profunda que me tenía agobiado -diré neurastenia, no sabiendo qué decir- consulté al doctor Luz hombre tan artista como científico, y opinó sonriente:

-Usted no necesita cuidarse..., sino todo lo contrario.

-¿Descuidarme?

-Casi... Tratamiento perturbador.

Hacer cosas que presten a su vida un violento interés. Lo que padece usted es atonía, indiferencia, la falta de estímulo.

-¿No podría usted enamorarse?

-Me parece que no. Las mujeres para un rato. Y aun ese rato lo suelen envenenar. Y las que no lo envenenan empalagan. Mal remedio, doctor; mal remedio.

-¿No le agradan los viajes?

-¿Viajes? ¿El Gladstone, el Baedeker, las fondas? Me sé de memoria Europa, y como no busque aventuras a lo Julio Verne... Ya no quedan más viajes emocionantes que los viajes en aeroplano...

-Pues no viaje usted por tierras: explore almas. No hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión. Para una persona como usted que posee elementos de investigación psicológica...

Agradecí el consejo lo mismo que si hubiese de servirme de algo, y me fui convencido de que la ciencia, ante mi caso, se declaraba impotente<sup>434</sup>.

Selva, qui souligne l'impuissance de la médecine dans ce passage, n'aura plus recours à la science dans le reste de son enquête. Nul besoin de s'inspirer d'une méthode rigoureusement basée sur les mathématiques, la physique ou la chimie : les indices s'imposent à lui, les déductions se font naturellement, lorsqu'il se laisse guider par son intuition toute-puissante. Alors que le premier chapitre n'est pas encore terminé, que le cadavre n'a pas été trouvé, et que l'altercation entre Ariza et Selva vient tout juste d'avoir lieu, le personnage pressent l'arrivée du drame cruel :

---

<sup>434</sup> PARDO BAZÁN, *La gota de sangre*, op.cit., p. 35-36.

No sé por qué en aquel instante la idea si no del atraco, de algo anormal, se precisaba y tomaba cuerpo, mientras me dirigía, alejándome del centro, hacia mi domicilio. Sin duda la efervescencia fantástica del teatro actuaba aún. No se sabe qué tenía que sucederme: la aventura me acechaba para saltarme al cuello<sup>435</sup>.

Doña Emilia insiste tant sur la suprématie de l'intuition sur la méthode scientifique qu'elle en oublie de ménager le suspense, élément pourtant très important dans un récit policier. En effet, à peine Selva a-t-il eu le temps d'observer le corps de la victime que l'image d'Ariza lui revient<sup>436</sup>. Au fil de l'enquête, le détective sent que ses facultés se décuplent au point de se manifester dans son sommeil, lors d'un rêve presque prémonitoire qui ne laisse guère planer le doute sur la culpabilité d'Ariza :

La noche fue agitada, como la anterior, y volví a soñar cosas incoherentes, no sobre el crimen, sino sobre la insignificante incidencia del teatro de Apolo. Veía a Andrés Ariza precipitándose contra mí con el puño cerrado, en el cual, como si fuese un apache, ocultaba una llave inglesa armada de un pincho agudo, de esos que causan herida mortal<sup>437</sup>.

Doña Emilia développe cette méthode intuitive, irrationnelle<sup>438</sup> jusqu'à la fin du récit. Galvanisé par sa capacité à percer le mystère, Selva doit encore mettre la main sur Ariza. Il ne sait pas où il se trouve mais, doté de capacités divinatoires supérieures, il est certain de ne pas échouer dans cette entreprise :

De nuevo llamé en mi auxilio a la extraña facultad de semiadivinación que sobre una base insignificante en lo real, me había guiado a través del laberinto del sombrío crimen, llamado en apariencia, a no salir de las tinieblas, como tantos otros que en Madrid se cometen<sup>439</sup>.

Cette réaffirmation du pouvoir de l'irrationnel ne surprend guère. Doña Emilia souhaitait adapter le genre policier, mais elle ne pouvait, sans se trahir, résoudre le mystère des passions humaines en faisant l'éloge de la raison et de la science. Au contraire, si apologie il y a, c'est celle de l'intuition, de l'imagination, et même de l'inspiration. Les trois termes sont si liés dans *La gota de sangre* qu'ils sont presque synonymes, comme si, par un

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>436</sup> « El recuerdo de Ariza me acudió nuevamente, evocado por aquel bigote », *ibid.*, p. 41.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>438</sup> Ana Gurrea emploie les termes de « método irracional » qu'elle oppose à « método racional » dans son introduction à *La gota de sangre*, *ibid.*, p. 23.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 97.

glissement sémantique intrinsèque au texte, ces vocables avaient la capacité de recouvrir tout à la fois la méthode déductive de l'enquête policière et l'essence de la création littéraire :

Hervía mi *imaginación*<sup>440</sup>

La *inspiración* debe de revelarse en tal manera, por una especie de dolor exaltado, al impulsar a los actos que no tienen que ver con la razón, con sus cálculos lentos y sus vuelos cortos<sup>441</sup>.

Vi esto en un relámpago de ojeada; mis facultades parecían haberse centuplicado. La *inspiración* acudía. Preparaba mi drama mentalmente, como el artista su creación<sup>442</sup>.

Le lien entre création littéraire et enquête policière est maintenu jusqu'aux dernières lignes du récit<sup>443</sup>. Le sang inspire le détective et le mène à la résolution de l'enquête, comme il nourrit l'imaginaire de l'auteur, il le guide dans la construction du récit : « La gota de sangre que me había iluminado como un astro rojo<sup>444</sup> ... ».

Lorsque « le sang parle<sup>445</sup> », il ne le fait pas dans le seul but de dénouer l'intrigue, le vrai mystère n'est pas tant de trouver le coupable... Si le crime est exaltant, c'est qu'il permet d'explorer les vices qui habitent l'âme des assassins. En effet, alors que le lecteur est sur la piste dès le début de la nouvelle et que les aveux de Chulita ne laissent plus aucune place au doute, à la fin du sixième chapitre, le récit se poursuit encore sur deux chapitres dans lesquels doña Emilia relie le crime à la morale. Les notions de vice, de péché, de châtement et d'honneur se font de plus en plus présentes lorsque la culpabilité est prouvée : Chulita, qui avait créé le scandale par sa mauvaise vie en étant plus jeune, continue d'envoûter les hommes. Cette « récollette du démon<sup>446</sup> » a un charme si puissant qu'elle apparaît comme une Eve diaboliquement tentatrice :

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons dans les trois passages.

<sup>443</sup> « Después de esta aventura, he comprendido que desde la cuna, mi vocación es la de policía aficionado. Las sensaciones que experimenté con motivo de mi indagatoria fueron de primer orden por lo intensas. Me di cuenta de que el fastidio no volvería a mí si me dedicaba a una profesión que tan bien armoniza con mis gustos, y, me atrevo a decirlo, con mis condiciones y aptitudes, o, si se quiere, mis inspiraciones atrevidas y geniales. Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros y tendré ancho campo en este Madrid, donde reinan el misterio y la impunidad. Traeré al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré con el público algo digno de la letra de imprenta », *ibid.*, p. 101-102.

<sup>444</sup> *Ibid.* p. 84.

<sup>445</sup> « La sangre es la que habla », *ibid.*, p. 94.

<sup>446</sup> « Después empezó a palidecer su estrella, aunque no cambió su conducta; solo que en vez de exhibirse en fastuosos trenes vivía casi en el retiro, como viven, en la linde de los cuarenta, muchas de estas que podríamos llamar monjas recoletas del demonio. No por recoleta haría penitencia », *ibid.*, p. 74.

¡Oh mujer, señuelo del espíritu del mal! ¡Bajo esa gracia tuya, late el hervor de la gusanera del sepulcro<sup>447</sup>!

No era la mujer y sus ya conocidos lazos y redes lo que causaba mi fascinación maldita; era la idea de que aquella boca estaba macerada en el amargo licor del crimen, en la esencia de la maldad humana que es también la esencia de nuestro ser decaído y al morderla gustaría la manzana fatal, la de nuestra perdición y de nuestra vida miserable<sup>448</sup>.

Ariza, tout comme « *El estudiante* » de « *El aljófaro* », et l'assassin de « *La cana* », Laureano Cabrera, conçoit son plan diabolique afin de continuer de jouer. Pour Chulita Ferna, c'est le mobile de l'assassinat de *la gota de sangre* :

Dirán que yo gasto... Él jugaba, jugaba y perdía. Se desesperaba. Me habló de marcharse a América, de pegarse un tiro, ¡qué sé yo! Oye: eso de mis joyas... Ninguna me quedaba ya. Todo empeñado, vendido, ¡hasta los muebles!, excepto esos, sin los cuales no me podía arreglar<sup>449</sup>...

Les dernières observations de Selva (qui dit avoir péché, lui aussi, en organisant la fuite de la séductrice) visent à rappeler que le châtement est inéluctable pour quiconque s'adonne à une mauvaise vie. Si quelque chose peut encore échapper au pouvoir des misérables passions humaines, et éviter que les criminels ne s'abîment encore davantage dans l'horreur du vice, c'est la préservation de leur honneur. Selva avertit d'abord Chulita :

Sábelo, y ojalá quieras mudar de vida, nada se oculta; todo lo señala, todo lo revela "aquello" que nos castiga siempre a proporción del delito<sup>450</sup>.

Enfin, plutôt que de remettre Ariza aux forces de la police, le détective préfère laisser le criminel sauver son honneur en se donnant la mort :

Puesta en salvo Chulita, faltaba hacer otra cosa. Desde que había reconocido con bochorno mi flaqueza, mi propia insania; desde que me sentí capaz

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 85. D'autres citations peuvent encore illustrer le lien entre la beauté fatale de la criminelle et le péché : « Esto, entrecortado; esto, suspirado entre las ondas mareadoras de su aroma insidioso, de sus ropas y de su piel de tafetán, entre el nudo serpentino de sus brazos y el embrujamiento de sus labios, en que las mieles de varios estíos habían dejado múltiples sabores de perversidad y de anatema », *ibid.*, p. 86.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 92.

de sufrir la atracción del abismo, me volví relativamente misericordioso, quería evitarle a Ariza, por lo menos, la afrenta pública<sup>451</sup>.

A la lumière de cette analyse rapide, *La gota de sangre* apparaît comme le récit policier le plus abouti de doña Emilia Pardo Bazán. On y perçoit un véritable engagement littéraire qui repose d'abord sur le respect de la construction du récit policier traditionnel, mais également sur la volonté de proposer une alternative à la méthode rationnelle.

*La gota de sangre* est aussi synthèse, car on y retrouve des composantes du genre policier qui étaient présentes dans d'autres récits - description de la scène de crime, doute entre deux suspects, ébauche de construction du personnage de détective - mais que quelques pages ne suffisaient pas à réunir pour obtenir un récit d'enquête abouti.

A l'instar d'autres récits d'enquête criminelle publiés par doña Emilia, la cruauté n'explose pas uniquement lors de la découverte du cadavre, ou dans la description des meurtres. C'est lorsque l'on se penche sur l'âme du criminel, alors que l'enquêteur, parfois narrateur, présente une vérité horrible, que l'on saisit que la cruauté ne se borne pas à la blessure et au sang qui coule : nous le verrons, l'exploration des âmes peut conduire à des abîmes plus inquiétants encore que l'ouverture des chairs.

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 95.



## **Conclusion à la première partie.**

Resituer Emilia Pardo Bazán dans l'histoire d'une littérature infuse de cruauté demande à opérer des choix : c'est en s'éloignant momentanément de l'écriture de ses récits courts que l'on découvre sa réception des grands courants littéraires du 19<sup>ème</sup> siècle. Sa plume de critique et de journaliste témoigne d'un goût prononcé pour les images cruelles et sanglantes, et révèle sa conception d'un réalisme du corps et de l'âme qui semble vouloir embrasser toute la souffrance humaine. L'auteur ne se laisse abuser ni par le déterminisme zolien ni par les théories de Lombroso. Lorsque le crime est au centre de ses chroniques et de ses récits, il ne devrait pas être traité à la manière d'un simple fait divers, ou encore être accepté d'emblée comme un acte inéluctable : il doit permettre au lecteur de comprendre la société dans laquelle il se meut et d'atteindre une autre dimension que celle proposée par des écoles prisonnières du positivisme. En effet, le scandale du sang est stérile s'il n'est pas au service d'une réflexion poussée sur l'homme en société et sur les mystères des passions.

C'est encore parce que les Russes ne nient pas cette dimension supérieure et que le réalisme des âmes, parfois cruel, ne perd jamais de vue le lien qui unit l'homme au divin, que doña Emilia vante les romans venus du nord.

Face à un corpus composé à la fois de récits d'énigmes criminelles, de textes qui, imprégnés de l'atmosphère du roman gothique, épousent les grandes lignes du genre fantastique, de « tranches de vies » madrilènes et galiciennes, de récits de circonstances ou encore religieux, il était nécessaire que nous nous intéressions au cheminement littéraire de l'auteur. Dire que la cruauté ait pu agir comme un aimant qui aurait amené la comtesse de Pardo Bazán à ne s'intéresser qu'aux genres et aux courants dans lesquels elle pouvait trouver un écho à sa fascination serait exagéré. Toutefois, cette croisée des chemins, tissage

d'influences cruelles, nous prouve qu'Emilia Pardo Bazán, loin d'être indisposée par l'horreur de certaines pages, a toujours manifesté un vif intérêt pour les formes d'expression de la douleur. La lecture de récits faits de sang et de tourments l'invitait à mener une réflexion esthétique au service de sa création littéraire.

Dans les récits espagnols ou étrangers, qui ont pu contribuer à engager l'écriture de doña Emilia au creusement d'un territoire cruel, l'expression de la souffrance est riche, et peut servir des intentions bien distinctes. Il en va de même pour l'ensemble des récits brefs publiés par la comtesse de Pardo Bazán. C'est pourquoi, par la vertu de la confrontation de récits courts, et puisque « le sang parle », nous souhaiterions à présent nous attacher à la facture des récits brefs afin de dégager les procédés littéraires permettant à l'auteur de créer un « effet cruel » révélateur de ses intentions, et susceptible d'impressionner le lecteur.

**DEUXIÈME PARTIE**

---

**L'EFFET CRUEL, POINT NODAL DE LA POÉTIQUE DU SANG  
ET DE LA RÉCEPTION**

---



## Introduction : la valeur de la concision et la théorie de l'effet.

Bien que Doña Emilia n'ait jamais rédigé d'essai théorique consacré exclusivement à l'écriture du récit court, elle a insisté à plusieurs reprises sur la brièveté du conte comme étant non seulement un gage de réussite, mais une preuve de finesse qui transforme le récit en joyau littéraire. La concision demande un travail d'orfèvre, le choix des éléments au service du récit relève de la miniature. Lorsque la comtesse de Pardo Bazán salue la facture des nouvelles de Mérimée, l'or et l'agate se succèdent pour traduire la beauté et la rareté de récits qui ont su se défaire de la gangue des mots inutiles et des digressions :

La genialidad de Mérimée, su veta de oro, escasa y fina, se reveló en sus cuentos. Los escritores palabreros no saben torrear el cuento; no aciertan a concentrar en cuatro o seis páginas la emoción suprema, la esencia dulce, amarga, embriagadora o quemante que la realidad destila. En el cuento es donde la clásica sencillez, la aguda observación y la estricta perfección de Mérimée se manifiestan como labor en hueco sobre lisa y dura ágata y ni Maupassant, ni Daudet, ni Ivan Turguenev, con su sensibilidad más amplia, rica y voladora que la de Mérimée, pueden presentar nada que artísticamente considerado supere a *Tamango*, a *Mateo Falcone*, a *La toma del reducto*, en su género obras maestras<sup>452</sup>.

L'éloge de Mérimée a valeur de théorie du conte. Emilia Pardo Bazán vante des œuvres précises, particulièrement *Tamango* ; mais, tout en dégagant les traits distinctifs du génie personnel, elle propose la recette de ce que doit être un récit court abouti : une combinaison de rigueur, d'imagination et de concision au service d'une vive émotion. L'auteur poursuit ses remarques sur l'art du récit court et s'adresse à quiconque ne considérerait pas la forme brève comme étant aussi noble que le roman. Ce n'est pas la taille

---

<sup>452</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna. El Romanticismo y la transición*, op. cit., p. 68-69.

de l'œuvre, aussi colossale soit-elle, qui détermine sa valeur et sa contribution à l'édifice des lettres. Le lecteur habitué aux longs récits réalistes peut aussi bien être impressionné par quelques pages, si son regard est suffisamment aiguisé pour en saisir la beauté :

Entrad en un museo de escultura y contemplad las estatuas. Algunas, semicolosales, no causan más impresión que la física, debida a su magnitud: un dedo pulgar enorme asusta y al mismo tiempo hace sonreír: algo tiene de caricaturesco. Llegaos después a la vitrina donde se encierran las medallas y las estatuillas. Considerad, por ejemplo, en la Nacional, un juguete helénico, un negro de bronce de una cuarta de altura. Ese negro, cuanto más le miráis, más crece; llega a parecer de tamaño natural. Sin ser grande es grandioso; no lo medís ya por sus dimensiones efectivas. Pues bien, suponed que ese negro, prodigio de verdad, es *Tamango*, el héroe del cuento de Mérimée<sup>453</sup>.

Cristina Patiño Eirín, dans un article sur la présence du conte français dans les récits courts de doña Emilia, a relevé quelques citations qui sont précieuses lorsque l'on veut s'approcher de la théorie de la forme brève chez l'auteur galicien. S'il est un élément sur lequel tous les textes critiques d'Emilia Pardo Bazán s'accordent, c'est sur la concision et l'économie de la narration : l'auteur rappelle en effet qu'il ne suffit pas que la forme soit courte, encore faut-il que tous les éléments qui composent le récit conduisent au dénouement et à la création de l'effet escompté. En ce sens, la concision n'est plus simplement une exigence générique, mais bien la condition *sine qua non* qui permet à ce qui peut être d'abord une simple idée, de s'élever au rang de l'art par la concentration des procédés narratifs et littéraires :

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca<sup>454</sup>.

Yo admiro mucho a los grandes cuentistas. El cuento pide inspiración y esa facultad de condensar que no todos poseen; el cuento es a la novela como la poesía lírica a la epopeya y al poema caudaloso, donde rara vez se sostiene encendido el fuego sagrado. El cuento es una chispa, rayito de sol... pero en él cabe un mundo<sup>455</sup>.

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>454</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de amor*, préface de l'auteur, Madrid, Renacimiento, 1898, cité par PATIÑO EIRÍN, Cristina, « *La abeja de oro* en el *Camafeo*: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán », *op. cit.*, p. 121.

<sup>455</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « El autor de moda: Enrique Sienkiewicz », *La Lectura*, février 1901, cité par PATIÑO EIRÍN, *ibid.*, p. 122.

Nous retrouvons cette même idée dans *La literatura francesa moderna. III. El Naturalismo* : « ... estudiemos la índole del cuento y de la *nouvelle*, o dígase *novelita*. El cuento, hijo del apólogo, no se presta a disgresiones y

Bien loin d'être un genre mineur, le récit court tel que le conçoit Pardo Bazán, étincelle qui vise à heurter la sensibilité du lecteur<sup>456</sup>, n'est pas à la portée de tout créateur de fictions. L'artiste doit se surpasser pour tenir la gageure de l'élaboration d'un récit plus exigeant encore que le roman. Sa forme courte est une contrainte dont on ne peut venir à bout qu'avec un travail précis, belle ouvrage de l'horloger ou de l'orfèvre :

La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, y ésta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación. [...] Al decir que la forma del cuento ha de ser doblemente artística, no entiendo por arte el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo [...]. El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse. [...] El cuento será, si se quiere, un subgénero, del cual apenas tratan los críticos: pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento<sup>457</sup>.

Comme le souligne Cristina Patiño Eirín, Emilia Pardo Bazán, avec ces quelques remarques éparses, proposait une définition du récit court, genre qui semblait voué à n'être appréhendé que par ses différences face au roman et à la poésie<sup>458</sup>. Elle poursuivait ainsi la réflexion qui avait été menée par Edgar Allan Poe dans son article « L'Art du conte, Nathaniel Hawthorne », publié pour la première fois en 1847<sup>459</sup>.

Bien des similitudes existent entre le texte de Poe et les considérations théoriques de doña Emilia : la qualité artistique d'un texte ne dépend pas de sa longueur<sup>460</sup>, mais de sa capacité à atteindre son but et à impressionner profondément le lecteur<sup>461</sup>.

---

amplificaciones: las campañas líricas, sentimentales y sociales de Jorge Sand y de Víctor Hugo, hinchán, dilatan las ideas; son admisibles en la novela propiamente dicha [...]. En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando. El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad [...]. Ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica [...]. No es, pues, una diferencia de dimensiones tan sólo lo que distingue a la novela larga del cuento o novela breve. Es también una inevitable diversidad de procedimientos », *ibid.*

<sup>456</sup> « Herir la sensibilidad en lo vivo », *ibid.*

<sup>457</sup> *La literatura Francesa Moderna. III. El Naturalismo*. Cité par PATIÑO EIRÍN, Cristina, *ibid.*

<sup>458</sup> « A excepción de *Clarín* no hubo en la centuria decimonónica ningún otro narrador tan preciso en su definición de una especie escurridiza y lábil como el cuento, especie que supo entender desde dentro, compartiendo la caracterización hecha por Poe más de medio siglo atrás », *ibid.*, p. 121.

<sup>459</sup> Publié dans le *Godey's Lady's Book*, sous le titre : *Tale-Writing - Nathaniel Hawthorne*.

<sup>460</sup> « Il a longtemps existé en littérature un préjugé fatal et sans fondement, que notre époque aura pour mission d'abattre - c'est l'idée que la simple épaisseur d'un texte doive être un élément important dans notre jugement de son mérite, assez faible pour soutenir que dans la taille ou la masse d'un livre, considérée abstraitement, il y ait quoi que ce soit qui appelle particulièrement notre admiration », POE, Edgar Allan, *op. cit.*, p. 1000-1001.

Dans un souci de théoriser davantage, Poe avance que l' « effet absolu » du conte, qui résulte à la fois de son « essentialité » et de l' « exaltante stimulation » qu'il provoque chez le lecteur, ne peut être obtenu si la lecture du récit excède une heure. Le conte ne doit pourtant pas être trop court et tomber dans ce qui relèverait de l' « épigrammatisme » : « il faut la pression appuyée du sceau sur la cire<sup>462</sup> » pour que « l'élan » soit donné. En outre, le conte a un avantage sur le roman : l'auteur peut être certain de maintenir son emprise sur le lecteur : « pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain<sup>463</sup> ».

Bien que doña Emilia n'ait pas choisi de fixer une limite temporelle à la lecture, elle aurait pu reprendre à son compte les observations de Poe, particulièrement lorsque ce dernier évoque la nécessité de faire converger tous les éléments du récit vers la création de l'effet unique et total :

Un artiste habile construit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu'elles s'accordent avec des épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type d'*effet unique* à produire, il inventera alors des épisodes, combinera des événements, les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à sa volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir un mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein préétabli. Et par ce moyen, avec ce soin et cette habileté, un tableau, à la fin, est peint qui laisse dans l'esprit de qui le contemple [...] une impression de satisfaction la plus totale<sup>464</sup>.

Si doña Emilia n'emploie pas le terme d'« effet » dans sa critique littéraire consacrée aux formes courtes, dans « Crimen libre », à travers le jeu du récit encadré et des relations narrateur-narrataire et auditoire, elle ménage le suspense et exprime clairement sa volonté de créer un « effet » de pays enneigé, qui ne sert pas uniquement à planter le décor mais qui joue un rôle primordial dans l'ensemble du récit. En effet, alors que les descriptions sur le froid cruel se succèdent, et que l'auditoire s'impatiente et veut qu'on en vienne aux faits, la voix du narrateur insiste sur la nécessité de s'appesantir, si cela permet de servir le projet du récit, d'impressionner l'auditeur, et de favoriser sa réflexion :

---

<sup>461</sup> « Il est possible que, dans l'avenir, le bon sens exige que l'on mesure une œuvre d'art en fonction du but qu'elle atteint, de l'impression qu'elle fait, plutôt qu'en fonction du temps qu'il a fallu pour atteindre cet objet, et du degré "d'effort soutenu" qui se révéla nécessaire pour créer l'impression. Le fait est que la persévérance est une chose et que le génie en est une tout autre, et toutes les armées païennes des transcendentalistes ne suffiront pas à les faire confondre », *ibid.*, p. 1001.

<sup>462</sup> *Ibid.*

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 1002.

<sup>464</sup> *Ibid.*

Ya verán ustedes, ya verán cómo esto del frío tiene mucho que ver con lo del crimen. Si no les hago a ustedes comprender la inclemencia del invierno aquel, que ha dejado memoria, no comprenderían el alcance de lo que sigue. Conque revístanse de cachaza.

-Bueno: ya nos hemos convencido de que hacía mucho frío...; ¡pero muchísimo! -exclamó Pareja-. Venga la historia.

-A eso vamos inmediatamente... -respondí yo con firme propósito de no suprimir ni un toque de mi *efecto de país nevado*-<sup>465</sup>.

Aussi, même si avec le récit court, doña Emilia a « juste le temps d'épuiser un état d'âme opulent et bref<sup>466</sup> », pour reprendre les mots de Mallarmé, cela ne signifie pas pour autant que l'auteur doive se priver de soigner les descriptions. La difficulté que tout conteur ou nouvelliste rencontre alors, est celle du choix, de la sélection des éléments et des procédés qui, ensemble, contribuent à la création de l'effet attendu.

Cette recherche de l'effet, et plus précisément de l'« effet cruel », retiendra notre attention dans cette partie. Effaçant les frontières de la production et de la réception, la notion d'effet nous offre la possibilité de travailler sur la facture du conte : depuis le choix des vocables employés, la construction du récit, jusqu'aux figures littéraires et procédés de narration, sans perdre de vue l'intention que l'on pourrait attribuer à l'auteur. En somme, l'effet est le point de jonction du fond et de la forme, de *voluntas* et *actio*, *muthos* et *lexis*, *inventio* et *elocutio*, couples si souvent évoqués dans la critique littéraire, et que nous nous garderons bien de séparer.

---

<sup>465</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, p. 285-286. Publié pour la première fois dans *Cuentos escogidos*, 1891.

<sup>466</sup> MALLARMÉ, Stéphane, conférence prononcée à Bruxelles le 13 février 1890, recueillie dans ses *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 2003, cité par Pierre Georges Castex, p. XXXV.



## **Chapitre VIII : Les mots de la cruauté : l'homme cruel et le problème de la civilisation.**

Le nombre des récits courts publiés par la comtesse de Pardo Bazán s'érige tel un obstacle : nous ne saurions proposer une étude détaillée de tous les textes qui composent le *corpus*. Toutefois, désireux de dégager des constantes, ou au moins, de grandes tendances que l'on pourrait appliquer à l'œuvre dans son ensemble, nous avons choisi de procéder à des repérages, des sondages dans toutes les collections de récits courts.

Puisque, selon Poe, aucun mot ne doit être laissé au hasard dans l'élaboration d'un récit bref, nous travaillerons tout d'abord sur les vocables qui expriment la cruauté. Ce sont d'abord le mot « sang » et ses dérivés qui retiendront notre attention, puis nous analyserons les emplois des termes « cruauté », « barbarie », « sauvagerie » et « férocité », dont la récurrence frappe tout lecteur attentif.

### **La polysémie du sang : *sanguis* et *cruor*.**

Afin de respecter la valeur étymologique du terme « cruauté », de le considérer dans le respect de son sens premier et dans sa relation à *cruor*, fluide vital qui s'échappe de la plaie, il est assez naturel de commencer cette étude par un recensement des occurrences du terme « sang » et de ses dérivés. Mais déjà, l'on pressent que comptabiliser sans analyser pourrait ne pas servir notre réflexion : le terme « sang » est-il toujours employé pour exprimer les

conséquences d'une blessure physique ? Ne recouvre-t-il pas une richesse de sens bien supérieure ?

Une étude précise des emplois de ce terme et de ses dérivés dans le recueil *La dama joven* permet de poser les jalons nécessaires à cette étude sémantique. Le choix de ce recueil n'est pas innocent : il s'agit de la première collection publiée par l'auteur<sup>467</sup> et de surcroît, les récits courts qui la composent sont de nature très différente.

En effet, dans « La dama joven », récit plus long que les contes que doña Emilia publiera par la suite, le personnage de Concha vit un dilemme cornélien : choisir entre être actrice ou se marier et sauver son honneur ; « Bucólica » reprend le thème de l'amour et de l'honneur et « Primer amor » est le récit de la désillusion : cruelle déception pour un adolescent que de comprendre que la jeune femme représentée sur une miniature et dont il s'est immédiatement épris, n'est autre, en réalité, que sa vieille tante édentée. « El premio gordo » et « Sic Transit » traitent de la vanité : l'argent peut conduire les êtres que l'on croit fidèles à nous quitter, le temps passe inexorablement.

Tout comme pour les récits que nous avons évoqués, le sang coule peu dans « Un diplomático », « El Príncipe Amado », « La gallega » et « Una pasión », mais cela ne signifie ni que le terme « sang » en soit totalement absent, ni même que ces récits ne soient pas cruels. Il est des récits brefs en revanche où la cruauté saute aux yeux. Dans ces derniers, blessures, luttes sanglantes et accidents terribles se succèdent. Nous pensons à « Nieto del Cid », qui tient davantage du fait divers, et à ses chauffeurs qui doivent livrer un long combat avant de venir à bout de l'abbé de Boán, ou encore à « El indulto » et « Fuego a bordo ».

« El rizo del Nazareno » et « La Borgoñona » apportent une note religieuse au recueil, et les souffrances infligées aux hommes nous renvoient aux notions de châtiment et de martyre, que nous avons quelque peu évoquées lors du premier temps de ce travail.

Quoique déconcertante, la variété thématique des récits qui composent *La dama joven* est une aubaine pour notre étude car tous représentent une facette des goûts d'Emilia Pardo Bazán, comme elle le signale d'ailleurs dans le prologue du recueil :

Digo que en apariencia le falta unidad, siendo heterogéneas y diversísimas en tamaño y asunto las partes que lo componen. Con todo, guardan entre sí estrecha conexión: su conjunto, mejor que ninguna de mis obras, revela mis

---

<sup>467</sup> Comme le signale José Manuel González Herrán, de nombreux récits courts avaient déjà été publiés dans la presse et ce, dès 1879 : « algunos habían aparecido previamente en la prensa periódica (“El Príncipe Amado” en *La Niñez* en 1879; “El rizo del Nazareno”, en la *Revista de España* en 1880; “El indulto”, “Primer amor”, “Sic transit” y “El premio gordo”, en la *Revista Ibérica* en 1883; “Un diplomático”, en *La Época* en 1883); “La gallega”, en el *álbum* costumbrista que luego citaremos, en 1880-1882 [...] », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. XVIII-XIX.

variados gustos y aficiones, o copia lugares donde he vivido y escenas que he presenciado<sup>468</sup>.

Dans ces œuvres de jeunesse, le terme « sang » et ses dérivés expriment nombre de phénomènes et de sentiments différents. Le sang n'est pas que *cruor*, il est souvent *sanguis* : il est porteur d'hérédité, de vie et de passion. Dans « La gallega », le sang galicien est celui de la vigueur, de la bonne santé non seulement d'une femme, mais de l'ensemble des paysannes robustes et travailleuses que doña Emilia regroupe sous ce type dominant. L'auteur ne prétend pas que la Galice n'abrite qu'un seul type humain féminin :

[...] posee tipos de mujeres bien distintos entre sí, marcados en lo moral y en lo físico con el sello de las diferentes razas que moraron en el suelo de Galicia, que lo invadieron o colonizaron. Celtas, helenos, fenicios, latinos y suevos vivieron en él, y sus *sangres*, mezcladas, yuxtapuestas, nunca confundidas, se revelan todavía en los rasgos y apostura de sus descendientes<sup>469</sup>.

Néanmoins, doña Emilia souligne que le sang celte n'a pas été soumis aux mêmes mélanges dans les zones isolées par des barrières naturelles. C'est là, dans ces régions montagneuses que vit « la Galicienne » pleine de vie, que nous dépeint la comtesse de Pardo Bazán :

Es la belleza de la mujer gallega eminentemente plástica; consiste sobre todo en la frescura de la tez, blanca y sonrosada, no con la fría albura de las inglesas sino con esa animación que indica el predominio de la *sangre* sobre la bilis y la linfa, y en la riqueza y amplitud de las formas, que algunas veces se exagera y hace pesados sus movimientos y planturosa en demasía su carnación<sup>470</sup>.

Le sang des femmes, dans ce recueil, peut également évoquer la délicatesse, la fraîcheur de créatures issues de milieux bien différents du type que décrit, avec un attachement non feint, doña Emilia dans « La gallega »<sup>471</sup>. Dans « Primer amor », la miniature que découvre le narrateur semble animée « d'une subtile aura vitale » :

[...] advertíase en ella que no era el capricho de un pintor, sino imagen de persona real, efectiva, de carne y hueso. El rico y jugoso tono del empaste hacía adivinar, bajo la nacarada epidermis, *la sangre* tibia; los labios se desviaban para

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 255. Nous soulignons.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 255-256.

<sup>471</sup> Dans « La Borgoñona », lorsque le terme « sangre » est employé, il évoque la noblesse et la vertu : « Nombro a una joven muy bella, y de sangre noble, Clara, cuya santidad portentosa era respetada, no sólo por los hombres, sino por los lobos de la sierra », *ibid.*, p. 175.

lucir el esmalte de los dientes; y, completando la ilusión, corría alrededor del marco una orla de cabellos naturales, castaños, ondeados y sedosos, que habían crecido en las sienes del original<sup>472</sup>.

Dans un autre récit, lorsque l'auteur évoque le sang du personnage de Concha, qui voudrait jouer dans *Consuelo* et qui aurait pu être « la dama joven » tant applaudie, le fluide vital est l'expression d'un lourd héritage mais également d'une furieuse envie de vivre. Orpheline, Concha a grandi aux côtés de sa sœur aînée Dolores, laquelle fut abandonnée par le père de son enfant. La coqueluche s'empare de ce « fruit du péché » et l'emporte. Concha, encore jeune, contracte la maladie à son tour :

Unos amoríos breves, la seducción, la deshonra, el desengaño... Historia vulgar y tremenda. La enfermedad trajo de la mano la miseria; el fruto de la miseria; el fruto de las entrañas de Dolores, mal nutrido por una leche escasa y pobre, languideció y sucumbió pronto, dejando contagiada a la niña de cuatro años, a Concha, con la horrible tos ferina, tos que arrancaba a sus tiernos pulmones estrias de *sangre*<sup>473</sup>.

*Cruor* cède bientôt le pas à *sanguis*, lorsque Concha adulte s'éprend d'un jeune homme, son sang est régénéré par le désir et l'amour : « [...] y la besó en la mejilla, con toda su fuerza, devorándola [*sic*] el cutis. Concha sintió una ola de *sangre* que henchía sus venas...<sup>474</sup> », mais également par le pouvoir vivifiant de la passion du théâtre que le personnage de Gormaz lui transmet : « Quisiera él calentar aquellos cuerpos inertes, utilizar aquellas mentes torpes, encender aquellas tardas y perezosas *sangres* con el fuego y la lumbre del entusiasmo artístico<sup>475</sup> ».

Si Concha est capable de faire taire cette passion pour la scène et de se résigner en choisissant de se marier avec Ramón, certains personnages, plongés dans un univers plus violent, se montrent plus « sanguins ». Quand c'est la peur et la colère qui coulent dans leurs veines, et malgré la mise en garde du narrateur de « Fuego a bordo » : « Mire usted, no cabe duda: lo peor, en esos momentos en que suceden cosas horrosas es aturdirse y perder la *sangre* fría<sup>476</sup> », il leur est difficile de ne pas céder à « un coup de sang ».

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 141.

C'est le cas du héros de « Nieto del Cid », le vieux curé de Boán : son visage rubicond, son type sanguin, que l'on pourrait également imputer à sa consommation de vin, « la *sangre de la bota*<sup>477</sup> », laissent augurer un tempérament belliqueux :

El anciano cura del santuario de San Clemente de Boán cenaba sosegadamente sentado a la mesa, en un rincón de la ancha cocina. La luz del triple mechero del velón señalaba las acentuadas líneas del rostro del párroco, las espesas cejas canas, el cráneo tonsurado, pero revestido aún de los blancos mechones: la piel roja, *sanguínea*, que en robustos dobleces rebosaba el alzacuello<sup>478</sup>.

Se frotter à l'abbé peut être risqué, comme en témoigne la conversation qui anime la table. L'homme veille sur ses biens et pourrait bien se montrer impitoyable envers quiconque souhaiterait agir tel le renard qui dévorait, il y a peu encore, ses poules :

-Y el raposo del domingo -intervino el criado, apartando el hocico de los vapores del caldo-. ¡Cuando el señor abad lo trajo arrastrando con una soga así (y se apretaba el gaznate) gañía de Dios! ¡Ouí... , ouí...!

-Allí está el maldito -murmuró el cura, señalando hacia la puerta, donde se extendía, clavada por las cuatro extremidades, *una sanguinolenta* piel.

-No comerá más gallinas -agregó la criada amenazando con el puño a aquel despojo inerte<sup>479</sup>.

Le lecteur préparé devine que la « gavilla » qui s'approche déjà devra livrer bataille pour s'emparer de l'argent jalousement gardé par toute la maisonnée. Un sanglant combat est mené et *cruor* imprègne le récit jusqu'à la dernière ligne : coups de feu, huile bouillante, lutte à l'arme blanche font oublier la scène pleine de vie de la première page. Le sang coule et s'étale : « así que llegaron a la cocina viose que eran cuatro hombres que traían en vilo un cuerpo, dejando en pos charcos de *sangre*<sup>480</sup> ». Sa présence efface même les traits du visage de l'abbé :

El sargento de la Guardia Civil de Doas, que llegó al teatro del combate media hora después, cuando aún los salteadores buscaban inútilmente bajo las vigas, entre la hoja de maíz del jergón, y hasta en el Brevario, los cuartos del cura,

---

<sup>477</sup> « El premio gordo », *ibid.*, p. 216. Pour « Nieto del Cid » : « El servicio se lo permitía, pues no pecaba de complicado, reduciéndose a colocar ante los comensales un mollete de pan gigantesco, a sacar de la alacena vino y platos, a empujar descuidadamente sobre el mantel el tarterón de barro colmado de patatas con unto », *ibid.*, p. 115. Le terme « sangre » est également associé au vin dans « El indulto » : « No tengo voluntad... balbució Antonia; y el vino, al reflejo del candil, se le figuraba un coágulo *de sangre* », *ibid.*, p. 134.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 122.

me aseguró que el cadáver de éste no tenía forma humana, según quedó de agujereado, magullado y contuso<sup>481</sup>.

Dans « Fuego a bordo », le terme « sangre » est également employé pour exprimer les nombreuses blessures physiques qu'a pu observer un témoin, mais avec « Bucólica », même si le lecteur peut encore assister à un combat sanglant pour défendre l'honneur de Maripepiña, le verbe « sangrar » est employé d'une façon différente : alors que Rojas pense épouser une femme encore vierge, qu'il veut offrir à la servante galicienne une union dont elle n'aurait pas à rougir, il comprend que cette dernière est loin d'être aussi vertueuse qu'il l'imaginait. La réputation de fille légère de Maripepiña est un affront pour le jeune homme, un coup fatal dont il a bien du mal à se remettre : « aún *sangra* la herida<sup>482</sup> ».

Aussi, parmi les différentes valeurs que recouvre le terme dans ces quelques récits, ce qu'il convient d'observer, c'est que ce n'est pas tant le sang qui fait la cruauté, mais la blessure. La cruauté ne peut se borner à l'expression de *cruor*, elle est avant tout tension entre le désir de vivre du personnage, son amour, sa passion et le destin, souvent fatal qui, lorsqu'il ne tue pas, juggle les aspirations. Le récit « El indulto » peut illustrer notre propos.

Autour du lavoir de Marineda, toponyme inventé par la comtesse de Pardo Bazán pour désigner La Corogne, les femmes sont à l'ouvrage et regardent avec compassion Antonia qui a vécu un drame atroce. Personne n'a oublié que la mère de la jeune femme a été assassinée sauvagement par son gendre, qui travaillait alors comme boucher et qui n'avait pas prévu que l'on reconnaîtrait le travail d'un professionnel lorsque l'on examinerait une blessure si parfaitement exécutée. Hantée par cette terrible image : « Antonia recordaba que la herida tenía los labios blancos, y pareciale ver la *sangre* cuajada al pie del catre<sup>483</sup> », la femme, devenue mère depuis cet épisode, retrouve goût à la vie. Son mari en prison, elle peut se consacrer à son enfant et mener une existence plus sereine. Toutefois, ce serait sans compter sur la loi, cette entité mystérieuse pour Antonia, qui décide de remettre l'assassin en liberté. L'homme arrive un soir, s'assoit, invite Antonia à sa table puis tous deux vont se coucher, mais les nerfs de l'épouse ne peuvent surmonter la terreur qui la submerge. Au petit matin, Antonia gît inanimée :

Y el niño fue quien, gritando desesperadamente, llamó al amanecer a las vecinas, que encontraron a Antonia en la cama, extendida, como muerta. El médico vino aprisa, y declaró que vivía, y *la sangró*, y no logró sacarle gota de *sangre*. Falleció a las veinticuatro horas, de muerte natural, pues no tenía lesión alguna. El

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 131.

niño aseguraba que el hombre que había pasado allí la noche la llamó muchas veces al levantarse, y viendo que no respondía, echó a correr como un loco<sup>484</sup>.

La métaphore est devenue littérale : ce sang figé, qui ne peut sourdre et qui nous rappelle le sang coagulé de la première victime, est celui de l'effroi. Il ne faudrait pas oublier que lorsque l'assassin avait menacé sa femme, il l'avait fait sur un ton glaçant : « heló *la sangre* de Antonia<sup>485</sup> ». Si l'on ne peut plus saigner la victime, c'est que la blessure est interne, que la plaie n'est pas la seule voie de passage de *sanguis* à *cruor*, et que l'émotion suscitée par les atrocités des hommes, peut tuer d'une façon aussi cruelle au moins qu'un coup de couteau.

C'est également la peur qui accélère le pouls de Diego, le séducteur du récit « El rizo del Nazareno ». Contraint de passer la nuit dans une église, le personnage perçoit des bruits inquiétants, les statues semblent s'animer, et le sang afflue plus rapidement vers son cerveau, préparant le lecteur à ce que quelque chose d'insolite se produise : « Mas ni por sepultarse en tal escondite cesó Diego de tiritar y sentir el zumbido en las sienas, y dolorosa percepción del aviso de la sangre por las venas de su cerebro<sup>486</sup> ». C'est alors que le miracle se produit : Diego, qui a longuement détaillé la statue du Christ, dont le regard pénétrant et le front ensanglanté semblent avoir un pouvoir hypnotique<sup>487</sup>, est soudain transporté sur le mont Golgotha pour assister à la Passion :

Aquel hombre, cuyo rostro apenas se distinguía entre los copiosos y enmarañados bucles de su cabellera oscura, manchada de polvo y *sangre*, lleva ceñida corona de espinas punzantes; sustentaba en sus hombros el árbol de enorme y pesada cruz, y sus pies descalzos y llagados pisaban dolorosamente los guijarros del camino<sup>488</sup>.

À bien des reprises, doña Emilia a évoqué le sang du Christ et des saints martyrs. Par son caractère sacré, ce sang peut avoir une autre valeur que celui versé par le commun des mortels : à la fois incarnation du péché, de la culpabilité et du besoin de rachat, ce sang « supérieur » pourra donner lieu à une autre forme de cruauté comme nous aurons l'occasion de le voir dans un autre temps de ce travail.

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>487</sup> « Allí, por último, el Nazareno, agobiado con el peso de su túnica de terciopelo oscuro, cuajada de palmas y cenefas de oro y sujeta con grueso cordón de anchos borlones, macilento y cadavérico el rostro, apenas visible entre los flotantes rizos de la cabellera y las espirales de la ondeada barba virgen; el Nazareno triste, de penetrantes ojos y cárdenos labios, de frente donde se hincan los abrojos de la corona, arrancando denegridas gotas de *sangre* », *ibid.*, p. 160-161.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 166.

Pour lors, ce que l'on peut avancer, c'est que dans le premier recueil de récits courts publié par la comtesse de Pardo Bazán, l'examen des différentes occurrences du terme « sangre » nous prouve que son emploi n'est pas toujours un gage de cruauté pour le récit : il peut simplement être porteur de vie, l'expression du tempérament, de la santé, des désirs, de la colère. Mais souvent, lorsque la liqueur vitale devient fiel, elle est le préambule de la mort : il peut couler, et *cruor* entre alors en scène, ou se figer, pour nous rappeler que la blessure peut être morale et que toute la cruauté ne repose pas sur l'ouverture des chairs.

Afin de compléter ce travail, qui reposait sur un ensemble de 14 récits, nous avons choisi de comptabiliser les occurrences du vocable « sangre » et de ses dérivés dans plusieurs collections publiées du vivant de la comtesse de Pardo Bazán, ainsi que dans de nombreux contes rassemblés plus tard. Il ne s'agit pas d'une étude exhaustive mais la confrontation de 452 récits semble suffisante pour pouvoir affirmer que les différents sens que nous avons donnés du terme « sangre » pour le recueil de *La dama joven* sont représentatifs des emplois présents dans l'ensemble des récits courts<sup>489</sup>.

Le terme est largement décliné dans la sélection que nous proposons, les emplois de « sangriento », « sangrar », « sanguinolento », « sanguinario », sont fréquents. C'est dans une moindre mesure que le lecteur rencontre les vocables « ensangrentado », « sangría », « sanguijuela » ou encore le verbe « desangrar ». Le toponyme « Sangreiro » du récit « El cáliz », l'adjectif « sanguinosas » de « Navidad de lobos », l'interjection « ¡Resangre! » de « Nuestro Señor de las Barbas », et la présence du « Sangraor » dans « El destino », restent des exceptions.

Le vocable et ses dérivés ne sont pas présents dans tous les récits : alors que la collection *Cuentos del terruño* ne présente que 15 occurrences pour 19 récits par exemple, « Los años rojos » renferme à lui seul 16 emplois. On ne saurait, par conséquent, tirer de conclusions hâtives sur la présence de la cruauté dans un recueil par le seul nombre des emplois du terme « sangre ».

En outre, sur les 487 occurrences que nous avons observées dans les 452 récits courts, le sang n'est pas toujours porteur de violence<sup>490</sup>. Au contraire, tout comme nous

---

<sup>489</sup> Pour ce travail de recensement, nous avons choisi de travailler sur la version digitale des contes d'Emilia Pardo Bazán proposée par La Biblioteca virtual Cervantes. Les récits qui ont été mis en ligne sont ceux que propose la collection Aguilar et ont été comparés avec l'édition critique de Juan Paredes Núñez, PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación « Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa », 1990 (4 tomes).

<sup>490</sup> Ces occurrences sont réparties comme suit : sur les 9 récits de *Cuentos de Marineda* (1892), 22 emplois, sur les 36 récits de *Cuentos nuevos* (1894), 31 emplois ; pour les 23 récits de la collection « *Un destripador de antaño* ». *Historias y cuentos de Galicia* (1900), nous avons recensé 31 occurrences. *Cuentos de amor* (1898) compte 43 récits et 40 emplois, *Cuentos sacro-profanos* (1899) 36 récits et 32 emplois. *En tranvía. Cuentos dramáticos* (1901) est une collection de 37 récits, nous avons recensé 48 occurrences. En 1902, les collections *Cuentos de Navidad y Reyes*, *Cuentos de la Patria*, *Cuentos antiguos*, regroupent 37 récits, le terme « sangre »

l'avions observé dans le recueil *La dama joven*, le sang est souvent le fluide vital qui témoigne de l'hérédité, et qui peut exprimer mieux que beaucoup d'autres termes la vigueur des personnages<sup>491</sup>. Il est également le meilleur moyen pour rendre compte de la faiblesse, de la maladie, de tous les états de chocs que l'on tente d'apaiser par une saignée<sup>492</sup>.

Dans l'ensemble des récits sélectionnés dans ce chapitre, *sanguis*, tantôt figé par la peur, tantôt en ébullition, semble porter en lui les mêmes émotions que celles que nous avons brièvement mentionnées dans la collection *La dama joven* ; le sang est à la fois le premier marqueur d'un changement chez le personnage, et le fluide qui, parce qu'il a la capacité de troubler les esprits, précipite l'action.

*Sanguis* peut être modifié par l'inquiétude : « on se fait du mauvais sang » ; être figé par la peur, la surprise, et les verbes « helar », « cuajar », et même « congelar », sont alors employés<sup>493</sup>. Dans d'autres récits, ce sont les verbes « afluir », « precipitar », « agolparse », « arrebatar », « girar », « abrasar », « encender », « arder », mais surtout « hervir », qui annoncent les coups de sang. Le feu, intense, est celui de l'amour, du désir, de la surprise et bien souvent, de la fureur. Lorsque cette dernière éclate, *sanguis* disparaît pour laisser une

---

et ses dérivés y sont employés à 56 reprises. *Cuentos del terruño* et *Interiores*, de 1907, rassemblent 40 récits dans lesquels les vocables sont employés 37 fois. Dans *Cuentos trágicos*, de 1912, nous relevons 32 emplois pour 27 récits ; dans les 43 récits qui composent *Cuentos de la tierra*, de 1922, les vocables sont employés 28 fois. Dans *Cuentos de Navidad y Año Nuevo*, nous relevons 10 emplois, et pour les 121 récits non rassemblés dans des collections mais mis en ligne sur la Biblioteca Virtual Cervantes, nous avons comptabilisé 121 occurrences.

<sup>491</sup> Le sang peut exprimer l'origine sociale ou géographique des êtres qui peuplent les récits : dans « El sino » le narrateur évoque « la raza primitiva, de la cual había gotas de sangre en sus venas ». Dans « El peligro del rostro », nous lisons « la sangre nómada » ; dans « El tesoro de los Lagidas » : « la sangre griega », et le physique du dompteur de « Drago » est dû, à n'en pas douter, à « la sangre georgiana » qui coule dans ses veines. Dans « En silencio », nous trouvons un autre exemple avec « algunas gotas de sangre africana ». *Sanguis* exprime également les liens du sang comme en témoignent les emplois que l'on peut relever dans « La hoz », « La religión de Gonzalo », « La voz de la sangre », « Vivo retrato », « Leliña », « Tío Terrones ».

Tout comme dans « La gallega », le terme « sangre » exprime santé, vigueur, robustesse et tempérament : « sangre juvenil y pura coloreaba sus mejillas » dans « En el nombre del Padre » ; les personnages de « El baile del Querubín » dansent « para esparcir la sangre ». D'autres exemples figurent dans les récits « La culpable », « El fantasma », « Un poco de ciencia », « La Mayorazga de Bouzas », « Las desnudadas », « Los de entonces ».

En outre, comme dans le recueil *La dama joven*, le vocable peut désigner le vin. C'est ce sang de la vigne qui apporte la force aux personnages et complète souvent le repas trop frugal. Ce sens que l'auteur prête au mot « sangre » peut être observé dans de nombreux récits. Nous n'en donnerons que quelques exemples avec : « La mariposa de pedrería », « El vino del mar » : « Ese vino sabe a la sangre de los hombres », « Jesús en la tierra », « Nube de paso » : « [...] y la bota nos presentó su grata redondez pletórica, ahita de sangre sabrosa y alegre », ou encore « Racimos ».

<sup>492</sup> On pourra en trouver de nombreuses illustrations dans l'ensemble des différentes collections, comme par exemple : « La niña mártir », « Naufragas », « Planta montés », « La amenaza », « La Nochebuena del carpintero », « De un nido », « El quinto », « Sin respuesta », « El pozo de la vida », « Reconciliados ».

<sup>493</sup> Dans « El talismán », nous pouvons lire : « helarme la sangre en las venas » ; dans « Tiempo de ánimas » : « siente el terror helarle la sangre en las venas » et dans « Por otro » : « un frío mortal » heló su sangre ». C'est le verbe « cuajar » qui est employé dans « Crimen libre », « Eximente », « La resucitada », ou encore « La bronceada » : « Sentí frío, una especie de terror cuajó mi sangre ». Dans « El palacio frío », l'auteur emploie le terme « congelar » : « huyendo de la espléndida morada en que se congelaba su sangre » mais la peur n'est pas au cœur de ce récit.

place de choix à *crucor*. « Sangre » est alors le fluide déversé, conséquence de batailles, de luttes fratricides, de crimes atroces, d'accidents, de vengeances.

Ces emplois de « sangre » pour désigner *crucor* figurent dans toutes les collections mais sont particulièrement présents dans *Cuentos sacro-profanos*, *Historias y cuentos de Galicia*, *En tranvía*. *Cuentos dramáticos*, *Cuentos trágicos* ainsi que dans *Cuentos de la tierra*<sup>494</sup>.

Ce que l'analyse plus approfondie des occurrences du terme « sangre » permet, c'est de confirmer que tout comme dans « El rizo del Nazareno », qui figure dans le recueil *La dama joven*, le sang versé est également celui du Christ. Les vierges martyres, les saints, les pénitents sont saignés aux quatre veines dans de très nombreux récits, et particulièrement dans les recueils *Cuentos sacro-profanos* et *Cuentos de Navidad y Reyes*<sup>495</sup>.

Le choix de procéder à un repérage dans un plus grand nombre de récits ne répond pas simplement au besoin de prouver que l'on retrouve la même polysémie du terme « sangre » dans tous les recueils ; il démontre que les différents sens présents dans les pages

---

<sup>494</sup> Parmi les collections publiées, nous trouvons ces emplois du « sang », comme expression de *crucor* dans de très nombreux récits. Nous en donnerons quelques exemples ici. Dans *Cuentos de Marineda* : « Morrión y Boina », « En el nombre del Padre », « ¿Cobardía? ». Pour les *Cuentos nuevos*, on peut penser à : « Agravante », « Geórgicas ». Bien que souvent employés dans un sens plus figuré dans *Cuentos de amor*, le terme « sangre » et ses dérivés sont également employés pour évoquer une blessure physique dans « El amor asesinado », « La sirena », « Sangre del brazo », « Consuelo ».

Le sang qui imprègne le recueil des *Cuentos sacro-profanos* n'est pas uniquement celui du Christ ou du martyr, il est aussi celui de la blessure de tout mortel. On en trouvera des exemples dans : « El palacio de Artasar », « Corpus », « El martirio de Sor Viviana », « La lógica », « El aviso », « Desde afuera », « El antepasado », « Crimen libre ».

La terre galicienne est abreuvée du sang des hommes dans *Historias y cuentos de Galicia*. Les exemples les plus éloquents se trouvent dans les récits : « Un destripador de antaño », « La Mayorazga de Bouzas », « Madre gallega », « El Pinar del Tío Ambrosio », « Viernes Santo », « Nuestro Señor de las Barbas », « la oreja de Juan Soldado ». Le recueil des *Cuentos dramáticos* offre également de nombreux emplois similaires avec « Adriana », « Las desnudadas », « Semilla heroica », « Benito de Palermo », « El voto de Rosiña », « La puñalada », « La compañía » ainsi que « La dentadura ». Pour le recueil *Cuentos de Navidad y Reyes*, on pourra se reporter aux récits « Jesús en la tierra », « Página suelta », « Los Magos », et pour *Cuentos de la Patria*, à « El caballo blanco », « La exangüe », « El torreón de la esperanza ». De la même façon, « La paloma », « Prejaspes », « La gota de cera », « La palinodia », « El mandil de cuero » et « Los cabellos » sont autant de récits dans lesquels les plaies sont ouvertes. Parmi *Cuentos del terruño*. *El fondo del alma*, nous évoquerons simplement « Dalinda », « La capitana », « El montero », « Mansegura », et le furieux combat de « Los de entonces ».

Dans *Interiores*, comme le révèle le titre même du recueil, doña Emilia s'est surtout attachée à sonder l'âme des personnages, et souhaite exprimer des tourments invisibles à l'œil nu. C'est sans doute pour cette raison que parmi les 21 récits qui composent la collection, le terme « sangre » n'est employé pour exprimer la blessure physique qu'en deux occasions : « Un duro falso » et « El tapiz ». En revanche, avec *Cuentos trágicos* et *Cuentos de la tierra*, le sang coule en abondance. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter : « El aljófara », « Drago », « La tigresa », « El tesoro de los Lagidas », « Dioses », « Idilio », « La madrina », « El pajarraco », « La almohada » pour le premier recueil, et « Las medias rojas », « Obra de misericordia », « El pañuelo », « So tierra », « La salvación de Don Carmelo », « Episodio », « La ganadera », pour le second.

<sup>495</sup> Le terme « sangre », associé à la religion, est présent dans les récits : « El milagro del hermanuco », « La cena de Cristo », « Sangre del brazo », « El panorama de la princesa », « El Santo Grial », « La sed de Cristo » - qui valut un scandale à Doña Emilia - « El niño de San Antonio », « Miguel y Jorge », « Corpus », « El martirio de Sor Viviana », « La penitencia de Dora », « La operación », « El peregrino », « Un destripador de antaño », « El molino », « La Nochebuena del Papa », « La tentación de sor María », « Jesús en la tierra », « La sangre redentora », « La oración de Semana Santa », « El caballo blanco », « Los padres del Santo », « Eximente », « La Nochebuena en el Purgatorio », « La Nochebuena en el Limbo ».

de la collection *La dama joven* recelaient déjà, alors que l'auteur n'était guère rompu à l'exercice du récit court, presque tous les sens qu'il donnerait au vocable dans l'ensemble de sa production. Toutefois, il fallait également observer si le terme pouvait recouvrir d'autres sens.

Parmi ceux que nous n'avions pas observés dans *La dama joven* figure celui de la perte d'argent, de la « saignée économique » à laquelle doivent se soumettre les personnages. Cette nouvelle signification du terme a une valeur non négligeable pour notre étude lorsque l'on sait que la convoitise et la pauvreté engendrent souvent des actes cruels dans les récits de doña Emilia. Dans tous les passages où l'on saigne portefeuilles et êtres humains, souvent de façon éhontée et impitoyable, on affaiblit le personnage. Sans défense, il est alors la proie de la cruauté du milieu. Les termes « sangría », « sangrar », « chupar la sangre » se répètent ainsi de recueil en recueil pour évoquer le pouvoir vampirique d'une société mue par les intérêts économiques<sup>496</sup>.

Dans d'autres récits, c'est également sans qu'aucune plaie soit ouverte que les sens figurés donnés au vocable « sangre » et surtout à l'adjectif « sangriento » peuvent exprimer la cruauté : l'ironie est sanglante dans « En el nombre del Padre »<sup>497</sup>, tout comme la haine dans « Desde allí »<sup>498</sup>, ou les allusions et la moquerie de « Doradores » et « La paz »<sup>499</sup>. Pour chacun de ces exemples, l'auteur aurait aussi bien pu employer le terme « cruel », ou recourir à « feroz », « salvaje » ou encore « bárbaro », triade que l'on retrouve constamment dans les différents recueils pour exprimer la cruauté des hommes et de leur société.

### **« Cruauté », « barbarie », « férocité » : de la synonymie à l'intention.**

Malgré le talent dont elle fait preuve pour décliner le terme « sangre » et pour lui prêter de nombreux sens, à chaque fois, ou presque, qu'elle veut évoquer le sang, Emilia Pardo Bazán est contrainte d'employer le même substantif. En effet, bien que l'on trouve, dans certains textes quelques images telles que : « licor vital », « fluido », « veneno », il n'est

---

<sup>496</sup> Nous proposons ici quelques exemples de récits dans lesquels nous trouvons ces occurrences : « [...] las sangrías que te dans al bolsillo », « La calavera » ; « la sangría del bolsillo », « La armadura » ; « la sangría al tesoro », « Nuestro Señor de las Barbas », « ¡Menuda sangría al bolsillo de los papás! », « Las vistas » ; « dejarse chupar la sangre toda », « Cuatro socialistas » ; « Prestaba a rédito y chupaba la sangre a los infelices », « La cruz roja ».

<sup>497</sup> L'expression employée est : « ironía sangrienta ».

<sup>498</sup> L'expression employée est : « odio sangriento ».

<sup>499</sup> Nous lisons : « La alusión era sangrienta » dans « Doradores », et « por lo sangriento de la burla », dans « La paz ».

guère possible à l'auteur d'éviter la répétition d'un vocable qui n'a pas de synonyme. Il n'en va pas de même avec les termes « crueldad » et « cruel ».

Lorsque doña Emilia souhaite insister sur les mauvais traitements que reçoivent les personnages, sur l'atrocité de certaines scènes, et qu'elle ne peut alourdir son récit de répétitions, elle n'hésite pas à considérer les termes « férocité », « barbarie », « sauvagerie » comme des synonymes de « cruauté ».

Ce caractère interchangeable entre les termes peut être observé dans plusieurs récits. Dans « La comedia piadosa », par exemple, l'homme qui poursuit Malvita est un tyran « cruel », « féroce » et « barbare » : « Contábase en voz baja que Jerónimo, el recién venido, era tirano y enemigo cruelísimo de la desdichada *Malvita*, llegando su ferocidad al extremo de maltratarla de obra bárbaramente<sup>500</sup> ».

Dans « Madre gallega », la cruauté des guerres carlistes est associée à la barbarie et à la sauvagerie :

Terror y repulsión le causaban las escenas de crueldad y barbarie, los apaleamientos de “cristinos” y “facciosos”, las noticias de encuentros en que perecían tantos infelices, los degüellos de religiosos que habían ensangrentado las gradas del altar mismo. Sentía el párroco que ni aun por espíritu de clase podía vencer su repugnancia a tales salvajadas y horrores [...] <sup>501</sup>.

Nous pourrions citer bien d'autres passages dans lesquels « les âmes féroces » se déchaînent pour commettre des « actes de barbarie », de « sauvagerie »<sup>502</sup>. Afin de rendre compte de la récurrence de ces emplois synonymes, un recensement sur plusieurs collections et sur quelque 120 récits courts épar<sup>503</sup> des termes « crueldad », « crudo », « barbarie », « bárbaro », « ferocidad », « feroz », « fiera » et « salvaje » peut s'avérer utile<sup>504</sup>. Nous reproduisons ci-après un tableau synthétique :

---

<sup>500</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 810. « La comedia piadosa » réunit trois récits : « Casuística », « Cuaresmal », « La conciencia de Malvita ».

<sup>501</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 44.

<sup>502</sup> « Un destripador de antaño » et « Las desnudadas » sont des exemples éloquentes : dans le premier récit, Minia qui est assassinée au cours du récit nous est décrite comme une créature docile : « medio idiota ya a fuerza de desamores y crueldades ». Pepona, qui la maltraite, est « una fiera, tan dispuesta a acogotarla ». Cette harpie commet « la mayor barbaridad » en prélevant la graisse de la jeune vierge. Après la découverte de l'horrible assassinat, l'un des personnages qualifie la criminelle et son mari complice de « grandísimos salvajes ». Le second récit s'ouvre durant « el cruento período de nuestras luchas civiles », les hommes qui combattent sont poussés à faire couler le sang par « la inevitable crueldad y fiereza » qui habite tout guerrier. Une fois encore, « los ímpetus salvajes » conduisent inévitablement aux « actos de barbarie ».

<sup>503</sup> Nous avons choisi les récits courts proposés dans leur version digitale de la Biblioteca virtual Cervantes, comme nous l'avions déjà fait avec le travail sur les occurrences du terme « sangre » et de ses dérivés. Il s'agit d'un ensemble que l'on peut espérer représentatif de l'œuvre de l'auteur puisqu'il rassemble 452 récits.

<sup>504</sup> Parmi les dérivés de « crueldad », nous recensons les adjectifs « cruel/es », l'adverbe « cruelmente », les adjectifs « cruento/a/os/as », « crudo/a/os/as », les superlatifs « cruelísimo » (dans « El episodio »),

Nombre des occurrences de « <b>crueidad</b> » et de ses dérivés	Nombre des occurrences de « <b>ferocidad</b> » et de ses dérivés.	Nombre des occurrences de « <b>barbarie</b> » et de ses dérivés.	Nombre des occurrences de « <b>salvaje</b> » et de ses dérivés.
<b>141</b>	<b>138</b>	<b>61</b>	<b>53</b>

L'exactitude des chiffres importe sans doute moins que la proportion dans laquelle les termes sont employés au fil des quelque 450 récits qui ont retenu notre intérêt : que le vocable « *crueidad* » soit largement employé n'est pas surprenant, mais ce qui peut être significatif pour notre étude, c'est que l'expression de la cruauté repose souvent sur l'emploi, d'une part, des termes de la férocité, et partant de l'animalité, et d'autre part sur ceux de la barbarie, de la sauvagerie, évoquant alors toutes ces créatures qui ignorent les normes et valeurs de la société dans laquelle elles se meuvent.

Si le substantif « *crueidad* » et l'adjectif « *cruel* » sont parfois employés dans le respect du sens premier de l'étymon *cruor*, comme dans le récit « *Eximente* » : « *los colores del tapizado son alegres; el fondo, claro; por presentimiento sin duda, no he querido colgar de la pared sino cuadros de plácido asunto, evitando los santos martirizados, las escenas de crueidad y sangre*<sup>505</sup> », le substantif et l'adjectif « *cruel* » sont souvent choisis par l'auteur

---

« *crudelísima* » dans « *Infidelidad* » mais aussi « *incruento* » dans « *Compatibles* » et le verbe « *encruelecerse* », employé dans « *Los zapatos viejos* ». Le terme « *cruel* » est également employé en français, dans « *Idilio* ». Pour le recensement des occurrences du vocable « *ferocidad* », sont comptabilisés tous les emplois du substantif bien entendu, mais également des adjectifs « *feroz/ces* » et « *fiero/a/os/as* », de « *fiereza* » ainsi que du substantif « *fiera* », employé fréquemment, comme nous le verrons, pour désigner les êtres humains.

Emilia Pardo Bazán a décliné le terme « *barbarie* » sous de nombreuses formes : « *bárbaro/a* » est employé comme substantif et comme adjectif. Le terme « *barbaridad* » n'a pas été écarté de ce recensement car il renvoie également à une forme de barbarie dans de nombreux récits : il est présent sous la forme correctement orthographiée ou bien avec l'emploi de « *barbaridá* » dans « *Nube de paso* ». C'est dans le dernier récit évoqué que nous trouvons également l'emploi du terme « *requetebárbaros* ».

Quant au terme « *salvaje* », dans les récits étudiés, il est souvent adjectif mais « *los salvajes* » peut également être synonyme de « *los bárbaros* ». On recensera également les formes « *salvajadas* », « *salvajismo* », le diminutif « *salvajitos* » et même l'emploi de « *salvajina* ».

<sup>505</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 111. Cet emploi dans le respect de l'étymon *cruor* est également présent dans « *El martirio de Sor Viviana* », récit dans lequel Viviana est « *cruellement torturée* », dans « *La paloma* » : « [...] le repugnaba más y más la idea de la crueidad y de la matanza », ou encore « *La capitana* » : « *Lo cierto es que Pepona, tan clemente, era con los curas encarnizadamente cruel, y acaso ellos fueron los que añadieron a su nombre el alias de la Loba* ». Il en va de même, bien entendu, pour tous les emplois de « *cruento* » et « *cruenta* », qui désignent le sang versé, et que doña Emilia emploie plus volontiers lorsqu'elle veut évoquer la cruauté de l'histoire. Nous en trouverons des exemples dans « *Morrión y Boina* » qui retrace un épisode des guerres carlistes, « *Las desnudadas* », qui revient sur la période agitée de la Révolution de 1868, ainsi que dans « *El caballo blanco* » : « [...] y alzando y consolando al español y apretándole contra su pecho, Santiago empezó a venderle las heridas cruentas ».

Les termes « *crueidad* » et « *cruel* » sont également associés à la souffrance physique, aux mauvais traitements, sans que mention soit faite du sang qui coule : le « *cruel* » époux de « *Los huevos arrefálfados* » rudoie Martina,

pour leurs sens figurés : « Sospeché que en aquella mujer del mantón ceniza, pobre de solemnidad sin duda alguna, padecía amarguras más crueles aún que la miseria », « su lengua articulaba por lo bajo palabras confusas, el resto de la queja, los detalles crueles del drama doméstico<sup>506</sup> ». Ainsi la cruauté s'applique-t-elle à l'attente, à l'amour, l'angoisse, la jalousie<sup>507</sup> ou encore à la rigueur de l'hiver, aux privations, à la malice, à la curiosité, à l'insomnie, aux tentations, aux regrets, et ces nombreux emplois soulignent combien les tourments sont nombreux et très divers dans l'univers des récits courts de doña Emilia.

Pour qualifier les actions cruelles et atroces, l'auteur emploie très fréquemment les termes « férocité » et ses dérivés. Les criminels font preuve d'une « inevitable crueldad y fiereza », le sourire de qui s'apprête à maltraiter et même à tuer est « feroz », et son rire est même « bestial<sup>508</sup> », ses pupilles « fieras » ont un éclat sauvage : « sus ojos despedían cortas chispas de ferocidad, la boca es bestial<sup>509</sup> ».

En somme, un glissement s'opère pour qualifier hommes, femmes et actions responsables du sang qui coule : tous ces cas sont autant d'exemples où l'humanité s'abîme pour laisser place à la bestialité. Le plaisir de la souffrance infligée répond à des instincts primaires : les hommes cruels poussent des « rugidos de alegría bárbara », et lorsque le narrateur de « Un destripador de antaño » évoque l'horreur du crime perpétré sur la fillette que l'on dépèce pour vendre sa graisse, susceptible de soigner tout type de maux, il s'insurge : « Eso no cabe en cabeza humana », « Eso es una animalada<sup>510</sup> ».

Dans cette sombre galerie de criminels et de malfaiteurs, les comparaisons et les métaphores animales sont légion. La « brute » devient « féroce », et c'est naturellement le terme « fiera » qui convient le mieux pour désigner les créatures assoiffées de sang. Pour peu que l'on y prête attention, on remarque nombre de parallèles avec la prédation et « les grands fauves » dans les récits. Le langage, expression des êtres doués de raison, est supplanté par

---

et lui assène des coups douloureux : « Pero poco duró el respeto religioso, pues el marido, volviendo a enarbolar la vara, alcanzó a su mujer de un varazo en la cintura, tan recio y cruel, que Martina hubo de echar a correr, exclamando: -Ay, ay, ay, ay! Socorro, vecinos... Que me mata este hombre ». Dans « Piña », nous lisons : « mordisco cruel », dans « Desquite » : « un ataque de ictericia tan cruel », l'enfant de « La novela de Raimundo » mord « cruellement » sa mère. Les récits « Benito de Palermo », « En el Santo », « El mandil de cuero », « La mosca verde », « Sin querer » offrent d'autres exemples.

<sup>506</sup> « En tranvía », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 177.

<sup>507</sup> On retrouve par exemple dans le recueil *Cuentos dramáticos* : « angustia cruel » dans « Suerte macabra », « una infidelidad crudelísima » dans « La ventana cerrada », « la representación de la afrenta era más cruel y más amarga que la del suplicio » dans « Vendeana ». Dans le recueil *Cuentos trágicos*, nous recensons le même type d'emplois, par exemple : « El joven estudiante había reconocido el texto: era el tierno pasaje de la despedida, en la *Berenice*, de Racine: Pour jamais ! Ah Seigneur ! Songez vous, en vous-même, combien ce mot cruel est affreux quand on aime », dans « Idilio ». Dans « Bromita » ou « El revólver », qui appartiennent au recueil *Interiores*, on peut lire : « un inmoralismo crudo », « celos crueles », presentimientos « crueles ».

<sup>508</sup> « Las desnudadas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 203.

<sup>509</sup> « En el presidio », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 355.

<sup>510</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 25.

des grognements : « el pueblo rugía<sup>511</sup> », « rugidos de ira », « rugidos de alegría bárbara » ; le peuple, avide de faire couler le sang, peut devenir meute : « A manera de jauría que acosa al jabalí y se le cuelga a las orejas<sup>512</sup> ». Même les honnêtes jeunes gens ont gardé un instinct cruel : « La tía Elodia suponía que los muchachos solteros son animales carnívoros<sup>513</sup> » ; face à l'horreur, les cris deviennent « alaridos » et les femmes - si le récit « La tigresa » ne suffisait à le démontrer - sont aussi « panteras », « lobas » et même « serpientes » et « basiliscos »<sup>514</sup>.

L'expression de la bestialité, à travers la présence du terme « fiera », permet de garder l'homme cruel à distance, de le situer dans une « infra-humanité » rassurante pour celui qui se veut différent. Nous l'avons déjà souligné dans le premier temps de cette étude, le procédé n'est pas nouveau :

De tous temps, le recours au lexique de l'animalité a été considéré comme un moyen de répondre à cet objectif. L'animal, en effet, exprime par excellence, face à l'homme le paradoxe du proche et du différent. « Vivant non parlant » tel que le désigne C. Chalier, il renvoie l'énigme d'une distance ressemblante. Il permet par conséquent de nommer aussi le rapport à l'*autre* qui se tient sur la frontière géographique du monde non exploré<sup>515</sup>.

Les notions de frontière, d'altérité et d'expression autre que le langage articulé connu, nous entraînent vers une notion assez proche, finalement, de celle de la férocité : il s'agit de la barbarie<sup>516</sup>. On pourrait émettre une réserve quant au recensement des

---

<sup>511</sup> « Vendeana » (ce récit sera intitulé dans des éditions postérieures : « De vieja raza »), *ibid.*, p. 284.

<sup>512</sup> « El aljófara », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 408.

<sup>513</sup> « La cana », *ibid.*, p. 411.

<sup>514</sup> On retrouve ces emplois dans « El quinto » et « El destino » et « Un destripador de antaño ».

Parfois, le terme « fiera » semble désigner le fauve et non l'être humain. Toutefois, ne faut-il pas voir, dans ces quelques récits où le terme « fiera » désigne bel et bien l'animal, une valeur d'apologue ? La bête fauve - chat, tigre, loup, selon les récits - est le miroir de passions bien humaines : la cruelle chatte de « La sirena », cette « maldita fiera », qui s'apprête à dévorer la souris amoureuse, est l'incarnation des amours malheureuses. Par ailleurs, dans « La tigresa », on conseille au jeune prince indien Yudistira de prendre garde à ces terribles bêtes sauvages que sont les femmes qui déchaînent les passions : « Acabarias por ser esclavo de otras hembras, de otras tigras más feroces -de tus pasiones- que están próximas a desencadenarse ».

<sup>515</sup> PELLETIER, Anne-Marie, « La référence animale dans la *Brève Relation de la destruction des Indes* de las Casas ». Discours de l'infra-humanité à celui de l'humanité dévoyée », in CHEVALIER, Jean-Louis, COLIN, Mariella, THOMPSON, Ann, *Barbares et Sauvages. Images et reflets dans la culture occidentale*, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 53.

<sup>516</sup> Claude Lévi-Strauss, qui s'est souvent intéressé à la notion de barbarie, rappelle dans l'extrait que nous reproduisons l'origine du mot, l'analogie de l'expression du barbare avec le chant des oiseaux, ainsi que le lien qui unit le « sauvage » à l'animal : « L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles : morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions. « Habitudes de sauvages », « cela n'est pas de chez nous », « on ne devrait pas permettre cela », etc., autant de réactions grossières qui traduisent ce même frisson, cette même répulsion, en présence de manières de vivre, de croire ou de penser qui nous sont étrangères. Ainsi l'Antiquité confondait-elle tout ce qui ne participait pas de la culture grecque (puis gréco-romaine) sous le même nom de *barbare* ; la civilisation occidentale a ensuite utilisé le terme de *sauvage* dans le même sens. Or derrière ces épithètes se dissimule un même jugement : il est probable que le

61 occurrences du terme « barbarie » et de ses dérivés dans le tableau récapitulatif que nous proposons. Il est vrai, en effet, qu'en castillan, « una barbaridad » peut désigner une énormité, une sottise, mais nous tenons à souligner que parmi les emplois que nous avons comptabilisés, le vocable renvoie presque toujours à la notion de violence, de brutalité et de rustrerie<sup>517</sup>.

Doña Emilia emploie parfois les substantifs « bárbaro » et « salvaje » pour désigner des êtres appartenant à des civilisations et autres peuplades qui restent éloignées de l'Espagne aussi bien temporellement que géographiquement. Nous en trouvons quelques exemples dans les récits « La estrella blanca », « La gota de cera », « Dura lex », « La oración de Semana Santa », « La adopción », « El Brasileño ». Toutefois, le plus souvent, doña Emilia abolit les frontières et ne rejette pas la barbarie et la sauvagerie loin de la Péninsule : au contraire, c'est au cœur de la Galice, au sein même de la région dans laquelle elle a grandi, que les hommes méritent le nom de « barbares » et de « sauvages ».

Les critiques qui se sont intéressés aux récits courts de la Galice de doña Emilia ont souligné cet aspect. Pour Juan Paredes Núñez, l'ensemble des contes ruraux de la comtesse de Pardo Bazán représente une formidable comédie humaine, mais surtout une « comédie barbare<sup>518</sup> ». Lorsqu'il propose une typologie des personnages qui peuplent les récits galiciens, il n'hésite pas à faire de la barbarie un personnage central :

En estos cuentos, hay un personaje latente que parece dominar sobre todas las figuras que componen el retablo de la vida rural gallega: LA BARBARIE. La barbarie es el verdadero personaje caracterizador de estas narraciones rurales que, desprovistas de todo disfraz idealizador y cualquier tópico costumbrista, ponen al descubierto la realidad, la ignorancia, la codicia, la crueldad, y toda la descarnada realidad que se cierne sobre la vida de las aldeas de Galicia. Son narraciones de un feroz verismo, de barbarie bestial, pobladas por seres ignorantes y crueles, poseedores de todos los vicios, y capaces de cometer las mayores atrocidades<sup>519</sup>.

---

mot « barbare » se réfère étymologiquement à la confusion et à l'inarticulation du chant des oiseaux, opposés à la valeur signifiante du langage humain ; et « sauvage », qui veut dire « de la forêt », évoque aussi un genre de vie animale, par opposition à la culture humaine », LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, 2007, p. 147.

<sup>517</sup> Le plus souvent le terme est employé lorsque le sang coule. En de rares occasions, la barbarie ne rime pas avec le combat. Dans « Entre humo », par exemple : « El marido era viejo, ¿a qué sí? Tragaba como un bárbaro... ¿a qué sí? Y sobrevino la congestión... ¿a qué sí? ». S'il y a cruauté ici, elle est le fait de la voix narrative qui banalise la mort par la répétition de « ¿a qué sí? », et non des mauvaises manières du personnage. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 580.

<sup>518</sup> « Es todo un mundo rural y fantasmagórico al mismo tiempo, como la propia realidad gallega, inmerso en el marco de la vida como gran comedia humana, pero comedia bárbara », PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 31.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 62. Dans le prologue à la traduction des *Contes de Galice* (« La Mayorazga de Bouzas », « La Santa de Karnar » et « Un destripador de antaño », Caroline Pascal souligne également la bestialité et la barbarie des récits galiciens : « Trois recueils, *Historias y cuentos de Galicia* (1900), *Cuentos del terruño* (1907) et *Cuentos de la tierra* (1922), s'appliquent à faire la description d'une Galice sombre et cruelle dont les trois contes présentés ici font un portrait grimaçant. Dans une atmosphère de province oubliée, des paysans, aussi rudes et

Les exemples qui pourraient illustrer ces propos abondent. En 1969, avant que le travail de récupération des récits courts n'ait encore enrichi l'immense catalogue des textes signés par doña Emilia, Juan Paredes Núñez avait recensé plus d'une centaine de récits reflétant la rudesse de la campagne galicienne<sup>520</sup>. Afin d'éviter la multiplication d'exemples qui iraient dans le même sens, et sans perdre de vue l'analyse lexicale que nous avons entreprise dans ce chapitre, nous observerons dans le tableau suivant que, dans les collections qui abritent les récits courts de la campagne, l'emploi du terme « cruauté » et de ses dérivés semble être délaissé au profit des vocables « férocité », « barbarie » et « sauvage » :

Titre du recueil	Nombre des occurrences de « <b>cruidad</b> » et de ses dérivés.	Nombre des occurrences de « <b>ferocidad</b> » et de ses dérivés.	Nombre des occurrences de « <b>barbarie</b> » et de ses dérivés.	Nombre des occurrences de « <b>salvaje</b> » et de ses dérivés.
<i>Historias y cuentos de Galicia</i> (1900)	5	8	7	9
<i>Cuentos del terruño</i> (1907)	3	8	3	3
<i>Cuentos de la tierra</i> (1922)	7	8	4	6
Total	<b>15</b>	<b>24</b>	<b>14</b>	<b>18</b>

Ainsi les vocables choisis par l'auteur peuvent-ils être révélateurs du type de cruauté qui fait rage dans les différentes collections. Ce sont ces trois recueils, ainsi que *Cuentos dramáticos* et *Cuentos trágicos*, qui abritent le plus de scènes atroces et bestiales : les blessures ne sont pas que morales, le sang qui y est évoqué est celui qui s'échappe des corps meurtris. Pour Juan Paredes Núñez, cette peinture si déplaisante de la campagne visait à critiquer, à dénoncer. Loin de suivre la tradition du modèle virgilien, selon lequel la Galice aurait pu devenir un cadre rural enchanteur, Emilia Pardo Bazán en souligne le côté rude et impitoyable :

Para doña Emilia el campo ha dejado de ser el lugar idílico donde todo es remanso y paz, lejos del mundanal ruido de las pervertidas e inhóspitas ciudades. Toda su ideología radica en el juego de los términos del binomio :

<i>primitivismo</i>	≠	<i>civilización</i>
<i>estado salvaje</i>		<i>buenas maneras</i>
<i>ignorancia</i>		<i>cultura</i> <sup>521</sup>

---

sauvages que les montagnes qui les entourent, sont la proie des croyances irrationnelles et les acteurs de vengeances bestiales ou d'actes sanglants et barbares », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Nouvelles de Galice*, Nantes, Le Passeur, 1992, p. 8.

<sup>520</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 19.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 68.

La peinture sans concession de la Galice viserait ainsi à prouver, par la répétition des mêmes situations, que l'absence de civilisation et de culture a de très lourdes conséquences :

Partidaria acérrima de la civilización y la cultura, considera que su ausencia provoca un estado de salajismo y barbarie. Esta es la tesis que intenta mantener en estos cuentos rurales: el campesino gallego, fuera de la influencia del progreso, se convierte en un ser ignorante y degradado moralmente, que vive en un estado casi salvaje<sup>522</sup>.

Ces dernières citations pourraient laisser entendre que dans les récits qui se déroulent loin de la Galice, la cruauté ne serait pas aussi inhumaine. Ce serait faire fausse route : c'est également sous la bannière de la férocité et de la barbarie que s'ouvrent les récits de Marinada et de Madrid ; la culture semble bien impuissante lorsqu'elle est confrontée à l'instinct.

Dans « Náufigas », par exemple, deux jeunes femmes venues à Madrid font leurs premiers pas dans la capitale. La civilisation, représentée ici par le luxe des avenues et des commerces n'a rien de rassurant. Au contraire, les bêtes sauvages, qui d'habitude peuplent les forêts galiciennes, semblent errer au cœur de la ville : « Madrid les parecía -con su lujo, con su radiante alegría- un desierto cruel, una soledad donde las fieras rondan<sup>523</sup> ».

La férocité n'est donc pas absente des milieux que l'on pense civilisés et cultivés. Elle est masquée par une hypocrisie tout aussi cruelle que la franchise des paysans galiciens. Ce ne sont pas la faux, les bâtons et les pierres qui servent à faire souffrir, mais des armes plus sophistiquées, telles que le revolver ou encore le poison.

L'appartement bourgeois qui abrite le drame de « La enfermera », cache une créature féroce qui passe pourtant pour une sainte aux yeux du médecin de famille. Juana, que son mari infidèle décrit comme un ange, se venge en le tuant à petit feu. Le malade ne voit pas que le dévouement de son épouse n'est que perfidie. Constamment à son chevet, elle observe les effets du poison qu'elle lui donne chaque jour. Destiné à une mort certaine, il ne veut lui mentir davantage et c'est alors, à l'évocation de la faute commise, et avant même qu'il puisse se libérer de cette culpabilité trop lourde, que plus rien ne demeure de la mansuétude de l'infirmière :

Te aborrezco. Me creíste oveja. Soy fiera, fiera; oveja no. Me ofendiste, me vendiste, me ultrajaste, torturaste mi alma. Me enloqueciste, me alimentaste con ajeno y con hiel, ¡y ni aun te tomaste el trabajo de reconocer que mi juventud se marchitaba y se ajaba mi hermosura y se torcía mi alma, antes confiada y generosa! Y cuando te sentiste herido de muerte, de muerte, sí, y pronta ; ¡lo has

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>523</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 392.

acertado!..., entonces me llamaste: “Juana, a servirme de enfermera... Juana, a darme la poción...”

-¡Y lo hiciste de un modo sublime, Juana! -sollozó él- ¡Y fuiste una mártir a mi cabecera! ¡No lo niegues, querida mía! ¡Perdóname!

Juana soltó la carcajada. Era su reír un acceso nervioso; asemejábase a una convulsión, que retorció sus fibras.

-¡Sí que lo hice! -repitió por fin, dominándose con energía tremenda-. ¡Sí que lo hice! ¡Vaya si te di la poción! Cada día te di la poción..., ¡que más daño te hiciese! ¡Aquella, y no la otra! ¡Ah! ¿No lo sospechabas? ¡Tú sí que has sido engañado! ¡Tú sí! ¡Tú sí!<sup>524</sup>

Les créatures féroces ne sont pas cantonnées aux faubourgs misérables, aux bas-fonds de « Un duro falso » ou de « Doradores ». En révélant leur identité, les récits courts prouvent combien elles ne peuvent pas être totalement circonscrites à une aire donnée. Les termes « salvaje » et « bárbaro » sont également employés pour nommer ou qualifier les êtres qui évoluent dans les villes, et parfois dans les meilleures sphères de la société. Lorsque l'on ne peut retenir sa colère, les « barbaridades » veulent être exprimées par les mots, le blasphème ou encore les coups et les assassinats<sup>525</sup>.

Même si la sauvagerie et la barbarie semblent trouver un terrain propice dans les quartiers les plus modestes<sup>526</sup>, parmi les citadins incultes, elle est aussi le fait de personnages qui n'appartiennent pas aux classes les plus basses. Ainsi, à l'instar de ces habitants venus fêter les noces de « Vampiro », que doña Emilia qualifie de « bárbaros », ou des « sádiques » qui s'amuse à railler et à blesser le personnage de « La Corpana »<sup>527</sup>, le notaire de « Bucólica » se montre barbare en abusant de son pouvoir sur Maripepiña :

Me levanté furioso para contener a aquel mozo desvergonzado, y vi a Maripepa de pie, con una manga de camisa remangada hasta el hombro, mirando

---

<sup>524</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 134.

<sup>525</sup> Les quelques exemples suivants permettent d'illustrer cette gradation. Dans « El décimo », nous lisons : « Me sonrojo de lo que se me ocurre, las amenazas, las injurias, las barbaridades que suben a mis labios » ; dans « Accidente », le curé s'impatiente et jure : « ¡Bárbaros! ¡Brutanes! ». Le blasphème barbare apparaît dans « Reconciliados » mais également dans « La religión de Gonzalo ». C'est surtout la jalousie qui fait de l'homme un barbare, comme le suggère le parallèle constant entre les pigeons de « La puñalada » et le couple Onofre - Claudia : « También los palomos serán capaces de barbaridades si otros les festejan la hembra ».

<sup>526</sup> La description des bas-fonds proposée dans le récit « Por dentro » est intéressante à ce propos : « Desde su niñez, oía repetir María del Deseo que la tía Rafaela era una santa. No de esas santas bobas, de brazos péndulos y cerebro adormido, sino activa, fuerte, luchadora. No se pasaba las mañanas acurrucada en la iglesia, sino que, oída su misa, emprendía las ascensiones a buhardillas malolientes, las correrías por barrios de miseria, las exploraciones por las comarcas salvajes del vicio y las suciedades suburbanas ».

<sup>527</sup> La Corpana erre dans les rues sans demander l'aumône, il est fréquent qu'on cherche à se battre avec elle. La voix du narrateur commente ce phénomène : « Alguien llamaría “sadismo” a la peculiar atracción, salvaje y cruel, que ejercía la Corpana en su clientela especial; y si hubiese sadismo en este caso, preciso será conocer que no es la literatura que propaga tales iniquidades, pues la mayoría de los atormentadores de la mujerona no creo que hubiesen deletreado, no digo yo al consabido “divino” marqués, pero ni aún el abecé en la escuela », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 548.

tristemente la señal roja del bárbaro pellizco, en actitud algo parecida a la de un perro a quien pegó su amo<sup>528</sup>.

Le personnage de « La enfermera », et celui qui harcèle la jeune servante de « Bucólica », tous deux mus par l'instinct, peuvent se montrer cruels et rappellent que civilisation, bonnes manières apparentes et instruction ne peuvent être une garantie suffisante pour que la barbarie, la sauvagerie et la férocité, disparaissent du cœur des hommes. Doña Emilia, en offrant une très large galerie de personnages, est parvenue à explorer tous les recoins de la société et l'on ne peut considérer l'ensemble de sa production selon une dichotomie : cruauté du monde rural et cruauté du monde urbain sans sombrer dans une interprétation manichéenne. Nelly Clémessy l'a d'ailleurs observé lorsqu'elle s'est penchée sur les récits courts de la Galice : « A l'image idéalisée du paysan, elle oppose celle d'un être primaire tout aussi mauvais, sinon plus que le citoyen corrompu<sup>529</sup> », soulignant par là que la ville recelait des créatures qui pouvaient se montrer redoutables.

On ne saurait d'ailleurs hiérarchiser la cruauté dans les récits courts de doña Emilia : qui des personnages de « Geórgicas », de « Un destripador de antaño », ou de « El mascarón » se montre plus barbare, plus féroce ? La réponse semble être soumise aux aléas d'une interprétation qui reposerait sur une simple impression de lecture. Ce qui peut être avancé, cependant, c'est que l'emploi constant des termes « ferocidad », « salvaje » et « barbarie » dans les récits courts permet de plonger le lecteur dans un univers d'autant plus inquiétant qu'il est perméable aux instincts : l'effet que produit la récurrence des emplois est celui de la création d'un espace du récit dans lequel on ne peut jamais se sentir totalement à l'abri de la présence, souvent fatale, de la cruauté. Certains lieux semblent particulièrement propices aux afflux de sang : les récits qui retracent le désastre de Cuba en sont la preuve. *Cuentos de la patria* est un recueil dans lequel l'auteur s'intéresse particulièrement aux problèmes de l'Espagne de la fin de siècle : la perte des colonies est une saignée pour le pays, comme en témoigne « La exangüe ». Les lieux où la guerre fait rage sont évidemment le théâtre de la cruauté : que la souffrance soit exprimée par le sang ou de façon plus subtile, la nature cruelle des récits « Página suelta », « Vengadora », « Entre razas », « Por España » est déterminée par le contexte politique. Le contexte économique peut jouer le même rôle : si la campagne et la ville sont deux scènes sanglantes, c'est aussi car elle est le lieu de l'oppression et des protestations sociales. C'est ainsi, par exemple, que le tiraillement engendré par la grève est exprimé à travers le sang dans « Doradores », « El montero » et « Argumento ».

---

<sup>528</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VII, op. cit.*, p. 78.

<sup>529</sup> CLÉMESSY, Nelly, « La comtesse de Pardo Bazán et le conte rural », *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, éd. H. Vidal Séphila, Paris, 1975, T. I, p. 192.

Les descriptions du cadre naturel, du milieu dans lequel évoluent fauves, barbares et autres criminels peuvent également servir à créer un effet total de cruauté. Les descriptions et digressions, que l'on pourrait considérer à tort comme des temps morts du récit, jouent un rôle déterminant. Comme le souligna Baudelaire en reprenant à son compte la théorie d'Edgar Alan Poe : « Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le destin prémédité<sup>530</sup> ».

---

<sup>530</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », III, 1857. Cité par GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris, 1993, p. 28.



## Chapitre IX : La description de l'espace au service de la cruauté.

Dans la première préface de *La Peau de chagrin*, Honoré de Balzac évoquait les obstacles que pouvait rencontrer tout écrivain souhaitant faire une peinture fidèle du monde. L'auteur de *La Comédie humaine* précisait alors que c'est dans le choix du mot exact, qui doit être suffisamment évocateur, que réside toute la difficulté et la beauté de la création littéraire :

L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts. Peindre un sentiment, faire revivre les couleurs, les jours, les demi-teintes, les nuances, accuser avec justesse une scène étroite, mer ou paysage, hommes ou monuments, voilà toute la peinture<sup>531</sup>.

Peindre le monde, dans toute la variété évoquée par Balzac dans cette citation, est un défi qu'Emilia Pardo Bazán a tenté de relever, elle a même choisi la difficulté en ne se cantonnant jamais à une aire géographique : en effet, si Maupassant est avant tout le conteur de la campagne normande et Tourgueniev celui de la steppe, doña Emilia n'est pas uniquement l'auteur de la Galice. Avec ses récits courts, elle plonge le lecteur dans des univers aussi différents les uns des autres que peuvent l'être un théâtre madrilène, la forêt indienne, les paysages glacés du nord de l'Europe ou encore Babylone.

D'une collection à l'autre, l'espace référentiel dominant peut être différent : les contrées galiciennes, comme nous l'avons vu, sont présentes dans de très nombreux récits mais particulièrement dans *Cuentos de la tierra*, *Historias y cuentos de Galicia*, ainsi que dans *Cuentos del terruño*, alors que la ville et les espaces clos sont davantage représentés dans

---

<sup>531</sup> BALZAC, Honoré (de), « Observation et expression », première préface (1831) de *La Peau de chagrin*, Paris, Satiat, Flammarion, 1996, p. 384.

*En tranvía (cuentos dramáticos)*, *Cuentos de amor*, ou encore dans la collection de récits courts psychologiques au titre programmatique : *Interiores*.

Dans les récits de circonstance, publiés à l'occasion des fêtes de Pâques ou de Noël, doña Emilia est amenée à décrire la Judée, l'Égypte et le Mont Golgotha. Parfois encore, mais plus rarement, comme en témoigne le recensement d'Ermitas Penas, sa plume l'entraîne vers des villes aussi différentes que Paris, Rome, Tanger, Florence, Mexico, Nice, Athènes, Tolède, ou Saint-Petersbourg<sup>532</sup>.

Fidèle, nous semble-t-il, au choix du mot exact qu'elle prônait dans *La literatura francesa moderna*, doña Emilia travaillait les descriptions de l'espace avec un soin particulier qui ne laissait guère de place à des passages dilatoires qui n'auraient pas de valeur fonctionnelle directe pour le récit.

Lorsque l'auteur choisit de peindre les espaces extérieurs ou intérieurs, dans des récits qui sont souvent fort courts (au regard du travail d'autres nouvellistes moins contraints par la forme imposée par la presse), il ne peut se laisser aller à ce que Barthes nomme, dans « L'effet de réel » des « remplissages » ou catalyses<sup>533</sup>. Toute digression serait contraire aux propos que la comtesse avait elle-même tenus dans son ébauche de théorie du conte : les adjectifs choisis pour qualifier un ciel, la mer, les objets qui composent un intérieur, ne sont pas le fruit du hasard. Dans la peinture de ses paysages, doña Emilia n'est pas mue par le respect de l'illusoire formule horatienne du *ut pictura poesis* ; si un adjectif ne tend pas à refléter le plus exactement possible la réalité, mais qu'il a une valeur particulière pour l'articulation du récit, il sera privilégié. Sans doute est-ce d'ailleurs pour cette raison que la nature apparaît si sauvage, en résonance avec la nature des hommes, et que les intérieurs sont souvent révélateurs d'une misère annonciatrice du drame.

Pour Daniel Grojnowski, travailler sur l'espace dans la nouvelle demande au lecteur de considérer le texte selon trois niveaux différents de signification : l'espace « référentiel » est immédiatement saisi puisqu'il renvoie simplement à la réalité géographique évoquée ; l'espace « fonctionnel » permet de mettre l'accent sur l'utilité des lieux pour l'articulation du récit ; l'espace « signifiant », que le lecteur interprète en étant attentif à l'implicite des descriptions, permet de déceler, à travers une étude plus minutieuse des images employées, l'intention de l'auteur. A propos de l'espace « signifiant », il écrit :

---

<sup>532</sup> PENAS VARELA, Ermitas, « El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación », in *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos, op. cit.*, p. 153-174.

<sup>533</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », publié originellement dans *Communications*, 11, 1968, in *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1982, p. 81.

Le cadre, le décor, les lieux, participent à un commentaire. [...] Toutes sortes de termes ou de métaphores commentent de manière négative ou positive, valorisante ou dévalorisante, de sorte à susciter le dégoût ou l'admiration. Cette fonction « axiologique » (qui attribue des valeurs) de la description, affecte l'itinéraire d'un commentaire suivi. En raison du nombre limité des lieux qui la composent, la nouvelle leur accorde une autre importance que le roman où ils peuvent abonder. Dans les récits brefs toutes les composantes se chargent, au moins virtuellement, de résonances dont le moindre nombre renforce l'efficacité<sup>534</sup>.

Les valeurs que Doña Emilia attribue aux lieux n'ont parfois rien de surprenant, car l'auteur a recours à des images convenues, des incontournables du genre, serait-on tenté de dire. Ainsi, dans « Suerte macabra », « El comadrón » ou encore au début et à la fin de « El quinto », l'auteur décrit paysages et ambiances dans la stricte observance des canons gothiques. On pourrait aisément tisser des liens entre l'univers de la profanation de « Suerte macabra » et la tradition des *Noches lúgubres* :

Encuétrase el cementerio de M... situado a orillas del mar, y la noche en que se realizó la lúgubre hazaña era de tormenta horrible; silbaba el viento entre los negros cipreses, y el sordo e imponente murmurio del océano tenía los tonos de queja de maldición o de llanto; clamores sobrehumanos por los amenazadores y tristes, parecidos a un coro de voces de muertos<sup>535</sup>.

De la même façon, la description des bas-fonds, l'évocation fréquente de la couche misérable : « el mal jergón » où s'endort le paysan abruti de travail, du réduit crasseux : « el mal zaquizamí » où de pauvres hères essaient de survivre en milieu urbain, ne constituent pas un trait caractéristique de l'auteur.

Si originalité il y a dans le traitement de l'espace dans les récits courts, elle est davantage le fruit d'une insistance que d'une indépendance face aux canons d'époque : doña Emilia s'emploie, de façon plus que récurrente, à faire des lieux une force agissante maltraitante. L'adjectivation est révélatrice des intentions de l'auteur et les remarques que Nelly Clémessy a formulées pour les romans de Pardo Bazán peuvent s'appliquer aux récits courts. En effet, les mots que la comtesse choisit lui permettent d'amener progressivement le lecteur dans un monde cruel :

---

<sup>534</sup> GROJNOWSKI, Daniel, *op. cit.*, 1993, p. 71.

<sup>535</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 256.

Dans la peinture des paysages, Pardo Bazán n'a pas été sans trahir parfois ses intentions, comme dans ses autres descriptions, de par la nature subjective des adjectifs qu'elle a employés. La beauté des rives de l'Aveiro, en certaine circonstance, « touche au sublime », « la pente est effroyable », le flot « sanglote », le courant est « irrité », « colérique », les pins « gémissent » et le vent leur arrache « un baiser douloureux ». Animisme de la nature et symboles se manifestent un peu partout<sup>536</sup>.

Ainsi tous les éléments de la nature semblent-ils se conjuguer pour rudoyer les personnages dès les premières lignes et avant même l'arrivée du drame. La description de l'air, de la terre, de l'eau permettent au lecteur d'appréhender aussitôt le monde de la fiction comme l'espace de la rudesse.

### **Les espaces naturels ou l'antichambre de la tragédie.**

L'âpreté de l'univers des récits courts est souvent liée à la mention du froid : la comtesse de Pardo Bazán n'insiste pas constamment sur le climat, mais, lorsqu'elle le fait, elle n'hésite pas à avoir recours aux mêmes associations lexicales : le froid est « *cru* » et « *cruel* ». Ainsi la femme de l'assassin, dans « El indulto », récit que nous avons déjà évoqué, subit-elle la rigueur de « el frío cruel de una mañana de marzo » ; un « frío cruel » règne en maître dans « El palacio frío », et dans « Nuestro Señor de las Barbas », la tragédie a lieu lors de « la noche más cruda ». Les exemples abondent<sup>537</sup> : le froid fige le sang, meurtrit comme le ferait une arme blanche<sup>538</sup>, transperce la peau des personnages : « ¡Pasen, pasen, que va un frío que pela a la gente!...<sup>539</sup> », et pénètre au fond des os : « Pero luego escurece, ¡escurece!, y un hombre aunque se quiera valer con la capa, no se vale, que la friaje le entra mismo hasta la caña de los huesos<sup>540</sup> ».

---

<sup>536</sup> Les citations traduites sont tirées de *El cisne de Vilamorta*. Cf. CLEMESY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán Romancière*, T. II, *op. cit.*, p. 683.

<sup>537</sup> Les emplois de l'adjectif « crudo » associé au froid peuvent être observés également dans « Sobremesa », « Sueños regios » : « cruda noche », ou dans « La Manga » : « cruel sensación de frío », « La Santa de Karnar » : « el frío era tan crudo », « Coleccionista » : « en lo más crudo del invierno », « Sueños regios » : « cruda noche ».

<sup>538</sup> « El aseo se hacía de mala gana y de modo incompleto: salía uno a la calle forrado en cobre, con el gabán ruso que aquel año principió a estilarse, y al poner el pie en el umbral, al recibir el primer latigazo sutil de aquel cierzo afilado como navaja barbera, se le encogía el espíritu... », « Crimen libre », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, p. 285. Ou encore dans « Una pasión » : « yo nunca vi tanto frío, que mismo cortaba », *ibid.*, p. 228.

<sup>539</sup> « Armamento », publié pour la première fois dans *Blanco y Negro* de 1903.

<sup>540</sup> « Siglo XIII » a été publié pour la première fois dans *Blanco y Negro*, n° 546, 1901. Pour la citation : PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 69.

Le froid, décrit comme une force cruelle capable d'infliger une première souffrance et de pénétrer dans la chair de l'homme, participe de l'économie du récit car il est annonciateur du drame : le travail sur les images ne répond pas simplement au besoin de rudoyer gratuitement l'être de papier, il est indice, parfois subtil, d'une deuxième souffrance, plus grande que la morsure du froid, et souvent fatale.

Si dans le récit « Carbón », le lecteur attentif à la description du jeune Africain, Francisco Javier, venu des colonies portugaises, ne s'étonne pas de lire au début du récit : « no hay fuego, no hay abrigo que le baste. Le nieva en las venas, crea usted que sí. Pero ya ve: les tomamos ley a estos probrecillos<sup>541</sup> ». Bientôt, il saisit combien cet élément n'était pas simplement destiné à mettre l'accent sur l'une des différences de l'enfant exclu : « Nada; no pudo luchar con el frío del invierno en el Alentejo... Una pleuresía...<sup>542</sup> ».

« El montero » en est un autre exemple éloquent : Juan et son épouse mènent une vie paisible jusqu'à ce qu'un piquet de grève change leur destin ; maîtresse femme, Sabel prouve à son mari combien il leur a été difficile de parvenir à réunir quelques biens, elle l'encourage alors à reprendre le travail, et à faire fi des menaces proférées par les autres travailleurs. Mais une fois Juan parti, la nature semble s'animer, le froid et l'inquiétude saisissent l'épouse au même instant :

Sabel asomose a la puerta, tembló; una ráfaga fresca, fría más bien, procedente del mar, que no cesa de abanicar a la tierra mariñana, fue acaso la causa de su escalofrío: reparó que estaba en camisa y que tenía los pies descalzos, aprisa se metió dentro. Mientras se vistió, el temblorcillo proseguía, y allá en su interior una voz hueca y pavorosa murmuraba palabras de amenaza, de improperios, la maldición. «Te despabilamos a tu hombre ahora mismo... Le abrasamos la cara, le cortamos el pescuezo... Le sacamos afuera las tripas...»<sup>543</sup>.

Le présage, rendu possible par la participation d'une nature si proche des êtres qu'elle abrite, se réalise. Le sang coule dans les dernières pages du récit, et bien que Juan ne meure pas éventré, comme le craignait Sabel, il a les mains couvertes de sang. Pour échapper au lynchage, il s'est défendu :

Me salieron al camino. Que no arrancase... Me llamaron vendido. Me querían apalear. Dejé a uno, que ni da a pie ni a pierna. Le partí la cabeza con el picachón, así. ¡Ese ya es ánima del Purgatorio<sup>544</sup>!

---

<sup>541</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 75.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>543</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 57.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 58.

Le procédé se répète dans de nombreux récits, il devient vite familier au lecteur, qui comprend immédiatement que la description est un point d'articulation du texte, l'ombre de l'élément perturbateur. Dans « El fondo del alma », l'usage que doña Emilia fait des descriptions est particulièrement éclairant pour notre propos. Deux amoureux, Cesáreo et Candelita, participent à une partie de campagne afin de profiter de la beauté de la région de Penamouira<sup>545</sup>. Le récit s'ouvre ainsi sur un espace amène et doux : « El día era radiante. Sobre las márgenes del río flotaba desde el amanecer un bruma *sutil*, argéntea, pronto bebida por el sol<sup>546</sup> ». Bientôt le temps change et le froid précipite l'action, les personnages doivent rentrer au plus vite : « Hacía frío, un frío *sutil*, pegajoso porque la húmeda niebla calaba los huesos<sup>547</sup> ». La répétition de l'adjectif « *sutil* » est un écho pour le lecteur qui anticipe déjà la tragédie, comprenant que la nature, aussi traîtresse que la rivière parcourue par les amoureux (« Era el río allí hondo y traidor<sup>548</sup> ») peut se déchaîner et devenir aussi furieuse que le courant qui engloutit la jeune Candelita.

Ainsi les descriptions des espaces naturels, ou parfois simplement leur évocation, permettent-elles à l'écrivain d'aller au-delà de la tentative, qu'on sait perdue d'avance, du respect mimétique pour anticiper l'arrivée du point d'orgue du récit, celui de la souffrance.

---

<sup>545</sup> Le choix du toponyme participe également de l'effet d'annonce. Bien que parfois la comtesse de Pardo Bazán crée des toponymes très éloquents comme « el país de Malaterra » dans son conte pour enfants « El príncipe Amado », ou encore le monastère de Sangreiro dans « El cáliz », ici, Penamouira, lieu qui existe réellement en Galice a un nom assez suggestif pour que l'auteur n'ait pas besoin de le transformer comme elle le fit avec Saint Jacques de Compostelle (Estela) ou encore La Corogne (Marineda). Penamouira est évoqué à plusieurs reprises dans les récits courts mais contribue à annoncer le drame de façon différente dans « El fondo del alma » et « Inútil ». Dans le second, qui est un récit qui relate les affreux crimes perpétrés par les chauffeurs, Penamouira sert à anticiper la notion de trésor caché, gardé et bientôt pillé : « Allá a lo lejos, un jirón de niebla, deshinchado suavemente por el sol, flotaba engarzándose en los riscos de Penamouira. La mirada turbia se fijó en la enhiesta cumbre, y un recuerdo pueril le trajo una asociación de ideas apropiada a su estado de ánimo. “Ahí, en Penamouira, cuentan que enterraron los moros un tesoro muy grandísimo” había pensado el viejo, y este pensar le refrescó el otro origen principal de sus terrores, el “secreto”, la arquilla repleta de ricas onzas portuguesas y castellanas que, ayudado por él, Carmelo, había ocultado el señor de Valdelor en el escondrijo que únicamente los dos conocían ». Dans « El fondo del alma » ce n'est pas le passé maure qui est mis en avant avec Penamouira, ni même l'évocation d'une fortune dissimulée. Si la comtesse choisit ce lieu, c'est bien entendu parce que le relief découpé et la nature sauvage de ce mont se prêtent particulièrement à l'action du récit, mais peut-être également pour les sonorités qui composent le toponyme : « Peña Mora » n'est pas « Penamouira », et un nom propre ayant un sens en langue galicienne, inséré dans un tissu narratif rédigé en castillan, permet à l'auteur, nous semble-t-il, d'insister sur la souffrance et l'amour dans une association « Pena » « amo[u]r » annonciatrice du drame qui séparera les deux êtres si épris. De surcroît, une autre lecture pourrait également voir dans ce récit une intervention des « mouros » et « mouras », esprits de la nature en Galice.

<sup>546</sup> « El fondo del alma », *ibid.*, p. 5. Nous soulignons.

<sup>547</sup> *Ibid.* L'incipit de « El comadrón » pourrait également servir notre propos. Le mauvais temps fait rage et l'emploi des adjectifs anticipe la mort de la femme qui va mettre au monde un enfant monstrueux dont personne ne veut : « Era la noche más espantosa de todo el invierno. Silbaba el viento huracanado, tronchando el seco ramaje, desatábase la lluvia y el granizo bombardeaba los vidrios. Así es que el comadrón hundiéndose con delicia en la mullida cama, dijo confidencialmente a su esposa:

-Hoy me dejarán en paz. Dormiré sosegado hasta las nueve. ¿A qué loca se le va a ocurrir dar a luz con este tiempo tan fatal? », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 293.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 8.

Dans un univers fictionnel régi par la cruauté, le froid ne peut être le seul élément annonciateur du drame, la chaleur remplit la même fonction, et le soleil est également un bourreau impitoyable. Dans « El pozo de la vida », les hommes meurent de soif, l'astre du jour n'offre pas ses caresses mais au contraire, il se pare de reflets métalliques, comme autant de lames, et la lumière crue et aveuglante semble embraser tout le paysage :

Los mismos amaneceres deslumbrantes de sol en un cielo acerado. Los mismos mediodías cegadores, crudamente magníficos, con lampos de brasa y rayos de sol sin velo, refractados por la amarillenta llanura [...] <sup>549</sup>.

Les rayons du soleil éclairent de façon symbolique les scènes du récit court et les personnages. La lumière dont ces derniers sont nimbés conditionne l'interprétation du lecteur. Le narrateur se fait le relais de cette observation, que l'on sait précieuse tant pour l'enchaînement des épisodes du récit que pour l'annonce de l'acmé.

Le malfaiteur de « Desde afuera », par exemple, ne se présente pas sous n'importe quel jour ; lorsque le juge de Pontenova le découvre, en piteux état, au bord du chemin, un rayon de soleil remplit une triple fonction : il permet une meilleure observation de l'assassin, la couleur rouge en souligne le caractère malfaisant, le crépuscule - antichambre de la nuit, et de la mort - peut annoncer, puisqu'il se conjugue à la couleur rouge du sang, la vengeance suggérée par les dernières lignes du récit :

Una tarde, al volver de dar mi acostumbrado paseo, vi a la orilla de la carretera el cuerpo de un hombre, que más que vivo parecía cadáver. Acerqueme y noté que respiraba, y al mismo tiempo, al último rayo rojizo del sol, advertí la siniestra catadura del que yacía recostado en un montón de guijo. Los andrajos de la ropa, la descalcez de los pies destrozados y envueltos en trapos, la lividez del rostro, lo hirsuto de la barba, el anhelo de la respiración decían a las claras lo que era aquel hombre y por qué se encontraba en el camino de Pontenova. Mi instinto de magistrado se despertó, y pensé: “Un malhechor... Buena caza para mi amigo el teniente Pimentel” <sup>550</sup>.

Le soleil « blesse » les personnages et en révèle la laideur : « ¡Qué fea, qué avechucho! En este momento, el sol la hiere de frente... Fijate <sup>551</sup> », le ciel se pare de couleurs

---

<sup>549</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 397.

<sup>550</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VIII, op. cit.*, p. 716.

<sup>551</sup> « Leliña », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 19. Le verbe « herir », associé au soleil, est employé dès la première collection de récits courts de doña Emilia puisque nous lisons dans « Primer amor » : « un rayo de sol se filtraba por la vidriera y hería la seductora imagen, que parecía desprenderse del fondo oscuro y venir hacia mí ». Ce sera une image récurrente dans l'écriture des récits courts, comme en témoignent les passages de description de « Jesús en la tierra » dans laquelle la lumière « blesse » l'intérieur

sanglantes qui, si elles ne présagent pas toujours de la mort, sont fort souvent à considérer comme un tissage de sens implicite et anthume.

« Nube de paso », comme le titre l'indique, est un récit où le paysage joue un rôle de premier ordre dans la résolution de l'énigme. Le nuage qui se dissipe est tel l'esprit de l'enquêteur qui entrevoit d'abord la vérité et finit par la saisir dans toute sa clarté. Les ciels se teintent alors de pourpre pour entourer le crime mystérieux et rappellent le sang qui coule, ou qui coulera bientôt :

El celaje de la tarde se encendía con sangrientas franjas de fuego, incesantemente contraídas, dilatadas, inflamadas o extinguidas, sin que ni un momento permaneciese fija su terrible forma<sup>552</sup>.

Les « nuages ensanglantés » menacent encore le paysage de « Los Magos », les personnages de « El oficio de difuntos » s'intéressent aux prémonitions de mort, assis sous une treille rougie par les lumières de l'automne<sup>553</sup>. La clarté « pourpre et sanglante » de « Los cabellos », les noms prédestinés de contrées telles que « Rojariz » ou « Caldasrojas »<sup>554</sup> sont autant d'indices qui semblent précipiter le dénouement tragique, comme l'est également l'étrange brume rouge qui enveloppe Bisma dans le récit exotique « La almohada », et que le lecteur doit considérer comme un « funèbre présage »<sup>555</sup>.

Le soleil, impitoyable à son zénith, éclaire la vie des hommes d'une lumière crue, sa chaleur s'abat sur eux et les étourdit au point de les entraîner vers la mort, comme en témoignent les récits « Accidente » ou « Bajo el sol »<sup>556</sup> ; quelle que soit la saison, quelle que

---

d'une grotte, « Dura lex », récit dans lequel les murs sont « blessés » par le soleil du crépuscule, « Consejero », où une femme est « blessée », elle aussi, par un rayon de soleil.

<sup>552</sup> *ibid.*, p. 425.

<sup>553</sup> « ¿Cree usted -me preguntó el catedrático- en algún presagio? ¿Cabe en el alma superstición? Cuando me lo dijo estábamos tomando el fresco, a la puerta de la bodega. La frondosa parra que entolda una de las fachadas del pazo rojeaba ya, encendida por el otoño », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 385.

<sup>554</sup> Le premier toponyme apparaît dans « Bajo tierra », le second dans « La mosca verde ».

<sup>555</sup> « La almohada » s'ouvre sur « El ancho Ganges, donde el sol inscribe rastros bermejos, toques móviles de púrpura ». Pour le passage que nous évoquons : « Retírose Kunti entristecido; había visto (funèbre presagio) alrededor de Bisma, una niebla roja », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 502.

<sup>556</sup> « Accidente », publié pour la première fois dans le numéro 710 de *Blanco y Negro* de 1904 narre, en quelques pages, et comme l'indique le titre, un accident du travail frappant des ouvriers chargés de creuser un tranchée profonde. Ces derniers périssent ensevelis sous la terre « rougeâtre », et le soleil, opposant présent dès les premières lignes du récit : « Bajo el sol -que ya empieza a hacer de las suyas », est responsable de l'inattention du groupe épuisé. Plusieurs passages descriptifs insistent sur la chaleur de ses rayons : « flotó en el aire un tufo de bencina, exasperado por el calor », « Raimundo, por su parte, ni se volvió. Enfaenado, cayéndole una gota de cada pelo, sin aire ya para sus chicos pulmones, se puede caer que ni oiría ». L'accident terrible survient sous un soleil de plomb responsable de l'ensevelissement des ouvriers. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 709-712.

Retrouvé par M. Bieder et publié par José Manuel González Herrán en 2010, « Bajo el sol » est l'histoire d'un règlement de comptes. Les descriptions préparatoires y sont présentes : « Graves, tranquilos, los bandidos avanzaban, aproximándose al grupo inmóvil, que parecía conjunto de figuras de barro cocido, sobre el cual

soit l'heure, les paysages participent d'une cruauté qui ne connaît pas de frontière géographique ni générique.

La mer, que doña Emilia pouvait contempler depuis les résidences qu'elle habitait enfant et dans lesquelles elle revenait, à l'âge adulte, se ressourcer, loin de l'agitation des salons madrilènes, n'échappe pas à la règle qui voudrait que tous les éléments convergent fatalement vers un dénouement cruel. Dans l'article « Emilia Pardo Bazán y el mar »<sup>557</sup>, José Manuel González Herrán observe que la mer n'est pas absente des récits de doña Emilia, mais qu'elle n'occupe pas une place centrale dans ses fictions :

A pesar de su nacimiento en una ciudad tan marinera como A Coruña -que en sus libros bautizó como *Marineda*, nombre tan eufónico como significativo-, no es el mar un elemento demasiado presente en la literatura de Emilia Pardo Bazán, aunque, como aquí espero mostrar, tampoco falte en ella; bien es verdad que eso era algo obligado según los presupuestos de la corriente literaria que cultivó, la ficción realista: el mar no podía estar ausente del mundo recreado en aquellas páginas, como no lo estaba de aquel en que la escritora vivía<sup>558</sup>.

Lorsque l'auteur s'intéresse aux pêcheurs et aux femmes de la mer, incarnées sous le type de « la Camarona »<sup>559</sup>, le regard qu'il pose sur l'élément naturel sert avant tout à planter le décor nécessaire à une scène sise dans une Galice qu'il affectionne. Néanmoins, un recensement des descriptions présentes dans les différentes collections de récits courts prouve que bien souvent, il ne peint pas les paysages côtiers sous tous leurs aspects : aux douces marines que pourrait exécuter le peintre, doña Emilia préfère la férocité de la mer agitée. L'on peut observer cette inclination pour la description d'une mer inquiétante dans un article de 1888, intitulé « Marineda » :

Las dos ventanas del estudio miran a la bahía, limitada por una barrera de montañas: y en invierno, mis ojos tropiezan siempre en el agua plomiza o *verdosa*, que se encabrita sacudiendo furiosamente las embarcaciones menudas, reflejando

---

lanzase vislumbres rojas el sol poniente ». Le titre est important pour notre propos car c'est « sous le soleil » qu'un homme est fouetté sur tout le corps, avec acharnement. Le titre renvoie à une Andalousie pittoresque peuplée de bandoleros mais témoigne également d'une volonté de rendre les éléments naturels complices du drame avant même l'*incipit*. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 85-89.

<sup>557</sup> Texte prononcé lors d'une conférence dans le cadre du séminaire « Artes y Letras del Mar en Galicia », à La Corogne, le 1<sup>er</sup> octobre 2002 et publié dans *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 4, La Corogne, 2003, p. 133-152.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>559</sup> Comme le souligne José Manuel González Herrán, avec le récit « La Camarona » (publié pour la première fois en 1886, et repris dans la collection *Un destripador de antaño*), doña Emilia propose un tableau *costumbrista* qui s'éloigne de la tentative mimétique du naturalisme au profit d'une vision plus romantique du métier de pêcheur. La figure de « La Camarona » revient dans d'autres récits courts : « Leliña » (1907), « La guiija » (1906 pour la collection *Lecciones de literatura*). Cf. GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *ibid.*, p. 142-143.

la desolación del celaje negruzco, y exhalando un cántico ronco y triste, cuyas últimas ondulaciones hacen retemblar los cristales y a veces el aposento<sup>560</sup>.

La description que nous livre la comtesse de Pardo Bazán, la couleur verdâtre d'une mer prompte à se déchaîner peuvent rappeler au lecteur l'*incipit* de « Fuego a bordo », publié quelques années plus tôt dans *La dama joven* : « Cuando salimos del puerto de Marineda -serían, a todo ser, las diez de la mañana- no corría temporal: sólo estaba la mar rizada y de un verde... vamos, de *un verde sospechoso*<sup>561</sup> ».

Au fil du récit, le terrible pouvoir d'une nature qui arbitre le sort des hommes est fréquemment rappelé grâce au choix de l'adjectivation et à l'emploi de la tournure modalisante « parecía que » que nous soulignons :

Yo no sé lo que le habíamos hecho a Dios los trescientos cristianos que en aquel barco íbamos: pero algún pecado muy gordo debió ser el nuestro, para que así nos juntase castigos y calamidades. De cuantas noches de temporal recuerdo -y mire usted que algo se ha navegado-, ninguna más *atroz*, más *furiosa* que aquella noche. Una marejada *frenética*: el barco no se sostenía: ola por aquí, ola por acullá: montes de agua y de espuma que nos cubrían: ya no era balancearse, era despeñarse, caer en un precipicio: *parecía que la tormenta gozaba en movernos y abanicarnos para avivar el incendio*. Soplaban un viento *iracundo*; llovía sin cesar; y la noche tan negra, tan negra, que sobre cubierta no nos veíamos las caras<sup>562</sup>.

Dans les récits de naufrages que doña Emilia écrivit tels que « Tiempo de ánimas », publié pour la première fois dans *El Imparcial* en 1898 et repris dans *Cuentos sacro-profanos*, « El ahogado » de 1899, « El vino del mar » de 1900 ou encore « La ganadera », écrit plus tardivement et publié en 1908, le lecteur peut retrouver en écho, une même adjectivation révélatrice de l'intention de l'auteur :

La costa de L... es temible para los navegantes. No hay abra, no hay ensenada en que puedan guarecerse: ásperos acantilados, *fieros* escollos, *traidoras* sirtes, bajíos que apenas cubre el agua, es cuanto allí encuentran los buques si tuercen poco o mucho el derrotero. Y no bien se acerca Diciembre y las tempestades del equinoccio, retrasadas, se desatan *furiosas*, no pasa día en que aquellas *salvajes* playas no se vean sembradas de mil despojos de naufragio<sup>563</sup>.

---

<sup>560</sup> Texte original : « Marineda », in *De mi tierra*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1984, cité par José Manuel González Herrán, *ibid.* p. 134. C'est nous qui soulignons.

<sup>561</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op.cit.*, p. 139. C'est nous qui soulignons.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>563</sup> « Tiempo de ánimas », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 781.

Enormes olas, empujándose y *persiguiéndose como leonas enemigas*, jugaban ya con el balandro llevándolo al abismo o subiéndole a la cresta espantosa<sup>564</sup>.

Porque ha de saberse que Penalouca, está colgado, a manera de nidal de gaviota, sobre unos arrecifes *bravíos* que el Cantábrico arrulla unas veces y otras *parece quererse tragar*, y bajo la línea dentellada y escueta de esos arrecifes costeros, se esconde, *pérfida y hambrienta de vidas humanas*, la restinga más peligrosa de cuantas en aquel litoral temen los navegantes<sup>565</sup>.

La force cruelle émanant de l'élément naturel peut s'expliquer uniquement par un besoin d'articuler le récit. L'auteur s'emploie dans les derniers exemples cités, à la création d'un univers fictionnel symbiotique dans lequel la nature est à la fois une force agissante qui conditionne les comportements des hommes, et le miroir de leur cruauté. Cette relation spéculaire entre l'homme et la mer - mais on pourrait tout aussi bien étendre cette réflexion aux autres éléments naturels - est soulignée par doña Emilia, qui choisit de jouer une fois encore avec les toponymes, dans le récit « La ganadera ».

C'est sur les bancs de sable de « Agonía », près de la plage mal nommée « del Socorro » que les bateaux font naufrage. Ces deux précisions sont moins révélatrices du désir de condamner les agissements des hommes que ne l'est le choix du toponyme « Penalouca ». Ce « rocher fou » abrite des naufrageurs, villageois sans scrupules qui, les soirs où la tempête sévit, se rendent sur la plage et induisent les commandants en erreur en se munissant de lanternes qui imitent les lumières d'un port abrité. Le banc de sable, complice du drame, fait le reste : les bateaux s'enlisent ou pire encore, se brisent dans les eaux peu profondes ; les membres de l'équipage, qui se jettent à l'eau dans l'espoir de gagner le rivage, ne sont pas sauvés lorsqu'ils arrivent épuisés. Bien au contraire, c'est de ce moment de faiblesse que profite une horde menaçante pour les repousser vers la mer et causer leur noyade. Les vagues poussent les corps vers la grève et les assassins détroussent les cadavres de leurs victimes<sup>566</sup>.

---

<sup>564</sup> « El vino del mar », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 243.

<sup>565</sup> « La ganadera », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 735.

<sup>566</sup> C'est dans « Jesús en la tierra », publié pour la première fois en 1896, et repris dans la collection *Cuentos de Navidad y Reyes*, en 1902, que doña Emilia évoquait pour la première fois cette pratique : « A pesar de la hora, bastante avanzada para gente que suele economizar la luz, nadie duerme en la aldea: ábrense de golpe las puertas de las cabañas, y hombres y mujeres, provistos de faroles encendidos y de largas pértigas, de bicheros, de cestos y de sacos, se dirigen en tropel hacia la playa, despreciando el viento que les azota el rostro y la lluvia que empieza a caer sacudida por las rachas furiosas del huracán. [...] Los ribereños alzan las luces, las hacen brillar, y el barco, que en ellas cree distinguir la salvación, el puerto amigo, maniobra hacia la costa, y, precipitándose, va a chocar contra el bajío, donde se clava despedazado. Los náufragos [...] nadan desesperadamente para alcanzar la playa, en que brillan y corren las luces, en que ven agitarse seres humanos. Y entonces se verifica algo espantoso: los que en la playa esperan a los náufragos, al verlos llegar moribundos, con las pértigas, con los bicheros, con remos, con palos, con cuchillos, los rechazan hacia el agua otra vez [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, IX, op. cit.*, p. 459.

La comtesse de Pardo Bazán écrivit trois contes sur ce même motif. Avec « Jesús en la tierra » et « Tiempo de ánimas », le lecteur avait déjà eu connaissance de cette terrible pratique qui, selon plusieurs sources, n'était pas rare dans la Galice du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>567</sup>.

La description de la nature contribue ainsi à la création d'un effet de cruauté total : dès l'*incipit*, le présage, identifiable par la connotation des mots choisis, l'évocation d'une gamme chromatique symbolique et peu apte à dépeindre le paysage de façon réaliste<sup>568</sup>, et par les images et les tournures modalisantes, plane sur la fiction et menace constamment les personnages. La mention des éléments naturels outrepassé largement la dimension référentielle : de concert, ou tour à tour, le ciel, la mer, la terre incarnent une puissance néfaste qui s'abat sur les innocents et qui est complice, ou alibi - puisque la sauvagerie des hommes naît aussi de la sauvagerie de la nature - des hommes cruels.

La relation étroite qui unit les paysages et les personnages, soulignée par la comtesse de Pardo Bazán elle-même dans « La gallega » : « Siempre que cruzo [...] el trecho que

---

<sup>567</sup> Cf. ALONSO ROMERO, Fernando, « Naufragios en la Costa de la Muerte », in *Historia, leyendas y creencias de Finisterre*, Betanzos, Briga Edicións, 2005, cité par GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « Emilia Pardo Bazán y el mar », *op. cit.*, p. 149.

<sup>568</sup> Dans un « Palique » de 1897 (*El Heraldo de Madrid*, n° 2453, 29 juillet 1897), Clarín, passe en revue les fautes de langue qu'aurait pu commettre la comtesse de Pardo Bazán. S'érigeant en autorité linguistique, il souligne avec humour quelques étrangetés dans les constructions et dans le choix des mots employés dans plusieurs récits courts. Cette fois, il s'intéresse à « Sobremesa » et à « Las cerezas » :

« El cuento de donde saco esto, se llama *Las cerezas*... y allá van enganchadas unas y otras, como suelen  
« ...al servirle un frutero de cristal »

¿Se puso perdido el cura? ¡Claro! Creería que tenía que comerse el frutero.

« ...negreando, de tan maduras, las últimas cerezas ».

Cereza, que no son negras, sino coloradas, y negrean... ». Pour la citation, Cf. PENAS, Ermitas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003, p. 167.

Le verbe « negrear » que Clarín trouve impropre, soit de bonne foi, soit qu'il ne trouve guère d'autre élément apte à susciter l'amusement du lecteur dans les récits courts de doña Emilia, est bien évidemment chargé d'une valeur symbolique au service du récit. Les cerises, que le curé ne peut plus voir ni goûter lui rappellent un terrible souvenir durant lequel de belles et appétissantes cerises ont été un piège pour lui faire commettre un péché. Cet épisode, qu'il relate dans le récit court, a failli lui coûter la vie. On comprend aisément, si l'on connaît la fin du récit qu'une cerise tentante, puisse à la fois être rouge et incarner un sombre souvenir.

La valeur symbolique de la couleur est évidente si l'on pense à « Las cerezas rojas », publié en 1909 dans *Blanco y Negro*. On pourrait trouver superfétatoire d'évoquer la couleur rouge dès le titre, mais il ne s'agit pas d'une maladresse : au contraire, si l'auteur insiste, c'est que ces fruits ont la couleur du sang. En effet, un homme, las d'assister impuissant à la disparition systématique des cerises de son arbre, se munit d'une arme, il tire. Il croit avoir blessé le voleur, mais les conséquences de son acte sont bien plus lourdes : il a tué son fils. Depuis, plus personne n'ose goûter aux cerises, et le rouge, loin d'être tentant, agit comme une réminiscence du drame. Cf. « Las cerezas rojas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 395-399.

Dans « Justiciero » que Clarín critiqua avec virulence : « Todo ello no ha sido más que una *falsa imagen*, una falta de *naturalidad* literaria; se ha ido por el *efectismo* a la moral arbitraria, improvisada. Lo que en el papel le pareció a doña Emilia hermoso, justo, le parecería fiero, cruel, feo, en la vida... » in PENAS, Ermitas, *Clarín crítico de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 172. Clarín aurait pu reprocher à l'auteur galicien l'emploi du verbe « rojea » au début du récit : « El muchacho se sentó a la mesa frente a su padre. Engullía de un modo maquinal: conocíase que traía hambre, el desfallecimiento físico de la caminata a pie, en un día frío de Enero; al empezar a tragar daba diente con diente, y el castañeteo era más sonoro contra el vidrio del vaso donde el vino rojeaba. », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 215. Comment expliquer d'un point de vue purement rationnel, alors qu'aucune source de lumière n'est mentionnée, que le vin se teinte de reflets rouges au moment où le fils du terrible justicier tremble de peur ? Evidemment, il s'agit une fois encore d'un effet d'annonce du drame que les dernières lignes du texte confirmeront.

separa a Lugo de León, me entretengo considerando el íntimo enlace que guardan los paisajes con las figuras que los animan<sup>569</sup> », n'est pas uniquement le reflet d'un déterminisme encore enraciné bien après la mode du naturalisme : la comtesse de Pardo Bazán, consciente de l'illusion que représente une écriture qui se voudrait copie fidèle, veut doter les lieux d'un pouvoir supérieur et cruel. Pour ce, elle doit opérer des choix, « ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité », comme le rappelle Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*<sup>570</sup>.

Pour mieux comprendre l'être humain, il faut le voir évoluer dans son intimité. Les scènes d'intérieur, révélatrices d'un mode de vie, permettent ainsi au lecteur de mieux saisir la conception de la nature humaine selon doña Emilia. Décrire l'habitat aurait pu donner lieu à bien des digressions, mais tout comme elle le faisait avec les paysages, Emilia Pardo Bazán s'employa à faire un travail de sélection pour ne conserver du quotidien, que les éléments permettant de percer à jour la rudesse de l'existence.

### **Scènes d'intérieur : d'un genre à l'autre.**

Parce qu'il entoure le personnage, et l'emprisonne de ce fait entre les murs de la fiction, l'espace clos, par sa nature contraignante, est un lieu privilégié de l'aliénation ou de la cruauté. Toutefois, les scènes d'intérieur, nombreuses et variées au sein des différentes collections et des contes « perdus et retrouvés », ne remplissent pas les mêmes fonctions. Il nous est en effet impossible de considérer de la même façon des lieux aussi différents qu'un palais imaginaire de conte merveilleux, l'église d'un village reculé de Galice, un château médiéval légendaire, ou un appartement madrilène. On l'aura compris : le genre est déterminant pour appréhender de façon structurelle et symbolique la fonction de l'espace clos.

Dans les récits courts réalistes, qu'ils se passent en Galice ou à Madrid, Emilia Pardo Bazán se tourne volontiers vers les milieux les plus misérables. Le récit allégorique « Entrada de año », publié en 1899, après que les débats fiévreux du naturalisme se furent dissipés, témoigne de ces premières amours :

Sin embargo, por tranquilizar su conciencia, recorre el Año los lugares en que se llora, las mansiones del dolor y la necesidad, las famélicas buhardillas, los campos que riega el sudor del labriego, los asquerosos burdeles, los hospitales, los

---

<sup>569</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, op. cit., p. 256.

<sup>570</sup> MAUPASSANT, Guy (de), *Pierre et Jean*, op. cit., p. 47.

asilos de la mendicidad, las leproserías, las glaciales prisiones siberianas...  
Doquiera les dicen “arre allá” cuando pretende cercenarles un año de suplicio<sup>571</sup>.

Si tous les espaces évoqués dans la citation ne furent pas transposés dans une fiction, ils sont tout de même révélateurs d’un goût pour les bas-fonds que des récits tels que « Sobremesa », « Elección », « La Chucha » ou « Un duro falso », qui appartiennent à des recueils différents, suffisent à illustrer<sup>572</sup>. Ainsi, alors que l’étude des romans de doña Emilia permet de distinguer assez clairement un abandon progressif des codes et conventions de l’écriture naturaliste et réaliste au profit du symbolisme et du spiritualisme, il n’en va pas de même avec les récits courts : les exemples que nous avons choisis prouvent combien, à des époques différentes, les bas-fonds, qui sont le théâtre de drames et de souffrances, reviennent toujours, comme une réminiscence de la crudité du naturalisme.

Que ces milieux défavorisés soient le théâtre privilégié de la cruauté ne fait aucun doute, mais la souffrance et la violence dépassent les espaces infra-urbains et gagnent des espaces moins prédestinés à voir couler le sang. C’est ainsi que même les appartements les plus confortables de la société contemporaine n’échappent pas au sceau cruel que l’auteur imprime aux récits<sup>573</sup>.

Le recueil *Interiores*, qui rassemble des récits qui tiennent davantage du tableau de mœurs que du récit d’action, peut en témoigner : dans « Bromita », le drame a lieu dans un bureau, « Eximente » - qui présente bien des similitudes avec *Le Horla* - retrace les derniers jours d’un homme qui se sent observé chez lui et préfère mettre fin à ses jours plutôt que de vivre dans l’horreur de la peur ; c’est dans des appartements bourgeois que se déroulent « El

---

<sup>571</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, VIII, op. cit.*, p. 778.

<sup>572</sup> Dans « Sobremesa », publié en 1893, la terrible scène d’infanticide a lieu dans un taudis qui abrite une famille trop nombreuse; « La Chucha », publié dans *Cuentos dramáticos* en 1900, nous plonge dans l’univers carcéral, « Un duro falso », publié dans *Cuentos interiores* en 1906, retrace le tragique destin d’un jeune apprenti poussé à agir cruellement, et « Elección », de 1907, relate le triste sort d’un couple qui doit choisir, pour subsister, entre vendre leurs bœufs ou laisser leur fils aîné partir pour servir le pays.

<sup>573</sup> Pour le recensement des espaces clos, on pourra se reporter au travail d’Ermitas Penas. La critique s’intéresse à la dimension sociale des habitats madrilènes et remarque : « Así la nobleza adinerada y la alta burguesía habitan en grandes mansiones, elegantes, y con los últimos adelantos, como puede observarse en “El honor”, “Un diplomático”, “Sobremesa”, “El fantasma”, “El gemelo”, “Caso”, “Temprano y con sol...” o “El Belén”. Incluso, estas clases sociales más privilegiadas disponen de palacetes o palacios, tales los de “Demócrata de antaño”, “Un solo cabello”, “Dos cenas”, que añaden a su lujo interior la presencia de un bello jardín como en “La ventana cerrada” [...]. Otros espacios interiores son el hábitat de gentes humildes, situados en antiguas callejas (“La exangüe”, “Siguiéndole”) o en oscuras casas de vecindad (“Coleccionista”, “La Nochebuena del carpintero”), algunos absolutamente miserables en los barrios periféricos (“Sobremesa”). También en determinadas tiendecillas y pequeños talleres -una prendería, un local de reparación de calzado o de bordado- se instalan individuos de clases bajas como los protagonistas de “El mascarón”, “Un duro falso” y “Los zapatos viejos”. Tampoco suelen ser gentes adineradas las que viven en modestas casas de huéspedes como en “El aviso”, “La ventana cerrada”, “De un nido” o “Náufragas”. Se mencionan, en general, cuando existen, gabinetes, despachos, dormitorios, salitas, etc...», PENAS, Ermita, *op. cit.*, p. 155-156.

gemelo » et « Las vistas ». « Por dentro » confine le lecteur dans la chambre d'une femme moribonde, et « La enfermera », au chevet d'un malade.

Le regard qu'Emilia Pardo Bazán nous propose de poser sur les espaces clos est retenu, çà et là, par des mentions à des objets qui sont des marqueurs sociaux indispensables à l'ancrage dans une réalité déterminée : dans « El montero » par exemple, récit déjà évoqué dans cette partie, la scène d'intérieur qui ouvre le récit permet de souligner le confort que le couple a réussi à obtenir peu à peu :

-Mi hombre, la cena está lista -advirtió Sabel cariñosamente-. Hay un pote tan cocidito que da gloria. He mercado vino nuevo, y te he puesto una tartera de bacalao gobernado con patatas. ¡Siéntate, mi hombre, y a comer como el rey!

El montero no respondió. Soltó la herramienta en un ángulo de la cocina, acomodóse cerca de la lumbre, y sacando la petaca del cuero, amasó un golpe de tabaco picado entre las palmas de las manos. Lió después el pitillo, y lo encendió y chupó, sin desarrugar el entrecejo un instante, torvo y sombrío, fija en la vista en el suelo. Sabel, con solicitud, porfió:

-Llégate a la artesa, mi hombre... Te voy a echar el caldo en la *cunca*... Mira cómo rescindiendo<sup>574</sup>.

En mentionnant plusieurs objets du quotidien, depuis les plats en terre (luisants comme le cuivre), jusqu'au coffre qui garde l'argent durement gagné par le travailleur, l'auteur prépare le lecteur à la réaction de Sabel qui craint de devoir renoncer à ce qui, au regard d'autres lieux d'habitation décrits dans les récits, est un grand confort. Ce refus de participer à la grève, on le sait, conduit « el montero » à tuer et à subir la vengeance des travailleurs furieux.

En ce sens, ce qui pourrait être de l'ordre du détail inutile, de l'effet de réel tel que l'entend Barthes à partir de son observation du baromètre de Flaubert ou de la mort de Charlotte Corday par Michelet, acquiert, grâce à la relecture, ou une lecture à rebours : « une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils [les détails] constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement être récupérés par la structure<sup>575</sup> ».

Une lecture plus minutieuse que la nôtre donnerait sans doute raison à Roland Barthes lorsqu'il écrit : « même s'ils ne sont pas nombreux, les “ détails inutiles ” semblent donc inévitables : tout récit, du moins tout récit occidental de type courant, en possède

---

<sup>574</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, X, op. cit.*, p. 55.

<sup>575</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 81.

quelques-uns<sup>576</sup> » mais, désireux de souligner le lien existant entre écriture de l'espace et cruauté, l'analyse que nous proposons dans ce chapitre vise, au contraire, à prouver combien la mention des objets dans la description des lieux clos n'est pas gratuite.

Dans le récit « Inútil », le domestique Carmelo s'inquiète car, resté seul chez les Valdelor, il sait que son grand âge ne lui permettrait sans doute pas de lutter contre une bande de malfaiteurs capables du pire pour obtenir la fortune de ses maîtres. La première description de l'espace clos apparaît au milieu du récit, au moment où Carmelo, effrayé alors qu'aucune menace ne rôde encore, décide de se ressaisir en s'occupant du repas :

Para distraer el temor, dirigióse a la cocina, a cuidar el puchero. *Recebó* el fuego del hogar con leña menuda, y destapó y espumó *la olla*, lentamente. El glu, glu *del pote* colgado le interesó, y lo revolvió con un cucharón largo, profundo. Sus pasos levantaban eco en la vasta cocina desierta<sup>577</sup>.

L'évocation de la chaleur, du repas roboratif pourraient induire le lecteur en erreur : dans la description, derrière ce qui traduit généralement le réconfort, se cache la menace de la cuisine solitaire, du foyer ravivé et même de la cuisson... Les voleurs arrivent bientôt, ce sont des « chauffeurs », la description du supplice est alors prévisible, elle est nourrie par les objets mentionnés dans la scène préparatoire :

Arrastraron fácilmente al anciano hacia el fuego que acababa *de recebar*, y que ardía restallando, enrojando la oscura panza *del pote* y las trébedes en que descansaban *las ollas*. Desviaron las más próximas, y arrodillando a Carmelo de un empujón, le apoyaron ambas manos en la brasa. Un alarido de salvaje dolor subió al cielo<sup>578</sup>.

Dans « Curado », l'âtre et de la lampe à huile, présents dans la description, sont des détails qui sont à la fois des marqueurs de réel, comme les nomme Barthes, mais aussi les figures d'une discrète puissance, capables d'instiller au cœur de la représentation réaliste une dimension symbolique cruelle. Dans ce récit publié pour la première fois en 1903 dans *Blanco y Negro*, une mère s'inquiète de la mauvaise santé de son fils. On fait venir le médecin, tout en craignant qu'il ne prescrive des remèdes trop onéreux. La pauvreté, amie de l'ignorance et de la superstition, pousse la femme à demander un autre avis, celui du guérisseur local. Confiante, et aveuglée par l'urgence de la situation, la mère suit les derniers conseils. La

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>577</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 45. Nous soulignons.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 46.

maladie progresse, la vie du jeune homme est une flamme qui vacille comme la lumière qui éclaire la scène.

C'est en effet sur la lumière que se porte l'attention du lecteur dès la première description de la modeste habitation :

Lejos, en el fondo de la cocina, apenas alumbrada por una candileja de petróleo, se oía el fatigoso anhelar del enfermo y el hálito igual, dulce, de los tres niños echados en un mismo jergón de hojas de maíz. El fuego del lar aún ardía semiextinguido. Una sabandija corrió un instante por la pared y se ocultó en un resquicio, dejando la medrosa impresión de su culebreo fantástico, agigantado por la proyección de sombra. La vaca, en el establo, mugió insistente, llamando a su ternerillo; fuera aulló el perro. La mujerona, con movimiento de cólera, agarró la receta, la echó a las brasas, donde se consumió trabajosamente el recio papel<sup>579</sup> ...

Ces quelques lignes sont un exemple du travail de description qui procède par concentration de plusieurs éléments. La scène d'intérieur permet à la fois de situer géographiquement et socialement le lieu de l'action (milieu modeste, rural, famille nombreuse), de donner l'atmosphère d'une lumière qui incarne symboliquement la vie du malade (« apenas alumbrada », « aún ardía semiextinguido »), d'insister sur l'attachement de la mère à son enfant (« La vaca, en el establo, mugió insistente, llamando a su ternerillo ») et enfin d'annoncer le drame causé par la superstition (« fuera aulló el perro<sup>580</sup> », « dejando la medrosa impresión de su culebreo fantástico, agigantado por la proyección de sombra »).

La pénombre annonce le dernier souffle du jeune homme : lorsque le personnage du *curandero* arrive, la vie du malade ne tient plus qu'à un fil :

-¡Señora madre..., que Augenio está al cabo! ¡Que ya no atiende cuando le gritan!

La mujerona y el curandero se precipitaron; el interior de la choza parecía tenebroso a quien venía del exterior, de la claridad que ya empezaba a derramar un mustio amanecer de Noviembre y el mediquín encendió cerillas, y a la intermitente luz examinó al moribundo. Un gemido horrible, lento, rumiado, por decirlo así, salió de la fétida cama<sup>581</sup>.

Pour qui s'attarde un tant soit peu sur la description suivante, le regain de santé du jeune homme qui semble, comme par miracle, reprendre de la vigueur après la visite du guérisseur, ne peut être qu'illusoire. Moins candide que le personnage de la mère, grâce au

<sup>579</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, IX, op. cit.*, p. 736.

<sup>580</sup> Le chien aboyant à la mort est un élément annonciateur du drame repris dans plusieurs récits courts. On pourra se reporter à « Justiciero » ou « Planta montés », par exemple.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 736-737.

travail de sélection effectué par l'auteur, le lecteur n'est pas surpris lorsque, quelques heures plus tard, Augenio s'éteint.

Le travail par soustraction, la description réduite à la mention d'objets dotés d'une valeur fonctionnelle et symbolique peuvent parfois desservir quelque peu le projet de l'auteur : en opérant des choix trop visibles, en faisant des coupes franches trop nettement perceptibles, il ne peut alors susciter l'effet de surprise escompté lorsque survient l'acmé.

Dans les récits « El destino », publié pour la première fois en 1902, et « El azar », de 1920, ce n'est sans doute que trop immédiatement que le lecteur peut percevoir le rôle que les objets joueront dans le dénouement du récit.

Dans « El destino », le narrateur second, Matías, insiste d'abord sur l'affreux caractère de sa tante Tecla, puis il choisit de mentionner quelques éléments de la maison de son grand-père, son choix se porte sur le foyer et le lit, les deux espaces qui, en se conjuguant, causeront d'affreux tourment à un jeune enfant : « Era una murria, que to el día me lo pasaba acurrucao a la vera de la lumbre cerca del fogón<sup>582</sup> », « Mi madre me armó una especie e cama con un colchón y una colcha de percal, y de allí costaba trabajo sacarme<sup>583</sup> », « No sentía miaja de alivio, cuando un sábado, ¡qué día tan señalao!, mi madre puso el caldero e la lejía a hervir<sup>584</sup> », « Entonces, ¡Virgen de los Llanos!, la veo que agarra por las asas el caldero e la lejía, hirviendo a to hervir, que lo alza en peso, que se vuelve, que se acerca a la cama, y que de pronto... ¡zas! Lo suerta encima de golpe... ¡Si viese usted lo que pasó antes de morir aquella criatura, escaldá viva<sup>585</sup> ».

Malgré l'ancrage dans un milieu rural déterministe qui peut conduire les êtres humains à agir de façon cruelle, on est bien loin, avec ce récit, de « la fureur de description » qui fut prônée par Zola, au moins partiellement, dans *Le Roman expérimental*<sup>586</sup>. La forme brève, on le sait, ne se prête pas à l'exercice, et les objets retenus ne peuvent en aucun cas refléter complètement le milieu dans lequel l'histoire se déroule : la volonté de faire en sorte que les objets « repérables » soient « repérés » est si forte que ces derniers outrepassent leur valeur référentielle de signifié inanimé pour devenir des actants matériels au service du dénouement ou, pour le moins, selon une approche structuraliste, des actants-objets solidaires des opposants<sup>587</sup>.

---

<sup>582</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 717.

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> *Ibid.*

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 718.

<sup>586</sup> ZOLA, Émile, « De la description », in *Le Roman expérimental* (1880), éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, GF, 2006, p. 227.

<sup>587</sup> « On remarque également que, si l'actant-sujet est prompt à personnifier les sémènes qu'il prend à sa charge et produit des effets de sens tels que : *Le crayon écrit mal... Le journal se demande...*, l'actant-objet accorde plutôt, du fait qu'il est en même temps « patient » et « acteur », l'effet de sens dit « symbolique » aux objets

En effet, dans le récit « El azar », le rôle prépondérant de l'objet est souligné dès l'*incipit*. L'auteur choisit de recréer un atelier de fabrication de cartes et ne semble s'intéresser qu'à une machine, la plus tranchante :

Cuanto sabía era aprendido allí, ante aquella mesa y haciendo funcionar aquella máquina.

Del taller, donde mezclados los alientos, juntas las rodillas y los hombros, trabajaban sobre sesenta obreras más, casi todas mozas o chicuelas de catorce a veinte, salían naipes y naipes, lindos, lustrosos, satinados, franceses y españoles, de vivos colorines, de claros tonos. Primero recibían la impresión cromolitográfica; después, los anchos pliegos eran guillotizados. Micaela manejaba la acicalada cuchilla. Al margen del acero colocaba tranquilamente las yemas de sus dedos bien torneados, y la fría hoja caía sin tocar las manos morenas de Micaela, ágiles y activas en la labor<sup>588</sup>.

Les cartes, omniprésentes dans la narration et dans la vie de l'ouvrière, sont également la cause du vice d'Iñasi, son fiancé. Malgré les promesses faites à Micaela, ce dernier ne peut s'empêcher de jouer, en dépit du bon sens et de l'avenir ; il perd la somme d'argent qu'il destinait à son futur foyer. Il part en Amérique du Nord pour tâcher de réparer ses erreurs mais désormais, ayant déjà menti une fois, nul ne sait s'il dit vrai. Micaela retourne devant sa machine : les cartes et la lame s'associent et semblent profiter d'un moment d'égarement pour infliger une nouvelle souffrance au personnage :

Y al otro día volvió a la fábrica. ¡Qué remedio! Colocando su diestra enflaquecida al borde de la cuchilla afilada, fueron cayendo ante ella los menudos *confetti* del recorte y las esquinas de los naipes, quedando delicadamente ovadas, primorosas. En el alma de Micaela había una resaca de congoja y pesadumbre. ¡Las maldecidas cartas! Y en una vuelta, un segundo, tan rápido como el palpitar de un corazón, se fue con el pensamiento al huerto donde Iñasi también sufría. ¡Un vuelo! ¡Zas! La cuchilla, en vez de morder el cartón, mordió en la carne. Una placa de sangre fresca se extendió por los naipes, coloreándolos<sup>589</sup>.

Ainsi, parce qu'elle souhaite attribuer un rôle primordial à certains objets, doña Emilia nous offre souvent une vision tronquée de l'espace clos en ne mentionnant que les

---

hypotaxiques, tels que : *La pomme d'Eve* ou *Le feu de Prométhée*. On voit qu'une telle stylistique aurait pour tâche d'interpréter les effets de sens dus aux syncrétismes résultant du caractère énergétique de tous les actants et des articulations propres à chacun d'entre eux », GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, (1986), Paris, Presses Universitaires de France (2007 pour le 2<sup>ème</sup> tirage de la 3<sup>ème</sup> édition), p. 186

<sup>588</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 593.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 594-595.

éléments utiles à son récit<sup>590</sup>. Il ne s'agit là ni d'un trait spécifique de l'auteur<sup>591</sup>, ni même d'une constante : il convient en effet de préciser que toutes les descriptions des intérieurs ne sont pas aussi sommaires que celles sur lesquelles nous nous sommes appuyés jusqu'à présent.

L'on ne saurait considérer les longues descriptions de l'espace clos de « La cita », par exemple, comme celles de n'importe quel récit réaliste ; l'intérêt que l'auteur manifeste pour la fiction policière, ses lectures des classiques du genre, font évoluer son travail de description comme le prouve le passage suivant, qui est celui de la découverte du corps :

No sin emoción llegó Alberto a la puerta de la casa... Parecía cerrada; pero un leve empujón demostró lo contrario. El sereno, que rondaba por allí, miró con curiosidad recelosa a aquel señorito que no reclamaba sus servicios. Alberto se deslizó en el portal, y, de paso, cerró. Subió la escalera del entresuelo: la puerta del piso estaba arrimada igualmente. En la antesala, alfombrada, oscuridad profunda. Encendió un fósforo y buscó la llave de la luz eléctrica. La vivienda parecía encantada: no se oía ni el más leve ruido. Al dar luz Alberto pudo notar que los muebles eran ricos y flamantes. Adelantó hasta una sala, amueblada de damasco amarillo, llena de *bibelots* y de jarrones con plantas; en un ángulo revestía el piano un paño antiguo, bordado de oro. Tan extraño silencio, y el no ver persona humana, fueron motivos para oprimir vagamente el corazón de nuestro don Juan. Un momento se detuvo, dudando si volver atrás y no proseguir la aventura.

Al fin, dio más luces y avanzó hacia el gabinete, todas sedas almohadones y butaquitas, pero igualmente desierto; y, después de vacilar otro poco, se decidió y alzó con cuidado el cortinaje de la alcoba de columnas... Se quedó paralizado. Un temblor de espanto lo sobrecogió. En el suelo yacía una mujer muerta, caída al pie de la cama. Sobre su rostro amoratado, el pelo, suelto, tendía un velo espeso de sombra. Los muebles habían sido violentados; estaban abiertos y esparcidos los cajones<sup>592</sup>.

Les verbes d'action et la succession des lieux font progresser le lecteur aux côtés du personnage qui est victime d'une machination. Pas à pas, on le voit effectuer un parcours qui

---

<sup>590</sup> Afin d'insister encore davantage sur le pouvoir révélateur de l'objet, doña Emilia choisit même d'intituler de nombreux récits en s'en tenant à un groupe nominal : nous pensons, entre autres exemples, à « La redada », « El abanico », « El encaje blanco », « El aljófara », « La perla rosa », « La careta rosa », « La guija », « Las medias rojas », « El pañuelo », « El camafeo », « El clavo », « El frac », « El legajo », « La pasarela », « Los pendientes », « El revólver ».

<sup>591</sup> Juan Paredes Núñez avait proposé, dans *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, une première classification des récits courts. Il consacrait un chapitre aux récits qu'il nomme « cuentos de objetos y seres pequeños ». L'auteur rappelle que les récits construits autour d'un petit objet « corresponden a los gustos de una época en la que tanta importancia adquieren los objetos pequeños, con su lenguaje y simbología específicos, y la valoración del detalle. Hay toda una rica escenografía de pequeños y delicados objetos [...] que no sólo pueblan los hogares y las estancias, recargando la decoración, sino que trascienden al campo de la indumentaria. Su constante presencia -recordemos las fotografías que aparecen en las revistas ilustradas del pasado siglo- ofrecen la imagen de un hombre rodeado de insignificantes objetos, que parecen acecharle con el silencioso lenguaje de sus gestos », in PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 310.

<sup>592</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op.cit.*, p. 421.

touche à sa fin lors de la découverte du cadavre<sup>593</sup>. Piégé, l'innocent n'a d'autre choix que de s'aventurer dans un univers de plus en plus étouffant (le sentiment de claustrophobie est renforcé par la présence étouffante du mobilier : les portes, les tapis, la multitude des objets, le lourd tissu qui recouvre le piano, le cabinet : « todas sedas y butaquitas », le rideau de l'alcôve).

Préparatoire à l'arrivée du drame et à la présence du cadavre, la description est travaillée selon les besoins de la fiction policière. Des indices y sont déjà cachés pour que le lecteur découvre le mobile du crime et l'identité de la victime : il s'agit d'une femme, comme en témoignent certains détails tels que le goût pour les étoffes, la présence de bibelots, de plantes cultivées dans le salon, et comme le suggère même l'emploi du diminutif de « butaquitas » ; elle est riche (la multitude des objets de valeur fait sens), et seule : « La vivienda parecía encantada: no se oía el más leve ruido ». La déduction du mobile est alors aisée...

De la même façon, lorsque Doña Emilia choisit de s'éloigner momentanément de la fiction réaliste pour cultiver le récit fantastique, que nous considérerons au sens large en incluant les genres voisins que sont l'étrange et le merveilleux, elle décrit les espaces clos de façon à créer l'effet attendu par ce type de fictions. Dans la stricte observance des canons du genre, les descriptions des intérieurs dans des récits tels que « Santiago el mudo », « El esqueleto », « La resucitada » ou « El conjuro » doivent beaucoup aux « figures imposées » du roman gothique d'Ann Radcliffe et du conte fantastique à la mode hoffmannienne. Les descriptions de caves sinistres, les grincements des gonds, de demeures qui dissimulent des passages secrets, préparent l'irruption de l'étrange, ou de l'action cruelle, de façon convenue.

Sans doute moins fréquente dans les récits courts du 19<sup>ème</sup> siècle que ne l'est celle de la demeure inquiétante, la présence de l'église et du couvent est également une tradition héritée du roman gothique, ravivée en Espagne par l'influence du *Génie du christianisme*<sup>594</sup>. Dans plusieurs collections de récits courts, et dès le recueil *La dama joven*, doña Emilia fit de ces lieux sacrés le théâtre d'une autre cruauté. Dans « El rizo del Nazareno », « El milagro del

---

<sup>593</sup> Dans « La cana », le chemin qui mène à la découverte du corps suit presque exactement les mêmes étapes, *ibid.*, p. 416.

<sup>594</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, admirateur de l'œuvre de Chateaubriand, s'attarde dans ses légendes sur l'architecture imposante et édifiante des monuments religieux. Bécquer, mêlant dans ses *Leyendas* des motifs littéraires hérités du folklore et des récits courts plus personnels, écrit deux récits qui présentent nombre de similitudes avec les récits courts de doña Emilia. « La ajorca de oro » (*El Contemporáneo*, 1861) est l'histoire d'une profanation tout comme « El aljófara » ou « Nuestro Señor de las Barbas » ; dans « El beso » (*La América*, 1863), un gisant s'anime pour punir un soldat peu scrupuleux qui souhaitait embrasser la représentation de sa femme, des récits tels que « El rizo del Nazareno » ou « El aviso » reprennent cette tradition du châtement dans un lieu saint.

hermanuco », « El aviso », « Cenizas », par exemple, l'espace clos - et public - qu'est l'église, est décrit de façon à suggérer la venue du châtement divin<sup>595</sup>.

Assez fréquentes dans des récits de circonstances, mais pas uniquement, les descriptions des édifices religieux ne peuvent être analysées comme celles des paysages ou des scènes d'intérieur de la sphère privée qui reflètent l'intimité des personnages : espace de la transcendance, l'église, mais parfois aussi le couvent, semblent être animés par une force galvanique supérieure, annonciatrice de drames et de vrais et faux miracles. La description des bas-reliefs, d'une statuaire inquiétante, soulignée par le rouge du damas, crée une ambiance propice à l'étrange.

Dans un récit de 1902, « Cenizas »<sup>596</sup>, les cloches de la Cathédrale de Montañosa résonnent de façon sinistre sur « la plaza de la Muerte » :

El tiempo que cuenta esta campana no se parece al tiempo que miden los demás relojes. Es un tiempo marcado con el sello de la eternidad, y al dilatarse en la brumosa atmósfera el grave sonido, diríase que los muertos yacentes bajo las losas de la plaza y que le dan su nombre se revuelven en la húmeda tierra y entrechocan sus huesos gimiendo de inmensa fatiga<sup>597</sup>.

C'est sur cette place inquiétante que s'écrase le corps d'une novice. La victime avait voulu s'échapper du couvent de San Juvencio pour rejoindre un don Juan éternellement insatisfait. Dans la description préalable au drame, prévoir ce dénouement n'était pas chose impossible. Au contraire, insister à trois reprises, en l'espace de quelques pages, sur la hauteur des fenêtres, et s'attarder sur l'examen de la statue du saint égorgé sont deux indices plus que suffisants pour le lecteur averti :

Forma el convento de San Juvencio, como usted no ignora, uno de los lados de la cuadrilonga plaza de la Muerte. Sus formidables muros, enverdecidos por la humedad, pueden llamarse ciegos; apenas los rasgan pocas ventanas enrejadas y *altísimas*; San Juvencio *no tiene rejas bajas*. La iglesia, cuya portada adorna *la efigie del santo degollado, en la agonía y con el cuchillo hincado en la garganta*, tampoco posee tribuna baja, la del coro *remata la bóveda*<sup>598</sup>.

---

<sup>595</sup> Dans « Los adorantes », publié dans le recueil *Lecciones de literatura*, de 1906, l'auteur nous livre un souvenir d'enfance, la voix du narrateur nous permet de saisir combien la statuaire religieuse avait impressionné doña Emilia dès son plus jeune âge, au point de lui suggérer qu'une vie intérieure pouvait animer les effigies sculptées dans la pierre : « Siempre, desde que nací, he visto adosados a las jambas de la portada principal de la vieja iglesia a los dos adorantes [...]. Los adorantes viven sin interrupción su extraña vida: de día se recogen en majestuosa tranquilidad; de noche, cuando la obscuridad protege su idilio o la luna convierte el pórtico en labor de plata recién fundida, activase el vivir irreal de las estatuas », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 726.

<sup>596</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 149-153.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 151. Nous soulignons.

Toujours soucieuse du détail utile : « los menores detalles se imprimen en la memoria cuando van a suceder cosas impresionantes<sup>599</sup> », Emilia Pardo Bazán proposait avec « El rizo del Nazareno », qui figure dans son premier recueil *La dama joven*, l'un des exemples les plus aboutis de cette volonté de décrire le lieu saint de façon à susciter à la fois l'inquiétude et l'adhésion du lecteur, peut-être impressionné par l'exemple édifiant<sup>600</sup>. Dans cette première collection, l'auteur n'était pas contraint, comme ce fut le cas par la suite, à se plier à l'exercice de « la page de conte » du périodique. Le récit, bien plus long que la plupart de ceux que doña Emilia publia par la suite, compte de nombreuses descriptions de l'église.

Discrètement d'abord, puis de façon plus appuyée, l'auteur suggère le pouvoir supérieur du lieu sacré : au début du récit, le personnage de Diego n'imagine pas qu'il sera bientôt prisonnier de l'église. Pourtant, la structure de l'édifice : « [...] signáronse, y rápidas tomaron hacia la puertecilla de la sacristía, que a la derecha *bostezaba, abriéndose como una boca obscura*<sup>601</sup> », « Colose por *la misma boca que se había tragado* a sus perseguidas<sup>602</sup> », « Mas en mitad de la nave mudó instintivamente de rumbo, dirigiéndose a una de las dos capillas *que hacían de brazos* de la latina cruz que el plano de la iglesia dibujaba<sup>603</sup> » ; les objets présents dans la sacristie : « [...] *las crespas pellices que tendían sus brazos blancos*<sup>604</sup> » convergent dans leur volonté de le retenir et de le conduire près d'une effigie au pouvoir hypnotique<sup>605</sup>.

La description dans le récit fantastique joue fort souvent un double rôle : elle doit d'abord ancrer le récit dans le réel, puis, par un jeu complexe d'ambiguïtés et de brouillage des indices spatio-temporels, elle permet d'installer une atmosphère étrange, oppressante, qui déstabilise le lecteur et prépare l'irruption de l'insolite.

Les limites entre le réel et l'irréel deviennent de plus en plus incertaines au fil de la lecture linéaire et suivie du texte<sup>606</sup>. Dans la première partie du récit, l'atmosphère pesante

---

<sup>599</sup> « En coche-cama », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 254.

<sup>600</sup> Dans « El alba del Viernes Santo », publié dans *La Ilustración Artística* en mars 1902, le narrateur, qui partage peut-être le scepticisme du lecteur, avoue : « No me atreví a preguntar a la desolada señora si lo que afirmaba tenía su fundamento y prueba. Al contrario, la fuerza de la fe es tal, que me puse a desear creer, y, por consecuencia, a creer ya casi, toda aquella leyenda dorada de los primitivos siglos », *ibid.*, p. 145.

<sup>601</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 158.

<sup>602</sup> *Ibid.*

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>605</sup> La narratrice de « El milagro del hermanuco » avoue que, tout comme l'un des personnages du récit, elle ne pourrait éviter de contempler la figure du Christ : « Segura estoy de que a mí me pasaría lo mismo, y si entro en la iglesia, flechada me voy también a la sombría capilla, de negra verja rechinante, y altar donde, sobre un fondo rojo oscuro, se alza la inmensa cruz, sosteniendo el cuerpo lívido, estriado de sangre, pendiente y desplomado sobre las crispadas piernas », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 155.

<sup>606</sup> Pour que le lecteur puisse adhérer à la transformation des espaces dans le récit fantastique, plus qu'avec n'importe quel type de fiction, il est nécessaire de procéder à une lecture suivie. C'est ce que rappelle Rosalba Campra dans « Lo fantástico: una isotopía de la transgresión » : « Un aspecto que merece ser puesto de relieve -como hace acertadamente Todorov- es la imposibilidad (aunque más exacto sería hablar de impertinencia) de

doit beaucoup, sinon tout, à la description du retable, « lúgubrement cubierto abajo con paños de luto<sup>607</sup> », de la statue de la Vierge Marie : « Allí la Virgen Madre, pálida y orlados los ojos de dolor, tendidos los brazos, cruzadas con angustia las manos, arrastrando luengos lutos, trucidado por siete puñales el pecho<sup>608</sup> », de la présence des bourreaux, qui encadrent la figure du Christ :

Allí, por último, el Nazareno agobiado con el peso de su túnica de terciopelo oscuro, cuajada de palmas y cenefas de oro y sujeta por grueso cordón de anchos borlones, macilento y cadavérico el rostro, apenas visible entre los flotantes rizos de la cabellera y las espirales de la ondeada barba virgen; el Nazareno triste, de penetrantes ojos y cárdenos labios, de frente donde se hincan los abrojos de la corona, arrancando denegridas gotas de sangre<sup>609</sup>.

L'équilibre est ensuite rompu progressivement par des bruits de voix, à peine audibles puis de plus en plus présentes, qui contraignent le personnage à se cacher dans un confessionnal. En quelques lignes, les chuchotements font place à une clameur insupportable et, malgré lui, Diego assiste à un cruel spectacle, celui de la Passion du Christ :

Diego se apretaba la cabeza y tapábase los oídos con las manos; mas de pronto las tablas del confesionario cesaron de interponerse entre el espectáculo que adivinaba: el telón subió, y apareció la escena.

No estaba Diego ya en la capilla, ni le alumbraban los pálidos blandones, sino que se encontraba en un camino que, naciendo en las puertas de torreada ciudad, faldeaba un montecillo, trepando por él hasta empinarse a la cumbre. [...] Aquel hombre, cuyo rostro apenas se distinguía entre los copiosos y enmarañados bucles de su cabellera oscura, manchada de polvo y sangre, llevaba en sus hombros el árbol de enorme y pesada cruz, y sus pies descalzos y llagados pisaban dolorosamente los guijarros del camino. [...] Diego vio que las sienas de Jesús chorreaban sangre, y sintió en sus dedos un contacto blando, elástico, acariciador: enroscábase a ellos un rizo, arrancado de la frente del Nazareno<sup>610</sup>.

---

una lectura discontinua de lo fantástico. Es éste el género en que el proceso nemorístico desempeña una función más decisiva, ya que la estructura toda tiende a un final que revela la dirección y el sentido de los elementos que conducen a él: la temporalidad de la lectura es aquí determinante. Por eso, en el análisis del cuento fantástico puede resultar mucho más ventajosa una lectura lineal (aquella que reconstruye la función de cada elemento en el lugar mismo en el que se encuentra en el proceso y en relación al final hacia el que tiende) que una lectura tabular (que aísla elementos y los extrae del desarrollo narrativo para ponerlos en relación entre ellos) », *in Teorías de lo fantástico*, introduction et compilation de textes par David Roas, Madrid, éd. Arco/ Libros, Série « Lecturas », 2001, p. 180-181.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 165-167.

Le sang noir, figé dans la matière de la statue, a laissé place à un sang vif, liquide, qui réactualise la souffrance du Christ dans le récit, et rappelle par là aux pécheurs que ce sacrifice ne doit pas être vain. Ainsi, l'ekphrasis, « description d'une œuvre d'art<sup>611</sup> » que sont la statue du Christ et l'espace architectural de l'église, ne pose pas, dans les contes religieux de doña Emilia, le problème - souvent mentionné par les critiques<sup>612</sup> - de son anachronisme : l'espace du récit court, par le travail de la description, concilie la souffrance du Christ représentée selon les codes d'une autre époque et la souffrance des hommes. Toute barrière temporelle semble abolie.

Ainsi, dans « El alba del Viernes Santo », publié en 1902, le mécanisme présent dans la statue du Christ, stratagème qui explique aisément les miracles qui avaient lieu dans « l'une des villes les plus archaïques d'Espagne<sup>613</sup> », a-t-il encore le pouvoir, à l'époque du récit, de faire perdre la raison à une mère qui prie Dieu de ne pas lui arracher, comme il l'a déjà fait à sept reprises, son enfant. La statue du Christ de l'église de S\*\*\*, à bien observer la description de l'œuvre d'art, semblait annoncer la tragédie : l'aspect profondément humain de la figure christique, ses yeux presque vivants auraient dû inspirer davantage de respect au personnage de Celio :

Era una escultura mediocre, defectuosa, que no debía de haber sido modelada sobre ningún cuerpo humano. Poseía, no obstante, como otros muchos cristos legendarios, cierta peculiar belleza, una sugestión romántica indudable. Sus melenas lacias caían sobre el demacrado pecho; sus pupilas de vidrio parecían llorar efectivamente. Lo envolvía una piel gruesa, amarillenta, flexible, de poros anchos, que sin ser humana podía parecerlo<sup>614</sup>.

Dix ans plus tôt, avec le récit « El milagro del hermanuco », doña Emilia avait déjà traité le thème du faux miracle. Si Celio choisit d'agir pour reconforter la mère désespérée, le

---

<sup>611</sup> « Ce terme de rhétorique désigne à l'origine toute description puis se spécialise pour signifier « description d'une œuvre d'art ». Selon G. Molinié : « Cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un système sémiotique ou symbolique du langage » En termes de rhétorique, cet auteur signale que la spécificité de ce lieu est qu'il consitue une « indexation de la valeur de la culture ». Cf. MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, 1992, p. 121.

<sup>612</sup> « L'œuvre d'art et sa description sont le plus souvent produites à des moments différents, par des auteurs différents, voire dans des lieux différents. Elles ne s'inscrivent donc pas dans le même contexte culturel. Le regard du descripteur sur l'œuvre d'art est donc essentiellement anachronique. Il faut tenir compte des effets de déchiffrement, interprétation et réévaluation qu'une telle distance implique. Fondamentalement, il importe de voir que l'ekphrasis est le lieu de confrontation de deux moments, de deux cultures, deux systèmes de valeur, voire de deux philosophies de la représentation », WANLIN, Nicolas, « Atelier de théorie littéraire : Ekphrasis : Problématiques majeures de la notion », [www.Fabula.org/atelier.ptq?Ekphrasis](http://www.Fabula.org/atelier.ptq?Ekphrasis).

<sup>613</sup> « Metí ropa en una maleta y el Miércoles Santo me dirigí a la estación; el pueblo elegido fue S\*\*\*, una de las ciudades más arcaicas de España, en la cual se venera un devotísimo Cristo, famoso por sus milagros y su antigüedad y por la leyenda corriente de que está vestido de piel humana », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 143.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 145.

personnage de « El hermanuco » décide de se cacher derrière la statue du « Cristo de la Buena Hora » pour se venger d'une dévote qui le méprise et semble incapable de quitter les lieux à l'heure où le religieux, bon vivant et peu attentif aux besoins de la foi, souhaite rentrer chez lui.

Le lecteur assiste ainsi au même déroulement en trois temps : description de la statue du Christ en souffrance, projet d'induire un personnage en erreur, souffrances du personnage suite à cette décision de s'emparer, ou de se railler, des mystères de la foi. Grâce à cette structure tripartite, l'auteur obtient un effet de miroir entre la Passion du Christ et la souffrance des hommes. Cristallisés dans la statue, le martyre du Christ et la cruauté de ses bourreaux se réfléchissent, dans l'espace clos de l'église, sur le religieux mal inspiré (qui fait office de bourreau), et sur Doña Mariquita (qui meurt sous le coup de l'émotion)<sup>615</sup>.

Lieu du repentir, et même de l'exorcisme dans le récit « Esperanza y Ventura »<sup>616</sup>, l'église tout entière participe à infliger, si ce n'est le coup de grâce, une souffrance au personnage du pécheur, sous la forme d'une révélation indispensable au salut de son âme. Dans deux récits, « El aviso » et « Ceniza », le lieu sacré se charge symboliquement du péché des personnages pour que ces derniers prennent conscience, avant la communion ou au moment de l'imposition des cendres, de leurs mauvaises actions.

La couleur rouge qui, on le sait, enflamme les ciels dans les paysages et prépare ainsi l'irruption de la violence, peut également émaner des Cieux et envelopper l'espace sacré. Dans le récit « El aviso », qui appartient au recueil *Cuentos sacro-pofanos*, Román choisit de séduire María Mestre, qu'il croit orpheline. Il erre dans la ville, impatient de célébrer son « triomphe honteux ». Ne sachant que faire, il se rend à l'église qui, comme le suggère le titre du récit, lui donne un avertissement :

Vio que entraba gentío y entró también, por instinto o pensando tal vez que su acto de devoción atenuaba la gravedad del delito ya inminente. La iglesia

---

<sup>615</sup> « Nuestro Señor de las Barbas » pourrait également justifier notre propos. Le Christ sanglant est baigné, à la fin du récit, d'un sang humain : « A cada nueva sangría del tesoro de los monjes, aplicada a satisfacer la codicia; a cada heredad con que redondeaba sus bienes; a cada viaje a Compostela para desprenderse de monedas o joyas, don Gelasio, enfermo de pavor, soñaba noches enteras con el Cristo, y le veía sacudir la envoltura y surgir, pálido, barbudo, ensangrentado y horrible » ; « Y los ladrones, que temían ser sorprendidos, porque los perros ladraban, apoyaron en la sien de Garroso el cañón de una carabina, dispararon... Y el cadáver del criminal, perdonado sin duda ya por la justicia celeste, rodó al lado de la efigie, bañándola en sangre », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 125-126.

<sup>616</sup> « Esperanza y Ventura » fut publié en 1903 dans *Blanco y Negro*. Les passages qui ont lieu dans l'église sont ceux de l'exorcisme. La mention des objets nécessaires à l'acte liturgique est la source d'une grande souffrance physique pour la possédée : « Al aparecer el cura en el altar, al relucir el oro de la casulla nueva y repiquetear con tirilín argentino la campanilla del acólito, le endemoniada tembló doble, resopló, gimió, barbotó palabras obscuras. La contuvieron; hasta el *Sanctus* fueron haciendo bueno de ella. El *Sanctus* la alborotó; se acercaba el momento; los demonios, alojados en frágil cuerpo de mujer, lo regaban con pez ardiente y le hundían sus garras de fuego en las entrañas », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 207.

estaba iluminada por cientos de cirios; el altar mayor adornado con flores; revestidas de colgaduras de damasco encarnado las paredes; era el último día de una solemne novena, y había manifiesto, gozos, reserva y plática. [...] Román fijó la mirada en el Sagrario, y al reflejo de los cirios, conservando tal vez en la pupila el color de las nubes o el tono de las cortinas, vio que la Sagrada Forma no era blanca, sino roja, de un rojo intenso, ¡rojo de sangre<sup>617</sup>!

Il en va de l'hostie rouge sang comme des cendres qui brûlent le front de Nati, le personnage adultérin de « Ceniza »<sup>618</sup> : grâce au travail de la description et à la perception du personnage, matériel et immatériel se confondent dans l'espace sacré pour que le péché ne soit plus une faute invisible.

Ainsi, il apparaît que la description de l'espace religieux contribue, comme c'est le cas pour les autres espaces intérieurs et extérieurs dans les récits de doña Emilia, à annoncer la souffrance. Les passages descriptifs dans des récits qui épousent les conventions du réalisme, des genres policier, religieux, ou fantastique, ne peuvent jamais être réduits à leur fonction référentielle et fonctionnelle. Par un jeu combinatoire de procédés littéraires et d'échos que le lecteur perçoit d'un recueil à l'autre, les lieux deviennent une force oppressante et cruelle qui, parfois, ne semble viser qu'un but : voir le sang couler. Dotée du don d'ubiquité, la cruauté est toujours à proximité du personnage : même lorsque ce n'est pas son semblable, bien humain, qui la déchaîne, elle est pourtant présente, à l'affût dans la nature qu'elle infuse, dans l'espace de l'intimité qu'elle ne quitte jamais, dans les lieux sacrés qui sont ceux de la Passion et des martyres.

---

<sup>617</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 702.

<sup>618</sup> Le titre « Ceniza », très proche de « Cenizas », récit que nous avons déjà évoqué, peut amener le lecteur à confondre les deux textes. Il est encore question, dans « Ceniza », publié pour la première fois en dans *El Imparcial*, en 1897 et repris dans *Cuentos sacro-profanos*, de séduction mais cette fois, la victime n'est pas une religieuse. Nati, lors du carnaval, a commis l'adultère. Dans son rêve, elle voit l'église comme le lieu de son salut. Hélas, elle n'a pas le temps de recevoir réellement les cendres, marquées en signe de pénitence. Lorsqu'elle se réveille, son mari découvre le déguisement qu'elle portait, la veille, durant son escapade nocturne. Le rêve prémonitoire de Nati était un avertissement : bientôt, tout le monde saurait qu'elle a commis un péché : « Nati corría, corría, pareciéndole que cuanto más se apresuraba, más se alejaba de la bienhechora iglesia. Por fin la divisó, cruzó el pórtico, persignándose, tomó agua bendita, y se arrodilló delante del altar, donde un sacerdote imponía la ceniza a unos cuantos fieles madrugadores... Nati presentó la frente, oyó el fatídico *Memento homo, quia pulvis eris...* y sintió los dedos del sacerdote que tocaban sus sienes, y a la vez un agudo dolor, como si la hubiesen quemado con un ascua... Al mismo tiempo, los devotos postrados alrededor la miraron fijamente, repitieron atónitos : « ¡Pecado! » », *ibid.*, p. 745.



## Chapitre X : Décrire la blessure, exprimer la fascination du sang.

Les éléments préparatoires, les effets d'annonce, le rythme de la narration créent une tension palpable dans le récit. Ce n'est que lorsque le sang a coulé, que la blessure est exprimée, qu'elle devient visible, que l'univers de la fiction s'apaise. L'acmé, épiphanie qui bouleverse irrémédiablement le récit, est le lieu de *cruor*. Recueil après recueil, d'un genre à l'autre, l'auteur décrit les plaies, les souffrances endurées par les personnages, et doña Emilia travaille les scènes sanglantes selon plusieurs modalités. Dans la recherche « du dire qui fait voir<sup>619</sup> », que la plume soit outil de dissection naturaliste, scalpel qui ouvre le corps avec une froideur médicale, ou au contraire, arme cruelle qui semble vouloir aller, sans raison apparente, plus avant dans les chairs et les souffrances du personnage, l'écriture de la blessure est révélatrice d'une volonté de fasciner par le sang.

### De la description médicale à la surenchère.

Dire que le sang coule dans les récits courts de doña Emilia n'est pas assez précis : nous devrions plutôt, pour respecter les choix opérés par l'auteur et tenter de rendre toute la richesse de son travail d'écriture, nuancer et compléter l'expression, un peu plate au demeurant, en employant les verbes « verser », « éclabousser », « tacher », « détremper », « baigner », « inonder », « sourdre », qui traversent les collections<sup>620</sup>.

---

<sup>619</sup> OUELLET, Pierre, *Voir et savoir, La perception des univers du discours*, Candiak, Les éditions Balzac, 1992, p. 296.

<sup>620</sup> On pourra se reporter par exemple, la liste n'est pas exhaustive, aux récits : « La hierba milagrosa » dans lequel le verbe « saltar » est employé, « Un destripador de antaño » pour l'emploi de « derramar », « La

En développant à l'envi les images sanglantes, Emilia Pardo Bazán fait en sorte que le fluide imprègne le récit d'une présence tantôt discrète, tantôt inévitable, surabondante. L'élément liquide est alors exploré dans tout son éventail : le sang apparaît parfois sous la forme d'une goutte, d'un filet, mais comme la complaisance morbide semble l'exiger, il se répand le plus souvent largement, par jets, s'étale dans une mare, qui devient parfois rivière<sup>621</sup>.

Parce qu'elle connaît à la fois le penchant naturel des lecteurs pour les crimes de sang, que les faits divers atroces décrivent par le menu, exposant le cadavre au voyeurisme d'un public jamais rassasié, et les textes fondateurs du naturalisme qui prônent une analyse rigoureuse des fonctionnements biologiques de l'homme, doña Emilia traite la blessure de façon plurielle. La fonction exposante, présente dans les textes réalistes, la séduit parfois au point de faire du corps de la victime un objet d'étude presque scientifique. Dans d'autres récits, au contraire, l'auteur ne s'intéresse plus à l'enveloppe : ce qui importe alors, c'est que la plume-scalpel la déchire rapidement et que le sang coule, en abondance, pour témoigner de l'atrocité du monde.

En tout état de cause, il est indéniable que le naturalisme a laissé une empreinte durable dans le travail de description de la blessure chez doña Emilia : la volonté d'explorer le corps et de donner, au passage, quelques leçons d'anatomie au lecteur, revient de recueil en recueil et parfois bien après le succès - mitigé en Espagne - de l'école de Zola. C'est « tout naturellement » que l'auteur choisit alors de décrire plaies et lésions comme pourrait le faire un médecin légiste. Dans « Nube de paso », qui appartient à la collection *Cuentos trágicos*, le détective observe un corps étrangement meurtri :

Cuando se notó que el pobre muchacho estaba muerto y no dormido; cuando, al descubrirle el cuerpo, se vio que tenía una herida triangular, como de estilete, en la región del corazón -la autopsia comprobó después que esa herida

---

penitencia de Dora » pour « chorrear », « El antepasado » pour « deshilar », « El voto de Rosiña » pour « arrojar », « La puñalada » pour les emplois de « manar » et « empapar », « Página suelta » pour « nadar », « El aljófár » pour « soltar », « Idilio » pour « destilar », « El pajarraco » pour « fluir », « El conde sueña » pour « surtir », « En el pueblo » pour « brotar » et « empapar », « El engaño » pour « regar » et « Sin tregua » pour arrojar ».

<sup>621</sup> Une fois encore, le recensement que nous proposons, bien que lacunaire, témoigne de cette constante car les images appartiennent à des recueils différents. Pour la goutte de sang, on se reportera, par exemple, aux récits « Un destripador de antaño », « Reconciliación », « El tesoro de los Lagidas ». Le filet de sang apparaît dans les récits « La puñalada », « Las espinas ». Le jet de sang est parfois « surtidor » : « Un duro falso », parfois « caño » : « La hierba milagrosa », « roja fuente » dans « El conde sueña », ou encore « reguero » dans « El rosario de coral ». La mare de sang est plus récurrente. Nous retrouvons l'expression « el charco de sangre » dans « El puño », « Nieto del Cid », « Desde afuera », « Semilla heroica » ou encore « Página suelta ». Dans « El aljófár », « un río de sangre » s'échappe du nez de l'homme blessé. Dans « Sangre del brazo », c'est l'expression « mer de sang » qui est employée : « Saque señor; tengo la mar de sangre buena que ofrecer a mi ama ».

causó la muerte-, figúrese usted si los compañeros de hospedaje nos echamos a discurrir<sup>622</sup>.

Dans « Un destripador de antaño » encore, la description de la Vierge martyre, insiste sur les parties du corps exposées au regard des fidèles :

La cabeza, inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro de rosas de plata, ostentaba encima del pelo rubio una corona de rosas de plata; y la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, *estudiada con clínica exactitud*; las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello<sup>623</sup>.

Dans d'autres récits, le narrateur omniscient décrit les symptômes ; il sait, avant le malade, que la plaie devient « ulcère mortel »<sup>624</sup>. Médecin, le narrateur examine le corps et lorsqu'il faut amputer, il choisit de taire la souffrance pour en suggérer toute l'intensité : « Prefiero no detallar su fin, los síntomas espantosos, el tétano como desenlace... Si los médicos puntualizásemos ciertos casos, la humanidad se aborrecería a sí propia, como dijo Salomón, por haber nacido<sup>625</sup> ». Dans d'autres cas, le narrateur hétérodiégétique profite au contraire de son omniscience pour livrer tous les détails cliniques :

Trasladado el herido al hospital, se vio que Teodoro tenía destrozado el hueso de la pierna -fractura complicada, gravísima-. El médico dio su fallo: para salvar la vida había que practicar urgentemente la amputación por más arriba de la rótula, advirtiéndole que consideraba peligroso dar cloroformo al paciente. Teodoro resistió la operación con los ojos abiertos, y vio cómo el bisturí incidía su piel y resecaba sus músculos, cómo la sierra mordía en el hueso hasta llegar al tuétano y cómo su pierna derecha, ensangrentada, muerta ya, era llevada a que la enterrasen<sup>626</sup>...

Cette description est-elle, à proprement parler, médicale ? L'auteur se montre-t-il précis, exact, et impassible face à l'examen du « document pathologique » ? Ces questions, élargies à plusieurs écrivains réalistes et naturalistes, ont été soulevées en leur temps par Victor Ségalen, dans une thèse soutenue en 1902, *L'Observation médicale chez les écrivains*

---

<sup>622</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 423.

<sup>623</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 8.

<sup>624</sup> Nous évoquons ici le récit « El martirio de Sor Viviana » qui appartient aux *Cuentos sacro-profanos* : « Degenerada la llaga en mortal úlcera, amenazando la negra gangrena, era preciso cortarle el brazo entero a la criatura », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 675.

<sup>625</sup> « La mosca verde », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 402. Dans la même page, le narrateur avait déjà exprimé cette volonté de taire la souffrance : « abreviaré el relato de aquella tragedia... ».

<sup>626</sup> « Consuelo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 558.

*naturalistes*<sup>627</sup>. Pour le médecin, qui montre de grandes qualités d'analyse littéraire en travaillant sur la description et sur les transformations « du retentissement émotif en notions intellectuelles », les naturalistes, « les torturés du verbe », ont su offrir des tableaux cliniques vraisemblables, dans lesquels le mot exact arrive sans discordance. En revanche, là où le médecin se montrerait « impassible » face à l'examen du patient, l'écrivain ne pourrait, tout au plus, que se montrer « impartial ». Sans doute parce qu'il est observateur et non praticien, sa sensibilité ne serait pas assez émoussée par les spectacles cruels que le médecin, le vrai, est capable, plus froidement, de transformer en symptômes et en maux.

Doña Emilia n'a guère recours aux termes médicaux précis, elle ne semble pas attachée à faire du récit court un document pathologique authentique ou poussé, elle s'en tient généralement, comme dans les exemples donnés plus haut, à la mention des organes vitaux. De surcroît, Emilia Pardo Bazán n'a pas en partage avec les écrivains que Ségalen nomme les « cliniciens ès-lettres », cette capacité à « l'impartialité ». Si le sang coule, il doit générer le drame ou le tragique, souvenons-nous des titres des recueils *Cuentos dramáticos* et *Cuentos trágicos* ; la froideur de la description médicale requiert une distance envers la souffrance du personnage, et envers le lecteur, que l'auteur ne souhaite pas installer.

Le récit court « Argumento », publié dans le recueil *Cuentos trágicos* en est un exemple éloquent. Un charpentier en grève doit conduire d'urgence son fils chez le médecin car la blessure nécessite une intervention. Dans un même passage, la voix du narrateur omniscient se modifie pour proposer, d'abord, une vision assez distanciée de la scène - qui s'assimile au point de vue rationnel du médecin - puis, par le jeu de la focalisation, pénètre l'inquiétude du père. Ce changement de point de vue, de sensibilité, transforme la perception de l'opération, les mots exacts de l'inventaire médical cèdent le pas à des expressions crues, à des impressions macabres qui, à coup sûr, heurteront bien davantage la sensibilité le lecteur :

A la tarde, el doctor desnudó al niño, le extendió sobre la mesa y le adormió con el cloroformo, porque la operación era y tenía que ser larga. Con la celeridad asombrosa que le caracteriza, abrió de un seguro tajo el costado, por la espalda, y fue ensanchando la incisión y aislando el tumor para extraerlo.

El padre, de pie, y con el aliento congojoso, miraba el instrumento que sajava y cortaba de aquella carne de sus amores. Un temblor agitaba sus miembros, y por su frente rezumaba un sudor frío, ¡Qué herida tan enorme! ¿No le sacarían por allí las tripas al malpocado? ¿No le vaciarían como a un cerdo<sup>628</sup>?

---

<sup>627</sup> SÉGALEN, Victor, *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, Thèse pour le Doctorat en Médecine, présentée et soutenue, publiquement le 29 janvier 1902, sous la présidence de M. Morache, Professeur, Université de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux, version numérisée disponible sur le catalogue *gallica.bnf.fr*.

<sup>628</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 520.

Si le regard médical est important pour l'écrivain réaliste, le regard du profane permet de toucher davantage la fibre émotive du lecteur, de rendre compte de l'inquiétude, tout humaine au fond, que suscite l'apparition de la blessure<sup>629</sup>. Viser l'émotion revient alors à ne reculer devant aucun détail, aucune image, quitte à tomber dans le « mauvais goût », si ce dernier permet d'une façon quelconque d'impressionner le lecteur.

Nous ne saurions proposer dans cette étude une analyse de tous les passages dans lesquels la comtesse de Pardo Bazán s'acharne sur les personnages et propose des descriptions répugnantes, nous avons d'ailleurs déjà évoqué cet aspect dans la première partie de ce travail. En de rares occasions, comme dans « La mosca verde » ou « Un destripador de antaño », l'auteur, déjà sûr de l'effet cruel du récit sur le lecteur, passe sous silence la scène du supplice. Ibrahima Diaby remarque à juste titre :

L'auteur passe rapidement sur le meurtre de la jeune fille dont il évite la description. En revanche, dans bien d'autres contes, le thème tragique s'accompagne des plus effroyables détails sur lesquels la romancière insiste, comme si elle cédait à un parti pris bien arrêté. Dans de tels récits, Doña Emilia n'épargne pas à son lecteur, aussi souvent que l'anecdote l'y autorise, les détails les plus atroces tels que les descriptions d'horribles mutilations dont les personnages sont victimes<sup>630</sup>.

Notre lecture confirme cette remarque mais nous déplorons que ce « parti pris bien arrêté » ne soit pas davantage éclairé par l'auteur de la thèse. Il est évident que la surenchère ne peut, quand elle en devient grossière et qu'elle tutoie le Grand Guignol, être gratuite. Avant de chercher les intentions de l'auteur, il convient d'abord d'insister, à notre tour, sur ces scènes repoussantes, et de repérer, chez l'auteur, quelques procédés d'écriture susceptibles de renforcer un effet cruel déjà présent.

---

<sup>629</sup> A ce propos, le travail réalisé par Ségalen est fort intéressant. Lorsqu'il s'interroge sur la perception de la blessure, il écrit : « Ce passage, de l'ordre sensible à l'ordre intellectuel, du monde des images à celui des idées, nous pouvons le prendre sur le fait en comparant les deux séries de vocables sous lesquels un médecin, d'une part, un profane de l'autre, traduiraient les mêmes tableaux de clinique courante. Ce dernier, entrant à l'improviste en une salle d'opération, raconterait plus tard à ses amis terrifiés : « C'était épouvantable !... Il y avait une pauvre femme renversée, la tête très basse, le ventre ouvert ; elle râlait continuellement... un moment, elle est devenue toute bleue... tous les linges étaient couverts de sang... il en avait sauté sur le front des aides... on lui a enlevé un énorme morceau de chair ».

Le chirurgien, au contraire, dirait plus techniquement : « Je viens d'opérer un fibrome qui m'a donné pas mal de tracas. J'avais mis la malade dans la position de « Trendelenburg ». La chloroformisation a été délicate... Elle est restée longtemps cyanosée... La tumeur pesait 2.500 grammes..., c'était un fibrome pédiculé ». La transposition est complète. C'est une véritable *transmutation* des valeurs. L'intensité, le pittoresque de la description - par conséquent son retentissement émotif - ont perdu au profit de la précision du métier », SÉGALEN, Victor, *op. cit.*, p. 22.

<sup>630</sup> DIABY, Ibrahima, *op. cit.*, p. 32.

Outre les images qui transforment une vitre cassée en « un colgajo de carne desprendido por cuchillada feroz<sup>631</sup> », les feuilles mortes en « manos cortadas<sup>632</sup> » et qui relèvent davantage de la description de l'espace, la surenchère se manifeste le plus souvent lors du point d'orgue du récit, dans l'ouverture des chairs. Il est cependant des récits, comme « Geórgicas », « Fuego a bordo » ou encore « La almohada », dans lesquels les souffrances dépassent largement le dénouement ou le moment de tension maximale pour pénétrer la quasi-totalité du tissu narratif.

Dans « Geórgicas », les Lebríña et Raposo s'affrontent car, contrairement aux années précédentes, les deux familles ne s'entraident pas lors des moissons. Le refus des uns est le point de départ d'une série de coups, de représailles, de sang déversé. Les vengeances se succèdent jusqu'à ce que le feu détruise, en partie au moins, l'une des sources du conflit : la récolte. En quelques pages, le lecteur est alors témoin de quatre épisodes cruels. Aura et Chinto, la femme forte galicienne et le paysan cruel, archétypes des récits courts de la campagne, se battent à armes égales, au début du récit :

Aura sujetó a Chinto y le dio una paliza con el mango de la guadaña, mientras la vaca, pendiente el bocado de hierba entre los belfos, fijaba en el grupo sus ojos pensativos. Molido y humillado, Chinto Raposo se vengó cobardemente; aprovechó un descuido de Aura, y metiéndole de pronto la mano en la boca y apartando con violencia los dedos pulgar e índice, rasgó las comisuras de los labios. La sorpresa y el dolor paralizaron un instante a la amazona, y Chinto pudo huir<sup>633</sup>.

Les Lebríña ne peuvent souffrir l'affront fait à leur sœur, le jour du marché ; alors que Chinto revient seul, ils le rudoient, et le laissent dans un piteux état :

Regresaba, anochecido ya, algo chispón, con el carro vacío, y al sepultarse en uno de esos caminos hondos y angostos, limitados por los surcos de la llanta, recibió a traición un golpe en el duro cráneo y luego otro, que le derribó aturcido como un buey. En medio de su desvanecimiento sintió confusamente que algo muy pesado y duro le oprimía el pecho: eran unos zuecos de álamo, con tachuelas, bailando el pateado sobre su esternón<sup>634</sup>.

---

<sup>631</sup> « La amenaza », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 64.

<sup>632</sup> Nous pouvons lire cette expression dans « El revólver ». Avant que la malade explique au narrateur la cause de ses souffrances, la station thermale, aux couleurs de l'automne, annonce déjà la cruauté : « Y, notando cómo las anchas hojas de los plátanos, tocadas de carmín por la mano artística del otoño, caían a tierra majestuosamente y quedaban extendidas cual manos cortadas, la hice observar, para arrancar confidencias, lo pasajero de todo, la melancolía del tránsito de las cosas... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 139.

<sup>633</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 238.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 239.

« Œil pour œil, dent pour dent », le récit pourrait s'arrêter là, le lecteur aurait déjà perçu toute la cruauté du milieu rural et n'aurait pas manqué de repérer que le patronyme « Raposo », la présence de la vache dans le premier passage, et l'évocation du bœuf, dans le second, visent à rappeler combien l'homme peut être près de l'état animal dans les contrées reculées. Mais cela ne suffit point. Il faut que le sang coule encore, qu'une autre vengeance survienne. Tels des chasseurs à l'affût, les Raposo vont plus loin cette fois en tuant leur ennemi :

Estos velaron a su enemigo, como el cazador a la perdiz, y aprovechándose de una disputa que se alzó entre los jornaleros, arrojaron a Andrés sobre un montón de piedras sin partir, y con otra piedra le machacaron la sien<sup>635</sup>.

Pour que la boucle soit enfin bouclée, qu'une mort soit vengée par une autre mort, il faut attendre la prochaine moisson. C'est ce moment précis qu'attend la fille Lebríña qui, on ne sait trop comment, parvient à ce que l'assassin de son frère soit prisonnier des flammes :

Y sucedió que al verano siguiente, cuando la cosecha recogida ya prometía abundancia, una noche, sin saber por qué, prendiose fuego el pajar de Raposo y a la vez aparecieron ardiendo el cobertizo, el hórreo y la vivienda. Los Raposo, aunque dormían como marmotas, al descubrir el fuego pudieron salvar, sufriendo graves quemaduras, sólo a uno de los hijos. A Román, el que pasaba por autor material de la muerte de Andrés Lebríña, se le encontró carbonizado sin que nadie comprendiese cómo un mozo tan ágil no supo librarse del incendio<sup>636</sup>.

Dans « Sobremesa », doña Emilia tient à souligner l'atrocité d'un drame familial en procédant par accumulation : qu'une mère tue ses enfants est déjà le gage d'une cruauté révoltante pour le lecteur, décrire l'un des crimes en serait l'illustration, une transposition éphémère de l'horreur sur le papier, mais énumérer la mort successive de « el pequeñillo », « la niña de tres años », « el niño de seis y el de nueve », « el mayorcito », « la niña mayor » vise à heurter, à émouvoir, et en dernière instance, à donner une identité aux victimes. Cette énumération, ce refus de l'ellipse qui contrecarrerait le projet cruel de l'auteur se répètent dans d'autres récits qui n'appartiennent pas forcément à une même époque d'écriture<sup>637</sup>. Entre

---

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>636</sup> *Ibid.*

<sup>637</sup> Dans « Las medias rojas », publié dans *Cuentos de la tierra*, un père frappe sa fille qui veut porter des bas rouges. Lorsque doña Emilia décrit cette scène de violence, elle veut en évoquer toutes les étapes, toutes les parties du corps meurtries doivent être évoquées. Pour que l'indignation naisse chez le lecteur, il faut structurer et compléter la composition du tableau cruel : « Y con el cerrado puño hirió primero la cabeza, luego, el rostro, apartando las medrosas manecitas, de forma no alterada aún por el trabajo, con las que se escudaba Ildara, trémula. El cachete más violento cayó sobre un ojo, y la rapaza vio como un cielo estrellado, miles de puntos

autres exemples, on pourrait penser à « La dentadura », et au supplice qu'endure le personnage d'Águeda, à qui l'on doit extraire toutes les dents. Élément récurrent, l'absence d'anesthésie, permet de surenchérir, - le fallait-il ? - sur la douleur ; le lecteur ne saurait échapper au spectacle du sang, il doit être présent, puisque telle est la volonté de l'auteur, à l'opération que l'auteur prolonge à travers l'énumération :

No se conocían por entonces en España los anestésicos que hoy suelen emplearse para extracciones dolorosas, y aunque se tuviese noticia de ellos, nadie se atrevería a usarlos, arrojando el peligro y el descrédito que originaría el menor desliz en tal delicada materia. Tenía, pues, Águeda que afrontar el dolor con los ojos abiertos y el espíritu vigilante, y dominar sus nervios de niña para que no se sublevaran ante el atroz martirio.

Desviados, salientes y grandes eran sus dientes todos. Había que desarragarlos uno por uno. Águeda, cerrando los ojos, fijó el pensamiento en Fausto. Temblorosa, yerta de pavor, abrió la boca y sufrió la primera tortura, la segunda, la tercera... A la cuarta, como se viese cubierta de sangre, cayó con un síncope mortal<sup>638</sup>.

Tout comme le personnage, le lecteur doit affronter le récit, les yeux grand ouverts car c'est la vue du sang, de la blessure qui génère la répulsion jouissive, cette « aversión atractiva » que le personnage de « El cinco de copas » ressent pour les taches de sang qui ornent l'église de Valcelest. Figé, marron et non rouge-vif, ce sang trop sec, ne le satisfait pas, il le voudrait, à l'instar de l'auteur semble-t-il, liquide, frais : « Irritábale lo grosero de la pintura, y, más que nada, sus denegridos y secos tonos. “Eso no ha sido sangre nunca. ¿En qué se parece eso a la sangre? ¡Vaya una manera de representar las llagas!”<sup>639</sup> ». La fin du récit se charge de lui donner satisfaction, et c'est alors que, fasciné, il dit : « ¡Ahora veo que son verdaderas llagas! -gimió Agustín sin poder bajar las pupilas<sup>640</sup> ».

Pour que la cruauté s'impose dans le récit, qu'elle parvienne à fasciner par sa présence inévitable, l'auteur a souvent recours à la répétition, à la double adjectivation, triple s'il souhaite remuer le couteau dans la plaie, ainsi qu'aux dérivations. Dans « El indulto », par exemple, l'arme blanche occupe une place de choix dans la description du meurtre de la mère d'Antonia :

---

brillantes envueltos en una radiación de intensos coloridos sobre un negro terciopelo. *Luego, el labrador aporreó la nariz, los carrillos.* », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 535.

<sup>638</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 349.

<sup>639</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 46.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 49.

No fue tan indulgente la opinión como la ley: además de la declaración de la esposa, había un indicio vehementísimo: *la cuchillada* que mató a la vieja, *cuchillada certera y limpia*, asestada de arriba abajo, como las que los matachines dan a los cerdos, con un *cuchillo ancho y afiladísimo*, de cortar carne<sup>641</sup>.

La répétition n'est pas imputable à une maladresse, le terrible coup de couteau revient hanter le personnage au fil du récit, le souvenir, dans lequel la scène est réactualisée, permet à la comtesse de Pardo Bazán d'aller plus loin dans l'évocation de l'horreur :

La terrible escena volvía a presentarse ante sus ojos: ¿merecía indulto la fiera que asestó aquella tremenda cuchillada? Antonia recordaba que la herida tenía los labios blancos, y pareciale ver la sangre cuajada al pie del catre<sup>642</sup>.

Tout comme cette blessure ouverte ou les têtes tranchées qui sont exposées dans « Vendéana » ou « Idilio », il faut livrer le corps en pâture, le tourmenter jusqu'à ce qu'il dévoile tout son contenu. Qu'il s'agisse de récits réalistes ou exotiques, d'action ou symboliques, les exemples abondent : les yeux du personnage sont retirés l'un après l'autre dans « Apólogo » et des coups de hache frappent le corps de la victime de « Los buenos tiempos », dans « El conde sueña » encore, un chasseur rencontre Buddha et il lui retire lentement, et en plusieurs fois, des morceaux de chair à l'aide d'un couteau.

C'est avec un luxe de détails sanglants que doña Emilia décrit des scènes d'éventration, de combats, d'assassinats. Loin d'une écriture qui fuirait le mauvais goût, les viscères s'étalent, répugnants, dans plusieurs récits brefs appartenant à des sous-genres et des époques différents. Cette constatation nous permet de remettre en question l'affirmation de Mariano Baquero Goyanes, qui comparait le naturalisme de Blasco Ibáñez et celui de la comtesse de Pardo Bazán :

La sujeción a los modelos de Zola se nota no sólo en la crudeza repugnante de algunos cuentos, sino también en la técnica, eminentemente objetiva e impasible. Pese a esta técnica objetiva, preferimos el ruralismo áspero, pero humano, de la Pardo Bazán, a éste algo desorbitado de Blasco Ibáñez.

Se observa en el cuentista valenciano cierta morbosa preferencia por las escenas sangrientas y carniceras, que en ningún caso rehuye<sup>643</sup>.

---

<sup>641</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, p. 128.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>643</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1949, p. 382.

La complaisance dont Blasco Ibáñez fait preuve dans ses récits courts valenciens est indéniable. Toutefois, la cruauté dans les récits de doña Emilia ne s'inscrit pas uniquement dans la tradition du naturalisme : nourrie de plusieurs terreaux et pionnière dans la création du genre policier, doña Emilia écrit des scènes sanglantes qui débordent largement le cadre étiré de la fiction naturaliste, courant dans lequel on situe trop souvent, à la hâte et prétextant un besoin de clarté dans l'histoire de la littérature, la femme de lettres. Tout comme on ne peut emprisonner doña Emilia dans un seul courant, on ne peut davantage contenir la cruauté de ses récits, et cantonner la délectation pour les scènes sanglantes à une seule époque d'écriture. On ne saurait, non plus, nier que le goût pour la surenchère favorise un effet de répulsion chez le lecteur au détriment, peut-être, de l'élégance de l'écriture.

Outre les exemples que nous avons déjà donnés, les récits « Semilla heroica » et « El abanico », publiés en 1901 et 1908 illustrent bien notre propos. La corrida, qui occupe une place centrale dans les deux récits, tient ses promesses de cruauté : là où toute plume aurait nécessairement été obligée, pour les besoins de la vraisemblance, de mentionner le sang pour décrire une scène de combat, celle de doña Emilia appuie, offre nombre de détails écœurants, qui soulignent en gras, entourent le drame de la présence trop prégnante du sang.

Parti pris esthétique pour le moins surprenant, car il en vient peut-être à desservir la fluidité du récit, la surenchère dans « Semilla heroica » tient de l'hypotypose : cette figure rhétorique, généralement appliquée au théâtre - mais le spectacle taurin n'est-il pas une mise en scène ? - qui consiste à : « décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief de la réalité<sup>644</sup> ». L'hypotypose, par la stimulation de la vue, agit comme une force, vise un effet, tout en exprimant « une pulsion de la représentation<sup>645</sup> ».

La *phantasia*, vision de l'artiste, est immédiatement récupérée par l'*enargeia*, la puissance ; en se conjuguant, la description dépasse la peinture verbale d'un tableau pour devenir « une communication d'émotion à émotion, de l'émotion du créateur à celle de son public<sup>646</sup> ». La mort du jeune Cominiyo, est assurément plus cruelle et émouvante après avoir fait du sang un point nodal dans la scène de tauromachie :

En la cuarta corrida presentose la ocasión tan anhelada y por cierto que  
con trágico aparato. El tercer toro, hermoso bicho, de gran poder, dio un juego tal

---

<sup>644</sup> Cf. MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1981, cité par GEFEN, Alexandre, *La Mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 221.

<sup>645</sup> « Saisissant son objet par l'effet, la puissance et non l'expression, la question de l'hypotypose se place au cœur de la question de la représentation, entendue comme pouvoir et non comme technique. [...] Il y a dans l'hypotypose quelque chose comme une pulsion de représentation », *ibid.*

<sup>646</sup> Cf. GOYET, Francis. « Phantasia et hypotypose dans les traités de rhétorique de l'Antiquité », *Actes du colloque Fantaisie II de Clermont-Ferrand*, 1995, cité par GEFEN, Alexandre, *ibid.*, p. 222.

desde que salió a la plaza, que llegó a causar cierto pánico: como aquél pocos. Después de destripar por los aires a dos caballos, la emprendió con el que montaba el picador Bayeta, y en un santiamén dejó al jinete aplastado bajo la cabalgadura, en la cual se ensañó y cebó furioso. Crítica era la situación del picador. El peso del jaco le asfixiaba, y si se rebullese, con él emprendería el toro. En vano, la cuadrilla, a capotazos, quería engañar y distraer a la fiera, y Bayeta, ahogándose, asomaba la cabeza por detrás del espinazo del jaco moribundo. Ya el toro se lanzaba hacia la nueva presa, y ya el picador se veía recogido y despedido hasta las nubes, cuando una figurilla menuda apareció firmemente plantada sobre el vientre del tendido caballo, y, retando al toro con temeraria bizarría, le hirió repetidas veces con la mano en el inflamado morro y hasta osó jugar con los agudos cuernos mientras salvaban al picador. Cominiyo, que realizaba la proeza intentaba salir escapado, saltó hacia atrás, resbaló en la viscosa sangre, un charco rojo que el caballo había soltado de los pulmones, y el toro le pilló allí mismo, contra las tablas, y le enganchó y levantó en alto y lo dejó caer inerte. [...] El toro había cogido a Cominiyo por la espalda, en la región lumbar; sin duda la fiera tenía astillado el cuerno, y en la astilla sacó un jirón del hígado, una sangrienta pitralfa<sup>647</sup>.

Dans «El abanico», c'est encore lors d'une corrida qu'a lieu une scène d'éviscération, le cheval éventré est offert au regard vampirique des *aficionados*, aux côtés desquels se trouve le lecteur<sup>648</sup>. Si le récit court nous permet d'aller plus loin dans l'analyse de la surenchère, c'est grâce aux mots qui précèdent le spectacle cruel, à une réflexion du narrateur qui pourrait passer inaperçue à la lecture mais qui souligne, bien avant les essais théoriques d'Antonin Artaud, que la vue du sang confère au spectacle une énergie supérieure, lui apporte l'élément essentiel qui permet de ressentir toute sa valeur dramatique :

Iba a comenzar la faena de caballos. Allí esperaba yo a Bertina. Espiaba, en el lago pérfido de sus pupilas, la agitación de la sensibilidad. Por mucho que se la hubiesen explicado, la suerte de varas tiene siempre lo imprevisto y brutal del espectáculo cruento; *la sensación material es nueva necesariamente, aunque la inteligencia la haya razonado de antemano*<sup>649</sup>.

---

<sup>647</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 211.

<sup>648</sup> « Rígidos, terciada la pica, los varilargueros esperaban la embestida de la fiera, que, después de recorrer a escape el redondel dos o tres vueltas, distraída y desdeñosa, se fijó por fin, en aquellas macizas estantiguas ecuestres, en los famélicos bultos que la soportaban, y cuya línea angulosa, desvencijada, se exageraba caricaturesca en la proyección de la sombra. Resopló el toro, partió como un rayo, y mientras la puya se le hincaba en la carne, rasgó él con la aguda cuerna el arca del vientre del caballo... Brotó de la rasgadura larga, humeante, todo el paquete intestinal; fiemo y sangre, en hedionda mescolanza, se emplastaron en la arena; las patas del caballo, al querer arrancar en espantada huida, se enredaron en el revoltijo de tripas colgantes, y lo pisotearon y despedazaron, sacudiendo trozos y piltrafas, el jaco, vaciló, titubeó, tembló convulsivo sobre sus cuatro remos, y en tanto que el picador se zafaba pesadamente, tumbóse desplomado mascando el aire con bascas de agonía », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 261.

<sup>649</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

Imprévue, brutale, l'apparition du sang serait alors, selon la voix du narrateur, un moyen de lutter contre les sensibilités trop émoussées, de revivre une émotion déjà connue et pourtant intacte à chaque fois. Néanmoins, cette saturation par le sang, ne prend hélas pas en compte, le risque de sombrer dans le Grand Guignol... « La almohada », publié pour la première fois en 1903, et repris dans *Cuentos trágicos* en est sans doute un bon exemple<sup>650</sup>. Se situant à mi-chemin entre le pastiche et la libre recreation des épopées indiennes, le récit n'est guère novateur dans les techniques narratives et poursuit le même but : faire de la cruauté un élément essentiel de l'univers fictionnel. Le « héros » Bisma, mal inspiré par la déesse Kali, part en guerre de façon acharnée et s'engage dans une lutte fratricide. Aucune ellipse ne saurait être faite lorsque la bataille fait rage : « el suelo se cubría de carne palpitante », « 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 ». Alors que le lecteur a déjà été le témoin de la cruauté de cette scène, c'est à la fin du récit que l'auteur pêche, à notre sens, par excès : lorsque Bisma, déjà blessé, est pris pour cible :

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 finisimas 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 en un quejido lúgubre. Cayeron sobre él innumerables contrarios y le destrozaron a porfía con krisés, 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<sup>651</sup>.

---

<sup>650</sup> Bien des exemples pourraient illustrer nos propos, nous aurions également pu penser à « Fuego a bordo », présent dans *La dama joven*, premier recueil de récits courts de l'auteur, et que nous avons déjà mentionné dans cette étude. L'incendie d'un navire lors d'une nuit de tempête est le point de départ d'une série de drames humains. Dans la panique, les jeunes matelots se poussent à la mer, les premiers meurent brûlés vifs, les autres ébouillantés, certains essaient de s'accrocher aux canots de sauvetage mais, apeurés, des hommes déjà installés leur tailladent les mains et le corps de leurs poignards pour qu'ils lâchent prise. Le capitaine connaît son lot de souffrances : « por listo que anduvo el capitán, como estaba cerca, un alambre candente de la plataforma le cogió el pie por cerca del tobillo y se lo tronzó sin sacarle gota de sangre, haciendo a un tiempo una amputación y el cauterio; respondo de que ningún cirujano se lo cortaba con más limpieza ». S'ensuit le suicide d'un homme pris de panique : « el tercero que acababa de levantarse los sesos », et lorsque le capitaine peut enfin, malgré ses blessures, se lancer à la mer pour être sauvé, il n'est point question de lui donner quelque répit : « Aquello fue adelantar el desenlace, y nada más. Se conoce que o la humedad del agua, o el sacudimiento de la caída, le abrieron las arterias del pie tronzado, y se desangró en un decir Jesús; o acaso el frío le produjo calambre; no sé, el caso es que le vimos alzar los brazos, juntarlos en el aire y colarse por el ojo del salvavidas al fondo del mar. Quedaron flotando el chaleco y la gorra, a él no le vimos más en este mundo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 139-153 pour les passages cités.

<sup>651</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 503-504.

Assurément, l'énumération des armes, des parties du corps meurtries et ouvertes peut dérouter le lecteur et l'amener à considérer ce texte comme maladroit, l'effet escompté requérait-il nécessairement une telle hyperbole ? La subtilité n'aurait-elle pas été une arme plus efficace pour émouvoir ? L'hypotypose ne l'asse-t-elle pas lorsqu'elle devient systématique ?

Il est surprenant de voir combien doña Emilia eut recours aux mêmes procédés pour exprimer la cruauté d'un recueil à l'autre. En effet, il n'aurait guère été surprenant que la surenchère fût surtout présente dans les récits aux accents naturalistes, que la valeur symbolique du sang trouvât son terrain de prédilection dans les contes religieux, et qu'avec le temps, la facture du récit court évoluât vers des schèmes plus modernes. Certes, l'on peut observer aisément les différences entre les récits d'action et les récits psychologiques ; nous ne nions pas davantage le fait que les inquiétudes de la fin de siècle aient modifié l'appréhension de l'univers cruel, ou encore qu'avec sa tentative de cultiver le genre policier, l'auteur ait mis l'accent sur l'enquête, plutôt que sur le spectacle de la chair, pour exprimer le drame. Toutefois, force est de constater que la surenchère, l'insistance de faire de l'image sanglante un motif hypnotique par sa prégnance, sont fort récurrentes depuis les premiers récits jusqu'aux dernières collections.

Même si tous les récits courts de doña Emilia ne sont pas cruels, il y a donc bien un goût prononcé pour la cruauté tout au long de sa carrière littéraire. Le sang peut couler dans tout le récit, mais il existe un lieu privilégié, car stratégique, du sang qui coule : la clôture du récit.

### **La clausule sanglante.**

Lire les dernières lignes des récits de doña Emilia suffirait, pour qui en douterait encore, à rappeler la prédominance des tonalités tragiques et dramatiques de ses textes. Les clausules, terme que nous employons dans le respect de la définition rhétorique et étymologique, en ne prenant en compte que la dernière phrase du récit, sont le lieu de la dernière impression dans cet espace de la limite, de la frontière, qui signale à la fois, la fin de l'histoire, celle de la lecture, et le retour à la réalité du lecteur.

A la question de Guy Larroux : « Le sens est-il stocké dans des lieux privilégiés ou bien est-il distribué partout également ? », il est plus que tentant de répondre que « le mot de la fin » a une valeur supérieure à tout autre mot présent dans les passages descriptifs et ce,

même pour des récits courts, dans lesquels tout détail est immédiatement récupéré par les besoins fonctionnels de la narration<sup>652</sup>.

Que la mort survienne en fin de récit n'est guère surprenant, car elle permet également à l'auteur de signer la mort du texte, comme le souligne à juste titre Khalid Zekri :

La mort clausulaire célèbre la chute de l'enterrement du texte dans la non-parole, dans le mutisme. Les voix narratives disparaissent devant le vide narratif introduit par la mort. La liquidation (ou le *souhait* de liquidation) d'un personnage arrête la machine narrative puisqu'elle bloque sa voie et son parcours. La mort est là pour servir d'épiphanie au texte, elle signe sa fin<sup>653</sup>.

Qu'elle soit libératrice ou, bien au contraire, qu'elle emporte brutalement un personnage enjoué, la mort frappe très souvent dans la dernière phrase du récit court. Le recensement que nous avons effectué permet de distinguer plusieurs types de « morts clausulaires ». La mort est tantôt évoquée comme une fin tranquille, et les voix narratives, au diapason du personnage, s'apaisent avant de disparaître<sup>654</sup> ; tantôt, de façon hâtive, sans que l'on participe au dernier souffle de l'être de papier<sup>655</sup>, elle est signalée de façon assez neutre. Toutefois, elle survient souvent brutalement, et permet une fois encore à l'écrivain de faire jaillir le sang. *Cruor* n'apparaît pas mais découle, logiquement, de l'acte cruel :

---

<sup>652</sup> LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995 ainsi que HAMON, Philippe, « Clausules » in *Poétique* n° 24, 1975, p. 495-526.

<sup>653</sup> ZEKRI, Khalid, *Études des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Le Clézio*, Thèse de Doctorat de littérature française comparée, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, soutenue le 30 mars 1992, p. 255.

On pourra également consulter à ce sujet PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « Comment finir ? La fin et l'après-fin dans les récits de fiction », in *Histoires de textes. Mélanges offerts pour Marie-Hélène Pérennec*. Disponible en version numérisée : <http://langues.univ-lyon2.fr/1184-Histoires-textes.html>.

<sup>654</sup> Nous choisissons d'illustrer notre propos avec quelques clausules ou simplement en donnant les titres de récits appartenant à plusieurs collections. On pourra se reporter à l'ensemble des œuvres complètes régulièrement citées dans ce travail. Dans *Cuentos de amor*, de 1898 : « La sirena » : « ¡El expiró tan satisfecho, tan a gusto! », « La culpable » : « Y la culpable, dejando caer la cabeza sobre la almohada expiró contenta » ; *Cuentos dramáticos (En tranvía)*, de 1901 : « La Chucha » : « El soplo de ventura y de vida que el “chucho” había llevado consigo al locutorio rompió el corazón de la miserable y la hizo libre » ; *Cuentos de Navidad y Reyes*, de 1902, « Jesusa » : « No respondía; el sueño se realizaba; los dolores de Jesusa habían cesado; no volvería a sufrir » ; on pourra également se reporter à « La recompensa », « La madrina », « La almohada » dans la collection *Cuentos trágicos*.

<sup>655</sup> Une fois encore, les exemples abondent, les textes pouvant illustrer ce type de clausules sont fréquents, nous en avons dénombré plus de cinquante. Dans tous les récits mentionnés ci-dessous, la mort n'est pas associée au sang, elle n'est pas, non plus, exprimée de façon à suggérer sa force libératrice : « La Borgoñona », « La niña mártir », « Coleccionista », « El amor asesinado », « El corazón perdido », « La bicha », « Tiempo de ánimas », « Planta montés », « El trueque », « La gota de cera », « La resucitada », « El tesoro de los Lagidas », « Por otro », « Doradores », « Vitorio », « Suerte macabra »...

« Y el esposo cogió el hacha, sujetó a Pan-Siao por el complicado moño, y contra el tronco del sauce le partió la sien. » « Agravante » (1892)

« Se cuenta que pasó a África, y que en Tánger se pegó un tiro en la sien. »  
« Confidencia » (1892)

« El bárbaro que ya tenía apuntada la escopeta, disparó, y la madre, con el pecho atravesado, se desplomó hacia adentro, en brazos del hijo por quien aceptaba la muerte. »  
« Madre gallega » (1896)

« Serradle al medio el cuerpo -ordenó éste-, y perezcan así los que son dobles en sus alma y con las prácticas de los santos encubren la soberbia de los demonios. »  
« El pecado de Yemsid » (1897)

« Cayó el cuerpo boca abajo, y el golpe sordo y mate contra la tierra endurecida por la helada sonó extrañamente; el perro exhaló un largo aullido, y el arriero se inclinó; ya no respiraba aquella mala semilla. »  
« Justiciero » (1900)

« Cayó la noche; llegó el momento de vadear el río; y como la criatura, silenciosa ya, estorbaba en brazos, el comadrón desenvolvió el abrigo, cogió el cuerpo, lo balanceó y lo arrojó a la corriente. » « El comadrón » (1900)

« Sin duda, después de emborrionada esta página, el miedo insuperable hizo su oficio, y Federico Molina no disparó contra una sombra. »  
« Eximente » (1905)

« La amazona dio un grito, antes de ser arrojada, despedida contra la barrera desnucada, con el cráneo roto. » « Por la gloria » (1909)

« Se inclinó sobre el cestón; cogió de él la hoz de segar, afilada, reluciente, que manejaba con tanto vigor y destreza, y ocultándolo bajo el delantal, se metió por la casa adentro, segura de lo que iba a hacer, de la mala hierba que iba a segar de un golpe. »  
« La hoz » (1922)

D'autres clauses auraient pu être mentionnées, nous avons privilégié les fins violentes en prenant soin de choisir des récits qui appartiennent à des collections différentes et qui sont même parfois écrits à des époques bien distinctes<sup>656</sup>. Ainsi peut-on constater que le même procédé traverse quelque trente années d'écriture, mais également, à travers ces quelques exemples, que les récits exotiques (« El pecado de Yemsid », « Agravante »), les récits de la terre (« Justiciero », « La hoz »), l'évocation de l'histoire récente (« Madre gallega ») et les textes fantastiques et étranges (« El comadrón », « Eximente ») ont en partage la violence du mot de la fin. Ces « clôtures épigrammatiques », constituées « d'une seule

---

<sup>656</sup> Nous avons donné, pour chaque récit, la date de la première publication.

phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale », selon la définition d'Armine Kotin-Mortimer<sup>657</sup>, permettent à l'auteur de conclure en soulignant une dernière fois le *pathos* qui, par cette position stratégique dans le récit, agit comme un cadre, et signe l'ensemble de la narration de sa présence.

Il en va de même avec le sang. Dans les récits courts de doña Emilia, les clauses ne sauraient toujours suggérer sans montrer. Alors que toutes les possibilités narratives semblent épuisées, que le point d'orgue du récit, l'ouverture des plaies, a eu lieu, et que la mort semble inévitable, l'auteur cède à son besoin de terminer sur une note sanglante. Rien ne doit être épargné au lecteur, ni la texture du sang, ni sa couleur, ni même l'évocation de son goût :

« Y los ladrones, que temían ser sorprendidos porque los perros ladraban, apoyaron en la sien de Garroso el cañón de una carabina, dispararon..., y el cadáver del criminal, perdonado sin duda por la justicia celeste, rodó al lado de la efigie, bañándola en sangre. »  
« Nuestro Señor de las Barbas » (1900)

« La sangre se extendía, formando un charco alrededor de la cabeza lívida, inclinada hacia el borde de la acera; y Onofre, cruzado de brazos, aguardaba a que le prendiesen, mirando cómo del charco se extendían arroyillos rojos, coagulados rápidamente. »  
« La puñalada » (1901)

« Disimuladamente asió una herramienta afilada, una cuchilla de cortar suela, y volviendo hacia el maestro, que resoplaba en su silla, refunfuñando todavía para reclamar el duro, tiró tajo redondo, rebanándole mitad del pescuezo, del cual brotó un surtidor escarlata, mientras el hombre se derrumbaba sin articular un grito. »  
« Un duro falso » (1906)

« Y Yudistira sentía y reconocía los dientes blancos y agudos, que esta vez no habían hecho presa en el hombro, sino en el cuello, en cuyas venas la lengua ardiente absorbía la sangre cálida y roja. »  
« La tigresa » (1909)

Si le sang ne coulait pas jusqu'à la dernière ligne, les épisodes narrés n'en seraient pas moins tragiques ou dramatiques ; leur traitement serait tout simplement moins cruel au sens premier de l'étymon. Ainsi, bien que le sang versé ne soit pas la simple expression de la tragédie, il la renforce et lui confère une matière palpable, un point d'ancrage autour duquel le drame peut se dérouler ; il tient donc un rôle particulier dans la poétique de doña Emilia. En effet, si c'est « d'horreur sociale » qu'il est question, comme dans « Un duro falso », le lecteur ne pourra pas feindre d'ignorer les affres que la misère humaine génère car il sera maculé, *via* le texte, du sang des personnages.

---

<sup>657</sup> KOTIN-MORTIMER, Armine, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 21.

Aussi, l'écriture du sang et de la blessure est-elle bien plus qu'un moyen de gagner en puissance expressive ; par la fascination que le fluide vital exerce, l'auteur entraîne le lecteur dans une relation intime avec les drames de la société. Décrire le sang revient ainsi à créer un lien cruel - substantiellement humain -, une invitation parfois forcée à l'identification, qui unit le lecteur aux maux les plus terribles et le rend tout à la fois acteur, complice, victime impuissante, de toutes les atrocités.

« Instintivo » semble intéressant de ce point de vue. Emilia Pardo Bazán y décrit les déambulations d'une jeune femme dans le Madrid du début du 20<sup>ème</sup> siècle. La malheureuse se trouve dans un « cruel momento de su vivir », l'homme pour qui elle a sacrifié sa jeunesse décide finalement d'épouser une femme plus jeune, la laissant seule face à une vie qui lui semble insurmontable. Son errance ne peut que mal se terminer, et lorsqu'un fiacre s'approche rapidement, le lecteur connaît déjà le dénouement :

Con la lucidez que se desarrolla en los momentos supremos, calculó el momento perfectamente. No se arrojó hasta que ya no pudo el conductor frenar poco ni mucho<sup>658</sup>.

Cette conclusion tragique gagnerait à être interrompue là où s'arrête notre citation. Le lecteur comprend toute la souffrance que la jeune femme a endurée pour en arriver au suicide, pourquoi alors continuer de façon si triviale ? :

El pesado vehículo pasó por encima del pecho, magulló contra el corazón las costillas. Instantáneo todo<sup>659</sup>.

Cet autre exemple de surenchère semble illustrer de nouveau le principe selon lequel « l'horreur renforce l'attrait<sup>660</sup> ». Toutefois, il faut signaler que la dernière description, sur laquelle s'achève le récit, et qui ne permet aucune fin ouverte, n'est peut-être ni inutile, ni même gratuite. La description du corps écrasé peut en effet être un moyen d'obtenir une adhésion plus immédiate du lecteur. Au cas où les maux de l'âme, trop éloignés de ses préoccupations, ne l'auraient pas touché, l'évocation de la meurtrissure du corps, ce corps que lui aussi possède, ne peut le laisser totalement indifférent : dans cette écriture de la cruauté, décrire minutieusement, sans rien omettre, la souffrance du corps est aussi un moyen

---

<sup>658</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, op. cit. p. 219.

<sup>659</sup> *Ibid.*

<sup>660</sup> Cf. BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, (1941), *Œuvres Complètes*, III, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

d'identification au reste de l'humanité<sup>661</sup>. Voir les blessures de l'autre revient toujours, dans une dynamique d'identification au personnage, à explorer son propre corps et même, lorsque l'effet cruel escompté est réussi, à permettre au lecteur de ressentir le texte dans sa propre chair. C'est ainsi, nous semble-t-il, que l'auteur vise, en déversant le sang dans l'espace frontalier qu'est la clausule, à « blesser la sensibilité » du lecteur : l'image fascinante du sang pourrait agir comme le plus cruel des épilogues, un « surcroît » qui continuera de sourdre dans son esprit après le point final.

La surenchère, au cœur du récit, ou encore assénée lors du dernier instant de la lecture, bien que souvent repoussante, confère au récit sa littéarité. Parce que l'auteur touche à la notion de l'écart, celui de la représentation et celui du bon goût, il contribue à renforcer l'aspect cruel de son récit. Chercher à atteindre le lecteur requiert la mise en œuvre de techniques scripturales précises, parfois presque grossières, qui tiennent de la distorsion. D'autres procédés peuvent servir un même projet. La lecture de l'ensemble des récits courts nous a prouvé qu'à l'instar de l'insistance pour décrire la plaie, le contraste, et même le grotesque - qui est le dernier degré de la distorsion - pouvaient également contribuer à la création de l'effet cruel dans les récits courts de doña Emilia.

---

<sup>661</sup> Dans *La Méprise*, Vladimir Nabokov soulignait également l'échange des fluides vitaux entre le personnage et le lecteur : si pour nous, le sang du personnage permet de nourrir les interrogations du lecteur, dans la citation de l'auteur, c'est le personnage qui est nourri du sang du lecteur : « Le rêve le plus cher de l'auteur, c'est de transformer le lecteur en spectateur ; y parvient-il jamais ? Les pâles organismes des héros littéraires, nourris sous la surveillance de l'auteur, se gonflent graduellement du sang vital du lecteur, de sorte que le génie d'un écrivain consiste à leur donner la faculté d'accéder à la vie, grâce à une telle nutrition, et de vivre longtemps », NABOKOV, Vladimir, *La Méprise* (1934 pour la première parution), Paris, Gallimard, 1991, p. 34.

## **Chapitre XI : Contrastes et distorsions, prismes cruels.**

Le contraste, la mise en regard d'éléments et de comportements dissemblables, choix visant à créer un heurt au sein de l'univers fictionnel, mais également chez le lecteur, participent d'un travail d'écriture à la recherche de « l'effet cruel ».

La cruauté, au-delà de la trop lourde surenchère et des clauses sanglantes, résulte de techniques scripturales et d'un art de conter maîtrisé. Pour que la laideur et la souffrance s'imposent au cœur du récit, outre l'insistance de mauvais goût, y a-t-il de meilleurs procédés que ceux qui chercheraient à isoler l'élément affreux et à le confronter à la beauté et à l'insouciance ? C'est avec l'écart - cet entre-deux difficilement saisissable qui anéantit toute possibilité de travailler sur la demi-teinte - que le récit devient l'espace du choc, de la confrontation.

Pour émouvoir, dénoncer, ou tromper le lecteur, doña Emilia met en place de nombreuses stratégies : le choix d'éléments contraires est la plus évidente, mais l'auteur sait également combien les voix narratives peuvent être utiles pour souligner la douleur et l'injustice. La polyphonie contribue ainsi, qu'elle s'impose par le dialogue, ou par les récits enchâssés, à jouer sur les incompatibilités, les dissonances, les perspectives opposées. Mais le contraste n'est pas présent seulement au cœur du texte, il peut déjà agir et conditionner la lecture dès le titre.

## Le titre : du contraste comme manipulation.

Le titre oriente, génère une attente. Il est à la fois indice anticipé et concentration de sens. Lors du passage, presque instantané, qui sépare la lecture du titre de celle de l'*incipit*, le lecteur a déjà pris connaissance d'une précieuse information, puisqu'il sait sa lecture orientée par l'auteur. Dès cet instant, il souhaite trouver un écho, une explicitation à cette première donnée souvent lacunaire.

C'est ainsi que les titres-espaces invitent le lecteur à un voyage plus ou moins exotique, que les titres-personnages désignent d'emblée la figure incontournable du récit, tandis que les titres-objets l'engagent à prêter une attention toute particulière à ce qui pourrait sembler de l'ordre du détail. Une fois le jeu de pistes accepté, le corps du texte se charge de donner toutes les clés, et le titre, seuil du récit, est à jamais franchi.

Lorsque le titre est court, qu'il désigne un objet, qu'il se résume à un nom, ou qu'il semble banal, le lecteur ne pense guère avoir d'efforts à fournir pour en saisir la valeur. Toutefois, « Las cerezas rojas », « Ocho nueces », « El gemelo », titres-objets anodins en apparence, cristallisent toute la force dramatique du récit : on tue pour quelques fruits, un objet aussi insignifiant qu'un bouton de manchette révèle qu'on peut être trompé et volé par ses propres enfants<sup>662</sup>.

Outre ce premier contraste entre l'apparente simplicité du titre et la terrible réalité qu'il dissimule, il est des fois où le lecteur, parce que le titre semble plus obscur, plus abstrait ou plus psychologique, s'interroge sur le sens qu'il pourrait recouvrir<sup>663</sup>. C'est alors qu'on le voudrait programmatique, qu'il est genèse de l'horizon d'attente, que le titre peut chercher à dérouter, à fausser la donne, et inviter à un jeu de dupes.

Dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán, le lecteur est parfois cruellement trompé sur le contenu de la fiction. Le plus souvent, il faut en convenir, le titre tient ses promesses : « Pena de muerte », « El ahogado », « Vampiro », « La reja », « Accidente », « Un destripador de antaño », « La estéril », « Sangre del brazo », « Maldición de gitana », n'en sont que quelques exemples. Parfois, l'auteur s'ingénie au contraire à brouiller les pistes en

---

<sup>662</sup> À propos des titres des nouvelles de Maupassant, Daniel Grojnowski remarque : « S'ils affichent de prime abord une certaine banalité, ces titres sont transformés par l'histoire en énoncés aux résonances amusantes, émouvantes, pathétiques ou tragiques. Après la lecture de la nouvelle, chacun prend consistance (par la référence à des personnages, une aventure) et provoque une interprétation, change de valeur, se teintant, par exemple, d'ironie ou d'effroi », GROJNOWSKI, Daniel, *op. cit.*, p. 132.

<sup>663</sup> De nombreux titres restent obscurs avant la lecture du récit. On peut penser, par exemple, à : « A secreto agravio », « Los adorantes », « Aire », « Al peso », « Apuesta », « Atavismos », « Los cabellos », « La casa del sueño », « Como la luz », « Cuesta abajo », « De polizón », « Deber », « Díptico », « Fantaseando », « Humano », « La lógica », « El mundo », « Vida nueva ».

donnant un titre suggérant la force de l'amour triomphant, l'amitié entre les êtres ou l'optimisme à des récits où les souffrances physiques et mentales abondent. L'écart entre le périphrase<sup>664</sup> et le texte invite à la réflexion, permet d'entrevoir l'intention critique de l'auteur et souligne davantage encore les tourments de la vie.

Dans le recueil *La dama joven*, Emilia Pardo Bazán choisissait déjà de nommer un récit « Bucólica » alors que les amours de Joaquín Rojas devaient mener ce dernier bien loin de la recherche de l'harmonie virgilienne. Si Gallus, dans la dixième églogue des *Bucoliques* chante : « L'Amour triomphe de tout ; nous aussi, plions devant l'amour<sup>665</sup> », dans le récit de doña Emilia, la campagne galicienne aussi belle soit-elle<sup>666</sup>, abrite pour toute Lycoris, femme idéalisée qui appartient déjà à un autre, une « Maripepiña », que l'amant, déçu et honteux, a hâte de quitter à la fin du récit. En effet, bien que le cadre naturel ait permis au jeune homme de recouvrer santé et vigueur, il décide de retourner à Pontevedra au plus vite, sans même parvenir à toucher celle qui aurait pu être une parfaite épouse : « Después la empujé suavemente hacia la puerta. Me parece que esperaba alguna caricia de despedida; pero ya me sería imposible ni tocarle amorosamente al pelo de la ropa<sup>667</sup> ».

Huit ans plus tard, avec « Géorgicas », le lecteur retrouve la même volonté de faire d'un cadre idyllique le lieu d'une souffrance intense. Ce n'est pas, bien entendu, la première partie de l'œuvre de Virgile, avant tout traité d'agriculture, qui a conduit l'auteur à choisir, avec ironie, le titre des *Géorgiques* pour son récit court. C'est au second livre, communément appelé « L'éloge de la vie champêtre », que doña Emilia a sans doute pensé lorsqu'elle a intitulé son récit. Dans le texte classique, la question de l'homme dans son rapport harmonieux avec la nature est traitée selon un découpage communément accepté qui, après la lecture du récit féroce d'Emilia Pardo Bazán, peut prêter à sourire : bonheur des paysans

---

<sup>664</sup> En 1987, dans son ouvrage intitulé *Seuils*, Gérard Genette annonce qu'il traite, d'une façon générale, du paratexte, par rapport au texte. Il distingue, au sein de cet ensemble, le périphrase et l'épithète. Il définit le périphrase comme une catégorie d'éléments situés « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois insérés dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes [...] ». L'épithète, quant à lui, est constitué de messages situés à l'extérieur du volume du texte : entretiens, correspondances, etc. Cf. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10.

<sup>665</sup> « Omnia vincit Amor : et nos cedamus amori », VIRGILE, *Bucoliques*, Églogue X, vers 69, Traduction d'Eugène de Saint-Denis, Paris, Hatier, 2011, p. 97.

<sup>666</sup> Dans le prologue au recueil, doña Emilia revient sur la genèse de chacun des récits de *La dama joven*. C'est quelque peu mue par la nostalgie de la Galice que l'auteur décide de proposer ce long récit-épistolaire : « Todavía engaña mi memoria a los sentidos, y trae al olfato el virgiliano perfume de las colmenas suspendidas sobre el río Avieiro, o el olor de la madura pavia y racimo almibarado, y al paladar el dejo de la miel y de las azucarosas castañas, y al oído el son de la gaita triste, de la dulce flauta y el hinchado bombo, y a los ojos el verdinegro matiz de los pinares contrastando con la fresca verdura o el rojo tostado de las parras... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 7.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 111.

(v. 458-474), le poète aspire à vivre à la campagne (v. 475-489), calme et pureté de la vie rurale (v.490-540), fin du chant (v. 541-542)<sup>668</sup>.

La cruauté et la convoitise des Lebrina et des Raposo est si éloignée du texte de Virgile que le lecteur, qui connaît peut-être les vers : « Ô trop heureux les cultivateurs, s'ils connaissent leur bonheur ! Loin des discordes armées, la terre d'elle-même leur prodigue avec une justice parfaite une nourriture facile<sup>669</sup> » saisit rapidement combien Pardo Bazán prend le contre-pied de cette idéalisation de la campagne. Dans les villages reculés de la Galice, tout comme en ville, « des frères se plaisent à se couvrir du sang de leurs frères<sup>670</sup> », et quiconque tendrait encore à considérer la campagne comme un espace de paix serait aussi crédule que le lecteur qui aurait pris le titre « *Geórgicas* » au pied de la lettre.

Ainsi aguerri, le lecteur sait que *doña Emilia* peut lui adresser une sorte de clin d'œil pour qu'il saisisse l'ironie d'un titre. Dès lors, il ne peut lire les titres « *Idilio* », « *La confianza* », « *Recompensa* », « *Consuelos* », « *Reconciliados* », « *Reconciliación* » ou encore « *Curado* » et « *La risa* » sans quelque méfiance à l'encontre de mots porteurs d'espoir. Lorsque le titre annonce enfin quelque horizon heureux, il est trompeur. Aucun exemple ne semble déroger à la règle et de recueil en recueil, le procédé se répète. On pourrait attendre que « *Semilla heroica* » soit un récit épique exemplaire, l'histoire d'un destin peu commun, et le lecteur assiste à la mort d'un apprenti toréro en mal de reconnaissance. Avec « *Idilio* », il pourrait espérer, une fois n'est pas coutume, être plongé dans un récit où les amours seraient enfin heureuses, mais point de répit, c'est une tête tranchée qui retient toute son attention.

La mort et la cruauté sont toujours là pour rompre l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, les récits « *Reconciliación* » et « *Reconciliados* », publiés respectivement en 1895 et 1922 ne sont pas des récits d'heureuses retrouvailles. Les titres, proches, ne recèlent aucune réjouissance. Si réconciliation il y a, c'est celle qui place les personnages face à une mort, tantôt séduisante, tantôt imparable, lors d'agnitions macabres et inattendues qui toujours réaffirment son pouvoir.

Dans le premier récit, le seul attrait que le narrateur trouve à la Mort, cette fois incarnée sous les traits d'une belle jeune femme, c'est qu'elle permet toujours à l'être humain d'être vengé :

-En cambio... ¿qué? No hay beneficio que tanto daño pueda compensar.

---

<sup>668</sup> VIRGILE, *Géorgiques*, Paris, « Les Belles Lettres », 1957. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis.

<sup>669</sup> « O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas ! quibus ipsa, procul discordibus armis, / fundit humo facilem uictum iustissima tellus », *ibid.*, v. 458-461.

<sup>670</sup> « Gaudent perfusi sanguine fratrum », *ibid.* Tout le passage des vers 490-540 pourrait être cité tant la vision de l'homme dans le milieu naturel est opposé au sombre tableau que peint l'auteur dans ce récit.

-Sí, lo hay. En cambio... óyeme bien... Soy la vengadora segura, infalible, que nunca falta. Tarde o temprano cumplo los sacrílegos deseos, y *entrego al enemigo la cabeza del enemigo*.

Y pasó por la faz de mármol de la Muerte una vaga sonrisa de complicidad con la pasión, pasión que en aquel momento sentí con rubor que me subyugaba. Reconciliado enteramente con el espectro, le tendí los brazos en un transporte de rencor satisfecho y de feroz alegría<sup>671</sup>...

Jamais récit ne semble avoir aussi mal porté son titre : en guise de réconciliation, le lecteur découvre un univers où, fatalement, tout le monde est ennemi, et où le seul motif d'accepter la mort est de songer qu'elle s'abattra inexorablement sur d'autres êtres humains.

Abolissant tout sur son passage, la mort peut « réconcilier » des ennemis en les réduisant au silence de la pierre tombale. C'est en substance ce que l'auteur réaffirme avec le récit « Reconciliados ». Alors qu'un quart de siècle sépare l'écriture des deux récits, on trouve aisément le même désir d'induire le lecteur en erreur et de le conduire sur un chemin qui mène inexorablement vers la cruauté.

La voix du guérisseur local sert de guide au narrateur pour percer le mystère de cette double sépulture creusée récemment et qui a reçu les corps « des deux plus grands ennemis de la paroisse<sup>672</sup> ». Impropre à qualifier la présence, côte à côte, des deux corps, le titre « Reconciliados » se joue du lecteur et même du destin des personnages qui, jusqu'à la dernière page du récit, se sont voué une haine peu commune :

Al aproximarse, Selmo sacudió el primer golpe, un débil azadonazo, en el hombro de Roque. Éste se hizo atrás, pero no sin esgrimir su horquilla, dirigiéndola contra el pecho del enemigo. Fue a clavarse en el estómago. Las puntas aguzadas penetraron en la carne. Aulló el herido, maldiciendo. Roque acababa de caer, arrastrado por la propia fuerza con que había querido asestar el golpe, consumiendo en tal arranque cuanto le restaba de energía. Y, al verle en tierra, el otro recogió del suelo su azada, y ya esta vez fue certero. La cabeza sonó como una olla que se parte. Luego, un azadonazo vigoroso quebró huesos y costillas<sup>673</sup>...

Le procédé est récurrent, l'effet escompté semble satisfaire l'auteur qui multiplie ces titres trompeurs au fil des collections. L'ironie mordante le pousse ainsi à intituler des récits dramatiques avec une légèreté toute cruelle : qui songerait que « Bromita » soit l'histoire de la

---

<sup>671</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 768. Nous soulignons.

<sup>672</sup> « Se habían cavado allí sepulturas recientemente y el viejo Avelaneira, el curandero que me acompañaba me hizo saber que eran dos las sepulturas acabadas de abrir, y que los dos que allí se habían enterrado a un tiempo, unidos en muerte por el odio y no por el amor, eran los dos mayores enemigos de la parroquia », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 645.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 648.

déchéance d'un homme qui bascule dans la folie<sup>674</sup> ? Que les récits « Recompensa » ou « Curado » se terminent par la mort des personnages principaux ? Ou encore que « La confianza » et « La risa » devraient plutôt porter pour titres « El robo » et « La mujer burlada »<sup>675</sup> ? Il en va de même pour « La edad de oro », les premières lignes du récit semblent correspondre - au moins d'un point de vue historique - à une époque glorieuse de l'Histoire espagnole mais soudain, le lecteur découvre que « L'Âge d'or » est incarné par une jeune femme nue, statue vivante recouverte d'une peinture dorée, offerte à la vue de l'Empereur Charles Quint. Anéantie par la honte, et enduite d'une substance collante dont elle ne peut se défaire, cette représentation de la grandeur impériale s'asphyxie<sup>676</sup>.

C'est de méfiance qu'il faut faire preuve lorsque la plume de Pardo Bazán ne surligne pas en gras, et de façon appuyée les affres de l'existence humaine, et qu'elle semble momentanément se détourner du monde de la souffrance et des tourments. Plus l'auteur choisit d'orienter notre regard vers le beau, le bon, l'heureux, plus elle creuse l'écart qui nous conduira irrémédiablement à nous abîmer, avec les personnages, dans la laideur, le mal, la tristesse. Si le contraste peut être plus cruel encore que la surenchère, c'est qu'il ne se borne pas à montrer l'horreur, il permet d'entrevoir ce qui aurait pu être, mais ne laisse jamais que le goût amer de ce qui est.

### **Au cœur du texte, le contraste et la polyphonie de la narration.**

Parce qu'il est de mauvais augure de s'attarder sur la représentation du bonheur dans les récits d'Emilia Pardo Bazán, et que le contraste est tel, parfois, qu'il choque et qu'il tutoie l'indécence, le terme « obscénité » semble particulièrement approprié pour évoquer l'écriture

---

<sup>674</sup> Publié pour la première fois dans *Blanco y Negro*, en 1905. L'argument de « Bromita » est bien plus sérieux qu'il n'y paraît : dans un bureau, un homme s'amuse à râper tous les jours la canne de son collègue qu'il trouve trop honnête et qui mérite bien, selon lui, d'être chahuté. Tout le monde prend plaisir à entendre les éclats de voix d'un fonctionnaire qui serait irréprochable s'il ne manquait pas de sang froid. Bientôt, ce dernier sombre dans un mutisme qui n'est pas de bon augure, il contemple sa canne qui est désormais d'une taille ridicule et il bascule dans la folie. La plaisanterie de mauvais goût est lourde de conséquences et le diminutif souligne l'ironie mordante de l'auteur. *Ibid.*, p. 105-108.

<sup>675</sup> « Recompensa » appartient au recueil *Cuentos trágicos*, *ibid.*, p. 465-470, « Curado » fait partie des récits qui composent *Lecciones de literatura*, PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 733-738. « La confianza », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, *op. cit.*, p. 75-78. « La risa », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 219-222.

<sup>676</sup> « La edad de oro » est un récit tardif dans la production d'Emilia Pardo Bazán. Il a été publié pour la première fois dans *El Imparcial*, le 12 septembre 1920. José Manuel González Herrán l'a publié récemment dans PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, *op. cit.*, p. 585-589.

de la confrontation d'éléments diamétralement opposés<sup>677</sup>. Mis à nu, percé à jour, révélant ainsi toute la laideur et la vilénie de la condition humaine, le personnage doit encore subir un dernier outrage : celui d'être considéré par un narrateur rarement bienveillant ou encore, d'être confronté à son antithèse, un être incarnant le bonheur.

« En tranvía », premier récit de la collection *Cuentos dramáticos*<sup>678</sup>, plonge le lecteur dans un tramway, un dimanche matin madrilène, jour des promenades familiales durant lesquelles on aime à habiller de façon élégante et soignée ses enfants, si bien portants :

La gente, volviendo de misa o del matinal correteo por las calles, asalta en la Puerta del Sol el tranvía del barrio de Salamanca. Llevan las señoras sencillos trajes de mañana; la blonda de la mantilla envuelve en su penumbra el brillo de las pupilas negras; arrollado a la muñeca, el rosario; en la mano enguantada, ocultando el puño del encas, un haz de lilas o un cucurucho de dulces, pendiente por una cintita del dedo meñique. Algunas van acompañadas de sus niños: ¡y qué niños tan elegantes, tan bonitos, tan bien tratados! Dan ganas de comérselos a besos; entran impulsos invencibles de jugar, enredando los dedos en la ondeante y pesada guedeja rubia que les cuelga por las espaldas.

En primer término, casi frente a mí, descuella un “bebé” de pocos meses. No se ve en él, aparte de la carita regordeta y las rosadas manos, sino encajes, tiras bordadas de ojetes, lazos de cinta, blanco todo, y dos volas envueltas en lana blanca también, bolas impacientes y danzarinas que son los piecillos. Se empina sobre ellos, pega brinco de gozo, y cuando un caballero cuarentón que va a su lado -probablemente el papá- le hace una carantoña o le enciende un fósforo, el mamón se ríe con toda su boca de viejo, babosa y desdentada, irradiando luz del cielo en sus ojos puros<sup>679</sup>.

Le récit se poursuit avec l'évocation d'une petite fille coquette qui n'attend qu'une chose : être contemplée. La description des femmes et du nourrisson que nous reproduisons a une valeur toute particulière pour le récit : ce premier tableau est le parfait contrepoint du rejeton chétif bercé par une femme affreuse. La mère est si laide, au milieu de tant de raffinement, que la voix narrative elle-même souligne le contraste :

---

<sup>677</sup> Alain Rey en rappelle l'étymologie : « Emprunté (1534) au latin *obscenus*, terme de la langue augurale qui signifie « de mauvais augure, sinistre (d'oiseaux, de présages) », passé dans le langage courant au sens de « qui a un aspect affreux, que l'on doit cacher ou éviter » d'où « sale, immonde » et « indécent » [...] . Le mot a été repris avec son sens moderne « qui révolte la pudeur, indécent » en parlant d'une chose, d'un spectacle (1694) et d'une personne ». A l'entrée OBSCÉNITÉ, il ajoute : « Le plus souvent au pluriel, il désigne des paroles, des images inconvenantes dans le domaine sexuel, le singulier collectif exprimant (1663) le caractère de ce qui est choquant, impudique », REY, Alain, *op. cit.*, p. 1446.

<sup>678</sup> Publié pour la première fois dans *El Imparcial*, le 24 février 1890, « En tranvía » est également le sous-titre du recueil *Cuentos dramáticos*.

<sup>679</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 175.

Una sola mancha noté en la composición del tranvía. Es cierto que era negrísima y feísima, aunque acaso lo pareciese más en virtud del contraste<sup>680</sup>.

Sa maigreur est une terrible dissonance dans la douce musique des « choques de los platos, nuncio del almuerzo<sup>681</sup> ». N'ayant pas de quoi payer son billet, elle se voit contrainte de descendre. Le narrateur s'approche pour lui apporter son aide et apprend alors le sort de ces deux êtres : maltraitée, la femme aux yeux rougis a été abandonnée par son mari. Contrairement au bébé décrit dans la première page du récit, son fils ne connaîtra pas les cajoleries d'un père aimant. Le narrateur souhaite alors consoler la femme, en lui rappelant à quel point il est important de tenir à la vie lorsque l'on a un si bel enfant, porteur d'espoir et d'avenir, mais à l'issue de ce bref échange, le contraste atteint son paroxysme, prouvant à quel point la société est cruelle et combien le sort s'acharne. En effet, alors que l'enfant choyé possède des yeux d'une clarté céleste, l'enfant de la misère est condamné à vivre dans l'obscurité :

Las madres no tienen derecho a entregarse a la desesperación, mientras sus hijos viven.

De esta vez, la mujer salió de su estupor y clavó en mí sus ojos irritados y secos, de horrible párpado ensangrentado y colgante. Su mirada fija removía el alma. El niño, entre tanto, se había despertado y estirado los bracitos, bostezando perezosamente. Y la mujer, agarrando a la criatura, la levantó en vilo y me la presentó. La luz del sol alumbraba de lleno su cara y sus pupilas, abiertas de par en par. Abiertas, pero blancas, cuajadas, inmóviles. El hijo de la abandonada era ciego<sup>682</sup>.

Choisir d'évoquer l'heure du repas, l'opulence face à l'indigence, creuse le fossé qui sépare les êtres. Si le contraste sert à souligner l'injustice, et que l'on peut être tenté d'y voir une critique sociale, doña Emilia publie un récit, treize ans plus tard, dans lequel elle n'oppose pas des milieux différents mais se borne plutôt à accentuer la misère en milieu rural. « El Xeste », d'abord publié dans *El Imparcial*, et repris dans *Cuentos del terruño*, est le récit du contraste par excellence. Par la frontière qu'est la fenêtre qui sépare l'espace intérieur de l'espace extérieur, Carracha, mendiant et « parasite », comme le nomme le narrateur hétérodiégétique<sup>683</sup>, regarde le repas que l'on offre aux ouvriers. A l'intérieur, désigné comme personnage principal de la fiction dès la première page du récit, Matías ouvre les paris : bien

---

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>683</sup> « Tú no, Carracha... Tú, quédate... Nadie protestó. Era un parásito esmirriado, un mendigo, que no formaba parte de la cuadrilla », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 11.

qu'il y ait une profusion de nourriture (le narrateur omniscient ayant mentionné la quantité et la variété des plats), il reprendrait de tout, et ce, à trois reprises. Par un va-et-vient constant entre le misérable affamé, réduit à observer « comme un chien » la scène de réjouissances<sup>684</sup>, et l'ouvrier peu éduqué, repu, qui s'efforce de manger pour trois, puisque tel est l'objectif insensé qu'il s'est fixé, le récit se construit sur une opposition indécente, et joue sur le contraste qui devient obscène lors du dénouement :

¡Atención! ¿Qué clamor se alzaba de la cocina? ¿Reñían acaso? ¿Una desgracia? El hambriento vio que la puerta se abría con ímpetu, y salían disparados dos de la cuadrilla, hechos unos locos. ¡El médico!... dijeron al pasar... Carracha notó que la puerta no se cerraba, y con su timidez canina, haciéndose el chiquito, se coló dentro, mascando el aire espeso, saturado de emanaciones de guisos sustanciosos y bebidas fuertes. Nadie le hizo caso. Rodeaban a Matías; le habían arrancado la chaqueta, desabrochado la camisa; le echaban agua por la cara, y su pelo negro, empapado, se pegaba al rostro violáceo por la fulminante congestión. Y el cantero no volvía en sí... ni volvió nunca. Según el médico, que llegó dos horas después -vivía a legua y media de allí-, de la congestión podría salvarse, pero había sido lo peor que al hincharse de alimentos, el estómago de Matías se abrió y se rajó, como un saco más lleno que su cabida máxima...

-El Señor nos dé una muerte tan dichosa -repetía Carracha, sinceramente, pasándose la lengua por los labios y recordando el hartazgo que gozó en un rincón, mientras todo el mundo se ocupaba de Matías<sup>685</sup>.

La cruauté que génère le contraste est également le fruit d'une opposition de voix narratives, d'une contradiction entre la souffrance que l'action souligne en gras et la légèreté des remarques des narrateurs témoins ou des membres de l'auditoire lorsque les récits sont encadrés<sup>686</sup>. Bien que le narrateur, instance sous laquelle on reconnaît parfois l'auteur<sup>687</sup>,

---

<sup>684</sup> « Y se quedó fuera, hecho un can humilde », *ibid.*

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>686</sup> Pour une étude plus précise des différentes instances narratives et des schèmes récurrents dans la production de récits courts d'Emilia Pardo Bazán, on pourra se reporter au chapitre X de la thèse doctorale de Juan Paredes Núñez : *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 325-363. Le critique recense les différents récits où l'auteur intervient directement dans la fiction, les récits encadrés ou enchâssés, l'apparition de mêmes narrateurs. Sur cet aspect, mais cette fois dans une étude qui mêle davantage le fond et la forme, on consultera le chapitre 6 de la thèse d'Ángeles Quesada Novás, *op. cit.*, p. 253-285.

<sup>687</sup> L'auteur est parfois, comme le souligne Paredes Núñez « conteur déclaré ». C'est le cas, par exemple, des récits « Un destripador de antaño » ou « La Mayorazga de Bouzas » dans lesquels la voix de l'auteur se manifeste dans le prologue pour annoncer le contenu de son récit. Parfois encore, l'auteur intervient directement dans la fiction. La narration à la première personne est totalement assumée par doña Emilia dans les récits « Los rizos », « Planta montés », « Morrión y Boina », « La Corpana », « Siglo XIII », « Carbón », « Sud-exprés ». Dans ces récits, il convient de souligner que la voix narrative, contrairement à ce qui se produit souvent avec d'autres narrateurs, s'émeut des malheurs d'autrui et se montre compatissante. Les récits « La Corpana » et « Carbón » en sont de bons exemples. Dans le premier récit, « La Corpana », cette femme violente et violentée par tous les passants, cette « louve » galicienne rejetée, croise doña Emilia. Alors que la femme alcoolique s'approche, la narratrice ne choisit pas de l'éviter : « Un domingo, al cruzar la plaza para ir a misa, vi que la propia Corpana me salía al encuentro y me cortaba el paso. No temí la racha de injurias que hasta

semble parfois s'apitoyer sur le sort de personnages malmenés par la vie, les différentes voix narratives qui prennent en charge les récits courts de doña Emilia se montrent souvent féroces dans leurs propos. L'expression de la compassion n'apparaît que rarement : les regards sans concession des différents narrateurs, homodiégétiques ou hétérodiégétiques sont légion. Lorsque l'atroce n'émeut nullement le narrateur, alors qu'il a déjà heurté la sensibilité du lecteur, quand l'indifférence et la raillerie surgissent dans un cadre des plus inappropriés, le contraste, né de l'écart et de la polyphonie, contribue à accentuer la cruauté du récit.

Cet effet cruel n'est pas dû, cette fois, à une quelconque surenchère de détails sanglants qui satureraient le texte : ce sont au contraire les commentaires les plus lapidaires qui assènent à la fois au personnage-victime et au lecteur du récit, le coup de grâce.

A titre d'exemple, dans « Bromita », un narrateur second s'amuse et compte également distraire son auditoire en évoquant un nouveau « cas », celui d'un fonctionnaire sans cesse raillé par ses collègues et qui devient bientôt un bouc émissaire de choix. De façon astucieuse, la narration permet au lecteur de se rendre compte que la victime assure seule l'éducation de sa fille, que son travail lui permet de nourrir son enfant. Face à l'acharnement d'hommes mal intentionnés, Picardo bascule dans la folie, il perd tout, son emploi, sa vie sociale. Un membre de l'auditoire réagit alors et pose une question qui pourrait être celle du lecteur : Qu'est-il advenu de la jeune fille ? Comment fait-elle sans la protection paternelle ? Ces interrogations ne soucient guère le narrateur second, comme en témoignent ses propos et les mots du narrateur omniscient sur lesquels s'achève le récit :

-Oiga usted, Anís: no más... Hay que desengañarle.

Anís se rió y asintió:

-Bien; pues se le desengañará mañana [...].

Y el mañana no llegó nunca. Al otro día, Picardo no concurrió a la oficina: había tenido un acceso de su antiguo frenesí en mitad de la calle; gritó, pegó, quiso matar a un policía, y le encerraron, naturalmente, en un manicomio.

-¿Y su hija?- pregunté.

-No sé qué habrá sido de ella- contestó el narrador, encogiéndose de hombros, con indiferencia distraída<sup>688</sup>.

---

involuntariamente expelía aquella boca: la Corpana venía de paz, venía con los ojos en el suelo... y, en aquel mismo instante sentí dentro de mí dos cosas: la primera, que aquella mujer no proferiría una palabra que no fuese dolor y vergüenza de sí misma; la segunda, que yo ya no sentía ni repulsión ni desdén. Había entre nosotras algo humano que tácitamente nos ponía de acuerdo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 547. Dans le second, alors que le jeune Carbón n'a pas pu résister à la rudesse du climat, la narratrice semble éprouver de la compassion : « ¡Pobre Carbón! -exclamé-. Ahora ya será blanco... ¿No se acuerda, señor obispo, de qué decía él que en el cielo, se volvía blanco todo el mundo? », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI*, p. 73.

<sup>688</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 108.

Avec « Inútil », l'auteur avait déjà souligné le contraste cruel existant entre l'atrocité des tortures infligées à un domestique dévoué et le regard froidement indifférent des maîtres de maison. La voix du narrateur omniscient souligne, dans les dernières lignes du récit, toute l'injustice du drame. La fidélité du vieux serviteur n'est pas récompensée, le crime est alors gratuit, l'ingratitude de la famille Valdelor est soulignée et participe de la cruauté du récit au même titre, et peut-être davantage encore, que la description des tourments infligés au vieil homme, désormais « inutile » :

De un puntapié le empujaron más adentro del hogar. La llama prendió en la ropa y en el pelo canoso. No hizo un movimiento. Ardía mejor que la yesca y la madera apolillada.

Al volver de misa los señores de Valdelor, creyeron que era un accidente casual -la caída del viejo en la lumbre- lo que les privaba de un criado bueno, realmente bueno, fiel, pero inútil para el servicio<sup>689</sup>.

Cette double peine infligée au personnage, celle de souffrir de façon intense et de ne susciter aucune empathie, se répète dans plusieurs récits courts. La mort du personnage ne suffit pas, il faut encore, comme le souligne Artaud, qu'il y ait « quelqu'un d'autre à la minute de la mort extrême pour nous dépouiller de notre propre vie<sup>690</sup> ». Ce « quelqu'un d'autre », indéfini chez Artaud, mais tout de même imputable au regard que pose la société sur l'être marginal, peut être incarné, dans les récits du contraste cruel, par plusieurs voix narratives.

Face à la douleur de l'autre, les différentes instances narratives présentes dans les récits courts de doña Emilia, font du verbe « ravir » le maître mot pour que le récit gagne encore en cruauté. En effet, que ces voix soient celles du narrateur omniscient, d'un narrateur témoin, d'un membre de l'auditoire ou directement celles des personnages à travers le dialogue, elles ont en partage la volonté de s'emparer de la souffrance de l'autre pour s'en amuser. Ce rapt, comme anéantissement de la dignité du personnage, et le ravissement, alors synonyme de réjouissance, se tutoient, conférant au récit toute sa dimension cruelle.

Le procédé est fréquent, et sa présence peut être observée dès les premiers récits publiés par la comtesse de Pardo Bazán comme le prouve la lecture de « Un diplomático », qui appartient au recueil de *La dama joven*. La duchesse de Fuente Real reçoit son courrier et s'aperçoit qu'une lettre est adressée à la nourrice de sa fille. On appelle alors Jacinta, femme d'extraction populaire qui s'inquiète déjà du contenu de la missive. La duchesse s'apprête à

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>690</sup> ARTAUD, Antonin, « Van Gogh, le suicidé de la société », 1947, cité par DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, éditions du Seuil, 1967, p. 342.

lui en faire la lecture lorsque le docteur et le duc entrent dans la pièce. Tous deux s'amuse-  
ent en voyant l'écriture et l'orthographe hésitantes :

Repare usted la ortografía de esa pobre gente, Sánchez del Abrojo  
-murmuró por lo bajo el duque, que se inclinaba sobre el hombro de su esposa  
deletreando-. ¡Ponen *Jacinta* con G! ¿Es gracioso, no<sup>691</sup>?

La duchesse insiste pour lire elle-même cette lettre qui pourrait ne pas apporter que  
de bonnes nouvelles. C'est avec difficulté que la femme croit avoir déchiffré son contenu :

-¡Ay ucencia, por la Virgen Santísima! ¿Qué desgracia será ésa?  
-interrogó el ama, cuyo color de figura de barro cocido se trocaba en palidez de  
granito recién labrado.

-Verás, mujer... no te asustes, si no es nada... “el honor de participarte...  
pues sabrás, estimada hija de nuestro cariñoso amor, como ayer se mu... se murió  
el novillo nuestro...”

-¡Novillo! -dijo pensativa el ama-. En casa no había sino dos vacas... la  
blanca y la roja<sup>692</sup>.

Une fois la lecture achevée, le duc s'empare de la lettre, heureux de pouvoir se  
distraire en commentant à voix haute les fautes de langue, qu'il trouve savoureuses, au  
docteur Sánchez del Abrojo :

-Ahora -dijo el diplomático recogiendo con impensado movimiento la  
carta de manos de la duquesa- permítame que vea la ortografía... Si es  
divertidísima. ¡Calle! -exclamó sin hacer caso de los desesperados ademanes de la  
duquesa-. Bien dije yo que no era para tus ojos esta letra, María querida... Si aquí  
no habla de novillo... No; donde leíste *novillo*, hay escrito *chiquillo*... ¡Estos  
signos paleográficos no son para usted, señora duquesa! No me haga usted señas...  
¡Pues si los diplomáticos, por oficio, tenemos que saber leer las cosas más  
peliagudas! *Chiquillo*; ¿ve usted Sánchez? “Se murió el chiquillo tuyo... Todos  
estamos traspasados de puñales...”<sup>693</sup>.

L'exemple est éloquent, le personnage du duc amusé et insensible, a pour fonction,  
dans le récit, de creuser l'écart, d'élargir la blessure, de la laisser béante et offerte au regard  
du lecteur, et c'est lorsqu'aucun personnage de la fiction et que nulle voix narrative ne tente  
de l'atténuer que la souffrance de la victime gagne en vigueur.

---

<sup>691</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 202.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>693</sup> *Ibid.*

Ainsi, pour appréhender au mieux la cruauté des récits courts de doña Emilia, convient-il de souligner que le point de vue que portent les différentes voix narratives sur les douleurs du corps et de l'âme importe au moins autant que leur nature. Juan Paredes Núñez avait déjà observé que :

Toda la organización del relato depende del punto de vista del narrador que, interpuesto entre el acontecimiento y el lector, maneja aquél a su arbitrio. Desde esta perspectiva la atención se desplaza hacia algo externo al personaje, todo el interés se centra en lo que el narrador cuenta y muy poco en el personaje del cual se habla<sup>694</sup>.

Bien que la présence du narrateur n'éclipse pas totalement celle du personnage, comme le suggèrerait presque le critique espagnol, il est indéniable que son point de vue conditionne la réception du récit. Si, comme nous avons eu l'occasion de le démontrer, les passages dialogués<sup>695</sup> ou les observations du narrateur omniscient permettent d'opposer, parfois férocement, la souffrance des uns et l'indifférence des autres, c'est sans doute dans les récits encadrés ou enchâssés que la fonction cruelle de la narration est le plus facilement perceptible.

Dans ce type de narrations<sup>696</sup>, la relation entre le récit-cadre et le récit encadré est révélatrice d'un double contraste. En effet, pour les personnages présents dans le récit-cadre, parmi lesquels se trouve bien souvent un narrateur témoin d'un drame, évoquer le « cas »

---

<sup>694</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 340-341.

<sup>695</sup> Le dialogue est souvent le lieu de l'opposition dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán, il est tantôt l'espace de la confrontation de points de vue lors de réunions littéraires ou d'échanges dans « El casino de la Amistad », tantôt celui de l'opposition sociale comme en témoignent plusieurs récits déjà mentionnés dans cette étude. Lorsque la comtesse de Pardo Bazán souhaite évoquer la rudesse de la campagne galicienne, de la vie à Marineda ou à Madrid, le dialogue lui permet de retranscrire la langue des couches populaires pour en garder à la fois toute la saveur et l'âpreté. L'auteur affirme sa volonté de rester fidèle au personnage dès le prologue de *La dama joven* : « Juzgo imperdonable artificio en los escritores alterar o corregir las formas de oración popular, entre las cuales y la idea que las dicta ha de existir sin remedio el nexo o vínculo misterioso que enlaza a todo pensamiento con su expresión hablada. Aun a costa de exponerme a que censores muy formales me imputen el estilo de mis héroes, insisto en no pulirlo ni arreglarlo, y en dejar a señoritos y curas de aldea, a mujeres del pueblo y amas de cría, que se produzcan como saben y pueden, cometiendo las faltas de lenguaje, barbarismos y provincialismos que gusten. Menos comprometido, pero menos honroso también, sería dictar a los párrocos de Boan y Naya, a las comadres de *El indulto*, períodos cervantescos y giros usuales en el centro de España, y jamás usados en este rincón del Noroeste », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII*, op. cit., p. 5-6. Ce qu'Emilia Pardo Bazán ne confie pas dans ce prologue, c'est que la reproduction des différentes langues qui cohabitent au sein d'une société permet non seulement de changer d'univers de façon vraisemblable et de cultiver une plus grande variété de voix dans ses récits, mais surtout d'insister sur les écarts qui séparent la langue des uns et celle des autres.

<sup>696</sup> Sans doute inspirée par « le maître » Maupassant mais également par d'autres écrivains français du 19<sup>ème</sup> siècle, Emilia Pardo Bazán choisit souvent ce schéma narratif. On le retrouve dans plusieurs collections et plus précisément dans les récits « Que vengan aquí », « Crimen libre », « Antiguamente », « Un parecido », « Filosofías », « Las desnudadas », « El aviso », « Así y todo », « La bicha », « Sobremesa », « Prueba al canto », « Desde afuera », « La mosca verde », « Arena », « El oficio de difuntos », « Los padres del Santo », « Caso » (1902), « El tetrarca en la aldea », « Humano », « Semilla heroica », « Cuento inmoral », « Un poco de ciencia », « La niebla », « La máscara ».

cruel et individuel permet non seulement de passer un agréable moment, mais également d'illustrer une théorie. Le premier contraste, comme nous l'avons déjà évoqué pour « Inútil », naît de l'inadéquation entre la légèreté du ton employé dans le récit-cadre et la gravité que devrait inspirer l'évocation du drame du récit encadré<sup>697</sup>.

Avec « Sobremesa », l'effet de cruauté est, comme nous l'avons vu, le fruit de l'accumulation et de l'insistance dans la description des multiples scènes d'infanticide. Cet effet est fortement accentué lorsque l'on se penche sur la perception du narrateur et sur les conditions dans lesquelles il livre le récit de la mère criminelle. Une fois le café versé dans le service en argent, les verres à liqueur remplis de Chartreuse, le personnage du marquis lance un nouveau thème de conversation, celui de la théorie de la natalité. C'est afin de connaître l'avis de ses amis, un ministre et un professeur d'université, que ce dernier devient narrateur second du récit pour leur conter le cas d'une femme dont il ne sait que penser.

L'histoire du crime et du châtement s'achève et le lecteur retrouve le récit cadre, son ambiance feutrée, il découvre alors que les membres de l'auditoire n'ont rien saisi de l'atrocité du drame. Comme le narrateur omniscient le suggère dans la dernière ligne du récit, il semble bien difficile de s'identifier lorsque l'on se repose, repu, près d'une cheminée :

Al pronto, nadie comentó la historia del marqués, tan impropia de un amo de casa que obsequia a sus amigos. Por fin, el catedrático de Economía murmuró sentenciosamente:

-No veo clara la conducta de esa mujer. ¿Por qué no ahorró los dineros producto de la venta de la cabra, en vez de malgastarlos en figuritas de Reyes y estrellas de talco? Con esos cuartos vivían una semana lo menos. El pobre es imprevisor. ¡Ah, si pudiésemos infundirle la virtud del ahorro! ¡Qué elemento de prosperidad para las naciones latinas!

-¿Y usted -preguntó al marqués sonriendo- enviaría a esa mujer al presidio?

-¡Qué remedio! -exclamó el interrogado, presentando las suelas de las botas al calorcillo de la chimenea<sup>698</sup>.

L'inadéquation des propos que tiennent les narrateurs seconds ou les membres de l'auditoire sur la situation des personnages-victimes n'est pas le seul contraste que révèle la confrontation du récit-cadre et du récit encadré. Le lecteur peut être surpris de voir combien

---

<sup>697</sup> Cette notion de contraste sur laquelle nous avons déjà travaillé a été observée par Juan Paredes Núñez dans les récits où le drame est conté depuis la perspective d'un narrateur témoin, que le récit soit encadré ou assuré dès les premières lignes par cette instance narrative : « Puede ocurrir también que la palabra final no sea pronunciada por el personaje sino por un testigo que cuenta la historia, en este caso se consigue por el contraste entre el relato y la apreciación que se hace de él: *El abanico, Atavismos, La pasarela, El tornado, Madre, Pilatos, Banquete de Boda, Sobremesa...* », *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 333.

<sup>698</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 96.

seuls les exemples cruels permettent de distraire les personnages du récit-cadre. Les conversations courtoises dans les villes thermales, les joutes verbales des penseurs qui fréquentent les salons, les propos ampoulés des intellectuels semblent bien inutiles et inconsistants s'ils ne sont illustrés par des exemples cruels.

Dans l'univers fictionnel de doña Emilia, le lecteur observera en effet que la ville d'eau où se déroulent plusieurs récits n'a pas pour seule fonction de soigner les maux physiques. Au contraire, elle est toujours le lieu que choisissent curistes et touristes pour s'épancher sur leurs propres souffrances morales ou pour narrer les tourments d'autres personnes. La ville d'eau est un observatoire de choix pour doña Emilia qui connaissait l'ambiance qui y régnait<sup>699</sup>, les promenades qui n'éveillaient sa curiosité que si l'on donnait matière à la « chismografía » de la bonne société<sup>700</sup>. Le lieu de cure est bien moins ennuyeux lorsqu'il est animé par la confidence ou par l'évocation de cas cruels ; il devient alors, paradoxalement, le théâtre d'une cruauté physique ou morale, comme en témoignent, par exemple, les récits « El revólver », « El encaje roto », « En coche-cama ».

L'apparente inadéquation entre la quiétude du lieu du récit-cadre, le bien-être des personnages présents, et la rudesse du drame évoqué dans le récit encadré est fréquente, tout comme l'est la dérive, qui semble inéluctable, des échanges sur des théories et des concepts philosophiques vers l'évocation de meurtrissures d'un corps ou d'une âme individuelle. Il apparaît en effet, comme nous souhaitons l'illustrer par le tableau ci-dessous, que dans les récits courts de doña Emilia, la discussion théorique, que celle-ci porte sur la beauté, sur l'héroïsme ou encore sur l'amour, ne soit probante que si elle s'appuie sur l'exemple cruel :

---

<sup>699</sup> La comtesse de Pardo Bazán, suivie pour des problèmes hépatiques puis de diabète se rendit à Vichy en 1880 mais fréquenta surtout la ville de Mondariz à partir de 1887. Elle eut l'occasion d'y rencontrer nombre d'artistes et d'hommes influents comme en témoigne son article de « La vida contemporánea » de 1899 : « A Mondariz, milagroso para el estómago, afluyen nuestros "ilustres enfermos", los descalabrados de las letras, de la política y del arte. Si deseáis conocer, sorprender en su vida diaria a los escritores españoles de renombre, a los políticos de talla, a Mondariz. Por allí ha desfilado en pocos años lo escogido de la *inteligencia* española ». Cité par PÉREZ SÁNCHEZ, Yolanda, « La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz », in *La Tribuna*, n° 4, *Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 283.

<sup>700</sup> C'est dans le récit « Filosofías », publié pour la première fois dans *La Ilustración Española y Americana* le 8 août 1912, qu'Emilia Pardo Bazán souligne la préférence des membres du « Casino de la Amistad » pour une conversation qui soit « entretenida y amena, de chismografía o de actualidad », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, op. cit., p. 103. La lecture de ce récit révèle le rôle cruel de l'auditoire. En effet, la cruauté n'est plus intrinsèque au contenu du récit du narrateur second, elle résulte de l'appétence de ce groupe aux aguets et, une fois encore, du décalage entre le drame évoqué et la légèreté de sa réception par l'auditoire.

Nom du récit/recueil	Thème abordé dans le récit cadre	Exemple donné par le narrateur second pour illustrer une théorie.
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Sobremesa », <i>Cuentos nuevos</i>.</li> </ul>	Théorie de la natalité, Malthusianisme.	Infanticides perpétrés par une femme n'ayant plus les moyens de subvenir aux besoins de ses enfants.
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Semilla heroica », <i>Cuentos dramáticos</i>.</li> </ul>	Qu'est ce que l'héroïsme ?	Mort par éviscération d'un jeune apprenti torero.
<ul style="list-style-type: none"> <li>« La mosca verde », <i>Cuentos trágicos</i>.</li> </ul>	La supériorité des forces de la nature.	Souffrances qui entraîneront la mort d'un jeune homme piqué par une mouche charbonneuse.
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Prueba al canto », <i>Arco Iris</i>.</li> </ul>	Le socialisme et le communisme.	Souffrances physiques d'un homme qui doit retenir un canot par la seule force de ses bras. La corde pénètre ses chairs, il lâche la petite embarcation.
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Así y todo », <i>Cuentos de amor</i>.</li> </ul>	Le célibat	Crime passionnel
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Las desnudadas », <i>Cuentos dramáticos</i>.</li> </ul>	La fatalité	Jeunes femmes qui perdent leur honneur, qui doivent marcher nues dans les rues. Terribles conséquences sur la plupart d'entre elles.

Bien que ce tableau ne soit nullement exhaustif, ces quelques exemples permettent d'observer aisément que dans ces récits encadrés ou enchâssés, que Juan Paredes Núñez nomme « cuentos demostración », l'illustration de toute théorie doit passer par la mise à nu de l'être humain, de son corps ou de son âme. C'est au prix de l'évocation de la souffrance individuelle que l'on évite les conversations stériles et les propos convenus sur la condition humaine, banalités qu'Emilia Pardo Bazán n'appréciait guère<sup>701</sup>.

<sup>701</sup> Dans le récit « El tetrarca en la aldea », l'auteur souligne à quel point les conversations sont oiseuses lorsque l'on feint de débattre sur des thèmes rebattus. Il semblerait alors, comme le prouvent les nombreux exemples donnés dans les récits courts, qu'il faille évoquer les cas individuels, appréhender les drames de « l'homme vrai », pour aller au fond des choses : « Hay conversaciones que desde que el mundo es mundo se suscitaron y se suscitarán, y que tienen un desarrollo ya previsto, pudiéndose vaticinar de antemano las vulgaridades que han de

En somme, le contraste, présent à plusieurs niveaux de la narration, contribue très largement à ce que la cruauté des drames évoqués et décrits dans les récits gagne en vigueur pour le lecteur. Heurter la sensibilité ne tient pas simplement de l'accumulation d'images sanglantes, la blessure est accrue lorsqu'elle est soumise au jeu de la polyphonie de la narration. Le récit cruel devient ainsi un kaléidoscope dans lequel la douleur est sans cesse multipliée, reflétée, accentuée par un jeu de contrastes et de miroirs. La mise en perspective de la douleur est le résultat d'un travail d'écriture habile dans lequel l'auteur parvient à faire du drame une matière ductile, qu'il peut étendre et déformer jusqu'à obtenir l'effet escompté. S'il souhaite forcer davantage le trait, aller plus loin dans la distorsion pour mettre en relief la laideur et la monstruosité de certaines situations, il peut alors faire le choix de s'écarter momentanément des conventions d'une écriture réaliste et d'avoir recours au grotesque.

### **Le grotesque : un prisme cruel.**

Rémi Astruc ouvre son étude *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle* avec ces mots :

Beauté et laideur ont en commun cet étrange pouvoir d'arrêter les yeux et de frapper les esprits. Dans un cas comme dans l'autre, l'effet est comparable à un rapt : il entraîne l'absentement à soi-même du spectateur qui n'est plus que regard, tout entier ramassé dans cette perception tyrannique et totalitaire de l'Autre<sup>702</sup>.

La laideur et la distorsion grotesque entretiennent des relations étroites que la comtesse de Pardo Bazán connaissait fort bien, comme le révèle la lecture des premières lignes de « Un destripador de antaño » :

El pánico vil de la ignorante multitud, hacen surgir de nuevo en mi fantasía el cuento, trágico y ridículo como Quasimodo, jorobado con todas las jorobas que afean al ciego terror y a la superstición infame<sup>703</sup>.

---

decirse sobre la materia, porque de tiempo inmemorial vienen repitiéndose y rebatiéndose los mismos argumentos. Posee este género de conversaciones la propiedad de inspirar frases enfáticas, de falsear la naturaleza imponiendo la ostentación de sentimientos convencionales; y de aquí su eterna monotonía, porque si el hombre verdadero siente con infinita variedad y riqueza de matices, el hombre artificial, modelado por las preocupaciones, marcha en línea recta, con movimiento automático », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 89.

<sup>702</sup> ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, Paris, Garnier, 2010, p. 7.

<sup>703</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 5.

Le concept de réalité et les conventions d'une écriture réaliste sont mis à mal par les jeux combinatoires qui unissent déformation, laideur, tragique et ridicule. Le grotesque, dont il convient de redéfinir la nature fuyante, n'est pas simplement le résultat d'un travail de distorsion, il agit au contraire comme un révélateur. En effet, la loupe déformante de l'écrivain conçoit le monde de la fiction de façon à dévoiler ce que l'œil ne pourrait saisir immédiatement dans la réalité ; ce qui pourrait alors sembler, *a priori*, de l'ordre du travestissement s'impose à lui comme une autre réalité. Ainsi, si l'écriture du grotesque s'éloigne d'une volonté mimétique, et qu'elle modifie l'univers connu, elle permet de jouer sur l'ambiguïté du familier et de la nouveauté, alors perçue comme une menace.

Wolfgang Kayser, dans *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, de 1957, ouvrage de référence sur le grotesque aux côtés des travaux de Bakhtine<sup>704</sup>, souligne que l'aspect inquiétant du grotesque était déjà perçu par les artistes de la Renaissance :

Para el Renacimiento, el término *grotesco*, empleado para designar un determinado arte ornamental sobre la base de estímulos recibidos de la antigüedad, encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones<sup>705</sup>.

A la lumière de cette remarque, on comprend aisément que le grotesque, parce qu'il joue sur la confrontation de deux univers que le lecteur voudrait irréconciliables, ait été souvent associé par la critique au genre du fantastique. En intitulant un recueil de nouvelles fantastiques *Tales of the Grottesque and the Arabesque*, en 1840, Poe contribua sans doute à ce que l'on voie le grotesque avant tout comme un mode de représentation visant à annoncer l'apparition d'un élément surnaturel. Bien que le grotesque ne soit pas inséparable du genre fantastique, nous ne pouvons nier que dès la découverte de ce mode de représentation

---

<sup>704</sup> Il n'existe, à ce jour, aucune traduction de cet ouvrage en français. La traduction en anglais de cet essai date de 1963 : *The Grottesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1982. Nous avons choisi de citer la traduction en castillan, de 1964 : *Lo Grottesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 20.

Parce qu'il semble résister à l'interprétation, le grotesque a longtemps été considéré par la critique littéraire française de façon lacunaire. Cette dernière, qui s'appuyait avant tout sur les travaux de Bakhtine, appréhende surtout le grotesque comme un domaine où s'exprime une forme d'irrationnel qui confère au texte des accents comiques plus ou moins marqués. C'est ce que rappelle Rémi Astruc : « Se référant souvent aux seuls travaux de Bakhtine, les plus connus en France [...], les utilisations qui en sont faites reposent généralement sur une vision pauvre et incomplète de la question, qui fait du grotesque une simple variété du comique au côté de la satire, du bouffon, de l'humour, de l'ironie, de l'absurde dont on a d'ailleurs parfois bien du mal à le différencier », ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 12.

<sup>705</sup> KAYSER, Wolfgang, *Lo Grottesco: su configuración en pintura y literatura*, *op. cit.*, p. 21.

artistique, on le rejeta dans une altérité monstrueuse, ou pour le moins, dans un au-delà de la représentation conventionnelle et canonique de l'univers de l'être humain.

Après la découverte des fresques de la *Domus Aurea* de Néron à Rome, « la grottesca » primitive se développa et devint une forme de représentation fréquente au 16<sup>ème</sup> siècle. Bientôt, avec le texte de Vitruve, qui faisait autorité parmi les théoriciens de l'Art de la Renaissance, on la condamna :

Ces beaux exemples d'emprunts à la nature, nos goûts dépravés les repoussent ; on ne voit plus sur les murs que des monstres au lieu de ces représentations naturelles et vraies ; [...] Ce sont là des choses qui n'existent pas, ne peuvent exister et n'existeront jamais<sup>706</sup>.

L'association de l'irréel, du monstrueux et de la dépravation prouvent que Vitruve souhaitait placer le grotesque au-delà de la nature humaine, de sa moralité et de l'harmonie vers laquelle la production des artistes devait tendre. Toutefois, si le grotesque menace, qu'on souhaite le placer en deçà de la beauté naturelle qui est avant tout reflet de l'homme, c'est sans doute que l'on perçoit qu'il n'est pas simplement ridicule. Ce que l'on craint déjà à l'époque de Vitruve, sans l'énoncer clairement, c'est qu'il soit « la doublure et la distorsion grimaçante du pathétique » de ce monde-ci<sup>707</sup>.

Bien que le fantastique ou les genres voisins que sont l'étrange et le merveilleux intègrent le grotesque dans leur poétique de la confrontation de deux univers, le grotesque n'exige pas que le monde connu soit révolutionné : la distorsion peut être assez subtile pour modifier l'image sans dépasser les limites de la vraisemblance. Dans tous ces cas, il conviendra d'accepter que le grotesque ne peut être réduit à un genre, et qu'une fiction communément qualifiée de « réaliste » puisse intégrer, çà et là, quelques passages dans lesquels le lecteur peut percevoir une déformation du monde. Certes, ce sont là des écarts face à une écriture qui se voudrait mimétique, mais ils ne dénaturent pas l'ensemble du récit.

Comme le souligne John W. Kronik dans un article sur *La Regenta*, l'écriture de la réalité et le recours au grotesque ne sont pas incompatibles ; ne pas considérer les textes des écrivains espagnols du 19<sup>e</sup> siècle comme pouvant receler des passages grotesques est une erreur que le critique souhaite corriger :

---

<sup>706</sup> VITRUVÉ, cité par ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « L'imaginaire du texte », 1991, p. 13.

<sup>707</sup> Cette expression est empruntée à Elisheva Rosen, spécialiste du grotesque dans les arts et plus précisément dans la littérature. Cf. « Le Pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », VAN ROSSUM-GUYON Françoise, VAN BREDERODE Michel, *Balzac et les Parents Pauvres : Le Cousin Pons, La Cousine Bette*, Paris, SEDES, 1981, p. 121.

Lo grotesco, en fin, se asocia históricamente con el barroco, con el romanticismo y con las corrientes vanguardistas del siglo veinte, pero parece ser el antagonista de una postura mimética. Esta omisión de toda una época es un error que deja un gran hueco en la historia del grotesco español. Es difícil imaginarse cómo pueden vivir y escribir en tierras españolas los herederos de Quevedo y Goya, de Alemán, Valdés Leal y Larra, sin quedar profundamente afectados por la estética del grotesco. Efectivamente, no hay que buscar lo recóndito para encontrar escenas de evidente estampa grotesca en nuestra llamada generación realista, en Pereda y Pardo Bazán, en *Sotileza y Los Pazos de Ulloa*, por ejemplo. La de Galdós es sin ninguna duda una mano maestra al servicio de lo grotesco, la cual recurre a esta estética en la creación de personajes y escenas y en la exposición de sus temas<sup>708</sup>.

Le grotesque, tout à la fois effet de loupe, déformation de la réalité, et caricature semble échapper aux tentatives de classification. S'il relève d'un ordre, et même d'un désordre puisque sa nature est avant tout, et à l'origine, transgressive des lois de la nature, le grotesque n'existe que sous le regard de qui connaît la norme, et c'est au moment où il perçoit l'écart entre ce mode de figuration et le monde tel qu'il le connaît, que le lecteur reçoit l'effet que poursuit l'écriture du grotesque. Pour Rémi Astruc, étudier le grotesque suppose en effet de se placer depuis le point de vue de la réception du texte : c'est en s'intéressant à « l'émotion propre au grotesque » que l'on peut en saisir non seulement la portée, mais le fondement. Il écrit à ce propos :

On peut arguer ainsi, avec Wolfgang Kayser, que le grotesque se reconnaît avant tout à *un effet, et non à des faits*. Il paraît donc difficile de prétendre identifier celui-ci à un ensemble de thèmes, pas plus d'ailleurs qu'à un style, un ton ou une tonalité. La marque du grotesque serait plutôt à rechercher du côté d'un *je ne sais quoi* de l'ordre de l'effet presque physique produit sur le lecteur : un frisson, une sensation de vertige qui peut aller jusqu'à la nausée ou le haut-le-cœur et s'accompagner éventuellement de rire [...] <sup>709</sup>.

Selon la définition de Georges Molinié, la catégorie du « je ne sais quoi » désigne chez les classiques « positivement et favorablement, une qualité du style qui s'appréhende surtout en termes d'effet, indiquant en réalité par là une impression de charme, de douceur insinuante, aussi insaisissable et indicible qu'efficace et délicate<sup>710</sup> ». Bien que ni le terme « douceur », présent dans cette définition, ni les effets physiques évoqués par Rémi Astruc ne soient vraiment probants pour qui voudrait saisir la nature du grotesque, nous retiendrons que

---

<sup>708</sup> KRONIK, John. W, « El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta* », in *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del simposio internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento, 1987, p. 517-518.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>710</sup> MOLINIÉ, Georges, *op. cit.*, 1992, p. 181.

le grotesque ne peut être circonscrit à une seule tonalité ni à un seul thème et moins encore, à un seul genre.

L'effet que produit la distorsion de la réalité peut aller du drôlatique à l'inquiétant, en passant par le pathétique, mais quelles que soient les tonalités engagées par l'écriture du grotesque, il nous est apparu que toujours, pour le corpus qui est le nôtre, l'effet du grotesque ne manquait de rejoindre un autre effet, que l'on sait désormais supérieur, l'effet cruel. En dévoilant aux regards du lecteur un univers grimaçant, l'auteur fait du grotesque, dans ses récits courts, un mode et un type de figuration assujetti aux besoins impérieux d'une écriture de la cruauté.

Bien que le grotesque soit présent dans de nombreux récits courts fantastiques de doña Emilia, on le retrouve dans bien d'autres, qui n'appartiennent pas à ce genre. L'humour mordant et l'insistance sur le pathétique se combinent au fil des recueils et l'auteur oscille, parfois au sein d'une même fiction, entre les deux types de grotesque que Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, avait peut-être séparé de façon trop radicale : « d'une part [...] le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon<sup>711</sup> ».

Une étude précise des différents emplois du terme « grotesco » et de ses dérivés dans les différentes collections de récits courts permet de saisir cette ambivalence. Hormis les récits « La sombra » et « Travesura pontificia » dans lesquels le terme « grotesco » souligne le ridicule sans qu'aucune menace jaillisse bientôt, il est important de souligner que l'emploi du vocable « grotesco » est toujours relié à un danger de mort imminent<sup>712</sup>.

Dans certains cas, il est aisé de le remarquer : alors que les personnages de « Santiago el mudo » se préparent à ensevelir un corps dans une cave, les ombres deviennent « grotesques et tragiques<sup>713</sup> ». Dans « Los escarmentados » encore, Agustina doit traverser seule la campagne, le paysage, modelé par la plume de l'auteur, semble abriter, grâce à une confusion des sens, d'effrayantes créatures :

---

<sup>711</sup> HUGO, Victor, préface de *Cromwell*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1963, p. 418. Six ans plus tard, Hugo abolit les frontières trop nettes entre l'horreur et le comique dans *L'Homme qui rit*, avec la description du personnage de Gwynplaine doté d'« une tête de Méduse gaie ».

Philippe Wellnitz choisit d'effacer les frontières entre ces deux types de grotesque : dans le texte littéraire, le lecteur assisterait à « une oscillation permanente du grotesque entre ces deux pôles ».

<sup>712</sup> Pour « La sombra » : « Como una especie de bufón grotesco que fuese a su lado inseparablemente, burlándose de su grandeza nominal, la ironía de su reducida sombra le acompañaba a todas partes », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 671. Pour « Travesura pontificia » : « No creáis, sin embargo, que el reír papal se parece a esa carcajada descompuesta, bárbara y convulsiva, que se manifiesta en grotescas gesticulaciones, obligando a apretarse con las manos el hipocondrio, a descuadernarse las costillas y a desencajarse las mandíbulas », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 265.

<sup>713</sup> « Y al través de los vastos salones, en cuyas paredes la luz de la linterna proyectaba grotescas y trágicas sombras, bajaron a la cocina y de allí pasaron a la “adega” o bodega », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 191.

Dos horas hacía ya que caminaba, y faltaba todavía para Madrid una legua. Deshabituada de hacer ejercicio, el cansancio rendía a Agustina y el frío la penetraba hasta los tuétanos. Además, tenía miedo; ¡aquella carretera tan solitaria!

A uno y otro lado extendíase la estepa gris, sin rastros de habitación; torcidos chaparros remedaban figuras grotescas, enanos deformes o perros agachados para saltar y morder<sup>714</sup>.

Toutefois, il est parfois plus délicat de saisir la nature insidieuse du grotesque. Qui penserait, en effet, que les premières lignes de « Poema humilde » : « Lo que voy a contaros es tan vulgar, que ya no pertenece a la poesía, sino a la bufonada en verso; ni al arte serio, sino a la caricatura grotesca, de la cual diariamente hace el gasto<sup>715</sup> », introduisent un récit dans lequel rien d'amusant, ni même de cocasse, ne viendra se glisser. En effet, les amours du soldat et de la servante ne peuvent en aucune façon être qualifiées de « ridicules ». C'est l'adjectif « tragiques » qui conviendrait plutôt pour définir cette sombre histoire dans laquelle Marina se rend au port pour retrouver son amour qui devrait revenir de campagne. Lorsqu'elle arrive, elle le reconnaît. Couché sur l'une des civières qui transportent les blessés et les morts, il expire<sup>716</sup>.

C'est encore de façon déguisée que le grotesque se présente au lecteur dans le récit « Crimen libre ». Le froid, que l'on sait désormais cruel, a transformé le paysage. L'eau est devenue glace, et les enfants s'y aventurent. Les spectateurs décident d'animer cette matinée en jetant des pièces sur le lac. Les enfants se précipitent et offrent un spectacle des plus divertissants :

Inmediatamente, una horda de pilluelos se precipitaba a recoger las monedas, y teníamos una sesión grotesca de patinaje, de lo más cómico que ustedes pueden imaginar. Las culadas y las hocicadas de los chicos en el hielo las coreábamos desde la orilla con risas inextinguibles, agudeza y aplausos<sup>717</sup>.

La nature duelle du grotesque se révèle soudain, la cocasserie que suscite la maladresse des enfants disparaît pour que s'impose un spectacle plus cruel, celui de l'engloutissement et de la menace de mort. La glace se rompt et deux corps disparaissent sans aucun bruit, prisonniers des eaux et de la glace :

---

<sup>714</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 388-389.

<sup>715</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 55.

<sup>716</sup> « Hacia una de esas camillas se arrojó una rapaza, chillando, llorando a voces, como se llora en la aldea, y mesándose los cabellos. Marina acababa de reconocer a su Adrián... y cuenta que para reconocerle se necesitaba la ojeada infalible del amor, que es la misma en todas las clases sociales, la misma en la pobre criada de servir que en la reina. Marina había reconocido a su mozo en aquel agonizante que espiraba al beber el primer aliento, la primera brisa cariñosa de la costa nativa... », *ibid.*, p. 59.

<sup>717</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 287.

Muchos preguntaban, se empujaban y no comprendían; pero yo ni preguntar necesitó, porque había visto romperse la superficie del hielo, como se estrella la luna de un espejo colosal, y desaparecer a dos de los gurriatos que recogían calderilla... La multitud, lo repito, no gritó: ¿a qué había de gritar en balde? Allí era inútil pedir socorro, y segura la muerte de los dos infelices chicos, sobrecogidos por el frío mortal del agua, sujetos por una losa de plomo transparente a su líquida tumba... Ni un rumor, ni un eco, ni un quejido venían de la sima que acababa de tragarse a los muchachos<sup>718</sup>...

Le grotesque et la mort sont intimement liés dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán. Tout comme dans « Crimen libre », la mention du grotesque, ou encore l'apparition d'un masque, préparent bien souvent l'arrivée du drame dans lequel la mort apparaît au grand jour. Dans « Inútil », les cruels chauffeurs sont ainsi précédés de volatiles affolés. Les mouvements « grotesques » des poulets sont causés par la venue de « cinco figurones<sup>719</sup> ».

« La máscara », récit qui appartient au recueil *Cuentos sacro-profanos*, confirme l'aspect inquiétant et morbide que revêt le grotesque. Un bal de carnaval est une occasion de choix pour que le grotesque fasse irruption et bouleverse à la fois les normes de représentation et le monde des conventions sociales. Doña Emilia profite du travestissement des corps pour révéler et rappeler la présence de la mort en toutes circonstances. Attiré par un masque qui incarne la folie, un jeune séducteur prie la belle femme masquée de lui montrer son vrai visage. C'est à l'abri des autres regards que la dame cède à sa requête. Derrière le masque du grotesque, la mort, non point symbolisée par une tête de mort, surgit dans toute son inquiétante laideur :

La glacial sensación me exaltó más: con movimiento súbito arranqué el antifaz, rompiendo sus cintas... y retrocedí de horror, porque tenía delante...

-¿Una calavera? -pregunté interrumpiendo, pues creía conocer el desenlace clásico.

-¡No! -exclamó Genaro con hondo escalofrío provocado por el recuerdo-. ¡No! ¡Otra cosa peor... otra cosa!... ¡Una cara difunta, color de cera, con los ojos cerrados, la nariz sumida, la boca lívida, las sienas y las mejillas envueltas en esa sombra gris, terrosa, que invade la faz del cadáver<sup>720</sup>!

---

<sup>718</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 287-288.

<sup>719</sup> « De pronto se oyó un pitido de averío que se azora, y unos pollos se refugiaron en la cocina, a trancos grotescos. Carmelo, que dialogaba con los bichos, preguntó en alta voz, sin volverse:

-¿Qué tenedes, malpocados?

Detrás de la cáfila de pollos venían cinco figurones, de cara cubierta por negros pañuelos que el sombrero ancho sujetaba, y en que dos tijeretazos habían recortado el hueco de los ojos », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 45.

<sup>720</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 649.

Le masque de carnaval est également présage de mort dans « El mascarón ». Dans le récit publié en 1915, aucun élément fantastique ne vient perturber l'ordre naturel. Cette fois, le masque se fait mélange d'Eros et de Thanatos. Doña Cipriana, qui vend châles, chapeaux et gants, pense que fermer trop tôt le lundi de carnaval serait une erreur : quelques personnes pourraient encore avoir besoin de compléter un déguisement avant de se rendre au bal. Lorsque la femme voit apparaître un homme masqué, elle a envie de voir en lui une incarnation de l'amour. L'accent andalou mélodieux et le sourire enjôleur de l'inconnu ont vite raison de la commerçante. Une fois dans l'arrière-boutique, Cipriana ferme les yeux, c'est alors que l'homme révèle sa nature et la tue à l'arme blanche :

El mascarón empujaba violentamente hacia la gran cama dorada de matrimonio que ocupaba casi todo el aposento. Vencida la resistencia, cerró ella los párpados, y en la diestra del hombre brilló una faca antes de hundirse dos veces en el pecho de la víctima. Alzando luego el cuerpo, lo tendió dejándolo debatirse en la agonía, sobre el lecho<sup>721</sup>.

Ces exemples prouvent combien la présence du grotesque plane comme une menace sur les personnages des récits courts. Face cachée de la réalité connue, le grotesque ne vise que rarement la création d'un effet humoristique. Que l'on en trouve des manifestations dans les récits fantastiques ou réalistes, il est un allié de choix pour décrire les souffrances liées à la mort. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard, pour nous, si l'écriture du grotesque est particulièrement manifeste dans les récits où l'auteur choisit d'aborder le thème du suicide<sup>722</sup>.

La mort possède un attrait dangereux dans les récits courts où la perception de la réalité est brouillée par un événement dramatique ou par la folie. Dérégulé, l'esprit des personnages peut explorer des chemins jusqu'alors inconnus, se laissant aller à une logique déformée par l'état pathologique. C'est ainsi que le personnage de « Eximente », publié en 1908, qui souffre du même mal que celui du *Horla*, se sent toujours épié. Chaque nuit, malgré des voyages pour fuir cet ennemi intérieur, Federico Molina éprouve une même sensation, celle d'être confronté bien malgré lui à la présence invisible de l'au-delà. Il se munit d'une

---

<sup>721</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 280.

<sup>722</sup> Le thème du suicide est présent dans « Las tapias del Campo Santo », « Eximente », « El clavo » ou encore dans « El ahogado », récit dans lequel Tristán, personnage principal, imagine le spectacle « semigrotesco » que serait son enterrement : « Nervioso, de imaginación cruel, Tristán se horripilaba del instante fugacísimo en que la bala del revólver destrozase la masa de su cerebro, o la cuerda estrujase brutalmente su garganta. Por extraña contradicción, convencido del aniquilamiento final, hasta le preocupaba lo que sucedía “después” a su cuerpo, y veía la escena póstuma, el grupo formado alrededor de su cadáver y oía las frases triviales, las inevitables reflexiones lastimosas de amigos y sirvientes, todo ello ridículo, semigrotesco, parodia de algo trágico y grande no realizado », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 365.

arme à feu et tire d'abord dans le vide ; plus tard, comme le souligne le narrateur dans les dernières lignes du récit, succombant à la terreur, il se tuera<sup>723</sup>.

Huit ans après la publication de ce récit, avec « El clavo », doña Emilia mêle à nouveau grotesque et folie pour offrir une cruelle histoire de suicide. Le jeune Leocadio Retamoso, « un enfermo del alma<sup>724</sup> », choisit de s'isoler à la campagne. Il ne peut y trouver le repos car il est peu à peu happé par la présence inexplicquée d'un clou dans sa chambre. Les premières descriptions de l'objet tiennent déjà de l'anamorphose ; le « clou », avant même de hanter le personnage, devient sous la plume de l'auteur, un scarabée angoissant :

Su habitación, grande y encalada, no les displacía. Algo dura la cama, algo desvencijada la mesa... pero aire y luz. Lo único que desde el primer instante le descontentó fue un clavo, un clavazo enorme, de negra cabeza, que justamente asomaba sobre su cabecera. El tal clavo -en que no reparó los primeros días- empezó a obsesionarle desde que se hubo fijado en que estaba allí, resaltando sobre la albura de cal, como gigante escarabajo sombrío; y preguntó a la seña Sempronia:  
-¿Qué hace ahí ese clavo? ¿Sirve de algo, mujer?  
-¡Ay, señorito! -contestó la paleta-. ¡Cómo servir, de na sirve! Yo no cuelgo na en él, ni mi marío tampoco. Ahí está desde los años témpora: ¿lo ve usted? Y, amos, no sabemos por qué está el demónchico del clavo<sup>725</sup>.

Le clou a un pouvoir obsédant sur le jeune homme fragile, la réalité se distend et le clou « maudit » devient, le soir venu, une chauve-souris aux yeux inquiétants. Le grotesque agit sourdement, et le neurasthénique, en proie à un raisonnement singulier, est convaincu que cet objet fixé au dessus de son chevet et qui ne sert apparemment à rien, attendait sa venue. Le récit s'achève sur une pendaison au clou obsédant.

Dans bien des récits, l'apparition du grotesque précipite le drame. C'est une fois déguisée que la réalité révèle sans concession toute la laideur des hommes et de leur monde. Si le grotesque menace l'univers de la fiction, ce n'est pas simplement parce qu'il est annonciateur du drame, c'est également parce qu'il a le pouvoir d'arracher le voile des illusions et des idéaux. Le grotesque est un mode de représentation cruel parce qu'il parvient à pénétrer l'essence de l'homme : le miroir qu'il propose est certes déformant pour les caractéristiques physiques, mais il se veut le plus fidèle pour rendre compte de la noirceur de l'âme humaine. En ce sens, nous rejoignons Carolyn Durham Richardson, pour qui le

---

<sup>723</sup> « Sin duda, después de emborronada esta página, el miedo insuperable hizo su oficio, y Federico Molina no disparó contra una sombra », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 113.

<sup>724</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 171.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 173.

grotesque, jeu de croisements entre réalité et états seconds, permet à Pardo Bazán de critiquer la société :

Pardo Bazán, like other nineteenth century authors, used the grotesque as a vehicle for social criticism by incorporating the real problems of the society of her epoch in her grotesque short stories. This reality was blended with a spectrum of dream-like experiences: nightmares, daydreams, hallucinations, insanity and encounters with the supernatural<sup>726</sup>.

Illustrer les propos de Carolyn Durham Richardson pourrait être fastidieux, les exemples abondent. Nous n'évoquerons pas tous les récits où le grotesque permet à doña Emilia de critiquer la société de son époque. Ce qu'il convient néanmoins de souligner, c'est que dans de nombreux récits, le grotesque permet de rendre compte avec crudité de la réalité des relations sociales. L'amour, observé sous ce prisme, ne fait pas exception à la règle. Le mariage d'intérêt entre une jeune femme et un homme âgé, traité notamment dans le récit fantastique « Vampiro », est qualifié dans « El banquete de boda » de « spectacle honteux et grotesque<sup>727</sup> » ; les relations sexuelles furtives entre une belle jeune femme et un commerçant repoussant, qui ont lieu derrière les murs du cimetière de Marineda, sont un « spectacle grotesque et odieux<sup>728</sup> ».

Même lorsque les unions semblent plus naturelles, comme celle de Cayo et de sa fiancée dans le récit « Las vistas », le grotesque permet d'animer les objets et d'aller au-delà des apparences. En effet, à quelques jours de son mariage, Cayo qui se rend à une cérémonie durant laquelle on expose les cadeaux faits aux futurs époux, est pris d'un doute effroyable : est-il vraiment décidé à franchir le pas ? Résolu à annoncer à sa promise qu'il souhaite tout annuler, son attitude change brutalement lorsqu'il contemple les cadeaux. Les biens matériels dépassent leur condition d'objets, et par le jeu du grotesque, ils entrent directement et subrepticement en communication avec Cayo pour lui rappeler qu'ils ont déjà scellé l'union :

Cayo pensaba oír cómo decían los objetos: “Tonto, pero ¿tú crees que no te has casado ya? Reflexiona. Tanto como la bendición del cura, tanto como las fórmulas de la ley, y antes que todo ello, casamos nosotros. Las vistas son ya el matrimonio hecho y derecho; las cifras bordadas y entrelazadas de tu nombre y el de tu futura no permiten que separéis vuestros destinos. No sueñes con romper lo

---

<sup>726</sup> DURHAM RICHARDSON, Carolyn, *The grotesque in the short stories of Emilia Pardo Bazán*, The State University of New Jersey, New Brunswick, PHD, 1987. (University Microfilms International, 156). Degree date: 1987-1988, p. 16.

<sup>727</sup> « El banquete de Boda » a été publié dans *El Liberal*, le 14 février 1897. Pour l'expression « espectáculo grotesco y vergonzoso », cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 86.

<sup>728</sup> « Las tapias del Campo Santo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 369.

que unieron modistas, sastres, diamantistas y bordadoras. Te acordaste tarde. Eres marido, eres consorte; se han realizado tus nupcias”. Y Cayo, pensativo, oprimido el corazón, hizo un movimiento de hombros, como quien dice: “Al agua”, y, resuelto al consorcio, se acercó al grupo, donde Nina le sonreía lo mismo que acababa de sonreír a los demás<sup>729</sup>.

La distorsion de la réalité arrache les masques que portent les hommes, cette chasse aux faux semblants permet à l’auteur de faire une peinture féroce de la société. Transpercer les corps ou percer à jour l’âme répond à un même besoin de livrer au lecteur les fondements de la nature humaine. Hypocrisie, convoitise, noirceur sont à l’âme ce que les afflux de sang sont au corps, une substance qui peut échapper à la vue mais qu’il faut, par le travail d’écriture, révéler.

C’est ce que permet de faire l’expérience inquiétante que vit Jorge Afán de Ribera, dans « Los hilos ». Le jeune homme, qui fréquente le tout Madrid, perçoit soudain ce que personne ne peut voir, la nature des liens qui unissent les hommes. Qu’ils symbolisent une prise de conscience soudaine ou que le lecteur choisisse de les accepter comme tenant de l’insolite, ces fils de couleurs différentes attachent entre eux les personnages d’un théâtre madrilène. La transformation du lieu clos permet à Jorge de saisir toute la laideur et l’hypocrisie des cercles dans lesquels il évolue. La révélation permise par l’élément grotesque est à ce point terrible qu’il choisira de vivre en reclus :

Varié de objetivo con repugnancia, pero fue inútil: a donde quiera que me volviese, la atmósfera del teatro se poblaba de hilos que flotaban en todas direcciones, -y la lucerna de cristal, fija en medio, me parecía, con más razón que nunca, enorme araña pronta a saltar sobre la presa. Vi un hilo negrísimo, de odio y traición, que iba del político X\*\*\* a su jefe natural y gran protector Z\*\*\*; un hilo verde, asqueroso, de la recién casada Eloísa D\*\*\* a la decrepita persona del General N\*\*\*; un doble hilo oscuro de envidia mortal que recíprocamente se enviaban las dos amigas A\*\*\* y B\*\*\*; un hilo sombrío, de fúnebre aspecto, del mozo K\*\*\* a su padre R\*\*\*, que no acababa de morir y dejarle la codiciada herencia... Y yo veía, veía tenazmente los hilos, invisibles para todos, y sentía espesarse la tela oscura y polvorienta que me rodeaba, y crecer hasta el paroxismo mi angustia y mi horror, que me oprimían el espíritu. Allí se patentizaban los bajos apetitos, las vilezas, las miserias de nuestra condición, reveladas por los hilos infames, de concupiscencia, de codicia, de dolo, de maldad, de instintos homicidas<sup>730</sup>...

---

<sup>729</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 118-119.

<sup>730</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 682.

Le lecteur d'Emilia Pardo Bazán saisit rapidement, s'il parcourt plusieurs collections de récits courts, que le grotesque est presque toujours présent dans les récits aux accents dramatiques ou tragiques. Son caractère ambivalent ne dure jamais longtemps, il est avant toute chose un mode de représentation nécessaire à la révélation de la noirceur de l'existence et de la condition humaines. Dans les récits d'action, il annonce l'arrivée du drame, dans les récits psychologiques, il rend compte des états pathologiques et de la vanité des idéaux et, comme la longue citation que nous avons reproduite le souligne, il permet dans tous les cas de présenter le monde dans toute sa crudité.

En ayant recours aux contrastes, à la confrontation de la beauté et de la laideur, de la bonté et de la méchanceté, l'auteur vise à heurter la sensibilité du lecteur mais son projet ne s'arrête sans doute pas là. En peignant un monde peuplé de convoitise, de vice et d'instincts homicides, Emilia Pardo Bazán sait qu'elle n'apporte pas une vision novatrice de la condition humaine. Son intention n'est pas de révéler ce qui est déjà connu de tous. Insister avec tant de pugnacité, non seulement au sein d'un même récit, mais également au fil des diverses collections, sur la cruauté de la nature humaine est aussi un moyen de soulever des questions de société. Placer la souffrance au premier rang permet de dénoncer des comportements inacceptables, d'illustrer ses opinions en exhibant les douleurs de l'âme et en répandant le sang.

L'effet de cruauté, combinaison de techniques scripturales, serait alors, dans certains cas, au service d'une intention réformatrice. C'est grâce à une étude sur le personnage, qu'il soit bourreau ou victime, que nous pensons pouvoir expliquer, en partie, la présence répétée et habituelle de la cruauté dans les récits courts de doña Emilia.

## Chapitre XII : Le personnage et la cruauté ou la dialectique de la victime et du bourreau.

Le personnage dans les récits courts de doña Emilia a fait l'objet de plusieurs études : Juan Paredes Núñez a proposé, dans sa thèse *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, de 1979, une typologie très complète des personnages qui peuplent les contes ruraux<sup>731</sup>. Plus récemment, Ángeles Quesada Novás a souligné avec *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* combien l'amour dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán pouvait conduire le personnage à souffrir<sup>732</sup>. Javier López Quintáns, en choisissant un objet d'étude et un *corpus* plus larges, arrive à la conclusion selon laquelle les personnages du récit court sont très souvent, à l'instar de ceux des romans, inexorablement destinés à échouer dans leurs tentatives de s'approcher du bonheur<sup>733</sup>. Ces textes, complémentaires, suffiraient à prouver que la cruauté frappe tous les milieux et participe ainsi du destin de tout être humain. Si nous avons choisi d'approfondir l'étude du personnage dans les récits courts de doña Emilia, c'est qu'il nous est apparu que la relation qui unit le bourreau et la victime peut être révélatrice des intentions de l'auteur ainsi que de sa conception de la nature humaine. En réduisant la galerie des personnages aux deux catégories que sont les victimes et les bourreaux, parti pris qui pourrait sembler trop clivé, nous souhaitons avant tout souligner que le personnage doit être appréhendé dans un système contrasté, car c'est ainsi, nous semble-t-il, qu'il fera l'objet

---

<sup>731</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, *op. cit.*, p. 30-68. Les différents types recensés sont : « El hidalgo y los pazos », « el abad rural », « el cacique », « el bandolero », « el indiano », « el campesino gallego », « el curandero », « la barbarie ».

<sup>732</sup> QUESADA NOVÁS, Ángeles, *op. cit.*

<sup>733</sup> LÓPEZ QUINTÁNS, Javier, *op. cit.*, p. 299-448. L'auteur de la thèse doctorale adopte une perspective structuraliste et le modèle actantiel proposé par Greimas pour analyser les différentes relations entre sujet/objet, sujet/opposant, sujet/adjuvant. Son travail porte sur toute la production narrative de l'auteur, dont 270 récits courts.

d'une définition relationnelle éclairante<sup>734</sup>. En outre, c'est en étant confronté à son bourreau, que la victime pourra susciter la sympathie du lecteur. Cette sympathie, qu'il conviendrait déjà de nommer empathie, tant elle est liée au constat d'une vive souffrance que l'on ne peut éviter, permettrait alors à l'auteur de livrer un message critique.

Si avec Paul Valéry, les personnages sont avant tout des « vivants sans entrailles<sup>735</sup> », image qui, au sein de notre étude, prête à sourire lorsque l'on sait à quel point les personnages sont meurtris, blessés, c'est qu'il convient toujours de rappeler que l'autonomie du personnage est mirage : c'est le travail d'écriture qui permet à l'auteur de donner l'illusion du vrai, de transformer les mots en chair, de créer un être de papier au service de son intention.

La forme courte ne permet guère de donner naissance à des personnages complexes : c'est en quelques traits, quelques descriptions, que l'auteur doit brosser le tableau de sa créature. On sait combien le recours au type participe traditionnellement de l'économie du récit court. Toutefois, la lecture des différents recueils de récits courts d'Emilia Pardo Bazán permet de constater que le personnage n'est pas toujours réduit à un « type ». En effet, lorsque la comtesse s'éloigne des récits d'action pour s'intéresser aux maux de l'âme, le personnage gagne en épaisseur.

Ce n'est pas toujours le cas, il nous est en effet apparu que nombre de personnages sont décrits de façon à ne laisser planer aucun doute sur leur nature, ils sont identifiables immédiatement comme victimes ou comme bourreaux, et cette opposition est alors, pour l'auteur, un moyen très efficace de dénoncer toute l'injustice de la société contemporaine.

### **L'opposition manichéenne et le sentiment d'indignation.**

Dans le prologue au recueil *Cuentos sacro-profanos*, Emilia Pardo Bazán, qui s'était attiré les foudres des critiques avec le récit « La sed de Cristo »<sup>736</sup>, prend moult précautions : les récits qui composent la collection ne cherchent à dispenser aucun enseignement religieux, et encore moins à édifier : « [...] y nadie suponga que tales historietas y poemillas tienen

---

<sup>734</sup> Rappelons que selon Philippe HAMON : « Il n'y a évaluation et norme, que là où il y a un *sujet* en relation médiatisée avec un autre actant », HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 24.

<sup>735</sup> VALÉRY, Paul, *Tel quel II, in Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1943, p. 569.

<sup>736</sup> Dans ce récit, Marie-Madeleine essaie, par tous les moyens, d'étancher la soif du Christ : aucune liqueur n'y suffit. Ce n'est que lorsqu'elle lui tend une éponge gorgée de sang que celui-ci s'apaise enfin. « Una Judiada » : c'est ainsi qu'on qualifia le récit de doña Emilia dès le lendemain de sa publication. Cf. PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 97.

pretensiones de enseñar o edificar<sup>737</sup> ». Avec ces mots, la comtesse de Pardo Bazán souhaite absolument éviter de nouvelles querelles qui la conduiraient sur le terrain des questions dogmatiques. Toutefois, elle ne prétend pas que toute morale serait absente de ses récits : « Si algo significan estos cuentos, es la reprobación de la soberbia y la dureza, la apología del amor y de la caridad<sup>738</sup> ». On le voit, bien qu'échaudé, l'auteur ne saurait abandonner tout projet didactique, ce qui serait contraire à son penchant naturel pour la critique de la société. Le désir de réformer, qui se manifeste souvent dans les écrits de la comtesse<sup>739</sup>, est d'ailleurs présent dans ce même prologue : la *captatio benevolentiae* cède bien vite le pas à l'indignation, et Emilia Pardo Bazán s'insurge de la réaction passionnée de ceux qui n'ont pas compris « La sed de Cristo », alors que tant de choses, bien plus graves, restent inchangées et impunies en Espagne :

Una nación que tanto tiene que hacer, tanto en qué pensar y tanto que castigar, y no sale de sus casillas sino ante menudencias de chismografía inquisimomográfica, ¡Vive Dios que está muy enferma! Los sucesos han evidenciado, más trágicamente de lo que nadie pudo suponer, hasta dónde la gangrena llegaba<sup>740</sup>.

Le récit court, lorsque l'auteur met l'accent sur les maux dont souffre la société espagnole, est, dans de nombreux cas, une invite à l'indignation. Ce qu'Emilia Pardo Bazán dénonce dans les articles de société, peut avoir un effet plus saisissant si le lecteur se place du côté de la victime. Emilia Pardo Bazán l'a compris : en supprimant toute ambiguïté sur le personnage de la victime, grâce à une description qui éclaire toute sa candeur et son innocence, c'est naturellement que le lecteur choisira de se placer à ses côtés. Comme le rappelle Vincent Jouve dans son étude sur le personnage, cette capacité de l'homme à éprouver de la sympathie envers l'être en souffrance avait déjà été signalée par Jean-Jacques Rousseau : « Il n'est pas dans le cœur humain de se mettre à la place des gens qui sont plus heureux que nous, mais seulement de ceux qui sont plus à plaindre<sup>741</sup> ». Denis Diderot, dans « Paradoxe sur le comédien », avait souligné combien le spectateur, mais nous pouvons étendre ce raisonnement au lecteur, se montre prompt à condamner le mal :

---

<sup>737</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 611.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>739</sup> Dans *El Nuevo Teatro Crítico* du 1<sup>er</sup> octobre 1891, Emilia Pardo Bazán évoque le rôle des critiques. Elle écrit alors : « El secreto está ahí: convencer demostrando; dejar al público, o más persuadido, o más ilustrado siquiera », cité par QUESADA NOVÁS, Ángeles, *op. cit.*, p. 284.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>741</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 289. Cité par JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, [1992], 2008, p. 141.

C'est surtout lorsque tout est faux, qu'on aime le vrai ; c'est surtout lorsque tout est corrompu, que le spectacle est le plus épuré. Le citoyen qui se présente à l'entrée de la comédie, y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre, s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient<sup>742</sup>.

Opposer de façon binaire et manichéenne victimes et bourreaux est le moyen le plus sûr pour l'auteur d'atteindre son projet : le lecteur ayant identifié rapidement la figure de la victime, il est aisé de rendre haïssable tout ce qui cause sa perte : la délinquance en premier lieu, mais également les violences faites aux femmes, ou les vices qui enlaidissent la figure du bourreau comme la convoitise et le jeu.

L'augmentation de la délinquance et de la criminalité a toujours soucie doña Emilia, Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas écrit même que cet intérêt est presque obsessionnel chez l'auteur<sup>743</sup>. Ce n'est pas tant un désir d'informer ou de percer les énigmes qui pousse Emilia Pardo Bazán à écrire à plusieurs reprises sur ce sujet, son message est des plus clairs : l'impunité est un fléau qu'il faut combattre :

[...] notamos que a todo crimen se le llama misterioso, confundiendo la noción del misterio con la de la impunidad y soltura de los malhechores<sup>744</sup>.

Asesinatos y robos los hubo en todo tiempo y los habrá siempre, por preventivas y represivas que sean las leyes, por estrechamente que se ejercite la vigilancia. No vive más el leal de lo que quiere el traidor, ni vamos a colocar un policía detrás de cada ciudadano. Pero reviste carácter antisocial y disolvente hasta la médula el crimen, cuando alienta al criminal, y no sin fundamento, la esperanza de la impunidad, en reiterados ejemplos basada<sup>745</sup>.

Le récit court ne peut pallier les manquements de la loi, mais il peut permettre au lecteur de réagir face à l'atrocité de crimes qui sont le plus souvent motivés par la convoitise ou la jalousie. La convoitise, comme la cruauté, ne connaît pas les frontières qui séparent

---

<sup>742</sup> DIDEROT, Denis, « Paradoxe sur le comédien », in *Écrits sur le théâtre 2. L'acteur*, Paris, Pocket, 1995, p. 111.

<sup>743</sup> « La preocupación por la criminalidad y la delincuencia fue casi obsesiva en Emilia Pardo Bazán en las postrimerías del siglo », RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *op. cit.*, p. 204.

<sup>744</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, n° 891, 23/01/1899, cité par RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *ibid.*

<sup>745</sup> « La vida contemporánea », « Crepúsculos », *La Ilustración Artística*, n° 893, 06/02/1899, cité par RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *ibid.*, p. 205.

villes et campagnes. C'est sans doute ce qui explique que l'opposition innocent vertueux / assassin en quête d'argent soit présente dans un si grand nombre de récits<sup>746</sup>.

« Inútil », « El puño », « El mascarón » appartiennent à des recueils différents, pourtant l'argument est fort semblable. Les victimes, qu'il s'agisse des frères Tomé, du majordome dévoué ou de la commerçante en mal d'amour, gardent jalousement un bien matériel : un trésor dans « El puño » ou « Inútil », la maigre recette de la journée dans « El mascarón ». On pénètre dans l'ancre de ce gardien et on essaie de lui dérober son bien ; qu'il avoue la cachette ou qu'il tente de résister, la fin sera cruelle. Hormis « El puño », récit dans lequel c'est le voleur qui se coupe une main pour ne pas être pris au piège, les deux autres récits insistent, dès les premières lignes, sur la vulnérabilité des victimes.

Dans les deux récits, un dialogue entre la future victime et un personnage secondaire prépare le lecteur à l'apparition d'un danger :

Por conciencia, el mozo avisó:

-No debía usted velar. Cierre pronto. No quea usted bien, así sola...

-No me come el coco. Sola está una por lo regular<sup>747</sup>...

Ermitas se reía en las narices de Carmelo, al mirarle tan cariacontecido.

-¿Qué es eso? ¿Hay miedo, eh viejiño? ¿Y a qué tenemos miedo? ¿Al cocón? [...] Carmelo señalaba a sus piernas flojas, temblonas, de achacoso y murmuraba:

-No hay ánimos... Está uno derreado... Y tampoco se podrá dejar la casa sin compañía ninguna<sup>748</sup>.

Si le Croque-mitaine ne vient pas tourmenter les deux personnages, ils devront néanmoins endurer les souffrances infligées par des personnages tout aussi inquiétants : « cinco figurones, de cara cubierta por negros pañuelos<sup>749</sup> », « un mascarón de esos de colcha rameada y escoba en ristre. Una especie de informe capucha, de la misma tela de la colcha cubría su cabeza, rematando el frunce en un ajado lado de gro rojo<sup>750</sup> ».

Le dialogue permet d'insister également sur la solitude : dans « El mascarón », la solitude n'est pas qu'isolement ; lorsque señá Cipriana dit à son neveu : « Sola está una por lo regular », il est aisé de comprendre que ce qui tourmente le personnage, c'est de ne pas avoir de vie sentimentale. Le personnage est alors construit grâce à ses failles : il se présente

<sup>746</sup> La présence de la convoitise est très récurrente, nous ne donnerons que les exemples de récits dans lesquels cette convoitise conduit à la mort de la victime: « El indulto », « Un destripador de antaño », « El Pinar del Tío Ambrosio », « La compañía », « El destino », « Inútil », « El aljófár », « La cana », « La cita », « El mascarón ».

<sup>747</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 277.

<sup>748</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 43-44.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>750</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 278.

comme un être malheureux, privé de chaleur humaine : « un marido la daría sombra, la ayudaría al negocio... El sobrino, ya se ve, ¡si no fuese por la esperanza de la herencia!... Cariño, ni chispa<sup>751</sup> » ; sa caractéristique essentielle est de ne pas être aimé : « Solita vivo desde que he enviudao...<sup>752</sup> ».

Comme le récit peut aussi être considéré comme une histoire d'amour illusoire et frustrée, Emilia Pardo Bazán souhaite éviter toute ambiguïté sur la conduite de Cipriana : il ne faudrait pas que la victime perde la sympathie du lecteur. Le personnage, resté dans une indétermination relative (tant physiquement que psychologiquement), doit apparaître au lecteur de façon à ce qu'aucun doute ne plane sur sa droiture : « Era señá Cipriana mujer de bien, pero de suma normalidad<sup>753</sup> », « No soy mujer de estos tratos, ¿lo oye usted<sup>754</sup>? ».

Le choix de ne donner que deux traits essentiels constitutifs du personnage, le sentiment de solitude et le sens de l'honneur, vise à créer un personnage parfaitement lisse pour le lecteur, à qui il est toujours notifié, comme le rappelle Charles Grivel, qui « aimer », qui « haïr »<sup>755</sup>.

Avec « Inútil », la solitude devient abandon. L'auteur s'emploie dès l'incipit à faire du personnage de Carmelo une victime toute désignée. Les traits qui définissent le personnage, et qui sont livrés en quelques lignes, seront repris d'un bout à l'autre du récit :

Mientras sus amos y todos los demás servidores salían por la vetusta portalada tupida de hiedra, que ya encubría el blasón de los Valdelor, Carmelo, el mayordomo viejo, experimentaba el mismo recelo que de costumbre, siempre que le dejaban así, guardando el Pazo, solo, como se deja en un corral a un mastín desdentado y caduco<sup>756</sup>.

Vulnérable et fidèle : c'est ainsi que l'auteur nous donne à voir Carmelo. Le majordome des Valdelor est habitué à la solitude « mientras sus amos y todos los demás servidores salían », « experimentaba el mismo recelo que de costumbre, siempre que le dejaban así, guardando el Pazo, solo [...]»<sup>757</sup> ; il est vieux et faible : « como se deja en un corral a un mastín *desdentado y caduco* », mais aussi fidèle et habitué au manque de

---

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>753</sup> *Ibid.*

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>755</sup> GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 125, cité par JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 120. Bien que l'étude de Grivel porte sur le roman, ce pacte de lecture nous semble exister également dans le conte et la nouvelle. Lire le récit court, et particulièrement le conte de fées, c'est accepter un monde clivé, manichéen. Il s'agit d'un « engagement tacite », et comme le rappelle Jouve : « L'acceptation du système de sympathie imposé par l'œuvre apparaît *a priori* comme l'effet d'un contrat », *ibid.*

<sup>756</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 42.

<sup>757</sup> C'est nous qui soulignons.

considération de la part de ses maîtres : « [...] siempre que *le dejaban así*, guardando el Pazo, solo, *como un mastín* ». Dans le déroulement du récit, aucun trait ne viendra s'ajouter à ce tableau fort succinct. En revanche, les mêmes éléments seront repris en écho pour que le lecteur reste aux côtés du personnage maltraité tout au long de sa lecture. C'est ainsi que le grand âge et la faiblesse de Carmelo sont mentionnés à plusieurs reprises : d'abord, dans le dialogue que nous avons cité précédemment : « ¿Hay miedo, eh *viejiño*? », puis alors que les Valdelor préparent leur départ « ¡Cinco hombres! A él no le contaban, y era natural. *No es hombre un abuelo que ni tiene pulso para meter una llave por el agujero de una cerraja* ». Le narrateur omniscient insiste encore : « en el alma *del viejo* », « por eso le *temblequeaban las enclenques piernas* », « No le ataron, *¿para qué?* », « *El viejo respiraba congojosamente* », « *débil, extinguido, salió por fin un acento de la apretada gorja* », « *arrastraron fácilmente al anciano hacia el fuego que acababa de recebar* », « *el viejo movía la cabeza* ».

La fragilité du personnage pourrait ne pas suffire à émouvoir mais sa fidélité envers une famille bien peu reconnaissante en fait une victime exemplaire. Confronter le vieil homme, seul, à plusieurs bourreaux robustes, et ensuite à l'indifférence de la famille des Valdelor, suscite un tel sentiment d'injustice que le lecteur est amené à condamner l'attitude des chauffeurs et à combler le manque d'empathie dont font preuve les maîtres de maison.

Le crime est plus hideux lorsqu'il s'abat sur un personnage qui suscite la compassion et que l'on sait condamné d'avance ; il devient atroce lorsque la créature, déjà faible, est encore torturée sans qu'aucune instance vienne châtier les coupables.

Le récit « El indulto » prouve également que l'opposition manichéenne entre la victime et le bourreau est au service d'une critique de la société. Emilia Pardo Bazán y dénonce à la fois la convoitise, les failles du système judiciaire, mais également un autre mal dont souffre l'Espagne : les mauvais traitements, qui peuvent aller jusqu'au crime. Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas et Ángeles Quesada Novás ont démontré que les crimes passionnels ou les violences conjugales occupent une place très importante dans la production journalistique de l'auteur, ainsi que dans les récits qui traitent des relations amoureuses<sup>758</sup>. L'homme, lorsqu'il est habité par la convoitise ou la jalousie, ou encore lorsqu'une femme lui résiste, peut devenir criminel sans être inquiété par la loi. C'est en tout cas ce que déplore une Pardo Bazán journaliste, qui adopte un ton sarcastique pour condamner un énième cas de crime :

---

<sup>758</sup> Cf. RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *op. cit.*, p. 222-228. (On pourra également se reporter au catalogue des collaborations d'Emilia Pardo Bazán dans *La Ilustración Artística* dans lequel l'auteur de la thèse doctorale a recensé les articles qui traitent du crime, et plus particulièrement des meurtres perpétrés sur les femmes : p. 454-519) ; QUESADA NOVÁS, Ángeles, *op. cit.*, p. 30, 40-41, 83-90.

¿Lo ven ustedes, cómo prosiguen los asesinatos de mujeres? Ahora ya, de una vez, un hombre despacha a dos juntas, hija y madre. Sistema perfeccionado, con todos los adelantos de la edad moderna; golpe doble... Claro, el individuo había para su navaja: “¿Qué me harán si mato a una mujer? Poca cosa. ¿Y si mato dos? Lo mismo”<sup>759</sup>.

Dans « El indulto », même si l'épouse n'est pas assassinée par son mari, il n'en demeure pas moins que la nature de la relation victime / bourreau que nous avons soulignée jusqu'à présent, reste presque inchangée : d'un côté le meurtrier cupide qui a sauvagement éventré sa belle-mère pour lui voler ses quelques économies ; de l'autre, Antonia, personnage principal du récit, victime qui ne peut surmonter la peur que lui inspire son mari et qui meurt après avoir passé une nuit à ses côtés.

Dans la préface à *La dama joven*, l'auteur signale que ce récit est avant tout une transposition littéraire d'un fait divers qu'on lui a rapporté :

*El indulto* no es más que un *sucedido*, como diría Fernán Caballero: sucedido que me contaron en Marinada y yo apunté sin quitar una tilde. Apenas vio la luz en la difunta *Revista Ibérica*, fueron atribuidas al *Indulto* intenciones trascendentales, afirmando que tenía mucha miga y planteaba toda especie de problemas sociales, morales y jurídicos, y ponía en tela de juicio no sólo el derecho de indulto, sino la indisolubilidad del matrimonio. Celebro la ocasión de protestar. Tendrá *El Indulto* esa miga que dicen; entrañará un problema o media docena de ellos; pero en Dios y en mi ánima declaro que no lo hice adrede, ni es culpa mía si me refieren un drama popular, y me impresiona, y lo traslado a las cuartillas, sin comentarios<sup>760</sup>.

Doña Emilia cherchait sans doute, comme elle le ferait ensuite pour le récit « La sed de Cristo », à éviter les polémiques. Des questions aussi épineuses que les rouages de la justice, la peine de mort ou le divorce pouvaient la conduire sur un terrain glissant. Si ses articles de presse ont été une très bonne tribune au fil de sa carrière pour évoquer de nombreux sujets et particulièrement la peine capitale et les crimes commis sur les femmes, il faut se souvenir de la date de publication de *La dama joven* : en 1885 Emilia Pardo Bazán débute sa carrière de nouvelliste, c'est la première fois qu'elle réunit plusieurs textes dans un même volume. Dans le prologue, doña Emilia n'ose sans doute pas aller au bout de ses convictions, c'est pourquoi, par prudence, elle assure être restée très fidèle à la version qu'on lui avait donnée. L'auteur sait trop bien que le texte de fiction, tel qu'il le propose à son

---

<sup>759</sup> « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, n° 1095, 22-12-1902, p. 826, cité par RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *op. cit.*, p. 224.

<sup>760</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 7-8.

lecteur, ne peut être la transposition directe d'une conversation. Certes, les différents passages du récit où il est fait mention de la loi ne sont peut-être pas le reflet des opinions de l'auteur, mais le lecteur devine que la connotation de l'adjectivation, l'insistance sur la confiance aveugle d'Antonia pour cette entité obscure, ou encore sur les voix des lavandières unanimes qui s'élèvent pour crier à l'injustice, participent de la critique : tous ces éléments, qui n'étaient pas présents dans le récit-source oral, sont le fruit d'une élaboration personnelle qui vise avant tout à rappeler les limites du système judiciaire<sup>761</sup>.

Bien que dans le prologue l'auteur affirme n'avoir rien ôté au récit de ce fait divers, nous savons qu'elle l'a amplement modifié, en y ajoutant nombre d'éléments pour que le crime et la convoitise, par un système de repoussoir qui confronte l'ignoble à la victime innocente, heurtent davantage la sensibilité du lecteur.

La violence conjugale éclate encore dans « Los huevos arrefaldados », récit qui figure dans *Cuentos nuevos*, de 1894. Les premières lignes du texte ne laissent planer aucun doute sur l'identité de la victime et du bourreau, et dénoncent même l'appartenance de Martina à son mari cruel :

¡Qué compasión de señora Martina la del tío Pedro el carretero! Si alguien se permitiese el desmán de alzar la ropa que cubría sus honestas carnes, vería en ellas un cóncave, un sacro colegio, con cardenales, de todos los matices, desde el rojo iracundo de la cresta del pavo, hasta el morado oscuro de la madura berenjena<sup>762</sup>.

L'humour mordant, avec le jeu de la polysémie, prêterait à sourire si ce qui nous est narré n'était pas si cruel. Le sentiment d'injustice s'accroît au fil du récit : « ¿Ella qué delito había cometido para recibir lección de solfeo diaria<sup>763</sup>? », « era una esclava<sup>764</sup> ». « La pobre apaleada<sup>765</sup> » subit un nouveau tourment quand, désireuse de satisfaire son tyran : « su tirano<sup>766</sup> », elle lui demande ce qu'il souhaite à dîner ; l'esprit malveillant de l'homme lui permet d'imaginer rapidement un nom de recette que sa femme sera bien incapable de

---

<sup>761</sup> Le narrateur omniscient insiste sur la culpabilité du mari : « No fue tan indulgente la opinión como la ley » ; il pénètre ensuite les pensées d'Antonia : « ¡La Ley! Esa entidad moral, de la cual se formaba Antonia un concepto misterioso y confuso, era sin duda una fuerza terrible, pero protectora, mano de hierro que la sostendría al borde del abismo ». Parce que le personnage est confronté à la dureté de la Loi, qui le condamne à vivre auprès d'un assassin qui avait juré de le tuer, un ensemble de voix s'élève, celui des habitantes de Marineda : « ¡La ley, en vez de protegerla, obligaba a la hija de la víctima a vivir bajo el mismo techo, maritalmente, con el asesino! », *ibid.*, pour les citations : p. 127-128, p. 129, p. 130.

<sup>762</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 249.

<sup>763</sup> *Ibid.*

<sup>764</sup> *Ibid.*

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 253.

reproduire : les œufs « arrefalfados ». Lorsque Martina, tremblante, s'approche de la table, « el cruel esposo<sup>767</sup> » devient diabolique :

El plato trascendía a gloria cuando entró el carretero muy mal engestado y se sentó sin contestar a su mujer, que le daba las buenas noches. Con mano trémula depositó Martina sobre el artesón que servía de mesa el apetitoso guiso... Y su marido ¡siniestro presagio! callado, fosco, sin soltar la aguijada con que picaba a los bueyes de su carreta. Al divisar el guiso, una risa diabólica contrajo su rostro; apretó la vara y levantándose terrible, exclamó:

-¡Condenación del infierno! ¿No te tengo dicho que los quiero arrefalfados<sup>768</sup>?

Afin de rétablir la justice, cette fois, le bourreau sera châtié, mais ce n'est pas le cas dans tous les récits dans lesquels la femme endure les tourments de l'homme<sup>769</sup>. La diabolisation de l'être maltraitant, l'insistance sur sa sauvagerie participent également d'une volonté de dénoncer : l'adéquation entre l'être et le paraître confirme la laideur des actes et lève toute ambiguïté sur le personnage.

Il en va de même pour tous les récits où doña Emilia choisit de confronter l'enfant sans défense et candide à l'adulte violent, maltraitant et cupide. L'image de « Pepona », terrible sacamantecas de « Un destripador de antaño », ou de la « Tía Tecla » qui décide d'ébouillanter son neveu dans « El destino » sont très représentatifs de cette volonté d'animaliser le bourreau pour susciter toute l'antipathie, voire la repulsion, du lecteur.

La laideur de Pepona, qui incarne le type de « La louve » galicienne<sup>770</sup>, femme forte et brutale, est le miroir de son âme : « Era Pepona la molinera, mujer avara, codiciosa,

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>769</sup> Les exemples où l'homme rudoie la femme sont légion dans l'ensemble des récits courts. La violence peut être physique, mais également morale, le récit « El revólver », qui appartient à la collection *El fondo del alma* en est un excellent exemple : dans une ville thermale qui pourrait être Mondariz, une femme malade ne peut oublier les menaces de mort de son mari jaloux qui place un révolver sous son oreiller. Bien que son époux ne l'ait pas blessée physiquement, « la cardiaque » dit : « La bala no perdona », signifiant ainsi au lecteur que l'emprise du bourreau sera sans doute fatale. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 139-143. La jalousie conduit l'homme à tuer dans « La puñalada », récit publié dans *Cuentos dramáticos*. Ángeles Quesada Novás évoque également « El zapato », récit dans lequel le personnage féminin défie son fiancé jaloux : « ¡A ver si me prendes, o si me das una cuchillada como los carniceros a sus novias! », QUESADA NOVÁS, Ángeles, *op. cit.*, p. 87. On pourra également se reporter à « Agravante », publié dans *Cuentos nuevos*, dans lequel Pan-Siao est assassinée par son époux à la fin du récit. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 82.

<sup>770</sup> C'est le nom de « louve » que donne Juan Ramón à sa femme lorsque germe en elle l'idée de tuer Minia : « -Loba, calla. Tú quieres perderme: el clérigo tiene escopeta..., y a más quieres que Santa Minia mande una centella que mismamente nos destrice... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 13. Une autre louve du nom de « Pepona » fait preuve de violence dans « La capitana ». Elle incarne, pour les récits de la Galice, l'archétype de la femme forte et sauvage. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 49-53.

ahorróna hasta de un ochavo, tenaz, vehemente y áspera<sup>771</sup> ». Face à l'inflexibilité du propriétaire terrien, la femme est contrainte de payer son droit de fermage. A son retour à Tornelos, l'auteur nous décrit la marâtre sous un nouveau jour. Le caractère déjà fort peu engageant de sa physionomie est accentué, et annonce l'apparition de la bête féroce et du monstre qui habitent son âme :

Pepona, en cambio, tenía la voz ronca y encendidos los ojos; sus cejas se juntaban más que nunca; su cuerpo, grande y tosco se doblaba al andar, cual si le hubiesen administrado alguna soberana paliza<sup>772</sup>.

L'envie qui ronge la Tía Tecla, cette autre femme terrible, ne peut être contenue dans son intériorité, il faut que le vice et le physique s'accordent pour que le lecteur condamne d'emblée l'épouvantable personnage. La laideur de l'âme : « Gastaba un genio de vinagre, y andaba roía de rabia en vista de que sus dos criaturas no acababan de medrar, mientras yo, hecho una manzana y más duro que una guija<sup>773</sup> » surgit sur le visage de la femme désormais dotée d'yeux inquiétants et fascinants :

Tía Tecla me encantaba con los ojos e basilisco que siempre me estaba flechando; y es que por los ojos aquellos salía un aborrecimiento tan de aentro de la entraña, que me parecían las hojas e dos puñales metiéndoseme por el corazón a partírmelo<sup>774</sup>.

Le jeu de hasard peut conduire l'homme à devenir nuisible pour son prochain. Les tripots sont les lieux de perdition qui font de l'homme honnête le plus calculateur des assassins. La galerie des joueurs incarne un autre univers du vice. Afin de le condamner, Emilia Pardo Bazán n'hésite pas à signaler la dégradation de l'être amené à devenir bourreau<sup>775</sup>. Tout comme Ariza, criminel de *La gota de sangre*, les joueurs des récits « El aljófár » ou « La cana » sont immédiatement décrits de façon à être suspectés. De ce fait, le lecteur n'est pas invité à participer à la résolution de l'énigme, car, aux yeux de doña Emilia,

---

<sup>771</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 10.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 717.

<sup>775</sup> Dans « Suerte macabra », Pardo Bazán semble prendre un certain plaisir à châtier le joueur. Le titre est judicieux, l'oxymore habile. Mort et jeu seront en effet liés, il n'est point question de suicide ou de meurtre mais plutôt d'une cruelle profanation qui viendra à bout de la santé de don Donato. Dès les premières lignes du récit, on saisit que l'anecdote sera humoristique, et qu'il sera sans doute sage d'en tirer quelques leçons : « ¿Queréis saber por qué don Donato, el de los carrillos bermejos y la risueña y regordeta boca se puso abatido, se quedó color tierra y acabó muriéndose de ictericia? Fue que -oídlo bien- le cayó el premio gordo de Navidad, los millones de pesetas... », *ibid.*, p. 253.

le plus important, semble-t-il, c'est qu'il saisisse au plus vite toute la noirceur d'âme de ces personnages. C'est ainsi, par une technique de la description l'on serait tenté de qualifier de prophylactique que la nouvelliste s'appesantit sur les attitudes et expressions des criminels :

Conocíale de sobra: un jugador eterno y sempiterno, tan poseído del vicio, que no pudiendo satisfacerlo en Villafán, pues sólo los días de feria hay quien tire de la oreja a Jorge, se iba por los pueblos, y hasta por Madrid y Barcelona, apareciendo siempre donde se hojease el libro de las cuarenta hojas, el libro de perdición. Por instinto y costumbre, el sargento recelaba de los jugadores. Sabía que son simiente de criminales, como lo es todo apasionado que va al objeto de su pasión sin reparar en medios<sup>776</sup>.

Le referí el objeto de mi viaje, y le invité a cenar. Hecho ya el convenio, reparé a la luz de un farol, en el mal aspecto y derrotadas trazas de mi amigo. El vicio había degradado su cuerpo, y la miseria se revelaba en su ropa desechable. Parecía un mendigo. Al moverse, exhalaba un olor pronunciado a tabaco frío, sudor y urea. Confirmando mi observación, me rogó en frases angustiosas que le prestase cierta suma. La necesitaba, urgentemente, aquella misma noche. Si no la tenía, era capaz de pegarse un tiro en los sesos [...] Cruzábamos en aquel instante por la zona de claridad de un farol, y cual si brotase de las tinieblas, vivamente alumbrada, surgió la cabeza de Laureano. Gastada y envilecida por los excesos, conservaba no obstante, sello de inteligencia<sup>777</sup>.

Dans les récits que nous avons évoqués, la volonté d'opposer deux ordres bien distincts est manifeste : le premier est celui d'êtres sans défense, le second celui de bourreaux tout puissants qui ne montrent pas l'ombre d'un scrupule avant de passer à l'acte. C'est dans la relation à l'autre et au monde que le personnage donne à voir un système axiologique qui correspond totalement ou s'oppose diamétralement à celui que prônent les enseignements du catholicisme. De cet écart, qui est encore le témoignage d'une écriture du contraste, peuvent naître empathie et répulsion chez un lecteur invité à porter un jugement sur l'immoralité de l'atrocité.

La demi-teinte existe pourtant dans les récits courts de la comtesse de Pardo Bazán. Tout un ensemble de personnages plus nuancés, qui s'éloignent de l'archétype, permet à l'auteur de prouver que les forces cruelles et incontrôlables sont multiples. La dichotomie entre la victime et le bourreau semble parfois s'effacer pour laisser place à un système plus complexe dans lequel il n'est pas rare que le personnage remplisse les deux fonctions.

---

<sup>776</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 406.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 412.

## Le personnage-pion, victime d'un bourreau protéiforme.

Comme nous l'avons souligné dans le premier temps de cette étude, dans ses travaux de critique littéraire, doña Emilia reprochait aux personnages du roman feuilleton de n'être que « des mannequins » au service de l'intrigue ; le déterminisme impitoyable de Zola en faisait ensuite des « marionnettes sans volonté ». Selon une image communément acceptée, et qui tient bien souvent du poncif, on sait que tout auteur est, grâce à l'acte d'écriture fictionnelle, un démiurge qui agite dans l'ombre les fils qui animent le personnage.

Bien qu'Emilia Pardo Bazán réclame, pour la créature fictionnelle, le droit au libre-arbitre, feignant d'oublier que le personnage ne dispose d'aucune autonomie face à la figure de l'auteur, une lecture transversale des récits courts révèle que le personnage n'échappe presque jamais à un destin cruel. La prédilection de l'auteur pour les tonalités tragiques et dramatiques, et sa tendance à considérer le milieu comme force agissante et maltraitante<sup>778</sup>, en se conjuguant, réduisent considérablement le champ des possibles pour les personnages qui peuplent les récits courts.

Dans le récit, il est toujours un moment où le personnage, comme Antonia, victime désignée de « El indulto », devient automate : « [...] al oír tales anuncios [...] salió con paso de autómatas, muda y fría como una estatua<sup>779</sup> ». Héritière de son milieu, et des valeurs qui s'y rattachent, la créature fictionnelle est tel « un pion » que l'auteur pousse et conduit inexorablement vers l'abîme. Nous empruntons cette terminologie à Vincent Jouve, selon qui la « prévisibilité » de certains textes, qui est le fruit d'un travail d'écriture visant à « orienter l'attente du destinataire<sup>780</sup> », fait que le personnage est réduit à son rôle fonctionnel. Le personnage-pion serait ainsi « soumis à un projet qui lui donne sens<sup>781</sup> ».

---

<sup>778</sup> José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, dans les vidéos qui font partie de l'appareil critique du site de la Biblioteca Virtual Cervantes, offre une définition du naturalisme de doña Emilia d'une grande clarté : « [...] lo que sí acepta ella son muchos de los presupuestos y de los postulados del naturalismo. Por ejemplo, el peso del medio ambiente; en su novela *Los Pazos de Ulloa* los personajes son víctima y consecuencia de los condicionantes económicos, climatológicos, morales, sociales, del medio ambiente ». Retranscription de « El naturalismo », à consulter sur <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-naturalismo/>.

<sup>779</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, p. 130. Dans le récit court « El té de los convalecientes », publié en 1919 dans *La Esfera*, l'auteur reprend cette image du personnage-pantin : « En solitario camino, un automóvil volcado, debajo del cual un grupo de hombres sacaban a una mujer cubierta de sangre, semejante a un pelele, con los miembros rotos... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, *op. cit.*, p. 510. Le récit « Un solo cabello » en offre un autre exemple : « Parece que dentro de ella hay alguien, otra persona, que la hace marchar como si fuese un autómatas y la dieran cuerda con un resorte », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XI, *op. cit.*, p. 292. Cette même image est encore employée dans un récit publié en 1918 : « La careta rosa » : « Tanto lo comprendió, que se levantó recto, a guisa de autómatas, y huyó de su casa, y se fue a pasar la noche en un hotel, y por la mañana salió hacia Barcelona, donde embarcó para países lejanos [...] », *ibid.*, p. 436.

<sup>780</sup> JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 98.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 99.

Est-ce à dire que le personnage doit absolument rester lisse et prisonnier d'un cadre manichéen qui ne permettrait aucune exploration des âmes ? Nous n'en croyons rien. Le personnage, bien que prisonnier de son milieu et du sort que lui attribue son créateur, peut être décrit dans sa complexité, si cela sert une autre intention. Dans de nombreux récits courts, doña Emilia n'hésite pas à créer des figures tirillées, qui sont poussées à devenir homicides si une conjonction de forces agissantes les entoure et les contraint à devenir des bourreaux d'une nature plus complexe.

Pour ne reprendre que des récits que nous avons déjà cités, la terrible « Pepona » en viendrait-elle à prélever la chair de sa nièce si le marquis qui lui loue ses terres s'était montré plus conciliant<sup>782</sup> ? Si elle n'était pas réduite à vivre parmi les loups, symboles de l'être primaire (comme l'auteur s'emploie à le rappeler à travers l'emploi de « La loba » et la présence des bêtes sauvages lors du chemin de retour vers Tornelos), Pepona n'aurait-elle pas été moins perméable à la superstition ? Pour Emilia Pardo Bazán, « la Superstición infame<sup>783</sup> » naît de l'ignorance, laquelle est, selon les mots du religieux Lucas Llorente : « invencible, y es hermana del crimen<sup>784</sup> ».

Comment juger encore les infanticides de la mère de « Sobremesa » ? Ne voir en elle qu'une criminelle serait oublier que son acte n'est jamais que le dernier maillon d'une chaîne de souffrances causées par une multitudes de forces agissantes. La fille du ruisseau<sup>785</sup> est d'abord une incarnation de l'abandon : plongée dans un milieu défavorisé, son mari quitte le foyer, le boulanger n'accepte plus de lui faire crédit. En outre, l'abandon est encore la manifestation ultime d'une série d'éléments déclencheurs : « La historia eterna, reproducida a cientos de miles: un poco de fatiga y desaliento trae la holganza; la holganza llama por la bebida; la bebida por el hambre; el hambre por las quimeras; de las quimeras se engendra la riña y la separación<sup>786</sup> ». Le destin s'acharne et la pluie, « enemiga del trapero<sup>787</sup> », réduit la

---

<sup>782</sup> La figure du marquis, dans ce récit, remplit la fonction cruelle du *cacique*. L'étude de Juan Paredes Núñez ne laisse planer aucun doute sur l'importance que ce personnage a généralement sur les autres créatures de fiction du récit : « El campesino gallego tiene tres grandes enemigos: el foro, la contribución territorial, y el reparto de consumos. El forista, el estado, el municipio, son las tres grandes potencias que pesan sobre el campesino y condiciona la estructura misma de la tierra y formas de vida rurales. Pero EL CACIQUE maniobra en los tres niveles: es propietario que da sus tierras en "foro", "arriendo", o "aparcería"; por medio del terror controla el municipio, donde es dueño y señor; y al mismo tiempo, y como base fundamental que configura su propia existencia, es el representante del poder del estado », PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 41.

<sup>783</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 5.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>785</sup> « [...] él obrero gasista, ella hija del arroyo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p.

94.

<sup>786</sup> *Ibid.*

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 95.

marchandise de la pauvre femme à « une bouillie<sup>788</sup> » (terme ô combien féroce lorsque l'on sait que c'est la faim qui tenaille cette famille) qui ne peut être vendue.

Ainsi, tout en n'excusant jamais le crime, doña Emilia s'attache à l'éclairer par la présence d'éléments qui conditionnent le passage à l'acte. Le monde-bourreau qui entoure le personnage le conduit à céder à des forces multiples et cruelles.

Dès lors, le schéma actantiel greimassien, réduit aux oppositions binaires : SUJET/ OBJET ; SUJET/ OPPOSANT, si précieux et probant pour l'étude rigoureuse proposée par Javier López Quintáns, ne saurait convenir à notre projet<sup>789</sup>. Si dialectique il y a entre la victime et le bourreau dans les récits courts, le personnage ne saurait pourtant se limiter à un sujet actif ou passif de la cruauté. Le rapport à l'autre et au monde, est au centre d'une dynamique inquiétante qui efface les frontières entre le bien et le mal ; la créature fictionnelle peut alors réunir dans une même chair de papier deux instances qu'il serait bien rassurant de considérer inconciliables.

Ainsi, les schèmes qui réduisent en structures binaires les deux récits que nous avons étudiés gagneraient à être complétés. Le cadre le plus manichéen serait celui-là :

« Un destripador de antaño » :

SUJET-VICTIME : Minia ≠ OPPOSANT-BOURREAU: Pepona.
--

« Sobremesa » :

SUJETS-VICTIMES : Cinq enfants ≠ OPPOSANT-BOURREAU : La mère.
---

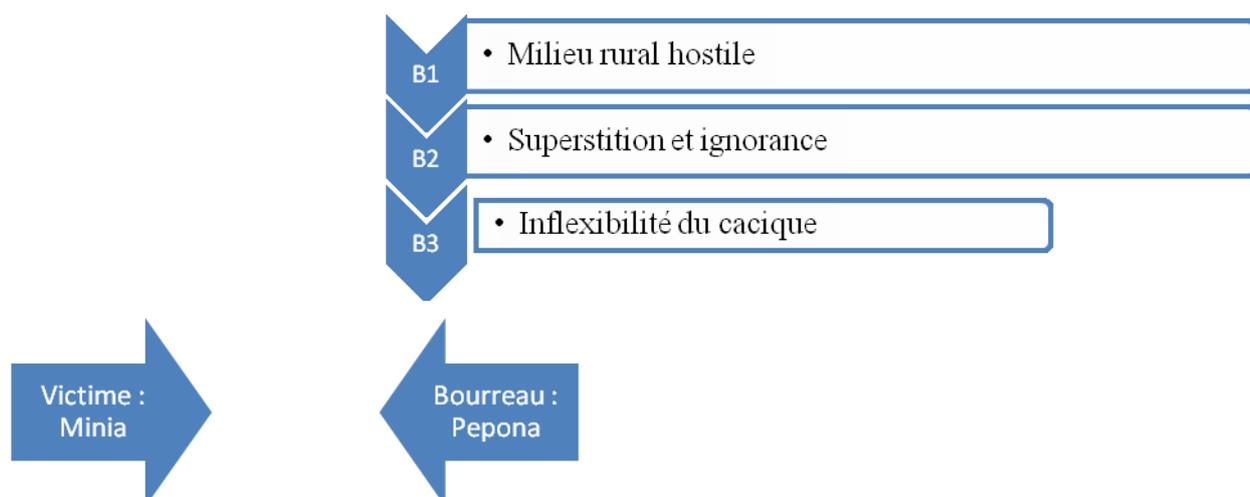
Mais afin de rendre compte de la multiplicité des bourreaux (B), que nous résumons ci-dessous avec les lettres B1, B2, B3, nous proposons ici un schéma que nous souhaitons synthétique :

---

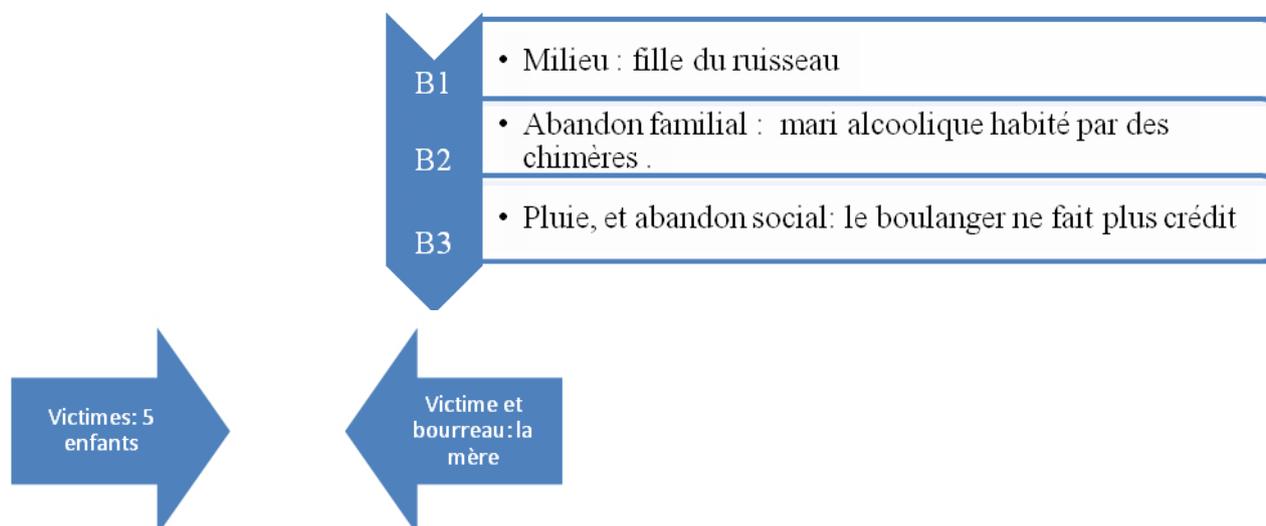
<sup>788</sup> « Le hace papilla la mercancía », *ibid.*

<sup>789</sup> Dans l'article « Mito y realidad en “Un destripador de antaño” », les relations entre le sujet (Minia) et ses opposants (Pepona et Juan Ramón) permettent à Javier López Quintáns de souligner que le conflit renforce le mythe. De ce fait, don Custodio, pharmacien, devient une nouvelle victime car il sera suspecté du meurtre de Minia : « La conciencia popular, presidida por la presencia de lo mítico, ratifica por el contrario la existencia del destripador y crea una nueva víctima en don Custodio, perseguido por la sospecha. El destripador irreal, fantástico, se aposenta en el mundo ordinario y destruye la vida de los actantes positivos, de la niña-mártir y del ángel custodio. El conflicto, en este planteamiento, lejos de mitigarse anuncia una perspectiva impenitente », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermita, *Emilia Pardo Bazán: los cuentos, op. cit.*, p. 284.

« Un destripador de antaño » :



« Sobremesa » :



Signalons encore qu'il est bien difficile de statuer sur la nature des bourreaux qui agissent au nom de l'honneur. Bien qu'ils soient *a priori* coupables d'avoir tué, les personnages, en respectant au pied de la lettre la devise « *Potius mori quam foedari* », et en tuant ainsi pour une noble cause, deviennent d'étranges bourreaux vertueux.

Si dans le récit « Justiciero », inspiré de *Mateo Falcone* et peut-être également de *Taras Boulba*, comme nous le signalons dans le premier temps de ce travail, la figure paternelle punitive se montre glaciale et implacable, le père de « El delincuente honrado », qui

assassine sa fille pour préserver son honneur, est présenté dès l'*incipit* comme un personnage susceptible d'émouvoir le lecteur :

De todos los reos de muerte que he asistido en sus últimos instantes -nos dijo el Padre Téllez, que aquel día estaba verboso y animado- el que me infundió mayor lástima fue un zapatero de viejo, asesino de su hija única. El crimen era horroroso. El tal zapatero, después de haber tenido a la pobre muchacha rigurosamente encerrada entre cuatro paredes; después de reprenderla por asomarse a la ventana; después de maltratarla, pegándola por leves descuidos, acabó llegándose una noche a su cama, y clavándola en la garganta el cuchillo de cortar suela. La pobrecilla parece que no tuvo tiempo ni de dar un grito, porque el golpe segó la carótida<sup>790</sup>.

Cette porte d'entrée dans le monde du récit court est déstabilisante pour le lecteur qui, de prime abord, ne peut s'empêcher d'être surpris par l'antinomie. Comment expliquer que la pitié puisse aller de pair avec un crime abominable ? Tant l'atrocité du *modus operandi* que l'évocation de la jeune victime : « la pobre muchacha », « la pobrecilla », nous invite à condamner immédiatement l'assassin. Et pourtant, alors que la récurrence des oppositions manichéennes présentes dans d'autres récits nous laisse augurer que les traits du criminel sont le reflet de la sauvagerie de ses actes, le personnage du bourreau apparaît ici comme un être sensible et affaibli, contradiction que le narrateur souligne également :

Cuando tuve que ejercer con él mi sagrado misterio, a la verdad, temí encontrar, detrás de un rostro de fiera, un corazón de corcho, unos sentimientos monstruosos y salvajes. Lo que vi fue un anciano de blanquísimos cabellos, cara demacrada y ojos enrojecidos, merced al continuo fluir de las lágrimas, que poco a poco se deslizaban por unas mejillas consumidas, y a veces paraban en los labios temblones, donde el criminal, sin querer, las bebía y saboreaba su amargor<sup>791</sup>.

Le récit nous livre la clé du mystère de l'inadéquation entre l'être et le paraître : l'homme qui avait chéri sa femme a été trompé, abandonné. Seul avec une enfant en bas âge, il a toujours veillé à préserver sa fille des regards des hommes. Blessé à jamais dans son orgueil, sa douleur est ravivée lorsqu'il surprend la jeune femme, pleine de vie, qui ouvre les fenêtres de sa prison et se met à chanter, offrant sa jeunesse et sa beauté en spectacle. Il ne peut supporter cette image, hanté par les affres de son passé, il veut sauver sa fille du péché et mettre un terme au cycle familial des comportements viciés.

---

<sup>790</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 457.

<sup>791</sup> *Ibid.*

La comtesse de Pardo Bazán ne tient pas à nous donner une leçon de morale. Assurément, dans les récits courts, le code de l'honneur, force agissante punitive, sert à critiquer une société qui, plutôt que de s'interroger sur son manque de modernité, conserve un système de valeurs avilissant. En effet, qu'il s'agisse d'« honor » ou d'« honra », les exemples sont clairs, et la défense aveugle de l'honneur a des conséquences douloureuses tant pour les hommes que pour les femmes, dans diverses collections de récits courts.

C'est ainsi que dans « Vendeanas », que nous avons déjà évoqué lorsque nous rappelions l'influence du fantôme révolutionnaire de la tête coupée, une mère aimante en vient à payer le bourreau pour sauver l'honneur de sa fille ; ou que dans « Las medias rojas », le père d'Ildara bat sa fille si violemment qu'elle en reste borgne. Parce que le jeune âge pourrait limiter l'imprégnation des valeurs morales, l'enfant pourrait échapper à cette terrible influence de l'honneur qui conduit l'être humain à devenir bourreau violent et exemplaire. Mais Emilia Pardo Bazán n'a cure de l'âge du personnage, à preuve le récit « Un duro falso » dans lequel Natario, l'apprenti cordonnier, se venge de son patron, non parce qu'il l'a frappé, mais parce qu'il l'a traité, à tort, de voleur. « Por robar » n'est pas une expression acceptable pour cet être qui met un point d'honneur à rester dans le droit chemin et ce, malgré les mauvais conseils de sa mère qui lui suggère de faire comme les autres, de vivre d'aumônes et de rapines. Emilia Pardo Bazán montre à quel point l'honneur est source de souffrance lorsque l'on évolue au milieu d'êtres qui en sont dépourvus :

Pero a Natario le dolía, como sabemos, el punto de honra maldecido...  
En su sangre pobre de chico escrufuloso y enteco por desnutrición corría quizá una vena azul cobalto, algo que infunde al espíritu el temple de la altivez y no permite exponerse jamás a ser afrentado<sup>792</sup>.

Natario, personnage-pion dont l'auteur souligne sans cesse l'honnêteté et la droiture, devient paradoxalement un criminel. L'excès de vertu est, une fois encore, source de violence et de mort :

-¡Ladrón! ¡Estafador! ¡Venga el duro, o a la cárcel!

Se cansó al fin de pegar, tomó un respiro, soltó al muchacho, y se sentó, pasándose el revés de la mano por la frente sudorosa. Natario cayó inerte al suelo; los aprendices no reían; uno se levantó, y con el agua de remojar, le roció las sienes. El chico abrió los ojos, se incorporó, tambaleándose, y con la cabeza baja se acercó al banco más próximo. Disimuladamente asió una herramienta afilada, una

---

<sup>792</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 172.

cuchilla de cortar suela, y volviendo hacia el maestro, que resoplaba en su silla, refunfuñando todavía para reclamar el duro, tiró tajo redondo [...] <sup>793</sup>.

Les textes où l'honneur enclenche un processus de châtement sont révélateurs de l'instabilité de la frontière qui sépare le bourreau de la victime. Que le personnage vicieux soit mauvais est dans l'ordre des choses, mais lorsque le personnage vertueux agit de façon cruelle, la relation qui unit le bourreau à la victime s'en trouve bouleversée. Nul personnage ne semble pouvoir échapper à la présence du sang et de la souffrance, la cruauté est vouée à contaminer tous les hommes, tous les recoins de l'univers fictionnel.

Outre les bourreaux que sont l'homme mû par la convoitise, les figures maternelles et paternelles maltraitantes, ou l'individu guidé par l'honneur, il existe encore d'autres instances désincarnées, telles que l'amour, la désillusion et le destin qui, par leur présence récurrente dans les recueils, contribuent également à conduire le personnage-pion à souffrir.

Hormis pour quelques récits qui restent des exceptions, comme par exemple, « Cuesta abajo », il n'y a pas d'amour heureux dans l'ensemble des récits courts de doña Emilia : la jalousie, la désillusion, l'infidélité, la séparation brutale et tragique, le poids des conventions sont autant d'éléments qui s'opposent aux personnages amoureux. Cet aspect a été démontré par Ángeles Quesada Novás, mais également par Darío Villanueva et José Manuel González Herrán dans l'introduction du recueil *Cuentos de amor* :

Los motivos temáticos son habituales: amores abnegados, aunque no estén sancionados por el vínculo social ("Sangre del brazo"); amores infantiles, adolescentes, seniles... o de animales ("La última ilusión de Don Juan", "Primer amor", "Memento", "La Sirena"; la fealdad, la pobreza, la deformidad, la mutilación, la embriaguez, la enfermedad como obstáculos del amor ("Desquite", "La cabellera de Laura", "Champagne", "Más allá", "Consuelo"); y, como motivos más frecuentes, las diversas manifestaciones del desamor: desdenes, abandonos, celos -absurdos o fundados-, infidelidades, traiciones, adulterios ("El fantasma", "Delincuente honrado", "¿Justicia?", "Sara y Agar", "La novela de Raimundo", "Martina", "Apólogo", "A secreto agravio...") [...] <sup>794</sup>.

L'auteur n'hésite pas à symboliser les tourments de l'amour à travers les images sanglantes, l'évocation de *cruor* servant encore à définir le personnage amoureux comme une victime en proie à un terrible bourreau qui frappe quiconque ose s'approcher du bonheur. L'amour devient ainsi, sous la plume de la comtesse de Pardo Bazán, : « el dictador

---

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

<sup>794</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. XIX.

cruelísimo del orbe<sup>795</sup> » ; les drames du coeur « chorrean viva sangre<sup>796</sup> » ; et le personnage de Don Juan, après avoir été déçu par le comportement de sa cousine Estrella qu'il élevait au rang de sainte, devient un être féroce, incapable d'aimer d'un autre amour que celui qui blesse :

Desde aquel día Don Juan, el alegre libertino, ha perdido su última ilusión; su alma va peregrinando entre sombras, sin ver jamás el resplandorcito de la lámpara suave que una virgen protege con la mano; y el que aún tenía algo de hombre, es sólo fiera, con dientes para morder y garras para destrozar sin misericordia. Su profesión de fe es una carcajada cínica, su amor un latigazo que quema y arranca la piel haciendo brotar la sangre<sup>797</sup> ...

L'image se répète dans le recueil. La fascination pour le sang pousse l'auteur à filer la métaphore dans la totalité de « El corazón perdido ». Le cœur ensanglanté est amour torturé. Pour s'en convaincre, il suffit de s'attacher aux premières lignes du récit :

Yendo una tardecita de paseo por las calles de la ciudad, vi en el suelo un objeto rojo; me bajé, era un sangriento y vivo corazón que recogí cuidadosamente. Debe de habersele perdido a alguna mujer -pensé al observar la blancura y delicadeza de la tierna víscera que, al contacto de mis dedos, palpitaba como si todavía estuviese dentro del pecho de su dueña-<sup>798</sup>.

Le sang donne matière à l'amour et signifie toute la douleur que le personnage, déjà accablé par tant de forces opposantes, doit encore subir. Dès qu'un bonheur semble à portée de main, la laideur de la vérité prend le relais, et la désillusion frappe le personnage comme dans « La cita » ou « La ventana cerrada ». C'est que la vérité est une autre tête de cette terrible Hydre qu'est la vie, sa morsure ne pardonne pas plus que les sauvages assassinats des hommes. Cette volonté de donner à voir la vie comme source intarissable de souffrances est des plus explicites dans « Las dos vengadoras ».

Zenón, personnage principal du récit, est malmené dès les premières lignes du récit : l'auteur insiste sur la multiplicité des facteurs qui le conduisent à imaginer une terrible vengeance. En proie à la fatalité, on le dépossède de son héritage, sa femme le trompe avec son meilleur ami, et ce couple de bourreaux l'accuse encore d'être un faussaire, ce qui le conduit à passer de longues années en prison. On ne peut alors guère être surpris lorsque le personnage imagine les souffrances qu'il fera subir, en retour, à ceux qui ont causé son

---

<sup>795</sup> « El viajero », *ibid.*, p. 367.

<sup>796</sup> « Sor Aparición », *ibid.*, p. 476.

<sup>797</sup> « La última ilusión de Don Juan », *ibid.*, p. 384.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 371.

malheur. La vengeance a besoin, comme dans « Geórgicas » ou « La puñalada », du feu purificateur et de l'afflux de sang pour rétablir le juste équilibre des forces de la souffrance. Zenón rencontre alors deux femmes, l'une incarne la mort, l'autre la vie. La Faucheuse, disposée à satisfaire les désirs du personnage, le rassure, son œuvre s'accomplira tôt ou tard. La Vie intervient alors, elle tente de séduire Zenón en lui montrant, par une lanterne magique, combien elle peut être plus cruelle que la Mort :

Zenón miró, y sobre el fondo blanco del paño que extendía la mujer hermosa, vio agitarse las siluetas de sus aborrecidos hermanos. El menor echaba a hurtadillas, una pulgarada de polvos blancos en la taza del mayor, y el mayor, después de haber bebido lo que contenía la taza, caía al suelo entre horribles convulsiones; pero no moría; arrastrábase largo tiempo apoyado en un báculo, y en cada plato que le servía el menor, mezclaba nuevo tósigo, hasta que el envenenado se iba quedando imbécil, reducido a la idiotez y cubierto de miseria expiraba en un rincón. [...] Cambió de personajes la linterna, y se destacaron las siluetas de la esposa y del amigo de Zenón: ella siguiendo a su querido como la sombra el cuerpo, abrasada en celos rabiosos, él procurando huir, lleno de hastío, de aquella amante y marchita por la edad y las pasiones. [...] Ya cansado de que le espiasen y le acusasen, él se volvió, y Zenón fue testigo de cómo el seductor de su mujer la ponía en el rostro la mano<sup>799</sup>...

La lanterne magique est boîte de Pandore, elle reflète à nouveau les vices qu'Emilia Pardo Bazán condamne, et assoie le terrible pouvoir de la vie. Tout personnage est prisonnier, toute existence condamnée. Le vice et la vertu se confondent dans une vie punitive et cruelle qui emporte tout sur son passage.

Le personnage, dans les récits courts, est réduit à n'être qu'un grain de poussière mû par le bon vouloir d'un auteur qui semble ne se faire aucune illusion sur le genre humain<sup>800</sup>. Lorsque doña Emilia ne définit pas le personnage à travers le vice ou la vertu, qu'elle désire ainsi le libérer d'une opposition qui génère la souffrance, qu'aucune menace ne semble poindre de l'attitude des autres personnages, un nouveau bourreau intervient : il s'agit du destin, ou plutôt du Destin, la majuscule témoignant alors de sa toute-puissance<sup>801</sup> :

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 55. Ce récit court appartient au recueil *Cuentos nuevos*.

<sup>800</sup> La fragilité de l'existence humaine est rappelée à plusieurs reprises, mais elle est des plus éloquentes dans « La mosca verde » et « La pasarela », Dans la clause des deux récits une même phrase résonne : « ¡No somos nada! ». Nous lisons en effet dans le premier récit : « He sacado a cuento este caso cruel, para que se vea lo que puede una mosquita verde, muy linda, por cierto, y lo que vale contra la mosquita una voluntad humana, firme, decidida, templada en la desgracia y el trabajo. ¡No somos nada!... La noche caía. Las luciérnagas empezaban a encender sus linternas misteriosas », PARDÓ BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 402. Dans « La pasarela », l'expression n'est modifiée que par la ponctuation : « El grupo de señoritos se retiró de allí con las orejas gachas. Una boca oscura les había soplado aliento de hielo sobre el corazón. Y Pareja resumía las tétricas impresiones de la noche en esta vulgaridad: -No somos nada... », *ibid.*, p. 526.

<sup>801</sup> L'usage de la majuscule peut être observé dans de nombreux récits, qui appartiennent à des recueils différents. Nous en trouverons quelques exemples dans « La niebla », « Otro añito », « El té de los

Aun en los sinsabores más amargos hay consuelo en pensar que no ha sido nuestra culpa, sino del destino. Trasladamos así la responsabilidad, y lo fatal se nos impone con su fuerza superior a todas<sup>802</sup>.

Force « indifférente », « horrible », « capricieuse », « mystérieuse », « inflexible » et « implacable »<sup>803</sup>, le Destin est bourreau suprême auquel on ne peut échapper :

El destino, cuando nos busca, sabe encontrarnos dondequiera que nos ocultemos<sup>804</sup>.

Il peut frapper à n'importe quel moment, son imprévisibilité en fait une entité menaçante qui plane constamment sur le personnage :

¡Ay! ¡Si el hombre pudiese prever dónde salta su destino<sup>805</sup>!

Avec « El destino », la lecture du titre et des premières lignes du récit permet enfin au lecteur d'imaginer, une fois n'est pas coutume, que le destin sera porteur d'espoir. Nous reproduisons ici l'incipit :

Casi todos creemos haber librado de algún peligro por alguna casualidad; casi todos hemos visto, una vez al menos durante nuestra vida, inclinarse sobre el abismo el platillo de la balanza, y no volcarse, vencido ya, por milagro<sup>806</sup>...

Mais bien entendu, à nouveau, la fiction qui nous est contée est des plus cruelles. En effet, bien que le narrateur du récit ait échappé au terrible Destin, le bourreau réclame une vie, et se contente de celle du cousin innocent qui meurt ébouillanté. Il ne fait pas bon être personnage de fiction lorsque l'on est issu de l'imaginaire de doña Emilia : toutes les forces convergent sur le personnage, les accidents du sort s'ajoutent aux stratagèmes inventés par des êtres régis par le mal, l'échappatoire est impossible, l'horizon obstrué.

---

convalecientes », « Sor Aparición », « El palacio frío » ; « En Semana Santa », « Infidelidad », « El voto », « Las dos vengadoras ».

<sup>802</sup> « La Puntilla », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 233.

<sup>803</sup> Le lecteur pourra se reporter aux récits : « La dononera » : « el indiferente destino » ; « La Navidad del Pavo » : « ¡Horrible destino! » ; « El legajo » : « el horrible destino del ser querido » ; « la inflexibilidad del destino » apparaît dans « Los adorantes », « La enfermera » réserve l'adjectif « implacable » au destin, « Paternidad » en souligne l'aspect mystérieux, et « La niebla » sa capacité à s'abattre de façon aléatoire et inexorable avec « el caprichoso Destino ».

<sup>804</sup> « La tigresa », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 435.

<sup>805</sup> « Sara y Agar », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 528.

<sup>806</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 715.

Aussi, il nous apparaît que le personnage de la victime est un pion fortement malmené, et que l'opposition manichéenne est loin d'être suffisante pour éclairer la dialectique de la victime et du bourreau. Un même personnage peut réunir les deux instances, et tout être de fiction peut être frappé par une multitude de bourreaux désincarnés. Si projet il y a, dans cette généralisation des forces cruelles et des victimes, c'est de présenter l'univers de la fiction comme un terrain mouvant et périlleux dans lequel chaque pas peut conduire le personnage à mourir. Cette menace constante ménage le suspense dans la mesure où elle invite le lecteur habitué à être attentif, à chercher où se cache la terrible puissance punitive qui ne manquera pas de s'abattre sur le personnage du récit. Mais la création d'un personnage qui est presque toujours soit bourreau, soit victime, témoignerait surtout d'une double volonté : lorsque le pion est opposé à un autre de façon manichéenne, qu'il est encore décrit de façon à susciter l'empathie ou le rejet, il est une arme efficace pour dénoncer les maux de la société ; lorsque le pion n'est plus mesuré à l'aune du vice et de la vertu, mais qu'il est toutefois maltraité par toutes les instances qui font la vie, sa présence ne serait plus au service d'une intention critique, mais relèverait plutôt d'un besoin de satisfaire un appétit féroce, qui pourrait être celui du lecteur, bien entendu, mais également celui de l'auteur.

L'opposition manichéenne se manifeste également dans la symbolique des noms des personnages. L'onomastique nous semble révélatrice des projets qui animent la femme de lettres : en effet, le prénom de l'être de fiction, son surnom ou son patronyme permettent à Pardo Bazán de livrer les clés qui donnent la possibilité au lecteur de prévoir la nature du personnage ainsi que le sort qui lui est réservé. L'onomastique ne traduit pas simplement les vices et vertus des personnages, elle peut encore annoncer la fin prochaine de l'être de papier.

### **L'onomastique au service de l'intention.**

Dans « Antiguamente », publié pour la première fois en 1913 dans *La Ilustración Española y Americana*, Emilia Pardo Bazán, par le truchement du narrateur, indique au lecteur que l'onomastique est fort révélatrice du caractère et de la destinée du personnage. Lorsqu'il est question d'un nommé « Mochuelo », le narrateur signale à son auditoire :

¿Les hace gracia el nombre? Los nombres, amigos, son una cosa muy significativa. Yo encuentro algunos que retratan a las personas. ¡Froilán Mochuelo! ¿No encuentran ustedes algo de especial, de significativo en esta manera de llamarse? Puede que ahora no; pero esperen el fin de la historia<sup>807</sup>.

Les théoriciens de la littérature sont unanimes : « le nom propre du personnage est un signe motivé plutôt qu'arbitraire<sup>808</sup> », il contribue à saisir le programme narratif du personnage en dégageant immédiatement son trait de caractère le plus significatif. Lorsque l'on cherche à connaître la valeur des prénoms, des surnoms, et des patronymes des personnages des récits courts, on observe aisément que doña Emilia joue fort souvent avec le lecteur. Parfois, elle lui propose d'identifier d'emblée la nature du personnage. C'est le cas par exemple, des contes pour enfants tel que « El príncipe Amado », dans lequel, tant les toponymes des royaumes de « Colmania » et du pays de « Malaterra », que le nom du « Príncipe Amado » et « del Conde del Buitre » s'opposent à la façon des contes de fées.

Toutefois, dans d'autres récits, l'auteur semble au contraire s'amuser à encoder davantage l'onomastique à travers une dérivation subtile ou le recours à l'anagramme. Et ce n'est qu'à rebours que le lecteur saisit qu'au moment précis où doña Emilia nomme le personnage, elle l'engage dans un chemin déjà tracé.

Ce marquage du personnage-pion, pouvant servir de « référence prospective » ou éclairant le programme narratif de l'être de fiction « par rétroaction » pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon<sup>809</sup>, est révélatrice des intentions de l'auteur que nous avons soulignées précédemment. En effet, les procédés dérivationnels usuels tels que l'emploi de diminutifs ou d'augmentatifs, les associations d'éléments aisément identifiables au sein d'un nom propre, soulignent l'opposition des forces, la férocité des êtres, leur vertu.

Du point de vue de la sémantique, outre la valeur diminutive, les suffixes : ito/ita, ín/ina, ino/ina, illo/illa peuvent, lorsqu'ils sont en contexte, traduire des connotations subjectives, et le plus souvent affectives. Aussi, il nous est apparu que cette utilisation des diminutifs pouvait contribuer à marquer l'opposition entre le personnage victime et son bourreau, que l'on sait désormais multiple. Si l'emploi du diminutif de « Cunchiña<sup>810</sup> », personnage de « Contra teta », a valeur d'exception en s'appliquant à une femme sans scrupules, de façon très générale, nous avons observé que les diminutifs s'appliquaient aux êtres maltraités ou malheureux.

<sup>807</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 622.

<sup>808</sup> MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, collection Corpus, 2003, p. 71.

<sup>809</sup> Cf. HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection « Points », 1977, p. 150.

<sup>810</sup> Nous soulignerons tous les éléments qui, au sein d'un prénom, d'un surnom ou d'un patronyme, permettent de saisir l'intention de l'auteur.

Nous n'en donnerons que quelques exemples avec « *Cicilita* », femme trompée de « *El pajarraco* », « *Candidita* », qui suscite la pitié : « ¡Pobre mujer! » dans « *Memento* », « *Leliña* » femme folle et abandonnée, « *Fernandito* », enfant malade de « *Cuento de Navidad* », « *Candelita* » personnage voué à souffrir dans « *El fondo del alma* », « *Lenita* » qui meurt dans « *Error de diagnóstico* », « *Luisilla* » domestique dévouée qui n'hésite pas à donner de son sang dans « *Sangre del brazo* », « *Pepiño* » et « *Ramoniña* » personnages de « *Atavismos* », qui sont précipités dans la tombe parce qu'on leur aurait jeté le mauvais œil.

Emilia Pardo Bazán connaît fort bien l'effet que produit le diminutif, dans « *La conciencia de Malvita* », le narrateur déclare :

Le pusieron el sobrenombre de *Malvita*, diminutivo de *Malva*, a causa de su increíble dulzura y su espíritu extraordinario de docilidad. En este punto se puede afirmar que *Malvita* era un asombro y un modelo<sup>811</sup>.

Indépendamment du sens que peut recouvrir le prénom, le diminutif contribue à la création d'un personnage susceptible d'attirer la sympathie de l'auteur. Il n'en va pas de même avec l'augmentatif, comme en témoigne d'ailleurs son emploi dans le nom du féroce bourreau de « *Un destripador de antaño* » : « *Pepona* ». L'opposition entre les suffixes « *Juaniño* » personnage défenseur de l'honneur de « *Sin querer* », et « *Juanote* », criminel de « *En el presidio* », prouve encore l'habileté de doña Emilia lorsqu'elle souhaite nimber le personnage d'une valeur affective ou qu'elle décide, au contraire, de marquer le bourreau du sceau de la laideur et du vice.

Puisque le contraste est une arme bien utile lorsque l'on veut dénoncer, Emilia Pardo Bazán réserve à la galerie des bourreaux des prénoms, des patronymes, mais surtout des surnoms, qui visent à rappeler toute leur férocité. Les bêtes fauves symbolisent la barbarie que doña Emilia condamne : « el cacique *Lobeiro* » de « *Viernes Santo* », « el conde *Lobeira* » de « *Los buenos tiempos* », la famille « *Raposo* » de « *Geórgicas* », ou encore le personnage de « *Raposada* » dans « *El arco* » s'opposent à la candeur d'un « *Avelino Cordero* », vendeur ingénu d'une bijouterie qui est dupé par une étrangère dans « *La confianza* ».

Outre la bête fauve, d'autres animaux, parce qu'ils symbolisent le mal, permettent à l'auteur d'éclairer le personnage du bourreau sous le prisme de la bestialité. Les personnages torves sont semblables aux corbeaux, le nom de l'oiseau de mauvais augure que l'on sait

---

<sup>811</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 807.

charognard, retentit à plusieurs reprises : « El *corvo* », une « mauvaise âme<sup>812</sup> » tue Juliane lors d'une fête patronale, la féroce admiratrice de « Drago » se nomme « Rosa *Corvera* », et dans « Sustitución », « Ambrosio *Corbacho* » est un être cupide et avare qui est incapable d'éprouver la moindre compassion<sup>813</sup>.

Le surnom est un ajout de l'auteur pour que le lecteur ne se méprenne pas : nom donné par les autres, il signifie que le trait de caractère que l'on veut donner à lire est facilement identifiable. Dans « Tiempo de ánimas », pour indiquer clairement que derrière le trompeur « Simón Monje » se cache un naufrageur, Emilia Pardo Bazán éclaire le surnom du « Tío *Gaviota* » :

El apodo de Simón dice bien claro a qué oficio se dedicaba desde tiempo inmemorial el viejo ribereño. En las noches de fuerte tempestad, bajaba a la playa para robar, y si hacía falta rematar, a los cadáveres de los naufragos que hasta allí había arrojado la tormenta. Cuando la bandada de gaviotas se para graznando cavernosamente y se ven sobre la arena húmeda millares de huellas de patitas que forman complicado arabesco, ya pueden los marineros encomendarse a la Virgen, cuya ermita domina el cabo: mal tiempo seguro<sup>814</sup>.

Le surnom, lorsqu'il est emprunté à un animal déplaisant, induit une caractérisation négative du personnage, alors enlaidi. On ne peut guère se figurer en effet que « *Marisapo* » de « En el pueblo », « *La bicha* » ou encore « *Morros negros* » soient de belles femmes. Cette laideur est souvent celle du corps et de l'âme, l'adéquation entre l'être et paraître étant très souvent de mise dans les récits courts. Dans « La hoz », le personnage qui tue sauvagement sa rivale à l'aide d'une faux n'est pas simplement animalisé, en le nommant « *María Silveira* », Emilia Pardo Bazán l'attache à sa terre, en fait l'avatar d'une Diane chasseresse jalouse, et signale dès son apparition qu'il s'agit d'un être primaire.

Les noms ne révèlent pas seulement une tendance morale, comme le montre l'animalisation, ils traduisent également l'appartenance à une classe sociale, comme le patronyme de la famille « *Valdelor* » dans lequel on peut difficilement ne pas lire « Vale oro » ou, la langue française aidant : « vaut de l'or » ; nous pensons également aux personnages de « *Mauricio Acuña* » qui est un *señorito* fortuné, ainsi qu'à « don Martín *Casallena* » qui est décrit dans « Linda » comme étant « un rico de clara inteligencia y sentimientos

---

<sup>812</sup> « Vay, bueno, hom, no te avergüences... Las rapazas bonitas a todos gustan, y Marica de Sanguino es como una rosa de mayo... Con todo, tú no te metas en fregados, que el Corvo es una mala alma », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 675.

<sup>813</sup> Signalons également que le terme de « corbacho » désigne une sorte de « nerf de bœuf » qui sert à fouetter.

<sup>814</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 781.

generosos<sup>815</sup> ». Le choix du prénom et du surnom témoigne d'une volonté de s'emparer d'un trait de caractère au service du récit comme le prouvent la présence d'« Anzuelo », surnom du journaliste de « La operación » réputé pour « sus mordaces agudezas », et du nom complet de « Lucio Sagris » qui aime à briller en public en défendant des théories sur le libre arbitre, sur la spiritualité, questions qui touchent, finalement, au sacré :

Lucio Sagris, el constante abogado de la espiritualidad y del libre albedrío, protestó, y después de lucirse en una disertación brillante, anunció que, para demostrar lo absurdo de las teorías fatalistas, iba a referirnos una historia muy negra [...] <sup>816</sup>.

Mais ces traits sont le plus souvent au service d'une opposition entre vice et vertu. Emilia Pardo Bazán éclaire le personnage par sa candeur : « Cándida », « Cándido », sa douceur - comme pour « Clemente Morales » qui semble bien doux face à la convoitise de son assassin -, ou encore par sa capacité à protéger les autres, comme avec « Don Custodio », « doña Consuelo » et « doña Amparo » <sup>817</sup>.

L'honneur, que l'on sait source de violents conflits, est également présent dans le nom que reçoit le personnage. Avec « La condesa de l'Herminie », la mère de « Vendeana » ne pouvait être mieux nommée : l'animal symbolise tout à la fois la royauté et la chasteté <sup>818</sup>, et annonce ici la mort violente des personnages appartenant à la noblesse et ayant un sens aigu de l'honneur. Avec « No lo invento », publié dans *Nuevo Teatro Crítico* en 1891, l'auteur se sert du nom de « Puri, la Casta » pour rendre le personnage du fossoyeur Carmelo plus abject. Le repoussoir fonctionne, et lorsque la plume de doña Emilia trempe dans une sombre histoire de nécrophilie, l'épouvantable Carmelo ne suscite aucune empathie quand il est lynché à la fin du récit.

---

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>816</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 201.

<sup>817</sup> Le personnage de « Cándida » est présent dans « Obra de misericordia », « Cándido » est un innocent qui pensait pouvoir aller au Paradis mais qui n'avait jamais pensé aux conditions qu'il devait remplir pour y accéder. « Clemente Morales » est un étudiant qui est la victime de « Nube de paso », il ne s'était pas méfié de son prochain qui l'a assassiné pour voler le fruit de ses recherches. « Don Custodio » est le pharmacien de « Un destripador de antaño », c'est lui qui va tenter de raisonner « Pepona » sans y parvenir, et « doña Consuelo » est, dans « Las tijeras », une épouse aimante qui veut épargner son mari en cachant la mort de leur fils. Quant à « doña Amparo », elle vient au secours de Joseph dans « La Nochebuena del carpintero ».

<sup>818</sup> « Quand elle figure dans les portraits féminins, l'hermine fait référence à la chaste vertu de la dame qui la tient sur son sein. Elle peut aussi, en tant que symbole de la pureté, être représentée sur le char triomphal de l'allégorie de la Chasteté. [...] Sa fourrure chaude et soyeuse était très rare et très coûteuse, et elle était portée par des personnages de haut rang, comme rois et empereurs, que les artistes ont immortalisés dans de somptueux portraits en manteau brodé ou fourré d'hermine », IMPELLUSO, Lucia, *La Nature et ses symboles*, Paris, Hazan, 2004, p. 228. L'hermine symbolise aussi la vertu de qui préfère mourir plutôt que d'être déshonoré : le « Potius mori quam foedari », est la devise d'Anne de Bretagne qui, selon la légende, aurait assisté à une scène de chasse dans laquelle l'animal avait préféré être tué par les chasseurs que passer dans la boue. Cet épisode aurait ainsi décidé Anne de Bretagne à faire de l'hermine son emblème.

Les murs des cimetières sont les gardiens de secrets qu'il ne fait pas bon découvrir. Le récit « Las tapias del camposanto » ne traite certes pas de la nécrophilie, mais à travers le regard du personnage de la jeune Bonaret, les relations sexuelles clandestines sont présentées de façon à être condamnées. Nous proposerons ici une rapide analyse des noms des personnages de ce récit, car leur association permet d'explicitier l'intention de l'auteur qui oppose, de façon manichéenne, vice et vertu, amour et illusion.

Publié en 1892 dans la collection *Cuentos de Marinada*, « Las tapias del Campo Santo » s'ouvre sur le commerce de la famille « Bonaret ». En soulignant « el interés simpático<sup>819</sup> », qui se dégage de la vieille quincaillerie, Emilia Pardo Bazán invite déjà le lecteur, grâce à une association de termes à la limite de l'impropriété, à considérer ce foyer avec bienveillance. La description du père de famille va dans le même sens, « Bonaret » semble bien « bon », et se montre inapte au marchandage. La description qu'en fait le narrateur omniscient souligne qu'il s'agit d'un être inoffensif et incapable de mener d'âpres discussions :

Bonaret era un hombre *enfermizo y triste*. *Dormilón* para el negocio, vendía, al parecer, *por condescendencia*; al recoger en el cajón el dinero, *suspiraba*. *No sostenía* regateo; *no defendía* el género, y tan pronto *daba* por tres pesetas un abanico de estimación, como reclamaba un duro por un ovillo de algodón encarnado. En su rostro marcaba *endebles* señales de ictericia [...]. Vivía con sus dos hijas; su mujer había muerto de tisis pulmonar<sup>820</sup>.

Si le mal doit surgir dans le récit, le lecteur devine que ce n'est pas auprès de cette figure qu'il faut le chercher. Livrant rapidement les indices qui confèrent au texte son caractère prévisible, l'auteur choisit ensuite de décrire les deux sœurs en soulignant deux aspects : leur physique et leur vertu :

La hija mayor, Joaquina, ya *talluda*, ofrecía, *en lo largo, insulso y verdoso del semblante, cierta semejanza con un calabacín, y por lo desgarbado del talle era un palo vestido*. De su bondad se hacía lenguas la gente. Con todo, ignorábase que hubiese ejecutado *ninguna acción reveladora de excepcional virtud*, y probablemente su buena fama procedía de su resignada *fealdad* y soltería incurable. La menor, Clara, sin dejar de parecerse a Joaquina, tendría singular atractivo para un artista delicado, *de la escuela mística* anterior a Rafael. El óvalo muy prolongado de su cara *exangüe* descansaba en un cuello finísimo, *verdadero tallo de azucena*. Sus ojos, *asombrados y cándidos*, eran pensativos y *profundos a fuerza de ser puros*. La inmensa frente ostentaba el bruñido *del marfil y la luz de la*

---

<sup>819</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 361.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 362. Nous soulignons.

*inocencia. Sobre un cuerpo delgado y de rígidas líneas, el seno virginal, redondo y diminuto, campeaba muy alto, como el de las madonas que en las tablas del siglo XV lactan al Niño Jesús*<sup>821</sup>.

Si la sœur aînée n'est pas particulièrement vertueuse, mais simplement victime de sa laideur, nul besoin, pour l'auteur, de lui donner un prénom qui témoignerait de sa chasteté. En revanche, les références à la Vierge Marie et l'insistance sur la pureté de la cadette ne servent qu'à confirmer ce que le prénom « Clara » exprimait déjà. La dynamique des oppositions, si fréquente dans les récits courts, laisse augurer au lecteur qu'un personnage servira d'exact contrepoint à cette figure de la vertu. Il n'apparaît qu'au cœur du récit sous les traits d'« Atilano Bujía » :

Menos tipo de héroe de novela, si cabe, era Don *Atilano Bujía*, tendero de ultramarinos establecido frente por frente al tugurio de Bonaret. Chiquito, arbolado de cutis, bigotudo, peludo, de voz *atiplada* y muy tripón, Don *Atilano* pasaba, no obstante, por *furioso tenorio*, y *ni casadas ni solteras se veían libres de sus empresas galantes*<sup>822</sup>.

La référence à Attila, qui incarne le conquérant barbare que l'historiographie chrétienne a nommé « Fléau de Dieu », est des plus évidentes<sup>823</sup>. Sa férocité n'est pas celle du guerrier sanguinaire, son combat est avant tout celui d'un être « tout feu tout flamme » qui cherche constamment à assouvir ses pulsions sexuelles, comme le révèle le patronyme « Bujía ». Les ardeurs peu communes du personnage sont ainsi traduites par une association d'un prénom et d'un nom de famille qui reflètent une nature facilement identifiable.

Lorsque le récit s'écarte momentanément de ce personnage pour présenter au lecteur l'homme qui séduit la jeune Clara et qui incarne tout d'abord l'idéal que ses lectures romantiques avaient contribué à forger, le narrateur avoue :

No nos importa su nombre... Clara no lo supo tampoco hasta meses después de haberle rendido a discreción la voluntad. ¿Quién había de decirle aquellas dulces sílabas? Con nadie hablaba Clara: nunca salía; y *él* era forastero, recién llegado a formar parte de la guarnición de Marineda<sup>824</sup>.

« *Y él era forastero* », voilà une façon bien utile de réduire le personnage à n'être qu'un actant secondaire du récit. L'adjectif « forastero » signifie, dans l'économie de la forme

---

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 362-363.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>823</sup> Cf. [www.histoiredumonde.net/Attila-le-fleau-de-Dieu-le-Hun.html](http://www.histoiredumonde.net/Attila-le-fleau-de-Dieu-le-Hun.html).

<sup>824</sup> Souligné dans le texte, *ibid.*, p. 365.

courte, que cet homme est étranger à plusieurs titres : il est bien entendu étranger à Marineda, il est étranger à l'idéal de Clara puisqu'il partira sans prendre le soin de l'avertir, mais il est également presque étranger aussi au récit, il est en effet amené à disparaître très vite hors de la fiction, dans ce « fuera » du monde que le narrateur nous donne à voir. On sait d'ailleurs que la révélation de la laideur des passions, dans « Las tapias del Campo Santo » ne tient pas simplement de l'abandon, mais plutôt de la découverte de la réalité des relations sexuelles clandestines, dont Clara est le témoin près du mur du cimetière :

¡Dos amantes, dos futuros esposos! ¿Qué otra cosa habían de ser, cuando así se acariciaban y estrechaban y fundían? No obstante, a los dos o tres minutos de espectáculo, Clara sintió una especie de náusea moral, algo parecido a la sensación de la primera chupada de cigarro para un chiquillo. Y esta náusea se convirtió en horror al salir la luna recogiendo con su velo de nubes, y distinguir claramente, en la enlazada pareja, las figuras y rostros de Don Atilano *Bujía* y la hermosa zapatera vecina de clara, rubia *como unas candelas*, y una mujer de un marido joven y buen mozo<sup>825</sup>.

Le nom du personnage de la femme adultère ne nous est pas donné, mais l'évocation de sa chevelure « blonde comme des chandelles » suffit à signifier au lecteur qu'elle partage avec « Atilano Bujía » les mêmes ardeurs, symbole du feu de la luxure qui semble ronger les personnages. Le prosaïsme des relations amoureuses est cruel pour le personnage de Clara qui croit entendre une voix intérieure, qui n'est peut-être que celle de la réalité :

Una voz mofadora repetía a su oído: "Ahí tienes tú lo que es el amor, chiquilla..."<sup>826</sup>.

La confrontation sert à la révélation d'une vérité déplaisante, le choix de l'onomastique assujettit le personnage en le contraignant à agir selon un programme narratif déterminé qui ne mène qu'à la souffrance. C'est ainsi que « Clara » est l'archétype des femmes victimes de l'illusion de l'amour. Quant à « Atilano Bujía », il est représentatif d'une galerie de personnages aux patronymes programmatiques : « *Verderón* », personnage noceur et volage de « *Casi artista* », « *Fortunato Gayoso* » dont les couleurs chatoyantes symbolisent un tempérament de feu qui viendra à bout de la jeune Inés de « *Vampiro* », ou encore « *Juan Camargo* », qui apparaît dans « *Sor Aparición* », dont le nom traduit à la fois le donjuanisme du personnage, « *Juan* », « *Cama-rgo* », mais également la souffrance qu'il peut causer :

---

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 379.

« *C-amargo* »<sup>827</sup>. Si l'onomastique permet de signifier rapidement au lecteur quelles sont les victimes et les bourreaux des récits, il faut encore rappeler que le destin, force supérieure à tous, se reflète aussi dans le choix des patronymes et des prénoms.

Le nom des narrateurs seconds peut en effet contribuer à faire des récits courts, un univers tragique. Le chapitre que Juan Paredes Núñez a consacré à la narration dans les récits courts montre que certains personnages ont souvent une fonction de narrateur dans les récits courts : il s'agit, entre autres, de « Sánchez del Abrojo », « Tropiezo » ou « Moragas »<sup>828</sup>. Nous avons retenu ces trois narrateurs car, dans chacun de ces noms, se trouve un indice sur la teneur du récit qu'ils feront : « el Abrojo », par son aspect piquant, n'est pas sans rappeler la couronne d'épines, « Tropiezos », comme nous l'avons déjà signalé, peut nous conduire sur un terrain instable et dangereux pour le personnage, tandis que « Moragas », patronyme qui ne semble pas annoncer la souffrance, à bien y regarder, n'est jamais que la parfaite anagramme d'« Amargos ».

Cette lecture peut être étayée par d'autres prénoms et patronymes : « *Justino Guijarro* », le parricide de « *La lógica* » est un être qui pense agir au nom de la justice, quitte alors à endurer les pierres du chemin ; « *Mansegura* », habile chasseur du conte éponyme, ne tremblera pas lorsqu'il s'agira de se venger de son fils, et dans « *El Quinto* » encore, bien qu'une partie du récit laisse planer un doute sur le destin du personnage mordu par une chienne enragée, la lecture du patronyme « *Moncerrada* », dans lequel nous lisons « mont fermé », voire « monde obstrué », suffisait à comprendre que le jeune Enrique serait happé par la mort.

En outre, lorsque Emilia Pardo Bazán souhaite exprimer d'emblée que le personnage sera condamné, elle a recours aux noms de saints : la filiation entre l'être de fiction et le modèle de vertu et de souffrance que représentent « *San Isidro* » dans « *En el Santo* », ou encore « *Santa Herminia* » dans « *Un destripador de antaño* », déterminent le sort du personnage de la victime. Les premières lignes de « *En el Santo* » indiquent immédiatement que le personnage de « *Sidoro* » aura partie liée avec « *San Isidro* » :

-Menudo embeleco -había exclamado colérica la Manuela cuando Lucas ordenó a *Sidoro* que se pusiese la chaqueta para bajar a la pradera de *San Isidro*.

En cambio, *Sidoro* sintió palpitar de alegría su coranzoncito de seis años, encogido por la constante aspereza del trato feroz que le daba su madrastra... o lo que fuese: la Manuela, la mujeron con que ahora vivía Lucas. En la infancia, decir

---

<sup>827</sup> Le personnage du poète libertin, dont il nous semble que l'esprit pourrait être inspiré par les écrits du « divin marquis », n'hésite pas à mettre en scène ses ébats avec Irene pour satisfaire le voyeurisme de ses amis. Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 473-480.

<sup>828</sup> PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 357.

novedad y cambio es decir esperanza ilimitada y hermosa. *¡Bajar al Santo! ¿Quién sabe lo que el Santo guardaba en sus manos benditas para los niños apaleados y hambrientos*<sup>829</sup>?

La fête de la San Isidro n'apportera, hélas, rien de bon à l'enfant. Alors qu'il s'est perdu, qu'il regarde, sans pouvoir y goûter, les douceurs que d'autres peuvent manger, Sidorro aperçoit une femme qui donne le sein. Une image du passé lui revient, la douceur de sa mère est un souvenir douloureux lorsqu'il compare ces doux moments à son quotidien d'enfant maltraité. Epuisé, l'enfant souhaite mourir, pour rejoindre sa mère et San Isidro, son protecteur :

Y la criatura, en su desconsuelo infinito, mientras caía y las luces de los puestos comenzaban a abrir su pupila de llama, se revolcó sobre el árido suelo, con muchas ganas de dormirse de un sueño largo, largo, largo, y despertarse al lado de su madre, o de San Isidro, o de alguien que tuviese entrañas para los pequeños y los débiles<sup>830</sup>.

Si « Sidorro » ne peut retrouver sa mère par la seule force de son désir, et qu'il doit encore subir les tourments de « la Manuela », « Minia », enfant victime de « Un destripador de antaño », croit reconnaître, à l'heure de sa mort, « Santa Herminia », qui lui ouvre ses bras :

Un suspiro se escapó del pecho de la niña; puso los ojos en blanco, se estremeció... y quedose completamente inerte. Su última impresión fue que ya había llegado al cielo, en compañía de la Patrona<sup>831</sup>.

Dans la première section du récit, la beauté de la sculpture de la sainte de Tornelos, le visage extatique de la vierge égorgée fascinent « Minia ». Outre cette attirance pour la patronne de Tornelos, le fait de porter le même prénom que la martyre, et sa ressemblance physique avec la représentation de la vierge font de Minia un être prédestiné à subir des tourments semblables à ceux qu'a endurés la sainte locale :

La chiquilla volvía de la iglesia ensimismada y absorta. Era siempre de pocas palabras; pero un mes después de la fiesta patronal, difícilmente salía de su

---

<sup>829</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 321.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 21.

mutismo, ni se veía en sus labios la sonrisa, a no ser que los vecinos la dijeren que “se parecía mucho con la Santa”<sup>832</sup>.

Eventrée, mutilée de façon atroce pour prélever sa graisse de jeune fille, Minia devient martyre à son tour, la plume d’Emilia Pardo Bazán fait du personnage-pion un être voué à payer de ses veines. Il n’est guère difficile alors, de saisir que ce besoin de faire couler le sang dépasse l’intention critique de l’auteur, le fluide vital s’étale comme s’il s’agissait avant tout de racheter les péchés des hommes.

Le sang des êtres martyrisés par un destin aveugle ne coule pas en pure perte, il est celui de la rédemption, tribut inévitable qui est payé de récit en récit, de recueil en recueil. Dans une chronique de « La vida contemporánea » de 1910, Emilia Pardo Bazán offre au lecteur une page fort révélatrice de sa conception de l’être humain. La barbarie, qu’elle dénonce pourtant si souvent, ne peut disparaître, le cœur de l’être humain est toujours vicié, semble-t-il, par l’ombre du péché originel :

No cabe duda de que la humanidad ha adelantado mucho desde la época de las cavernas [...] mucho lo que el hombre ha inventado, descubierto y aprendido [...]. La naturaleza que al principio dominaba y absorbía, ha sido por él vencida, sujeta, explorada y explotada. Sus fuerzas cautivas de la inteligencia humana se convirtieron en agentes poderosos de la obra civilizadora [...] Sin embargo, en el fondo oscuro de la mente y del alma del hombre persistió y persistirá eternamente esa corrupción, esa maldición que la fe, con profundo sentido, atribuye al pecado original<sup>833</sup>...

La « malédiction » dont parle doña Emilia expliquerait alors que tant de personnages soient conduits à souffrir. Si l’être de fiction, à l’image de l’homme, n’est jamais étranger à cette « corruption », cela peut expliquer que les amours soient toujours malheureuses et que même la vertu de l’honneur puisse conduire, parfois, à agir tel un bourreau.

Les prénoms « Minia » et « Sidoro » ne sont que les manifestations évidentes d’un désir de placer le personnage sous une force supérieure protectrice mais également destructrice. Notre lecture, dans le chapitre suivant, permettra d’apporter un nouvel éclairage sur la présence du sang dans les récits courts. En effet, il semblerait que les mortifications et les douleurs évoquées dans les récits courts traduisent souvent un besoin impérieux de racheter le sang du Christ par la souffrance de personnages-martyrs.

---

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>833</sup> *La Ilustración Artística*, n° 1497, 1910 cité par FAUS, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, II, A Coruña, « Fundación Barrié de la Maza », 2003, p. 461.



### **Chapitre XIII : Le martyrologe des récits courts.**

Le sang du Christ, des saints martyrs imprègne l'univers fictionnel des récits courts d'Emilia Pardo Bazán. Les récits publiés lors des grandes fêtes religieuses du calendrier catholique, ou encore dans divers recueils qui n'offrent pas forcément une unité thématique, donnent au lecteur la possibilité de contempler l'image du Christ dolent. La description du Rédempteur au moment de la Passion vise à mettre en exergue toute la cruauté du déicide dans une représentation de la souffrance qui touche au sublime. L'image du crucifié n'est pas celle, idéalisée, du Bon Pasteur : il est battu, ensanglanté, son visage reflète les tourments qu'il endure. La violence de la Passion est exprimée dans les meurtrissures de la chair christique pour rappeler la dualité de la nature du Sauveur : il s'agit d'un Dieu et d'un homme ; son sang est sacré mais il s'agit du même fluide que celui qui coule dans les veines de tout être.

Le sacrifice de la crucifixion a inspiré une soif de martyr, d'imitation de la souffrance, qui est une tentative de se rapprocher de l'être sacré et de racheter le sang versé. Les récits courts de doña Emilia, nous le verrons, laissent une place de choix aux personnages désireux de donner leur sang, ou de se soumettre à de cruelles macérations et mortifications. Outre ces personnages de saints et de religieux, qui sont autant d'actants chargés, d'emblée, d'un programme narratif commun : figurer le Christ, une multitude d'êtres de papier ne peut se mouvoir en dehors du sentier des martyrs.

Cette propagation du martyr, déploiement de la souffrance du Christ sur l'univers fictionnel, retiendra notre attention : le martyrologe, galerie d'êtres qualifiés par doña Emilia de martyrs ou prédestinés, par l'onomastique, à endurer les mêmes tourments que ceux des saints, est composé de figures très différentes, qui tantôt désirent ardemment le martyr, tantôt sont condamnées à le subir.

## La présence du Christ dolent et des saints martyrs.

« ¿Qué hicimos para que Dios nos castigue<sup>834</sup>? » : la question, posée dans « La estéril », pourrait être formulée dans de très nombreux récits où le personnage est condamné à souffrir alors que l'auteur ne signale pas qu'il ait commis de faute, et qu'il mériterait alors de recevoir un châtiment exemplaire. Il ne faudrait pas oublier, comme le rappelle Robert Badinter dans « Sous le signe de Caïn », que la mort du Christ, qui n'est autre chose que le meurtre de Dieu par les hommes, « constitue le crime absolu, inconcevable pour la raison<sup>835</sup> ». Ainsi, le personnage, donné à lire comme « un autre vivant », ne peut être étranger à la culpabilité qui est, dans la religion catholique, un trait définitoire de la nature humaine.

Lorsqu'Emilia Pardo Bazán décrit la Passion du Christ, elle fait le choix de souligner l'atrocité de la souffrance afin d'insister sur la grandeur du sacrifice. « La Nochebuena en el Limbo » nous en offre un exemple :

Un clueco reloj de latón dio doce campanadas, y noté una blanquecina claridad venida de lo alto, que iluminaba la Inclusa, difundiéndose lenta y gradualmente por los ámbitos del enorme salón. Poco a poco se convirtió en resplandor dorado, y las paredes antes incoloras refulgieron como si fuesen fabricadas de purísimo diamante. En el fondo, entre radiantes irisaciones y sábanas de gloriosa lumbre, surgió un objeto espantoso: era una cruz de madera, donde agonizaba un hombre. Le veíamos perfectamente. Su tronco, desplomado sobre las piernas que contraía y engarrotaba el dolor, presentaba las huellas acardenaladas de la flagelación, verdugones hinchados y negros. Respiraba estertorosamente, y de sus manos, traspasadas por los clavos, descendía gota a gota la sangre. Los niños miraban, sin comprender, angustiados, fluctuando entre romper a sollozar o esconderse en los rincones, por no presenciar aquella lástima atroz<sup>836</sup>.

La lumière dorée qui nimbe le Christ est la même que celle qui entoure le Golgotha de « El rizo del Nazareno », les plaies ouvertes font écho aux récits « La Nochebuena del Papa », ou « La sed de Cristo » dans lesquels le corps du Martyr est cruellement meurtri. Si nous choisissons de citer « La Nochebuena en el Limbo », c'est que l'évocation de la souffrance du crucifié est saisissante pour les personnages : la croix est « un objet effroyable », elle génère l'« angoisse » des enfants condamnés à assister, les yeux grand ouverts, au supplice du Christ. Face à la représentation des tourments de la Passion, tout lecteur est conduit à remplir le rôle du témoin. La crudité de la chair se veut hypnotique afin

<sup>834</sup> « La estéril », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 31.

<sup>835</sup> BADINTER, Robert, « Sous le signe de Caïn », in CLAIR, Jean, *Crime et châtiment, op. cit.*, p. 15.

<sup>836</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 21.

d'impressionner durablement un lecteur qui ne manquera pas de retrouver la hantise du premier Martyr dans d'autres récits.

Dans « Jesús en la tierra », récit publié pour la première fois en 1896, la figure du Christ découvre que l'humanité, pour laquelle il a offert son sang, est mue par la violence et le vice. En faisant le choix de souligner la vanité du sacrifice<sup>837</sup>, doña Emilia signifie à son lecteur que le sang versé par le Rédempteur mérite une reconnaissance de la part de l'être humain ; en agissant de façon contraire aux préceptes de la religion catholique, l'homme commet une injustice. Pour rétablir l'équilibre, le sang doit réclamer le sang : c'est en substance ce que doña Emilia exprimait déjà avec « La sed de Cristo », publié dans *Cuentos sacro-profanos*. Nous ne reviendrons pas sur le scandale qu'a généré le récit court : en effet, que Marie Madeleine soit présente aux côtés du Christ importe finalement bien moins, pour notre étude, que d'observer que seul le sang des hommes puisse éteindre la soif du crucifié. L'éponge gorgée du sang de la souffrance humaine est l'expression limpide d'une volonté de répandre le fluide vital pour tenter de racheter le déicide.

Le sang est symbole de sacrifice, d'amour, de culpabilité. Lorsqu'Emilia Pardo Bazán conçoit un dialogue dans lequel Jésus-Christ s'adresse à la Vierge Marie, la ponctuation, la juxtaposition et la polysyndète s'unissent autour du récit de la Passion pour témoigner de la grandeur de ce don du sang fait à l'humanité :

Pero más he querido, María, a los hombres; tanto, que por ellos he consentido colgar de un patíbulo por las taladradas palmas y dejar jirones de piel en las roscas de los látigos... Y les he dicho las palabras redentoras, y les he enseñado el camino y la derechura... Y, en la oblación eterna, les he ofrecido mi cuerpo y mi sangre, sin reservarme una fibra ni una gota... ¡Mira si los he amado<sup>838</sup>!

C'est autour du sang que se fait la communion : le sang de la Passion instille les pages des récits, et celui des hommes, en retour, semble destiné à éteindre la soif du Christ. Les rosaires deviennent alors, par le jeu de la comparaison : « un reguero de sangre salido de las entrañas<sup>839</sup> », et dans « El cinco de copas », les stigmates apparaissent, le sang du Christ s'écoule alors depuis un plafond. Avec deux récits encore : « El rizo del Nazareno » et « Nuestro Señor de las Barbas », la douleur des hommes et celles du Christ fusionnent ; dans le premier, le personnage retrouve une mèche de cheveu du supplicié alors qu'il pensait avoir

---

<sup>837</sup> « ¡Para esta raza había nacido en el establo y había muerto en la cruz! », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 460.

<sup>838</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 310.

<sup>839</sup> « El rosario de coral », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 304.

rêvé, et dans le second, le sang d'un gardien de trésor « baigne » l'effigie d'un Christ sanglant, dans un juste retour des fluides.

Les personnages de Saints Martyrs ou de pénitents, que l'on retrouve dans de nombreux récits, et particulièrement dans la collection *Cuentos sacro-profanos*, ont une même fonction : celle de racheter les péchés des hommes en payant de leurs veines. « Le sang rédempteur<sup>840</sup> » évoqué dans « En Semana Santa » s'écoule des plaies de personnages désireux de souffrir pour cette cause sublime qu'est l'amour du Christ. La soif de martyr est d'ailleurs exprimée dans les récits de façon récurrente et inéquivoque : « acrecentó las ganas de martirio<sup>841</sup> » ; « y ser hasta un mártir, de ésos que vierten su sangre en un transporte de entusiasmo<sup>842</sup> » ; « ¡Por fin! Aquello era lo soñado, el dolor súbito, intenso, sublime, el valor sin medida, la voluntad condensada en un rayo, aquello el martirio [...]»<sup>843</sup> » ; « Dora practicó cuantas mortificaciones puede concebir la fantasía soñando un ideal de martirio<sup>844</sup> » ; « Se conocen detalles sublimes de sus últimos instantes; no ha recibido nadie una muerte horrorosa con tanta entereza ni con más alegría<sup>845</sup> ».

Donner de son sang est acte exemplaire, édifiant. Dans « Sangre del brazo », c'est le lundi de Pâques, au lendemain de la Résurrection du Christ, qu'une domestique se montre dévouée envers sa maîtresse et incite le médecin à lui prélever les quelque sept cents grammes de sang nécessaires au rétablissement de la marquise exsangue :

-¡Saque, señor; tengo yo la mar de sangre buena que ofrecer a mi ama<sup>846</sup>!

Le caractère volontaire et décidé de la domestique, son abnégation sans bornes envers les maîtres de maison, mais surtout la date fort symbolique de l'échange de fluides, nous permet de lire ce sacrifice comme un don directement adressé au Christ. Ce que doña Emilia nous donne à lire, à travers une histoire de la bonté de la domesticité, dépasse les relations entre les êtres humains. Le transport de joie qui anime le personnage est celui du pénitent ou du martyr qui souhaite, en s'infligeant le même mal qu'a subi le Christ, lui témoigner tout son amour. Derrière l'exclamation adressée au médecin, ne faudrait-il pas lire : « ¡Saque, *Señor*; tengo yo la mar de sangre buena que ofrecer a mi *Amo*! » ?

---

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>841</sup> « Casuística », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 799.

<sup>842</sup> « La operación », *ibid.*, p. 814.

<sup>843</sup> « El martirio de Sor Viviana », *ibid.*, p. 675.

<sup>844</sup> « La penitencia de Dora », *ibid.*, p. 738.

<sup>845</sup> « Los padres del Santo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 72.

<sup>846</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 554.

Bien que la douleur des personnages qui se sacrifient soit décrite de façon à souligner la beauté du geste, le récit court n'est jamais exhortation au martyre. Emilia Pardo Bazán fait le plus souvent le choix de meurtrir le corps et de décrire les tourments endurés de façon réaliste et offre des tableaux saisissants dans lesquels le sublime doit passer par une contemplation de la plaie. Il semblerait ainsi, qu'à l'exception de « La Santa de Karnar », la glorification du martyr ne puisse se faire sans souligner, au préalable, la douleur de la chair<sup>847</sup>.

La longue description de la statue de Santa Herminia dans « Un destripador de antaño », que nous avons déjà citée, est révélatrice du goût de l'auteur pour la représentation des corps martyrisés. La présence des saints martyrs est fréquente dans les différents recueils : on la retrouve en effet dans plusieurs récits, comme par exemple : « El baile del Querubín », « Fausto y Dafrosa », « Los padres del Santo », « El último baile », « En silencio ».

Le lecteur, qui sait combien les personnages de « Minia », et de « Sidorro », sont étroitement dépendants de la volonté d'une Santa Herminia et d'un San Isidro, observe que la mention des saints martyrs n'est pas simplement vouée à situer le récit dans une époque ou à créer une atmosphère. En effet, il nous est apparu qu'à l'instar de la présence du Christ, celle des saints martyrs semble réclamer la souffrance du personnage.

Lorsque la filiation entre le personnage et l'être saint semble directe, comme dans « En silencio », récit dans lequel Aya porte le nom d'une sainte vénérée : « Aya -que así se la llamaban, con el nombre de una santa mártir allí de mucha devoción [...] », le lecteur ne saurait lire cette précision sans pressentir que le personnage sera conduit à être tourmenté. Le récit confirme cette hypothèse, la femme est victime de la jalousie de son mari qui la tue et l'emmure. De la même façon, dans « El último baile », l'*incipit* oriente les attentes du lecteur qui devine que l'évocation de la Sainte Patronne martyre ne sera pas gratuite, et qu'elle est sans doute annonciatrice de la souffrance des personnages :

Desde tiempo inmemorial, el día de la fiesta de Santa Comba -dulce paloma cristiana, martirizada bajo Diocleciano, no se sabe si con garfios o en el ecúleo- se bailaba en el atrio del santuario, después de recogida la procesión, aquel *repinico* clásico, especie de muiñería bordada con perifollos antiguos, puestos en el olvido por la mocedad descuidada e indiferente de hoy<sup>848</sup>.

---

<sup>847</sup> « Pues con todo eso, la santa de Karnar no me asustaba. Al contrario: me infundía el deseo que despiertan en las almas infiltradas de fe las carcomidas reliquias de los mártires. Alrededor de la osamenta descarnada y negruzca, me parecía a mí que divisaba un nimbo, una luz, algo como esa atmósfera en que pintan a las Concepciones de Murillo... No lo atribuya usted ni a romanticismo ni a cosa que se le parezca; es una verdad, porque hoy veo lo mismo que vi entonces, y comprendo que la Santa de Karnar... *estaba hermosa* », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 139.

<sup>848</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 599.

Le jour de fête, où l'on vénère la sainte locale, est un jour de deuil pour le village : le vieux Sebastián accepte de danser pour Santa Comba, mais le soleil et l'effort intense sont insupportables pour le villageois qui meurt d'une congestion. Santa Comba semble ainsi réclamer une vie le jour où on la célèbre, et la mort de Sebastián la comble, comme le suggère la clause du récit, dans laquelle le sourire de la sainte pourrait être celui de la satisfaction :

Aquel sol de brasa dijérase que le calienta y anima: baila aprisa, con un frenesí mecánico, con saltos que no son naturales, sino que semejan los de un muñeco de resorte... Y -a un salto más rápido- se tiende cuan largo es sobre la hierba agostada del atrio sin proferir un grito. Le levantan, le socorren, pero no vuelve en sí. La congestión fue de las buenas... Y así se acabó la danza tradicional del *repinico*, en el Montaña, donde, una vez al año, sonríe Santa Comba, en sus andas pintadas de azul, a los que suben al santuario por festejarla<sup>849</sup>.

Le choix du prénom de l'être de fiction, on le sait, n'a souvent rien d'innocent, et lorsqu'Emilia Pardo Bazán choisit de nommer des personnages-victimes « Cipriano », « Cipriana », « Dorotea », « Irene », ou « Águeda », il est intéressant d'observer que le personnage est amené à connaître un sort bien similaire à celui du saint sous le patronage duquel l'auteur l'a placé. *La Légende dorée* de Jacques de Voragine est une lecture utile pour appuyer notre propos. En s'appuyant sur le seul récit du martyr de saint Cyprien, on reconnaît les liens cruels qui rattachent les personnages d'Emilia Pardo Bazán au destin des êtres suppliciés :

Cyprien, évêque de Carthage, fut amené à Paternus, proconsul en cette ville. Comme on ne pouvait le faire varier dans la foi, il fut envoyé en exil. Il en fut rappelé par le proconsul Galérius, successeur de Paternus, et condamné à avoir la tête tranchée; quand on porta la sentence, il répondit : « *Deo gratias*. Je rends grâce à Dieu. » Parvenu au lieu du supplice avec le bourreau, il commanda aux siens de donner vingt-cinq pièces d'or à cet homme pour son salaire. Alors il prit un linge, se couvrit les yeux de sa main et reçut ainsi la couronne vers l'an du Seigneur 256<sup>850</sup>.

Le récit du martyr résonne et semble avoir inspiré doña Emilia dans plusieurs récits. Bien entendu, on pourrait penser à « Vendeano », dans lequel le bourreau est payé pour sauver l'honneur d'une jeune femme, mais également à « Planta Montés », récit dans lequel Ciprián, victime de ses parents et de sa condition, ne supporte pas le dur exil qui est le sien. De plus,

---

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 602.

<sup>850</sup> DE VORAGINE, Jacques, *op. cit.*, p. 208.

avec « El mascarón », lorsque le personnage de « Señá Cipriana » reçoit le coup de grâce de la part de son bourreau, elle ferme les yeux, offrant ainsi une analogie avec Saint Cyprien :

El mascarón empujaba violentamente hacia la gran cama dorada de matrimonio que ocupaba casi todo el aposento. Vencida la resistencia, cerró ella los párpados, y en la diestra del hombre brilló una faca antes de hundirse dos veces en el pecho de la víctima<sup>851</sup>.

Avec « Vocación », le personnage d'Irene est brûlé. Défigurée, la jeune femme ne supporte pas le regard de son fiancé Román, et décide de prendre le voile. Le récit s'ouvre sur la description du supplice :

El cuadro que se le apareció le dejó petrificado un segundo. En el suelo, su Irene se retorció, se revolcaba, envuelta en llamas: ardía su ligera ropa, ardían sus cabellos rubios. Alrededor de la víctima, un grupo: madre, hermana, criado -hipnotizados, inmóviles a fuerza de horror-, dejándola morir en aquel *suplicio*<sup>852</sup>.

La souffrance du martyr fait immédiatement d'Irene un être saint, transformation observée à la fois par le narrateur omniscient et par le fiancé d'Irene qui ne voit plus en elle un objet de désir, mais un objet pieux :

-¿Que si es natural casarnos? ¡Me gusta! No parece sino que se trata de algún fenómeno. Ea, niña, la mano.

Ella alargó, enflaquecida y todavía áspera por la sequedad de la calentura. Román la besó piadosamente, como hubiese besado, a ser devoto, una reliquia<sup>853</sup>.

Si l'on accepte cette lecture, on ne sera guère surpris de savoir que le prénom de la jeune femme la prédestinait à vivre les tourments qui avaient été infligés, selon les martyrologes romains, à sainte Irène de Thessalonique. En effet, le personnage d'Irene sera conduit à se tourner vers Dieu après avoir subi les tourments du feu, à l'instar d'Irène de Thessalonique :

Parce qu'elle avait caché les livres saints, malgré l'édit de Dioclétien, et qu'elle refusait de sacrifier aux dieux, le préfet Dulcétius, qui avait déjà fait mourir

---

<sup>851</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 280.

<sup>852</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 183. Nous soulignons.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 185.

ses deux sœurs, Agapè et Chionia, donna l'ordre de l'exposer nue au lupanar, puis la fit jeter dans un brasier<sup>854</sup>.

« La resucitada » permet également de souligner qu'avec le choix de l'onomastique, doña Emilia désire convoquer la présence des saints martyrs au sein de ses récits. Le personnage, héritier d'un prénom lourd de sens pour qui connaît les martyrologes, devient, par le jeu des analogies des destins tragiques, une réincarnation de l'être martyrisé. Dorotea de Guevara serait alors, selon notre lecture, un personnage voué à figurer, dans un récit qui relève de l'étrange, sainte Dorothee. Rappelons-le : cette Vierge Martyre fut décapitée en Cappadoce au 4<sup>ème</sup> siècle. Son bourreau, Théophile, voyant qu'elle se montrait désireuse de rejoindre la vie éternelle, se moqua d'elle et lui demanda de lui prouver l'existence du Paradis en lui apportant des fleurs et des fruits venus de ce jardin idéal. Selon la légende, à l'instant précis de la décollation de Sainte Dorothee, un ange apporta, au beau milieu de l'hiver, un panier empli de fruits et de bouquets odorants, attestant ainsi de la réalité de la vie éternelle<sup>855</sup>.

Dans « La resucitada », la légende de sainte Dorothee est transposée dans la sphère familiale. Dans un récit aux accents gothiques, comme en témoignent les descriptions de la crypte et des sépulcres, Dorotea de Guevara se réveille dans une chapelle vêtue d'un linceul : on la croit morte. Elle décide de rejoindre sa famille à l'heure du dîner mais son retour ne suscite aucune joie. Au contraire, pour ses enfants et son mari, cette apparition est celle d'un fantôme. Sa présence est à ce point insupportable à don Enrique, son époux, que Dorotea de Guevara lit aisément sur son visage effrayé les mots qu'il n'ose prononcer : « -De donde tú has vuelto, no se vuelve...<sup>856</sup> ».

Dorotea de Guevara, comme la sainte martyre, semble attester, au regard des autres, de la présence de l'au-delà. Le prénom du personnage, qui signifie d'ailleurs « don de Dieu », la prédestine à remplir le rôle de l'être qui connaît le mystère de la vie éternelle. Mais le sort de Dorotea de Guevara semble plus cruel encore que celui de la sainte : alors que la mère de famille pense pouvoir goûter à nouveau à la vie, l'attitude de ses proches l'engage à retourner dans son sheol, ce lieu sombre de l'oubli qui l'enveloppe à la fin du récit :

Y tomó bien sus precauciones. El propósito debía realizarse por tal manera, que nunca se supiese nada; secreto eterno. Se procuró el manajo de llaves de la capilla y mandó fabricar otras iguales a un mozo herrero, que partía con el tercio a Flandes al día siguiente. Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro,

---

<sup>854</sup> Cf. « Sainte Irène », <http://nominis.cef.fr/contenus/fetes/5/4/2013/5-Avril-2013.html> ainsi que DUQUESNE, Jacques, LEBRETTE, François, *La Vie des saints*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005, p. 118.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>856</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 448.

salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto, se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla de Cristo, y al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie<sup>857</sup>...

Dans « La dentadura », le nom du personnage « Águeda » anticipe ainsi le fait, que dans le récit, il sera question de mutilation. On se souvient que sainte Agathe s'était montrée résistante à la torture : les tenailles des bourreaux qui lui arrachaient les seins ne parvenaient pas à lui faire abjurer sa foi et sa vertu. Dans le récit court, les tenailles du bourreau deviennent instrument chirurgical, ce ne sont pas les seins de la femme amoureuse qui sont visés dans le récit, mais ses dents. La nature du supplice que subit Águeda rappelle alors les tourments d'une autre Vierge Martyre : sainte Apolline. Dans un article de Martínez de la Riva « La cantora de los Pazos », publié dans *Blanco y Negro*, en novembre 1918, une photographie a saisi l'image d'Emilia Pardo Bazán posant à côté de la statue de sainte Apolline. Cette statue, encore présente dans « La Casa Museo Emilia Pardo Bazán » appartenait à la comtesse<sup>858</sup>. Peut-être inspirée par la présence de l'objet d'art ou encore par le texte de Voragine<sup>859</sup>, doña Emilia nous offre, avec le récit de 1898, une réécriture du martyre :

Águeda era muy mujer, tímida y medrosa: no se preciaba de heroína, y la espantaba el sufrimiento; un escalofrío recorrió sus venas cuando, discutido y convenido con el dentista el precio de la cruenta operación, se instaló en la silla de resortes, y *encomendándose a Dios*, echó la cabeza atrás... No se conocían por entonces en España los anestésicos [...]. Tenía, pues, Águeda que afrontar el dolor con los ojos abiertos y el espíritu vigilante, y dominar sus nervios de niña para que no se sublevasen *ante el atroz martirio*<sup>860</sup>.

L'analogie entre la souffrance de Sainte Apolline et celle d'Águeda et l'emploi du mot « martyre » ne signifient pas que les tourments physiques du personnage suffisent à en faire un être saint : ce qu'Águeda recherche, en se soumettant à la torture, c'est gagner les faveurs de Fausto, personnage masculin qui ne souciera guère de ce sacrifice. Sa souffrance

---

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>858</sup> Nous pourrions nous reporter à nos annexes.

<sup>859</sup> « Apollonie, innocente de simplicité, forte de sa vertu, et n'ayant pour se défendre que la constance d'un cœur intrépide, et la pureté d'une conscience sans tache ; elle offrait avec grand dévouement son âme à Dieu et abandonnait à ses persécuteurs son corps tout chaste pour qu'il fût tourmenté. Lors donc que cette bienheureuse vierge fut entre leurs mains, ils eurent la cruauté de lui briser d'abord les dents ; ensuite, ils amassèrent du bois pour en dresser un grand bûcher, et la menacèrent de la brûler vive, si elle ne disait pas avec eux certaines paroles impies », DE VORAGINE, Jacques, *op. cit.*, p. 332.

<sup>860</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 349. Nous soulignons.

n'est pas destinée à prouver sa foi ou à racheter le sang du Christ, et pourtant c'est le terme « martirio » que doña Emilia choisit d'employer, signifiant ainsi au lecteur que l'existence humaine est emplie de tourments qui ne garantissent jamais à l'être martyrisé par la vie d'être récompensé dans l'au-delà.

Ainsi, pour peu que l'on s'attache aux emplois du terme « martyr » et de ses dérivés dans les récits courts de doña Emilia, on observera que l'amour, la guerre, la maladie sont quelques-uns des tourments qui inscrivent l'être de fiction dans un martyrologe tout humain.

### **La propagation du martyre.**

Les vocables « martyr » et « martyre », mais aussi les dérivés du terme que sont « martyrisé/ée/és/ées » sont présents dans bon nombre de récits<sup>861</sup>. La récurrence, comme la variété des contextes dans lesquels le lecteur trouve ces formes, prouve ce qui est très explicitement annoncé dans « Ardid de guerra » : « A nadie le falta su cruz, Asús, Asús nos valga<sup>862</sup> ». Ainsi, il apparaît que le martyre a la capacité à déborder très largement les récits d'inspiration religieuse pour s'étendre dans tous les recoins de l'univers des récits courts : le terme s'applique alors, avec une grande souplesse, aux souffrances de la guerre, celle de l'amour, du destin. On pourrait croire que le martyr est avant tout un personnage mal né, prisonnier d'un milieu qui le déterminerait davantage que tout autre être de fiction : ce serait faire fausse route, car nul ne saurait échapper à cette propagation de la douleur.

Ce dernier aspect, Emilia Pardo Bazán le souligne elle-même dans les premières lignes de « La niña mártir » :

No se trata de alguna de esas criaturas cuyas desdichas alborotan de repente a la prensa; de esas que recoge la policía en las calles a las altas horas de la noche, vestidas de andrajos, escuálidas de hambre, aterradas de frío, acardenaladas por el hierro candente que aplicó a sus tiernas carnicitas sañuda madrastra. La

---

<sup>861</sup> Ces différentes formes apparaissent, par exemple, dans « Morrión y Boina », « El milagro del hermanuco », « El baile del Querubín », « Piña », « La niña mártir », « Sí, señor », « El panorama de la princesa », « Casuística », « La conciencia de Malvita », « Las cerezas », « La operación », « El martirio de sor Viviana », « La penitencia de Dora », « La sed de Cristo », « Viernes Santo », « La santa de Karnar », « Un destripador de antaño », « Vendeana », « Benito de Palermo », « La dentadura », « Fuego a bordo », « Semilla heroica », « La Navidad del Peludo », « Jesusa », « La Nochebuena del Papa », « De Navidad », « El mandil de cuero », « Fausto y Dafrosa », « Los padres del Santo », « Eximente », « Por dentro », « Un duro falso », « La bronceada », « La enfermera », « El destino », « Vocación », « La mosca verde », « El último baile », « En silencio », « La Nochebuena en el Limbo », « El alma de sirena », « Casualidad », « El alba de Viernes Santo », « El conde sueña », « Los escarmentados », « Jactancia », « Sin pasión », « Sin tregua ».

<sup>862</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 40.

mártir de que voy a hablaros tuvo la ropa blanca por docenas de docenas, bordada, marcada con corona y cifra, orlada de espuma de Valenciennes auténtico; de Inglaterra le enviaban en enormes cajas los vestidos, los abrigos y las tocas; en su mesa abundaban platos nutritivos, vinos selectos; el frío la encontraba acolchada de pieles y edredones, y diariamente lavaba su cuerpo, con jabones finísimos y aguas fragrantes, una *chambermaid* británica<sup>863</sup>.

L'enfant ne peut rêver existence plus confortable : le luxe, qui transparait dans la description, place le personnage dans un milieu qui s'oppose complètement à celui de Minia, de Sidor, de Roquillo, enfant ébouillanté de « El destino », ou encore des cinq innocents de « Sobremesa ». Et pourtant, la petite fille est martyre : la maladie frappe aveuglément, elle la contraint à rester confinée, prisonnière d'une chambre. Son tourment cessera à l'heure de sa mort. Si les milieux sociaux défavorisés peuvent conduire le personnage à souffrir, à l'inverse, aucun milieu n'est protecteur : le malheur peut s'abattre partout, il touche tout le monde, aucun trésor de ce monde-ci n'a la capacité de l'arrêter dans sa course. Emilia Pardo Bazán, qui avait déjà livré ce message au lecteur dans l'*incipit* de « La niña mártir », insiste sur cette opposition des milieux sociaux pour asseoir le pouvoir d'un martyr qui ne connaît aucune frontière :

Mártir, creedlo; tan mártir como las abandonadas que en las noches de Enero se acurrucan tiritando en el umbral de una puerta. La vida es así; para todos tiene destinado su trago de ajeno; sólo que a unos se lo sirve en copa de oro cincelada, y a otros en el hueco de la mano. El dolor es eternamente fecundo; unas veces da a luz en sábanas de Holanda, y otras sobre las guijas del arroyo<sup>864</sup>.

La lecture de « La operación », « La mosca verde », « Fuego a bordo » ou « Vocación », récits dans lesquels le personnage est toujours comparé à un martyr, confirme les propos tenus par le narrateur de « La niña mártir » : maladie et accident s'emparent de la vie du personnage quel que soit son milieu. Dans chacun de ces récits courts, l'être innocent peut être soumis à la torture du destin à tout instant. L'emploi des vocables est alors probant : dans « Vocación », la victime de l'accident devient martyre :

---

<sup>863</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 39. Le récit « Cuento de Navidad », publié le 25 décembre 1911, offre des similitudes avec « La niña mártir » : « El desfile de doctores consultados trajo el desfile de sistemas: el pobre Fernandito fue campo de experimentación de los más diversos. Desde el agua fría con sus chorros glaciales, hasta la electricidad con sus picaduras de aguja, mordicantes y finas, todo lo hubo de sufrir el cuerpo de Fernando, sometido, por amor, a torturas que no inventa el odio », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII*, p. 61.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 40.

La madre y la hermana, a ejemplo de Román, desgarraban traje y enaguas, desnudaban a *la mártir* su túnica de Neso<sup>865</sup>.

De même, le narrateur-médecin de « La mosca verde » confie à son auditoire et au lecteur :

¡Cuántas veces me he arrepentido *del martirio* que le di<sup>866</sup>!

Et lorsque le navire de « Fuego a bordo » sombre, et que le feu est une menace aussi terrible que la noyade, le narrateur tente d'échapper au tourment le plus cruel :

Miré dos o tres veces al mar, reflexionando cómo me tiraría para no romperme la cabeza contra el casco *y no sufrir más martirio* que el del agua cuando me entrase en la boca<sup>867</sup>.

Le martyre n'est pas uniquement le fruit du hasard : les luttes fratricides, exprimées dans un contexte de guerre carliste, comme dans « Morrión y Boina », par le biais d'une attaque organisée par une bande de malfrats dans « Benito de Palermo », ou encore par la présence d'un terrible dirigeant tortionnaire incarné par le tyran « Lobeiro » dans « Viernes Santo », ou par Orso Amadei dans « De Navidad », deviennent, sous la plume de doña Emilia, sources de martyres.

La cause politique mérite ainsi, pour don Juan de la Boina, que l'on s'immole. Le personnage se dit prêt à endurer les tourments des martyrs pour le destin de l'Espagne :

Los cristianos acatamos al rey, pero no nos humillamos al César.  
*Resistiré como los mártires a los procónsules*<sup>868</sup>.

D'autres personnages sont victimes de la violence des hommes, et ne trouvent aucune consolation à l'idée de se sacrifier sur l'autel d'une noble cause. Le terme « martyre » devient métaphore hyperbolique qui semble pouvoir s'appliquer à toute souffrance intense. Toutefois, le choix du mot n'est jamais innocent : si Lord\*\*\*, victime dans le récit « Benito de Palermo », est torturé, « coupé en petits morceaux », que son martyre est inconcevable

---

<sup>865</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 183.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>867</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 150.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 344-345.

pour la raison<sup>869</sup>; que tous les personnages de « Viernes Santo » ne se sentent pas à l'abri de mourir martyrisés<sup>870</sup>, c'est que leur souffrance semble invariablement être destinée à racheter le sang du Christ. L'imaginaire de doña Emilia est nourri des enseignements et des textes édifiants du catholicisme ; l'auteur connaît de surcroît la valeur de chaque mot au sein de la forme courte, c'est ainsi qu'il semble légitime d'interpréter la récurrence des mêmes termes comme une volonté de propager le martyre, comme un désir de considérer l'être humain, dont le personnage est un reflet, comme une source de sang rédempteur.

Il est par ailleurs fort intéressant d'observer que ce sont les bourreaux qui peuplent très souvent les récits courts (que ce soit l'homme maltraitant, l'amour ou l'honneur), qui conduisent le personnage à n'être pas simplement une victime, mais un martyr. Une fois encore, les exemples abondent, nous choisirons d'abord d'illustrer notre propos avec le récit « Sin pasión », dans lequel la femme maltraitée est une martyre face à la violence de son mari :

El marido, bruto y vicioso, desloma a golpes a su mujer, acaso por celos. En la casa, hay un hombre que lo presencia y que está prendado de *la mártir*. La pasión le exalta; el espectáculo le es intolerable, y un día, ante tratamientos más horribles, al ver que el marido enarbola una silla para descargársela a la mujer en la cabeza, se interpone, ve rojo, empalma la faca y la sepulta, una, dos, tres veces, en el cuerpo del verdugo. ¿Quién no hubiese hecho lo mismo? ¿Quién, ante *el martirio* de una mujer que se ama, no se arrojaría a matar, ciego, anulada la voluntad, suprimido el albedrío, impulsado irresistiblemente por la violencia de la pasión que todo lo arrolla<sup>871</sup>?

L'amour est toujours, ou presque, un gage de souffrances pour les personnages ; l'homme a une cruelle faculté à assujettir la femme. Le récit « Piña », qui est une transposition des souffrances humaines au règne animal, veut que la guenon, venue de Cuba, participe de ce grand martyrologe qu'est le monde des récits courts. Lorsque Piña perd de sa vitalité, on fait en sorte de lui trouver « un fiancé ». L'humanisation constante de l'animal sert l'apologue : derrière la cruauté de « Coco », on ne peut que voir les agissements d'un mari

---

<sup>869</sup> « -Recuerdo el caso... Se llevaron a los ingleses, exigiendo un enorme rescate y amenazando con atormentarlos mientras el rescate no llegara... Si no me equivoco a Lord\*\*\* le fueron mechando y cortando en pedacitos: no hay idea de martirio semejante... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 325.

<sup>870</sup> « ¡Madre mía, Virgen del Corpiño, el espanto que cayó sobre nosotros! ¡Lobeiro otra vez mandando, rey otra vez de la comarca; otra vez a su disposición la hacienda, la tranquilidad, la vida de todos; otra vez los cadáveres en los hórreos, o en el fondo del Avieiro, o en un hoyo profundo, allá por las asperezas de algún pinar. ¿Quién sosegaba? ¿Quién dormía tranquilo? ¿Quién estaba seguro de no perecer martirizado? », *ibid.*, p. 282.

<sup>871</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 352. Nous soulignons.

cruel envers sa femme, la violence de la relation entre le mâle et la femelle est le miroir du martyr enduré par l'être soumis.

Su marido, por mejor decir, su tirano, era de la misma estatura que ella; ni tenía más fuerza, ni más agilidad, ni más viveza, ni dientes más agudos, ni nada, en fin, sobre que fundar su despotismo. ¿En qué consistía el intrínquilis? ¿Qué influjo moral, qué soberanía posee el sexo masculino sobre el femenino, que así lo subyuga y lo reduce sin oposición ni resistencia al papel de pasividad obediente y resignada, a *la aceptación del martirio* <sup>872</sup>?

[...] pero ante el exceso del mal, determinamos convertirnos en Providencia, y estableciendo en la jaula una división, encerramos en ella al verdugo, dejando sola y libre a *la mártir* <sup>873</sup>.

Dans les relations amoureuses, les tourments ne sont pas réservés aux personnages féminins, Emilia Pardo Bazán étend encore le martyr à tout être mâ par un sentiment que l'on penserait contraire à la cruauté. Le narrateur second de « Casualidad » ne se fait aucune illusion sur le destin des « amoureux » : le bonheur n'est jamais accessible aux êtres séduits par les chimères de l'amour, l'« idéal sublime » conduit inexorablement au martyr :

Los que ustedes llaman enamorados no son sino locos, que tomaron esta postura en vez de tomar otra [...] Prefieren figurarse que en su alma existe un ideal sublime, que les eleva al quinto cielo, que nadie como ellos ha sentido, y por el cual deben sufrir, si es necesario, martirio, muerte y deshonor<sup>874</sup>.

Il en va de même pour l'honneur et l'héroïsme, vertus que possèdent, comme nous l'avons vu, les personnages de Natario, de « Un duro falso », et Cominiyo, dans « Semilla heroica ». L'analyse de ces récits a prouvé que même les personnages qui adoptent un comportement sans défaut face à une humanité faite de vices, ne peuvent sortir indemnes de l'expérience de la vie fictionnelle. Ce que nous n'avions pas souligné, c'est que doña Emilia, n'hésitait pas en faire des martyrs. L'emploi des mêmes vocables est à nouveau éloquent :

El niño, desencajado, apretando los dientes, reprimía el grito, el ¡ay! *del martirizado*; un hilo de sangre brotaba de sus narices magulladas por un puñetazo certero<sup>875</sup>.

---

<sup>872</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 116. Nous soulignons.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 117. Nous soulignons.

<sup>874</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 135.

<sup>875</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 174.

Si la santidad de la causa es la que hace al mártir, lo mismo podremos decir del héroe [...] <sup>876</sup>.

Avec ces quelques considérations sur les personnages en souffrance, il nous est permis d'avancer que doña Emilia semble attachée à ce que le lecteur perçoive les victimes de ses récits comme autant d'êtres sacrifiés. L'auteur, qui respecte ainsi le sens étymologique du terme « victime » <sup>877</sup>, recourt à un emploi très fréquent des termes « martyr » et de ses dérivés pour que même les personnages qui entrevoient une lumière d'espoir dans l'existence soient poussés à se brûler les ailes, à l'image de ces phalènes qui meurent, dans « El alma de sirena » après avoir connu l'extase du martyre :

Todas las puertas estaban abiertas; en la salita, sobre la gran mesa de rudo castaño, el criado había puesto la encendida lámpara, y contra el limbo de cristal, las falenas, idealistas empedernidas, soñadoras de la luz, se deshozaban las alas de polvillo de plata y los coseletes de felpa, cayendo abrasadas en un éxtasis de martirio <sup>878</sup>.

Parfois, doña Emilia ne se montre pas si explicite : il revient alors au lecteur d'analyser la récurrence de certains éléments pour pouvoir mettre en lumière sa volonté, cette fois quelque peu dissimulée, de sacrifier les personnages dans une cruauté rédemptrice. Le récit « El cinco de copas », et tout particulièrement la description du couvent, alors qu'Agustín reçoit le sang des stigmates du Christ sur son front, ont été à l'origine de notre réflexion :

El templo estaba completamente vacío y casi oscuro; Agustín alzó la mirada hacia la cúpula, y apenas distinguió los cinco brochazos, confusos y lívidos. La idea fija de toda la semana remaneció entonces, al disiparse la vaga impresión de temor causada por la aparición frailesca. Mientras echaba atrás la cabeza para ver el famoso naípe, Agustín, súbitamente, recordó con gran lucidez a Rosario y su inocencia, y su frescura de azucena en capullo... Sus oídos zumbaron, secósele el paladar... y apenas la voluptuosa imagen invadió sus sentidos, notó que, de pronto, los cinco redondeles del techo adquirirían color sangriento, abriéndose y palpitando como los labios de una herida. De su vivo seno fluían líquidas gotas, que

---

<sup>876</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 209.

<sup>877</sup> Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, nous observons que le terme « victime » a été attesté pour la première fois en 1485. Tout comme pour l'espagnol « víctima » le mot est emprunté au latin classique *victima* « bête offerte en sacrifice aux dieux » puis « ce qui est sacrifié », au propre et au figuré. Alain Rey signale : « d'abord attesté isolément au sein de “ sacrifice ”, désigne (dep. 1495) une créature vivante offerte aux dieux, d'où son emploi en théologie (1642) en parlant du Christ ; il a été en concurrence avec *hostie*, dans ce sens », REY, Alain, *op. cit.*, p. 2450.

<sup>878</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 171-172.

empezaron a caer lentamente, con centelleo de rubíes, y que salpicaron el suelo todo alrededor del estudiante. “¡Ahora veo que son verdaderas llagas!”, gimió Agustín sin poder bajar las pupilas. Una gota más gruesa, roja, resplandeciente, descendía de la llaga central, y despaciosa, pesada como el plomo, vino a rebotar sobre la frente del estudiante<sup>879</sup>...

Dans un mouvement vertical, les cinq plaies s’ouvrent pour envelopper le récit du sang du Christ, et pour imposer au personnage une partie des stigmates du Rédempteur. Le chiffre cinq, que le lecteur retrouve d’ailleurs avec le récit « El quinto », dont le titre fait référence au cinquième commandement : « tu ne tueras pas l’innocent ni le juste », revient souvent lorsque l’auteur choisit de dénombrer les victimes. Il faut en convenir, les victimes sont parfois plus nombreuses : la mère éplorée de « El alba de Viernes Santo » a perdu sept enfants, et dans « Sin tregua », par exemple, ce sont des centaines d’hommes qui crachent du sang<sup>880</sup>. Pourtant, notre lecture des récits courts nous permet d’avancer que la présence des cinq victimes, parce que récurrente, est sans doute vouée à représenter symboliquement les stigmates du Christ. Les cinq enfants innocents de « Sobremesa », dont l’aînée est nommée « Paloma », rejoignent ainsi les cinq vierges maltraitées de « Las desnudadas », ou encore les cinq jeunes femmes conduites à l’échafaud dans « Vendeanas » :

*Cinco mujeres iban en la carreta: dos hermanas solteronas viejísimas, las que mayor resignación demostraban en el trance; una dama como de treinta años, esposa de un guerrillero [...] ; una viuda, la condesa de L’Hermine, y su hija Ivona, criatura de diez y ocho años, de primaveral frescura*<sup>881</sup>.

Les hommes n’échappent pas au pouvoir du chiffre cinq : dans le récit « El pañuelo », le lecteur pourrait ne pas observer la présence des cinq victimes. En effet, l’auteur n’y décrit guère qu’un seul personnage, celui de Cipriana, une orpheline qui tente de survivre dans un petit village de pêcheurs près de Marineda. Cruel et tragique destin que celui de la pauvre jeune femme qui est contrainte de braver la marée pour réunir la somme qui lui permettra de s’acheter un foulard coloré, comme celui que portent les autres filles de son âge. Cipriana est emportée par les flots, comme son père, qui était mort avec quatre autres pêcheurs lorsqu’elle était enfant :

---

<sup>879</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 48-49.

<sup>880</sup> « Cientos de hombres cayeron arrojando sangre por la boca », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 312.

<sup>881</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 281-282. Nous soulignons.

Cipriana se había quedado huérfana desde aquella vulgar desgracia que nadie olvida en el puerto de Areal: una lancha que zozobra, *cinco infelices ahogados* en menos que se cuenta<sup>882</sup>...

Cette hantise du cinq se répète : on observera ainsi que c'est à cinq heures précises que le personnage martyr de « El quinto » est mordu par Medora, la chienne enragée :

Un día... Esto sí que lo tengo presente, hasta en sus circunstancias más mínimas. Volví yo de alquilar unos dominós para el baile del Real por encargo de Enrique; *eran las cinco de la tarde*, y le encontré cerca de la ventana, aplicándose un parche de tafetán inglés sobre la mano derecha. “Figúrate -exclamó- que Medorita me ha clavado los dientes<sup>883</sup>...”

Ce détail pourrait être lu comme un simple effet de réel visant à prouver combien cet instant a été marquant pour le narrateur, nous croyons toutefois que pris dans un ensemble d'occurrences du chiffre cinq, il peut être interprété comme le témoignage d'une volonté de placer le personnage au sein d'une galerie d'êtres voués à recevoir symboliquement les stigmates du Christ. Stigmatisé à son tour, le personnage devient être dolent, tourmenté pour racheter le sang versé lors de la crucifixion.

Le récit « Los escarmentados » nous en offre une autre preuve : Agustina est une femme qui fuit son village parce qu'elle est enceinte d'un homme qui ne l'a pas épousée, la souffrance qui se dégage de la fille-mère en proie au déshonneur et au qu'en-dira-t-on inspire de la compassion au personnage du médecin misogyne. Celui qui se méfiait naguère du sexe féminin, voit en elle une martyre :

-No es una mujer, es una víctima, una mártir<sup>884</sup>...

La protection du médecin ne confirme pas notre lecture : on pourrait s'attendre à ce qu'Agustina ne soit pas sauvée dans le récit, mais une relecture permet bien vite de trouver une autre victime offerte en sacrifice : si la femme est partie, c'est qu'elle connaît le sort enduré par l'une de ses voisines, qui avait commis le même péché qu'elle :

En el pueblo, ¡qué desprecio, qué burla, qué reprobación habían caído sobre ella al saberse el desliz! Era la segunda vez que delinquía en aquel honrado lugar una muchacha; la primera, *al quinto mes, se había arrojado a un pozo*, de

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 689. Nous soulignons.

<sup>883</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 154. Nous soulignons.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 391. Nous soulignons.

donde sacaron su cadáver. Recordaba Agustina cómo la extrajeron del pozo con cuerdas y garruchas, y cómo traía rota una sien y el pelo pegado a la cara lívida, y recordaba también el haber soñado con la ahogada muchas noches<sup>885</sup>.

L'évocation de la tempe ensanglantée, des cheveux collés au visage, et de la lividité du visage n'est pas sans rappeler les représentations du Christ sur la croix<sup>886</sup>. Le suicide, condamné par la religion catholique, est ici le dernier maillon d'une chaîne de souffrances ; bien que doña Emilia ne qualifie pas la villageoise de martyre, en précisant que la pécheresse s'est donnée la mort dans son cinquième mois de grossesse, elle semble lui apposer symboliquement, lorsque l'on connaît la valeur du chiffre cinq dans l'univers des récits courts, la marque du Christ.

Dans « Comedia », Emilia Pardo Bazán livre une phrase à son lecteur qui prend une valeur de sentence si l'on garde en mémoire le sort de tous les personnages amenés à subir les tourments de la vie : « El dolor universal agita el aire con millares de alas de sombra<sup>887</sup> ». Nous n'avons que trop prouvé combien, dans les récits courts, il était difficile d'échapper à la souffrance. Lorsque la cruauté ne sert plus seulement à dénoncer, qu'elle infuse le territoire fictionnel des personnages innocents, elle peut témoigner d'un besoin de racheter les coupes des hommes. La présence du Christ et des saints martyrs gagne de très nombreux récits qui ne laissaient pas augurer leur présence : le code de l'onomastique, la valeur du chiffre cinq encadrent les personnages qui sont presque toujours, et pour n'importe quelle raison, des martyrs en puissance.

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>886</sup> Nous nous permettons de reprendre certaines citations de la description de la statuare du Christ afin d'illustrer notre lecture : « Sus melenas lacias caían sobre el demacrado pecho », « El alba de Viernes Santo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 145 ; « el cuerpo livido » apparaît dans « El milagro del hermanuco », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 155. Les tempes ensanglantées sont présentes dans la description de « El rizo del Nazareno » : « Diego vio que las sienes de Jesús chorreaban sangre », *ibid.*, p. 167.

<sup>887</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 215.

## **Conclusion à la deuxième partie : lorsque la fascination demeure...**

Réduire les différentes manifestations de la cruauté à une volonté de condamner est une lecture possible de l'évocation du sang et de la souffrance. Les choix lexicaux opérés par doña Emilia soulignent constamment au lecteur que l'être cruel est féroce, sauvage, barbare. Mais le sang, parce qu'il est également porteur d'une charge symbolique indéniable, est un excellent moyen d'expression pour un auteur désireux d'accéder à peindre le monde avec un réalisme du corps et de l'âme.

La cruauté sert un autre projet, celui de saisir le lecteur, de l'impressionner durablement, et d'aller plus avant dans les douleurs de l'homme et de la société. Le récit court est objet littéraire : il convient ainsi d'établir un jeu avec un lecteur qui souhaite voir, savoir, mais aussi comprendre. Emilia Pardo Bazán est habile, elle sait comment briser l'horizon d'attente, annoncer la venue du drame, multiplier les voix narratives pour que la vie, dont elle peint un tableau bien sombre, soit éclatante de cruauté.

L'image du sang, de la plaie ouverte est convoquée si souvent, est décrite avec un tel luxe de détails, que l'on ne peut nier qu'elle exerce un pouvoir fascinant sur l'auteur. Le sang est philtre d'inspiration intarissable : il ne connaît aucune frontière, aucune limite. Cette attirance pour la vue du sang et pour écrire la souffrance ne peut, selon notre lecture, être expliquée par le seul goût de plaire à un lecteur avide. Cette meurtrissure constante des corps serait alors une manifestation, dans la surface que représente le texte donné à lire, de questionnements profonds et intimes. Afin d'explorer ce nouveau territoire qui semble s'ouvrir à nous, il est utile de travailler avec l'outil psychanalytique : cette nouvelle approche du texte nous engage alors à démontrer que la cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán est révélatrice de plusieurs fantasmes.



## **TROISIÈME PARTIE**

---

### **UNE APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DE LA CRUAUTÉ DANS LES RÉCITS COURTS**

---



## Introduction à la troisième partie : lire la cruauté avec la psychanalyse.

Avec la conférence *Der Dichter und das Phantasieren*, de 1907, Sigmund Freud établit un parallèle entre l'acte d'écriture et le rêve éveillé. Ce texte, avec *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, marque le début d'un travail de mise en relation entre la psychanalyse naissante et les belles-lettres. Il devient alors évident, dès lors que l'on accepte les premières thèses de Freud, que des processus inconscients sont à l'œuvre dans la création littéraire. Le fantasme habite le texte, il est manifestation ou résurgence ouvrant de nouvelles portes aux approches interprétatives. En 1919, *Das Unheimliche*, qui sera traduit en français par « L'inquiétante étrangeté », propose une lecture totalement nouvelle de « L'Homme au sable » d'Hoffmann ou encore de « Jettatura » de Théophile Gautier. L'article révèle combien le sentiment de malaise, d'inquiétude que ces textes parviennent à créer chez le lecteur, est lié à l'apparition, dans le récit, de fantasmes refoulés, ou que l'on croyait dépassés.

Avec ces textes, et d'autres encore qui marquent les prémices d'un questionnement du texte littéraire depuis le point de vue de la psychanalyse<sup>888</sup>, l'œuvre de fiction peut être appréhendée par la critique non simplement comme un point de jonction entre l'intention d'un auteur et le raisonnement d'un lecteur, d'un « donné à lire » et d'une réception rationnelle, mais comme un support, le *medium* serait-on tenté de dire, grâce auquel deux inconscients se rencontrent.

Eclairer cette relation de connivence requiert, pour notre travail, d'associer des approches de la critique psychanalytique qui ne nous semblent en aucun cas irréconciliables :

---

<sup>888</sup> Les différents textes dans lesquels Sigmund Freud s'appuie sur des récits littéraires pour formuler des hypothèses sont : « Délires et rêves dans la “ Gradiva ” de Jensen » (1907), « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), « Un souvenir d'enfance de L. de Vinci » (1910), « Le thème des trois coffrets » (1913), « Le “ Moïse ” de Michel-Ange » (1914), « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse » (1916), « Un souvenir d'enfance dans “ Dichtung und Wahrheit ” de Goethe » (1917), « L'Inquiétante étrangeté » (1919), « Dostoïevsky et le parricide » (1928). Une édition récente rassemble ces textes, FREUD, Sigmund, *Freud et la création littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

si le texte reste toujours le point de départ de nos réflexions et qu'il ne s'agit jamais de procéder à une psychanalyse forcée et fantaisiste de doña Emilia, l'on ne saurait faire abstraction de la part de l'auteur en tant qu'entité créatrice. La « textanalyse » de Jean Bellemin-Noël est précieuse pour l'étude d'un texte particulier, mais les réseaux d'images et de métaphores « obsédantes », comme les nomme Charles Mauron, nous semblent particulièrement efficaces pour un travail qui vise à confronter un grand nombre de récits. Sur ce point, nous rejoignons Pierre Bayard qui, dans sa préface à un ouvrage collectif *Lire avec Freud : pour Jean Bellemin-Noël*, écrit :

[...] en prenant ses distances avec Mauron, Bellemin-Noël se sépare moins de l'écrivain que de l'œuvre, au sens d'une totalité organisée et répétitive, et promeut dans le même mouvement le texte comme unité autonome et productive de sens. L'absence d'une pratique séduisante - la *superposition*, qui recherche une fantasmatique unifiante derrière les productions d'un même auteur, quitte ensuite à le faire ou non apparaître -, est peut-être l'élément essentiel de la textanalyse, sa féconde absence de curiosité. [...] La psychobiographie et la psychocritique, cohérentes quant au fond, sont impraticables sur de brèves distances et de peu d'utilité quant à l'étude d'un texte. Impraticables dans la mesure où la lente reconstitution d'un itinéraire d'écriture (texte après texte et, aujourd'hui, brouillon après brouillon) implique un investissement considérable. [...] On ne fait pas la psychobiographie ou la psychocritique d'un poème ou d'une nouvelle, sauf exception, mais plutôt de l'évolution d'une œuvre, de ses réitérations et de ses ruptures<sup>889</sup>.

En somme, bien que la relation entre le texte et l'activité fantasmatique du lecteur soit intéressante pour percer le mystère d'une relation ambiguë faite d'attrait et de répulsion, de sombre jouissance à l'évocation du sang et de la souffrance<sup>890</sup>, notre travail n'ignorera pas les apports de la psychocritique : les récurrences, les correspondances et les réseaux associatifs sont à même de révéler des fantasmes dont la manifestation fréquente pourrait en

---

<sup>889</sup> BAYARD, Pierre, *Lire avec Freud : pour Jean Bellemin-Noël*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 5-6.

<sup>890</sup> Rappelons que Freud, dans « La création littéraire et le rêve éveillé », impute le plaisir de la lecture à la libération d'énergies psychiques profondes : « On appelle *prime de séduction*, ou *plaisir préliminaire*, un pareil bénéfice de plaisir qui nous est offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes. Je crois que tout plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente le caractère de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous mette à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat ? », FREUD, Sigmund, « La création et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1971, p. 81. Alain Clancier, dans *Psycholecture des romans de Raymond Quenau, Le chiendent et les problèmes d'identité*, précise : « Ce que nous éprouvons en lisant un livre est le reflet des fantasmes inconscients que le texte éveille en nous. Les affects ainsi suscités (gaieté, tristesse, angoisse, dégoût, ennui, etc.) sont l'écho en nous-mêmes, lecteurs, des fantasmes de l'auteur », cité par JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 150.

dire plus long qu'on ne le pense sur l'auteur et sur sa prédilection pour les récits cruels. Mais, avant de proposer une analyse des récits courts, dans laquelle nous nous attacherons à révéler ce que la surface du texte ne laisse qu'entrevoir, il convient de rappeler quelles sont les différentes pulsions que recouvre et réunit « ce mot étrange et familier de cruauté<sup>891</sup> ».

Pulsion de mort, pulsion de vie, pulsion du chercheur, pulsion d'emprise : s'intéresser à la cruauté, depuis la psychanalyse, revient à emprunter des chemins parallèles qui semblent toujours vouloir fuir l'univocité du sens de la déchirure, mais qui pourtant, ne manquent pas de s'entrecroiser autour du sang qui coule. L'ouverture de l'enveloppe corporelle et la contemplation de la blessure cristallisent destructivité, autoconservation, mais également le désir de percer le mystère des origines de la vie.

C'est dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* que Freud définit pour la première fois la motion cruelle :

Le caractère infantile est en général facilement porté à la cruauté, car l'obstacle qui arrête la pulsion d'emprise, devant la douleur de l'autre : la capacité à compatir, se forme relativement tard. L'analyse psychologique approfondie de cette pulsion n'a, comme on le sait, pas encore abouti ; nous sommes en droit de supposer que la motion cruelle provient de la pulsion d'emprise et surgit dans la vie sexuelle à un moment où les parties génitales n'ont pas encore pris leur rôle ultérieur. Elle gouverne alors une phase de la vie sexuelle que nous décrirons plus loin en tant qu'organisation pré-génitale<sup>892</sup>.

La pulsion « scopique-et-de-cruauté » (*Schau und Grausamkeitstrieb*), on le comprend grâce à la citation, est intimement liée à la pulsion d'emprise<sup>893</sup>. Sophie de Mijolla-Mellor, dans un article intitulé « Femmes, fauves et grands criminels », s'attache à redéfinir plus précisément la pulsion de cruauté. Son travail, nourri par les apports de Winnicott, ou encore de Didier Anzieu, lui permet de parvenir aux conclusions suivantes :

La cruauté a partie liée avec la pulsion de voir, mais elle concerne une vision spécifique, celle de l'intérieur du corps. Si la peau est concernée dans cette affaire, c'est parce qu'elle est l'objet visé par la cruauté qui doit l'arracher ou la

---

<sup>891</sup> DERRIDA, Jacques, *Etats d'âme de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 2000, p. 11.

<sup>892</sup> FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1987, p. 121.

<sup>893</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS définissent la pulsion d'emprise de la façon suivante : « Pulsion d'emprise : Terme utilisé en quelques occasions par Freud sans que son usage puisse être codifié avec précision. Freud entend par là une pulsion non sexuelle, qui ne s'unit que secondairement à la sexualité et dont le but est de dominer l'objet par la force », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1967 pour la première édition), p. 364.

percer pour révéler ce qu'elle contient et dissimule soit le cru, le sanguinolent, le sang du « cruor » de la cruauté<sup>894</sup>.

Transpercer la peau, c'est vouloir voir le sang mais aussi toute l'intériorité de l'être : quel mystère est en effet capable de subjuguier autant que celui de la vie ? Quel enfant ne voudrait pas savoir d'où il vient ? Les enfants sortent-ils de la poitrine ? Sont-ils extraits du ventre après une incision ? Le nombril s'ouvre-t-il pour les laisser passer ? Les solutions anatomiques imaginées, imaginables, transmises par les adultes sont multiples, mais aucun ne semble apte à révéler ce que la peau garde si jalousement<sup>895</sup>.

Ces questions, fondamentales pour tout enfant, se manifestent dans une recherche active qui répond à une autre pulsion apparaissant « à la même époque, alors que la vie sexuelle de l'enfant connaît sa première floraison, de la troisième à la cinquième année<sup>896</sup> ». Il s'agit de la pulsion de savoir ou du chercheur (*Wiss-oder Forschertrieb*) ; « son action correspond d'une part à un aspect sublimé de l'emprise, et, d'autre part, elle travaille avec l'énergie du plaisir scopique<sup>897</sup> ».

Les écrits fictionnels de doña Emilia sont révélateurs de ce désir d'aller au-delà du visible, de chercher les tréfonds de l'âme humaine, d'inciser la peau du personnage pour explorer un contenant, l'homme, mais aussi un continent, celui de l'inconscient. Les récits courts sont souvent une invitation à pénétrer dans les zones d'ombre de la psyché. Du reste, l'auteur ne dissimule pas son projet, c'est ainsi que dans « Un destripador de antaño », la figure du narrateur est celle d'un guide : « Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma<sup>898</sup> ». Quelques années, plus tard, Emilia Pardo Bazán semble poursuivre ses recherches en intitulant une collection entière *El fondo del alma*. L'intérêt prononcé de doña Emilia pour l'exploration des passions et des mécanismes profondément humains qui peuvent mener au drame ne doivent pas nous induire en erreur ou nous conduire à proposer une lecture

---

<sup>894</sup> DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « Femmes, fauves et grands criminels », *La Cruauté au féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 30.

<sup>895</sup> Nous nous appuyons sur le sous-chapitre : « Théories de la naissance » : « De nombreux êtres humains sont capables de se souvenir clairement de l'intense intérêt qu'ils ont voué, pendant la période prépubertaire, à la question de savoir d'où venaient les enfants. Les solutions anatomiques étaient à l'époque très variées : ils sortaient de la poitrine, ou étaient extraits du ventre après incision, ou encore le nombril s'ouvrait pour les laisser passer. ( [Ajouté en 1924] L'abondance de théories sexuelles est très grande dans ces années tardives de l'enfance.) En dehors de l'analyse, il est rare qu'on se souvienne des recherches entreprises à ce sujet durant les premières années de l'enfance ; elles ont depuis longtemps succombé au refoulement, mais tous leurs résultats concordent. On obtient des enfants en mangeant quelque chose de précis (comme dans les contes), et ils sont mis au monde par l'intestin de la même manière que sont évacuées les selles. [...] Les efforts du chercheur restent malgré tout infructueux et s'achèvent sur un renoncement qui entraîne souvent une dégradation durable de la pulsion de savoir », FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 125-126.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>897</sup> *Ibid.*

<sup>898</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX*, op. cit., p. 5.

anachronique des récits courts. Il faut en effet souligner, à ce stade de ce travail, qu'Emilia Pardo Bazán n'avait pas eu connaissance des premiers apports de la psychanalyse et ainsi, que les emplois du terme « inconscient », sous sa plume, sont à comprendre comme « involontaires », voire « inexplicables ». Ils ne désignent jamais la structure réactive et dynamique découverte par Sigmund Freud, car les premières traductions espagnoles du psychanalyste viennois datent de 1922<sup>899</sup>. Bien que la comtesse domine très bien la langue française, mais aussi l'allemand, aucun ouvrage de psychanalyse ne figure dans sa bibliothèque. Il ne s'agit pas là d'un obstacle : il n'est point besoin, pour l'artiste, de connaître les théories freudiennes pour que son œuvre soit le reflet des grands mécanismes qui régissent l'inconscient. Ainsi, dès *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Freud annonce l'une des particularités de l'artiste :

[Le romancier] concentre son attention sur l'inconscient de son âme à lui, prête l'oreille à toutes les virtualités et leur accorde l'expression artistique, au lieu de les refouler par la critique consciente. Il apprend par le dedans de lui-même ce que nous apprenons par les autres : quelles sont les lois qui régissent la vie de l'inconscient ; mais point n'est besoin pour lui de les exprimer, ni même de les percevoir clairement ; grâce à la tolérance de son intelligence, elles sont incorporées à ses créations<sup>900</sup>.

Tant le nombre des récits qui composent notre corpus, que le thème de cette étude : la cruauté et ses manifestations, offrent de larges perspectives pour le critique souhaitant travailler avec l'outil psychanalytique. Notre travail consistera à identifier, pour mieux les saisir par la suite, quelles sont les images qui parcourent les différentes collections de récits. Nous nous attacherons ensuite à donner un sens à la manifestation récurrente du besoin d'aller chercher au-delà de la surface visible, à la répétition des scènes de violence qui semblent toujours rejouer, selon un scénario plus ou moins travesti, une même scène, faite d'amour et de haine, de peurs et de secrets.

---

<sup>899</sup> La première traduction espagnole de Freud a été celle de Biblioteca Nueva. Ce projet de publication tenait à cœur à José Ortega y Gasset. La collection complète compte 17 volumes, parus entre 1922 et 1934. La traduction depuis la langue allemande a été assurée par Luis López-Ballesteros y de Torres. On pourra se reporter à l'article : PEUSNER, Pablo, « “¿Amorrotu o Ballesteros?” Reflexiones en torno a la historia de las traducciones españolas de Freud », *Imago Agenda*, disponible en ligne : [www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=115](http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=115).

<sup>900</sup> FREUD, Sigmund, *Délires et rêve dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1971, p. 213-214.



## **Chapitre XIV: Aller au-delà de la surface pour percer le mystère : les manifestations de la pulsion du chercheur.**

« Voir pour savoir » : programme ambitieux, voire peut-être périlleux, pour tout auteur que celui de déchirer le voile des apparences, et de tenter de s'approcher d'une connaissance qui semble toujours à portée de main, mais s'éloigne sans cesse. Sophie de Mijolla-Mellor l'a compris : « ce qui fait la valeur de ce qu'il y a à voir, c'est qu'il se dérobe. Il va donc falloir non seulement le forcer, mais chercher s'il ne recèle pas à l'intérieur quelque mystère qu'il faudrait percer<sup>901</sup> ». Autour de l'enveloppe corporelle déchirée, la pulsion scopique et la pulsion épistémophilique, ou pulsion du chercheur, s'unissent et se complètent : le processus cognitif trouve un vecteur privilégié dans l'œil, dans le regard de l'artiste qui nous donne à voir un continent, celui de la blessure et de l'homme, dont l'envers ne demande qu'à être exploré.

Le regard, qui participe alors d'une volonté d'aller au-delà de la surface des choses pour pénétrer au fond des êtres, doit être scrutateur ; la mise en mots de ce désir passe nécessairement par l'emploi de vocables qui traduisent la nécessité de creuser, de percer le mystère gardé par l'enveloppe, d'atteindre un « là-dedans » que l'on devine tout proche, mais qui reste pourtant mystérieux. Car c'est bien de mystère qu'il s'agit, et doña Emilia le sait, avec les premières lignes de « El oficio de difuntos », la voix du narrateur confie au lecteur le besoin de revenir en arrière, à une autre époque, un âge fait de mystères inatteignables :

-No es cuento -afirmé, olvidándome ya de la interesante faena de la vendimia que presenciaba, y retrociendo con el pensamiento a tiempos juveniles-.  
Es un caso que presencié. Así que usted lo oiga, comprenderá cómo no hubo farsa

---

<sup>901</sup> DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *op. cit.*, p. 30.

ni mentira. La explicación... no la alcanzo. En estas materias, ni soy crédula y medrosa, ni escéptica a puño cerrado. ¡Qué quiere usted! Vivimos envueltos en el misterio. Misterio es el nacer, misterio el vivir, misterio el morir, y el mundo, ¡un misterio muy grande! Caminamos entre sombras, y el guía que llevamos... es un guía ciego: la fe. Porque la ciencia es admirable, pero limitada. Y acaso nunca penetrará en lo hondo de las cosas<sup>902</sup>.

### « Penetrar en lo hondo », « allá dentro » : la quête de l'origine.

Chez doña Emilia, passer par le corps pour exprimer le sentiment est une empreinte indélébile du naturalisme. Evoquer un « allá dentro » imprécis, qui se situe au-delà de la peau, paraît inévitable dès que l'auteur souhaite éclairer un état d'âme. Cette distance entre le cœur des choses et la surface, exprimée par cet « allá dentro » n'est sans doute pas satisfaisante pour l'artiste en quête de précision. Mais si l'auteur des récits courts ne peut que s'approcher de cette inconnue, de ce fond qu'il voudrait enfin saisir, il ne renonce pas. L'emploi de cette même expression à un grand nombre de reprises prouve toute sa ténacité. A peine déclinée, l'image de l'inexactitude, qui est aussi celle qui traduit la pulsion épistémophilique, se répète : c'est ainsi que nous lisons « allá dentro » dans « Justiciero » ; « muy adentro » ; « allá en lo íntimo » dans « El guardapelo », « como si acabase de secarse dentro una raíz viva y fresca » dans « Las caras » ; « un aborrecimiento tan de aentro » [*sic*], dans « El destino » ; « Allá dentro, en el fondo mismo de su ser », dans « Un duro falso », ou encore, avec le récit « El tapiz » : « en las profundidades del ser ». Ce ne sont là que quelques exemples parmi une multitude d'occurrences qui, toujours, témoignent du même désir<sup>903</sup>.

La curiosité de l'auteur ne se manifeste pas seulement dans les récits courts. Pour peu que l'on repense au vif intérêt que doña Emilia a témoigné pour les arts et les sciences, pour la société espagnole et européenne, il devient évident que la pulsion du chercheur a

---

<sup>902</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 385-386.

<sup>903</sup> Nous pouvons donner d'autres exemples avec les récits « Pena de muerte » dans lequel nous lisons « y me escarabajeaba *allá dentro* el miedo al castigo », ou encore avec « Banquete de boda » : « *Allá, interiormente* ». Avec « La risa », alors que le personnage féminin, déçu par son amant, est régulièrement pris d'accès de folie durant lesquels elle ne peut s'empêcher de rire, la voix du narrateur s'attache à décrire ce rire en unissant cruauté et intériorité de l'être : « [...] escupiendo la risa sardónica y *cruel*, como si se mofase, no sólo de la humanidad, sino de sí misma, de su destino, *de lo más secreto y hondo de su ser* ». L'image se répète et l'expression de l'intériorité de l'être revient dans un grand nombre de récits. Nous pensons à : « *en lo más íntimo* » dans le récit « Madre », « Y ante tal hipótesis, no sabía la esposa si era pena, si era un incomprendible alivio lo que experimentaba *allá dentro* » dans « Una voz », « Sintiendo *allá dentro* un sublime hormigueo que llaman sed de gloria, me consagré a las letras, y emborroneé algunas páginas, que ignoro si habrán de sobrevivirme », dans « El baile del Querubín ». Les exemples sont fort nombreux, on en trouve encore dans « El remedio » : « Mas *allá dentro*, la honra mandaba: "Callarás..." ». Nous soulignons.

toujours animé la femme de lettres. Carlos Dorado, chargé de faire l'introduction aux chroniques « La vida contemporánea » que l'auteur publiait dans *La Ilustración Artística de Barcelona*, souligne à trois reprises le goût prononcé d'Emilia Pardo Bazán pour voir, connaître le monde, depuis l'infiniment petit jusqu'aux phénomènes les plus généraux : « Se movía impulsada por un gran deseo de enriquecer su saber, por eso su apasionada curiosidad tan característica de su personalidad<sup>904</sup> », écrit-il, établissant ainsi un lien entre curiosité et passion que l'auteur lui-même avait souligné dans le dialogue entre le docteur Luz et le détective de *La gota de sangre* :

-Pues no viaje usted por tierras; explore almas. No hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión. Para una persona como usted, que posee elementos de investigación psicológica<sup>905</sup>...

Carlos Dorado s'appuie sur certains passages de « La vida contemporánea » dans lesquels Emilia Pardo Bazán avoue vouloir percer les mystères de la matière et de l'esprit :

Yo he visto las bacterias por el microscopio. He tenido sabios amigos que prepararon para mí diminutas láminas de tejido<sup>906</sup>.

Y quien, como yo, cultiva aficiones múltiples, gustos de arte, de literatura, de sociedad; quien tiene curiosidades intelectuales y psicológicas, puede encontrar en cada amigo una conversación distinta que responda a tan diversas inclinaciones<sup>907</sup>.

Dans les récits courts, le terme « curiosidad » est fréquemment employé ; le besoin de savoir est celui des instances narratives qui n'hésitent pas à assumer un même penchant : celui de chercher à savoir, d'extraire la vérité. Ainsi la narratrice tisse-t-elle, dans « La confidencia », un lien entre la curiosité et le cru, entre l'envie de savoir, et celui de dépecer :

A mí también me daba en qué pensar el enigma; pero mi curiosidad -y perdónenme los demás curiosos- tenía alguna justificación, al modo que la tiene la crueldad del vivisector que despelleja a un conejo en interés de la ciencia<sup>908</sup>.

---

<sup>904</sup> DORADO, Carlos, *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea, op. cit.*, 2005, p. 12.

<sup>905</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VI, op. cit.*, p. 439.

<sup>906</sup> Numéro 148 de *La Ilustración Artística de Barcelona*, cité par DORADO, Carlos, *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea, op. cit.*, p. 12.

<sup>907</sup> Numéro 549 de *La Ilustración Artística de Barcelona, ibid.*

<sup>908</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 105-106.

Le narrateur se montre aussi curieux que l'auditoire. Les exemples, une fois encore, sont nombreux. Intense, la curiosité se savoure dans « Barbastro », elle se partage dans « Así y todo », et gagne toujours en puissance avant le dénouement de l'enquête, comme en témoigne encore le récit « La amenaza »<sup>909</sup>.

Les personnages en souffrance suscitent un intérêt particulier : lorsque leurs agissements échappent à la compréhension, le besoin d'aller trouver le secret dans les tréfonds de l'homme se fait plus prégnant, au point de transformer nombre de nouvelles en récits d'investigations psychologiques. Les origines du mal doivent être dévoilées si l'on souhaite interpréter le monde : la surface visible est une gangue trop protectrice. La fonction du narrateur est alors de nous livrer une clé que lui seul détient. Lire « La lógica » ou « Eximente » revient alors, pour le lecteur, à suivre les pas d'un narrateur-détective désireux de « démontrer », de « découvrir », de « pénétrer dans l'esprit » de personnages singuliers.

Le premier récit appartient au recueil *Cuentos sacro-profanos*. Justino Guijarro a été condamné à mort, mais que le lecteur ne s'y trompe pas : le personnage ne fait pas partie de « esos energúmenos poseídos de instinto brutal, que estrangulan a una mujer por celos o porque los ha desdeñado »<sup>910</sup>. Le lecteur est ainsi amené à s'interroger car il devine que le châtiment ne peut avoir été donné sans qu'une autre raison, sans doute plus obscure, ait poussé Guijarro à enfreindre la loi. C'est ainsi que l'auteur, dès l'*incipit*, en ménageant le suspense, fait du narrateur un médiateur qui découvrira le mystère en pénétrant l'âme et la logique toute particulière d'un père qui a décidé de tuer son fils et sa femme pour les mettre à l'abri du péché. Le meurtre par asphyxie ou le coup de couteau asséné à la femme, manifestations cruelles, n'ont finalement rien de mystérieux, c'est sur le raisonnement du personnage que réside l'intérêt du récit : l'énigme n'est pas ici celle du sang, mais de comprendre comment un être humain peut être amené à commettre des crimes pour « sauver » les êtres qui lui sont chers. Tel est l'objectif du narrateur, détenteur du savoir, qui possède les qualités nécessaires pour nous donner à voir ce qui pourrait rester encore caché :

---

<sup>909</sup> Nous lisons en effet dans « Barbastro » : « ¿Cómo es que un señor tan correcto, tan cortado, tan digno, se ha casado con esa farota, que parece una labriega? -No lo parece, lo es- respondió la viuda, saboreando mi curiosidad », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 106. La curiosité de l'auditoire est facilement perceptible dans « Así y todo » : « ¿Y le fusilaron? -preguntamos ansiosos », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 446. Dans « La amenaza », la voix du narrateur insiste sur son désir de savoir, mais aussi sur l'impossibilité d'accéder aisément les informations qui pourraient satisfaire cette curiosité : « Conociendo algo la psicología de nuestra gente aldeana, comprendí que aunque preguntase y repreguntase, no sacaría en limpio la historia dramática que me hacían presentir aquellas truncadas noticias ». C'est sans doute parce que la frustration est manifeste qu'il est encore fait mention de cette volonté de percer le mystère quelques lignes plus bas : « Pues si no se ha ido por necesidad ni por lucro, ¿a qué santo se fue este hombre? -pregunté sintiendo que mi curiosidad redoblaba », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 64-65.

<sup>910</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 693.

Aunque el drama de la existencia de Justino Guijarro no haya obtenido la fama que merece, a título de caso significativo y curioso, los que le conocimos y recibimos sus últimas *revelaciones* en momentos terribles, *no debemos dejar sepultada* en el olvido la memoria de hombre tan extraordinario. [...] A Justino nunca le dominaron furiosas concupiscencias, ni bajas codicias; como que vivió entregado al estudio, a la meditación, *chapuzado y sumergido en los insondables lagos* del pensamiento, y colando por finísimo tamiz las ideas que otros menos cavilosos se tragan sin mascar. Distinguióse además Justino por su religiosidad exacerbada, de la cual, piense lo que quiera el lector, habrá de reconocer que es *demonstración* elocuente lo que va a *saber* recorriendo estas páginas donde *descubro el secreto* de un alma singular, única tal vez<sup>911</sup>.

Dans le recueil *Cuentos interiores*, le récit « Eximente » lève partiellement le voile sur le suicide d'un être habité par une peur sourde et destructrice. Tout comme pour « La lógica », le discours du narrateur fait autorité. Si la source du mal ne peut être expliquée de façon rationnelle, l'instance narrative prend l'initiative de coordonner les impressions que l'homme avait laissées dans un journal intime, pour nous offrir une version des faits que personne n'était en mesure d'obtenir : « El suicidio de Federico Molina fue uno de los que no se explica nadie<sup>912</sup> ». On observera, dans la citation suivante, combien la découverte fortuite des derniers écrits de Federico Molina est prétexte à aller au-delà de la surface. En effet, il en va du personnage comme du journal intime : le trésor n'est peut être pas cette surface, faite de cuir et d'or, mais l'intérieur, fait d'une matière impalpable dont on sait seulement qu'elle est capable de tuer :

Una casualidad de las que parecen inventadas y no pueden inventarse, trajo a mis manos algo que a un diario se asemeja; apuntes trazados por Federico, que tenían en la primera hoja la fecha de un año justo antes del drama. *La clave* de su desventura *la encierra* el elegante álbum con tapas de cuero de Rusia, con las iniciales F. M. enlazadas, de oro, vendido a un prendero en la almoneda, adquirido por un aficionado a encuadernaciones, que arranca cuidadosamente lo escrito o impreso y solo guarda la tapa, habiéndose formado una soberbia, ¿diré biblioteca?, de forros de libros, y a quien yo he suplicado que me ceda *lo de dentro*, ya que sólo estima *lo de fuera* -y tal vez es un gran sabio-. Así *pude penetrar* en el espíritu del suicida, y creo que nadie traducirá como yo las traduje, las indicaciones que *extracto* coordinándolas<sup>913</sup>.

Le livre doit être séparé en deux parties, il faut en extraire la couverture pour arriver à saisir le mystère. L'image participe encore de ce même désir de voir pour savoir, comme si

---

<sup>911</sup> *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

<sup>912</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 109.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 109-110. C'est nous qui soulignons.

les questionnements intimes ne trouvaient de réponses, fussent-elles partielles, que dans l'effraction.

### **Etripper, une image obsédante.**

« Etripper » : le verbe terrible rappelle immédiatement au lecteur d'Emilia Pardo Bazán le récit inquiétant : « Un destripador de antaño ». L'affreuse histoire de Tornelos marque les esprits, la scène de la découverte du cadavre de la fillette, dont les plaies sont à peine cachées par un tissu grossier fait partie des passages les plus sombres que l'on doit à la plume de la nouvelliste. Le texte, connu et commenté à plusieurs reprises, est pourtant bien loin d'être le seul à insister sur l'ouverture du ventre. Le verbe « destripar » se répète, exprimant toute la violence des hommes, mais aussi une féroce volonté de voir ce qu'une partie du corps dissimule. En effet, étripper ne revient pas simplement à s'immiscer au-delà de la peau, c'est tenter d'accéder à une matrice enveloppée de viscères.

Emilia Pardo Bazán emploie souvent le verbe au sens propre, et l'éviscération pourrait alors être considérée comme un autre témoignage de la violence barbare qui agite la galerie des bourreaux. On ne saurait établir de hiérarchie dans l'horreur entre les scènes de décollation, les meurtres à l'arme blanche ou les épisodes dans lesquels le ventre est visé, mais ce que l'on peut avancer, c'est que ce *modus operandi*, cette menace d'exposition de l'intériorité du corps, ne peuvent être lus comme des manifestations étrangères à la pulsion épistémophilique. La présence récurrente du verbe « destripar » ou, tout au moins, de l'expression de l'ouverture du ventre, ne nous a pas échappé. Outre les cinq emplois de « destripar » et les deux emplois de « destripo » dans « Un destripador de antaño », il est surprenant de voir que le verbe, ou la forme « sacar las tripas », est employé dans onze récits au sens propre, et dans dix autres au moins, au sens figuré.

Dans le récit « Rabeno », par exemple, tout un village galicien est sur ses gardes depuis que l'on pense qu'un « rabeno » sévit : il s'agit d'une créature folklorique qui réunit les aspects inquiétants du satyre et ceux du « sacramantecas »<sup>914</sup>. Si le monstre est terrifiant,

---

<sup>914</sup> Patricia Carballal Miñán rappelle que la créature du « Rabeno » témoigne des liens que doña Emilia entretenait avec la « Sociedad del Folk-lore Gallego » dont elle fut présidente. Cette créature avait inspiré également Antonio de la Iglesia qui faisait partie de cette même société. Afin de définir le « Rabeno », Patricia Carballal Miñán a recours au travail d'Eladio Rodríguez González : « Ente imaginario, a manera de sátiro, forjado por la imaginación de las mozas aldeanas. El Rabeno, según la legendaria creencia de las mozas aldeanas, recorría las corredoiras solitarias y los apartados lugares de nuestros montes y campiñas. Hay quienes describen este ser fantástico como un hombre pálido, alto y delgado; y lo único cierto es que debido a la fama de

c'est parce qu'il tuerait d'une façon horrible, comme en témoigne une jeune femme qui se sent obligée de reformuler ce que le terme « destripar » exprimait pourtant de façon si claire :

-El *Rabeno*, sí, señor, el *Rabeno*... ¡Dios nos ampare! Aún es mejor encontrar la Compañía; porque quien ve la Compañía muere en el año, pero no lo destripan, con perdón; no le abren la barriga, que es una vergüenza para las mociñas nuevas, señor<sup>915</sup>...

« Destripar al otro », « sacar las tripas », « ¿no le *sacarán las tripas* al malpocado? », « ¡Dame esa navaja que te saco las tripas con estas manos, maldecío! », « ¡Cuando tal vez ardía Arrunguray *destripaban* a sus moradores los condenados rebeldes! » « ¡porque te parto el espinazo de un palo, y a él *le meto un cuchillo por las tripas!* », « No era su primera fazaña, pues en el alboroto de “una de palos” de alguna romería, dejó un hombre con *las tripas afueras* », « Te despabilamos a tu hombre ahora mismo, le abrasamos la cara, le cortamos el pescuezo... *le sacamos afuera las tripas* », « Pues en pago de eso que me das, *te daré yo esto en las tripas* » : la juxtaposition des citations permet d'affirmer que l'évocation des viscères, de l'intériorité de l'être, présente dans plusieurs recueils<sup>916</sup>, traduit une même violence fondamentale, force vitale présente dès l'origine de la vie, que le texte permet de faire affleurer<sup>917</sup>. Cette violence, accrue par la présence du sang, est certes l'expression de la pulsion d'emprise, mais elle ne peut être interprétée d'une seule façon : ce serait refuser que le texte littéraire offre toujours un matériel fantasmagorique qui renvoie à différents niveaux de l'évolution psychique. Aussi, si l'on peut voir dans les scènes d'éviscération l'expression d'une agressivité qui peut être celle du besoin de s'imposer face à un autre sujet, ou encore, à

---

que le ha rodeado la opinión vulgar campesina, algunos viandantes a quienes el temor femenino tomó por el Rabeno, se han visto en riesgo, perseguidos por los vecinos del contorno, alarmados por los gritos de socorro dados por la joven que se creyó próxima a ser víctima de los lascivos deseos del ficticio sujeto », RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, T.3, Vigo, Galaxia, 1958–1962, p. 222, cité par CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, « “Rabeno” de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual », in *La Tribuna*, n°8, *Cadernos de Estudos da Casa Museo Pardo Bazán*, 2010-2011, disponible en ligne sur la page [www.realacademiagallega.org/documents/10157/11e1df1c-dca5-4496-bac1-f1eaf2098a55](http://www.realacademiagallega.org/documents/10157/11e1df1c-dca5-4496-bac1-f1eaf2098a55). Nous donnons le lien car la revue *La Tribuna* propose directement ses numéros en ligne.

<sup>915</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, *op. cit.*, p. 116.

<sup>916</sup> Ces citations correspondent aux récits « Accidente », « Argumento », « El pozo de la vida », « En el pueblo », « Página suelta », « Contra teta » « Dios castiga », « El montero », « La amenaza », écrits à des dates différentes. Une classification chronologique ne serait guère intéressante pour notre propos. Au contraire, le fait qu'une image se répète dans plusieurs recueils pour exprimer une même violence témoigne d'une constance dans l'écriture de doña Emilia.

<sup>917</sup> Nous empruntons les termes de « violence fondamentale » à Jean Bergeret : « Je qualifie la violence dont je parle de « fondamentale » car je pense qu'elle touche aux fondations (au sens architectural et étymologique : *fundamentum*) de toute structure de la personnalité, quelle que puisse être cette structure. Quant au terme *violence*, il n'est que la traduction du latin *volentia*, dérivé du verbe *violo* dont le sens sexuel demeure très accessoire et dont le premier exemple souvent cité dans les lexiques se trouve être fortuitement une phrase de Cicéron : « *violare vitam patris* ». Il ne s'agit pas du tout ici d'une violence sexuelle mais des fondements d'une véritable lutte pour la vie », BERGERET, Jean, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 2000, p. 9.

un autre niveau celle du nourrisson envers sa mère, on peut aussi les lire comme autant de témoignages de la pulsion du chercheur.

D'ailleurs, cela semble d'autant plus probant si l'on s'attache aux sens figurés que la comtesse de Pardo Bazán donne au terme « destripar ». Outre les différents emplois de « destripar terrones », que l'on retrouve, par exemple, dans « El caballo blanco », « Tiempo de ánimas », « El vidrio roto » ou encore « Poema humilde », images qui révèlent le besoin de creuser, voire de maltraiter la terre nourricière pour survivre dans un milieu hostile (la nature n'est-elle pas une marâtre ?), d'autres emplois du verbe ne laissent planer aucune ambiguïté sur le but de cette ouverture, désormais symbolique.

Avec « El abanico », l'auteur établit une analogie entre le ventre et le coffre. Lors d'une scène de tauromachie, un cheval reçoit un coup de corne fatal qui laisse apparaître tout le contenu de son ventre :

Resopló el toro, partió como un rayo, y mientras la puya se le hincaba en  
la carne, rasgó él con con la aguda cuerna el arca del vientre del caballo<sup>918</sup>...

Bien que le terme « arca » puisse désigner une partie de l'anatomie, le lecteur peut également y voir une image. L'auteur n'emploierait pas ce terme sans avoir perçu que le ventre et le coffre partagent une fonction : celle de dissimuler, de refermer ce qui ne doit être vu. Le glissement a lieu, et il n'est guère surprenant d'observer, dans plusieurs récits, que le verbe « destripar » prend le sens de « forcer » un meuble, un secrétaire de préférence, ou tout simplement, celui de « révéler ». « Étriper » devient alors une métaphore récurrente qui unit violence et désir de percer les secrets<sup>919</sup>. C'est ainsi que dans « El legajo », afin de connaître un sombre secret de famille, le personnage « destripar el legajo », que le comte d'Acerolo dans « La flor seca », « destripó cajas », ou encore que dans « Madrugueiro », c'est le secret lui-même qui est étripé. Dans ce dernier récit, Micaeliña s'est jurée qu'à l'aide de la magie, elle trouverait « sous la croûte de la terre, dans le creux des murs, sous les poutres vermoulues d'un vieil édifice, un trésor<sup>920</sup> » ; poussée par un désir croissant, et guidée par des forces

---

<sup>918</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 261.

<sup>919</sup> Paul Ricoeur a saisi dans *La Métaphore vive* combien l'usage de la métaphore permet à l'auteur de libérer un ensemble d'images qui ont trait à la révélation et à une dimension supérieure à la diégèse : « La métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée », RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 311.

<sup>920</sup> Nous traduisons. « Como que encontraría, bajo la corteza de la tierra, en los huecos de las paredes so las vigas carcomidas de algún antiguo edificio, un tesoro [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 609-610.

occultes, la jeune femme découvre finalement que quelqu'un a déjà trouvé le trésor si convoité :

Sus asombrados ojos miraban, miraban con ansia, recorrían el recinto, confusamente tapizado de viejos plumajes y de telarañas... A pique estuvo de hocicar un hoyo, no pequeño, recién abierto, al borde del cual un objeto oscuro yacía caído. Micaeliña miraba, fascinada, el agujero, la tierra de fresco removida, todas las señales de haber sido allí destripado y violado un secreto, su secreto<sup>921</sup>.

La fascination du personnage pour l'espace ouvert, l'emploi d'un même verbe pour exprimer le désir intense de fouiller les entrailles, la mention de contenants : cabinets, coffres et secrétaires, (autant de gardiens de secrets comme l'illustrent « El gemelo » et « La flor seca »<sup>922</sup>) orientent encore notre lecture.

Si, selon Edmond Jabès, « Ecrire, c'est avoir la passion de l'origine<sup>923</sup> », écrire en visant la chair des personnages serait le moyen le plus sûr d'exprimer les pulsions liées à l'origine. Le verbe « destripar », dont les fréquents emplois sont aisément repérables, permet de voir, sans doute parce qu'il s'agit du signe le plus évident, que les récits courts de doña Emilia offrent au lecteur un territoire propice à la recherche du mystère de la vie. D'ailleurs, dès lors que le lecteur s'intéresse aux manifestations de la pulsion épistémophilique, il transforme le récit : il s'aperçoit alors que toute fiction témoignant du besoin de savoir devient récit d'enquête. A preuve, le fait que la définition du roman policier donnée par Boileau-Narcejac semble pouvoir s'appliquer à un grand nombre de récits courts d'Emilia Pardo Bazán, qu'ils s'apparentent ou non au genre policier :

Le roman policier est une enquête à coup sûr, mais une enquête qui a pour but d'élucider un certain mystère, un mystère en apparence incompréhensible, accablant pour la raison<sup>924</sup>.

Les récits courts qui pourraient illustrer la recherche d'un mystère échappant à la raison, celui des origines de la vie, sont fort nombreux<sup>925</sup>. Notre choix s'est porté sur trois

---

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>922</sup> Dans le premier récit, une mère s'aperçoit que son fils la vole. Après avoir accusé la domestique, elle découvre un bouton de manchette dans le cabinet qui contenait ses bijoux. Dans le second, le comte d'Acerolo, qui a perdu sa femme, décide de faire un tri dans les affaires de sa défunte. C'est au fond du meuble, dans l'un des « secrets » du meuble, que l'homme découvre la preuve de l'infidélité de son épouse. Le secrétaire est le lieu de la révélation dramatique : « Cuando el conde hizo girar la tapa del secreter, y empezó a registrarlo, la fragancia fue más viva : [...] como si del profanado secreter fuese a salir un interesante drama », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 206.

<sup>923</sup> JABÈS, Edmond, *Le Livre des questions*, cité par DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 430.

<sup>924</sup> BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964, p. 8.

<sup>925</sup> On pourra se reporter, entre autres exemples, aux récits « La inspiración », « Reconciliados », ou encore à « El encaje roto », lorsque l'instance narrative, qui n'a pas pu être témoin des faits relatés, se montre

récits, « Una pasión », « La cómoda » et « El comadrón », écrits à des époques différentes et dont les thématiques semblent assez éloignées. C'est au-delà de la surface thématique, dans un espace du texte qui demande à être éclairé, que la manifestation d'un même fantasme se répète : celui d'ouvrir le ventre maternel pour en extraire la vérité.

### **Au bout de la recherche : le châtiment. Une lecture psychanalytique de trois récits courts.**

« Una pasión », publié pour la première fois dans le recueil *La dama joven*, peut sembler atypique à plusieurs titres : il s'agit d'un récit composé d'une narration et de deux lettres ; en outre, l'auteur, qui se concentre souvent sur l'action, choisit ici de faire de longues descriptions dans lesquelles il exploite son savoir en matière de géologie. Les mésaventures de Bruck, ami anglais de la narratrice, pourraient être résumées en quelques lignes : cet homme passionné est capable de braver le froid pour vérifier les données nécessaires à ses travaux de recherche, il est prêt à tout pourvu qu'il puisse percer les mystères des formations géologiques. Décidé à parfaire sa connaissance du terrain espagnol, il s'engage sur les terres sauvages et reculées de « Los Castros » en plein hiver. L'enfant qui le guide, ne le voyant pas revenir, donne l'alerte en avertissant le curé du village. Les habitants de la paroisse se mettent à sa recherche : il s'est blessé et a dû éloigner les loups qui s'apprêtaient à l'attaquer.

Si doña Emilia prône toujours le mot juste et considère que rien, dans le récit court, ne doit être superflu, le lecteur peut être surpris de voir combien l'auteur insiste, dans toute la première partie du récit, sur l'évocation des différents minéraux qui suscitent son intérêt. Ces éléments ne sont pas totalement gratuits : ils permettent en effet d'opposer les goûts de la narratrice à ceux de Bruck. Ce qu'elle aime contempler, ce sont les couleurs des pierres semi-précieuses, les fossiles qui lui offrent la possibilité d'imaginer un monde peuplé de créatures antédiluviennes, la pierre travaillée par la main de l'homme : « El arte, señor de la naturaleza, tal fue mi divisa<sup>926</sup> ». L'imagination débordante et le tempérament coloriste de l'artiste ne

---

« inconsolable ». A la fin de « Morrión y Boina » encore, le narrateur avoue avoir terriblement envie de savoir si les os des deux ennemis grincent de rage au fond du cercueil : « Don Pedro y Don Juan fueron enterrados, con diferencia de horas, en dos nichos contiguos, queriendo la suerte que ni en el cementerio separasen su morada. Atravesando el tabique que los aísla, ¿riñen todavía sus espíritus? Al sentirse tan cerca, ¿crujen de rabia sus huesos en el fondo del ataúd? Bien quisiera saberlo... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 356-357.

<sup>926</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 223. Bruck présente des similitudes avec le personnage de « El sabio », qui passe des heures entières penché sur son microscope à regarder des gouttes d'eau et de sang : « Siempre inclinado sobre la lente, recogía y anotaba las sorpresas infinitas de la textura íntima de la materia. Lo que los distraídos mortales ven como línea, color y forma, era para el sabio de mi cuento red complicadísima, labor de taracea en que se combinan los más exactos y diminutos dibujos, cruzamiento

participent pas de la passion scientifique que Bruck manifeste pour « las piedras de construcción, el vulgarísimo granito<sup>927</sup> », ou encore : « esas rocas muertas, las primeras y más antiguas, verdaderos cimientos del planeta<sup>928</sup> ». Pourtant, ces deux façons d’appréhender la Terre Mère, « la gran diosa Demeter<sup>929</sup> » ne sont pas si différentes, n’en déplaît à l’auteur qui s’attache à opposer science et sensibilité artistique. Les divergences s’effacent si l’on analyse le texte depuis une autre perspective. En effet, bien que la science soit « erizada de dificultades, inaccesible a los profanos<sup>930</sup> », le discours de la narratrice laisse entrevoir que dans les tréfonds de la terre, se cache une entité maternelle, une matrice faite de sang et de lait. Qu’il nous soit permis de proposer ici deux citations : la première reflète les goûts de la narratrice, tandis que la seconde, décrit précisément la passion de Bruck. En soulignant plusieurs éléments dans ces deux passages, nous souhaitons établir des correspondances, trouver les échos qui prouvent que l’intérêt que manifestent les deux êtres ne sont pas si différents... Au contraire, ils se complètent pour offrir au lecteur une description à peine voilée de la Terre-Mère, gardienne des origines :

Con mi doble instinto de mujer y de colorista, yo prefería, en el vasto reino mineral, los productos mágicos que sirven al adorno, a la industria y al arte humano, y describía con *entusiasmo* la eflorescencia rosa del cobalto, el intenso anaranjado del oropimente, la *misteriosa* fluorescencia de los espatos, que exhalan lucecicas como de Bengala [...], las irrisaciones sombrías de la piritita marcial y de la marcasita; *coloridos nocturnos*, vistos en mi imaginación como *al través de la roja luz de una gruta caldeada por las fraguas y hornos de Vulcano*. Con la exigencia refinada del gusto moderno, que se prenda de lo exótico, ponderaba hasta *las ponzoñosas descomposiciones* del color, *el moho* verdoso del níquel, el verde manzana de los arseniatos, los *extraños* cambiantes del cobre; encarecía después el amarillo de miel de ámbar, *las gotas de leche* incrustadas en *la roja faz* del jaspe, la transparencia *vaga* y suave de las calizas, que parecen *nieve mineral*. Yo argüía, y para mí era argumento definitivo, que los colores más vivos, más brillantes, la mayor cantidad de luz *atesorada en un cuerpo*, no se encontraba ni en el cáliz de la flor, ni en el ala de la mariposa, ni en la pluma del pájaro, sino que *era preciso buscarla allá en las entrañas del globo, serpenteando* por sus rocas, *clavada* en ellas, hasta que la inteligencia humana *la extraía* tallando la piedra preciosa, o refinando el petróleo *para descubrir* los matices espléndidos de la anilina<sup>931</sup>.

---

maravilloso de celditas, hilos, ruedas, puntos, asteriscos, palmas, grecas, cenefas, losanges, o mar tempestuoso formado por una gota de sangre o una gota de agua, y en la cual monstruos y larvas, seres que parecen engendrados por el misterio y el horror, luchan, se reproducen y se aniquilan en su furiosa y desatada existencia de un minuto... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 237.

<sup>927</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 221.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>930</sup> *Ibid.*

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 222. Nous soulignons.

Sobre todo y aparte del especial *deleite estético* que encontraba en esa disposición sorprendente de las rocas, decía Bruck que *le enamoraba* ver escrita en ellas *la historia* del globo, de *su formación*, del desarrollo de las montañas y hundimiento de sus valles.

*A simple vista*, con *una ojeada* rápida, *discernía* la estructura de un terreno cualquiera, su *yacimiento* y su *origen*. *Distinguía* al punto las *rocas eruptivas -que parecen conservar en sus formas coaguladas indicios del misterioso hervor* que *las arrancó de los abismos del globo* y las hizo *rasgar la superficie*, a manera de *colmillos enormes*- de los terrenos de sedimento, cubierto de *capas y más capas lo mismo que de fajas de momia*. Sabía por cuál *secreta ley* las rocas alpestres se levantan y parten en *agujas tan atrevidas, puntiagudas* y escuetas, mientras las sierras del mediodía de España se aplanan en *chatos mamelones, figurando que una mano fuerte les impidió ascender y las redondeó con las redondeces de un seno turgente, henchido de licor vital*<sup>932</sup>.

La confrontation des deux passages est éloquent : la pulsion scopique et la pulsion épistémophilique se rejoignent autour de la recherche du ventre de la terre, qui devient, sous la plume de la comtesse de Pardo Bazán, une figure maternelle inquiétante, violente, rouge, porteuse de vie et de mort.

Le besoin de savoir est manifeste dans la première citation : nous avons en effet souligné le segment : « Era preciso buscarlo allí, en las entrañas del globo », ou encore les verbes « extraer » et « descubrir ». Dans le second passage, les diverses mentions de la vue : (« ojeada », « distinguía », « a simple vista », « discernía »), la présence des expressions « indicio » et « secreta ley », les verbes qui expriment la déchirure de l'enveloppe, comme « arrancar » ou « rasgar », tout témoigne de ce même besoin de connaître les origines de la vie. Ce stade antérieur auquel le chercheur souhaite tant accéder est celui de « la historia », « de su formación », de « su origen ». Le mystère mène rapidement au danger : les couleurs sombres, inquiétantes sont bientôt remplacées par le feu de Vulcain, dans une grotte devenue rouge. Un rouge sang que l'on retrouve dans le jaspe, mais également dans la deuxième citation, et de façon plus voilée, dans le terme « formas coaguladas ». Les entrailles bouillonnantes : « el misterioso hervor » sont menaçantes, il faut y « serpenter », être prêt à voir surgir des « crocs énormes ».

Être « captivé<sup>933</sup> », c'est prendre le risque d'être captif d'une matrice destructrice, qui peut réserver la mort, comme le suggère la présence de plusieurs termes et expressions dans

---

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 223-224. Nous soulignons.

<sup>933</sup> Le verbe « cautivar », captiver, est employé à deux reprises dans le récit. La première fois, pour évoquer la passion du géologue : « Esa ciencia erizada de dificultades, inaccesible a los profanos, le cautivó, gracias al feliz y sabio reparto que Dios hace de las aficiones y gustos, para que ningún altar se quede sin devotos y ningún santo sin su velita de cera », *ibid.*, p. 221. Le verbe est ensuite appliqué au goût prononcé de la narratrice pour les curiosités minérales : « Además de estas hermosuras incomparables de color de los minerales, me cautivaban y excitaban mi fantasía los peregrinos caprichos que en ellos satisface la naturaleza [...] », *ibid.*, p. 222.

les deux citations : « colores nocturnos », « descomposiciones », « moho », « nieve mineral », « yacimiento », « lo mismo que de fajas de momia ». Mais dans cet autre monde, au-delà de la surface du visible, la mort et la vie se côtoient.

Les pulsions de mort et de vie rejoignent la pulsion épistémophilique dès lors que la quête semble avoir abouti. C'est ainsi que la Terre-Mère n'apparaît pas simplement comme une force menaçante, elle est aussi nourricière : les minéraux ne cachent-ils pas des gouttes de lait ? : « las gotas de leche incrustadas en la roja faz del jaspe » ; les monts du sud de l'Espagne ne sont-ils pas semblables à des seins pleins d'une liqueur vitale ? : « las sierras del mediodía de España se aplanan en chatos mamelones, figurando que una mano fuerte les impidió ascender y las redondeó con las redondeces de un seno turgente, henchido de licor vital<sup>934</sup> ».

Si la question des origines de la vie est liée à la figure maternelle, il devient nécessaire de redéfinir la vision bipolaire du rôle vital de la mère à un stade très précoce de la vie psychique. Didier Anzieu, en s'appuyant sur les travaux de Mélanie Klein, résume la notion d'ambivalence, précieuse pour saisir qu'une même figure, dans un récit, puisse apparaître duelle, ou encore se dédoubler :

Ainsi, à cette vision idyllique des premiers mois de la vie, Mélanie Klein a opposé une vision tragique. Les deux pulsions de vie et de mort, travaillent également le nouveau-né ; des représentations archaïques de morcellement de son corps, de dévoration de lui-même par le sein-bouche maternel, de destruction des parties internes par la mère, par lesquelles la pulsion de mort se manifeste dans le psychisme, sont source d'angoisse d'autant plus éprouvante que seule l'ébauche du moi est là pour les affronter. Il n'y a rien de bon qui ne soit susceptible de connaître son revers de mauvais. L'allaitement lui-même n'en est pas exempt : au bon lait, bu avec bonheur, de la tendresse maternelle s'oppose dans les fantasmes archaïques du bébé, un lait-poison, un lait noir qui le corrode et le consume de l'intérieur, alors même qu'il cherche à s'arrimer dans son être<sup>935</sup>.

Lire les deux citations que nous proposons permet déjà de saisir le clivage entre le bon sein et le mauvais sein : alors que dans la deuxième, on observe une insistance sur la liqueur vitale qui sourd depuis la terre jusqu'aux cimes de monts arrondis tels des mamelons modelés par « una mano fuerte », dans le premier passage, le lecteur peut retrouver la

---

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>935</sup> ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996, p. 210. Dans *Envie et gratitude*, de 1957, Mélanie Klein rappelle que le sein maternel fait l'objet d'un clivage à un stade très précoce du développement psychique : « Depuis de nombreuses années, j'ai accordé une grande importance à un processus de clivage particulier : la scission du sein maternel en un bon et un mauvais objet. J'y ai vu l'expression du conflit inné entre l'amour et la haine, et des angoisses auxquelles ce conflit donne naissance », KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968 (pour la traduction française), p. 33.

manifestation de fantasmes liés au mauvais sein, celui que l'on peut décider de ne pas donner, celui de la privation. La terre n'offre plus de quoi satisfaire tous les appétits, et le lait, rare, n'est présent que sous la forme d'une goutte. De surcroît, une lecture attentive révèle, si l'on s'attache à la présence des termes « moho » et « ponzoñosas », que le lait noir, le lait poison, n'est pas absent de cet intériorité inquiétante<sup>936</sup>. En somme, et c'est sans doute là tout l'intérêt d'une analyse plus approfondie du récit, les manifestations de la pulsion scopique et de la pulsion du chercheur ne peuvent être traitées sans prendre en considération l'existence d'autres fantasmes. Lire le récit en cherchant quel est l'objet de la quête, nous conduit à être les témoins, comme la voix narrative et le personnage de Bruck, de la présence d'une force supérieure et terrible.

Nous l'aurons compris, l'opposition entre l'intérêt de la narratrice et celui du géologue est un artifice qui ne résiste pas à une lecture psychanalytique du récit. Notre analyse du texte prouve au contraire que les deux approches de la géologie se confondent et se complètent pour témoigner d'un même désir, celui d'accéder au cœur de la question des origines. Les longues digressions minéralogiques de la narratrice et les mésaventures de Bruck sont le fruit d'un même imaginaire, et bien que le géologue ait pu exister, il n'est, pour le lecteur, que le fruit de la plume de doña Emilia. Ainsi le récit « Una pasión », qui pourrait ne pas retenir l'attention d'un lecteur (les faits qui nous y sont narrés ne sont pas cruels au point de marquer les esprits, les longs passages dans lesquels l'auteur énumère différents minéraux pourraient sembler longs et peu utiles à la préparation du dénouement), s'avère-t-il fort intéressant, car il dévoile de nombreux fantasmes que le lecteur peut retrouver dans différentes collections.

Dans le prologue à *La dama joven*, doña Emilia choisit de présenter rapidement chacun des récits qui composent la collection. Au sujet de « Una pasión », elle écrit :

De otras aficiones bien distintas, harto platónicas y malogradas, se muestra el juguete titulado *Una pasión*. Mi inteligencia curiosa, ávida de abarcarlo todo, limitada en su afán por la imposibilidad práctica de conseguir nada de provecho en ciencias que reclaman la vida entera del que aspira a profundizarlas,

---

<sup>936</sup> Le lait poison est présent dans d'autres récits. Nous pensons, par exemple, à « Las setas », dans lequel plusieurs couples s'empoisonnent après une partie de campagne durant laquelle ils ont trouvé des champignons. Le soir, ils insistent pour les manger malgré l'avertissement de la domestique. L'épisode de cueillette est fort intéressant pour notre propos, nous remarquerons que les champignons ne sont pas rassemblés dans un sac, un panier, mais qu'ils emplissent deux tissus qui se tendent sous leur texture spongieuse et légère : « Al ponerse el sol, tenían dos pañuelos henchidos de setas morenas, leves como el corcho, olientes a almendra amarga », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 149. Ces deux seins causeront des souffrances aux personnages, qui avaient tout de même observé, qu'une fois cuits, les champignons semblaient plus « sinistres » que dans les champs : « porque las setas, así, fritas y encogidas, les parecían más siniestras que en el campo, esponjadas y leves », *ibid.*, p. 150.

ha intentado jugar con el martillo del geólogo, el compás del astrónomo y el soplete del químico, y los ha soltado con desaliento, como suelta el niño un arma grave, convenciéndose que le faltan fuerzas, no ya para manejarla, sino para empuñarla un minuto. La gran poesía de la ciencia positiva la siento yo allá en serenas regiones intelectuales, a semejanza de los que sin saber latín perciben armonía maravillosa en los versos de Virgilio, y con eso me contento, dejando a la poco numerosa hueste de los Bruck la gloria de romperse los huesos en obsequio de nuestra madre la tierra<sup>937</sup>.

On remarquera une fois encore que l'expression d'un désir de tout voir, de tout savoir, est manifeste. Emilia Pardo Bazán est consciente de certaines limites, peut-être est-ce pour cette raison qu'elle compare l'écriture de ce récit à un jeu, ou qu'elle choisit de rapprocher sa tentative d'explorer le monde scientifique à l'attitude d'un enfant incapable de saisir une arme dangereuse. Cette image qui, pour certains, pourrait simplement participer d'une *captatio benevolentiae*, n'est pas anodine : alors que tout le récit repose sur un retour au ventre maternel, sur la découverte d'un univers archaïque menaçant, choisir d'adopter, même de façon symbolique et fugace, un visage enfantin est révélateur d'une grande intuition de la part de l'auteur. En effet, la référence à l'enfant vulnérable exprime avec une grande clarté le fonctionnement de la pulsion scopique et de la pulsion épistémophilique : chercher à voir l'intérieur, n'est jamais autre chose que s'apprêter à regarder en arrière, le besoin d'aller « plus avant » dans la recherche des origines est un retour à un stade du psychisme dans lequel la figure maternelle sera convoquée.

« La cómoda », publié pour la première fois le 27 décembre 1910 dans *Blanco y Negro*, est un texte dont la singularité présente un grand intérêt. Le récit, qui aurait pu s'intituler également « Una pasión » tant l'amour que le narrateur éprouve pour un meuble envahissant est intense, réserve des surprises au lecteur qui le considère depuis le point de vue de la psychanalyse. L'objet, la commode, est traité d'une façon insolite : par un jeu d'images, le meuble est constamment comparé à une figure humaine ventrue, gardienne des secrets. Séduction, trésors jalousement gardés, séparations, réminiscences du premier amour, vengeance : la complexité de l'ambivalence de la figure maternelle se dessine dans un récit dont l'héroïne n'est autre qu'une commode dotée d'un terrible pouvoir, celui de changer, à la fin du récit, le destin du narrateur et de son épouse.

Le désir de savoir, de chercher au-delà du bronze et de la marqueterie de la surface ne s'apaise qu'à la fin du texte, lorsque le trésor jaillit enfin, dans un flot de pièces d'or s'écoulant au pied du narrateur. Imposante, la commode ne livre son secret qu'à celui qui accepte de la fouiller à plusieurs reprises :

---

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 9.

La tapa descendía majestuosa, dejando ver un sin fin de menudos cajoncitos. Uno por uno fui abriéndolos. No contenían sino polvo antiguo, algún fragmento de papel, dos o tres clavos con orín<sup>938</sup>.

La figure majestueuse n'est pas immédiatement source de satisfaction. Dans un premier temps, elle ne donne à voir, avec la poussière et la rouille, que son âge. Les morceaux de papier marquent une déchirure de sens, une incomplétude qui requièrent de nouvelles explorations :

Y yo volvía a registrar... Allí debía de haber algo... ¿Qué? Quizá documentos, cartas, una historia de amor, que surgiría con su intenso aroma de flor del alma, con sus ritornelos de felicidades antiguas, con su picante sabor de intriga olvidada, reveladora de que en todo tiempo los hombres han sentido los mismos afanes y se han abrasado en las mismas hogueras<sup>939</sup>...

L'enquête se poursuit, le lecteur pouvant d'ores et déjà saisir qu'outre la volonté de percer le secret des origines, le narrateur cherche avant tout à retrouver une trace de son premier amour, des « ritornelos de felicidades antiguas », que seule la « re-connaissance » des lieux permet<sup>940</sup>. Le meuble semble résister, mais face à la ténacité du narrateur qui décide enfin d'en ouvrir l'enveloppe, de le forcer, il cède enfin :

Provisto de herramientas, actué pacientemente, y descubrí, alzando unas delgadas tablas, que el costado era hueco y relleno... ¡Ah! ¡El secreto del mueble, el secreto anhelado! Acabé de arrancar la madera, astillándola ya sin piedad, en mi fiebre de reconocerlo, y apareció todo abarrotado de cilindros... Tiré de uno, que salió difícilmente, y gastada la envoltura de papel por los años, se rompió y *despanzurró*, dejando verterse a mis pies unas cascadas de monedas...

¡He aquí *lo que guardaba en su tripa* la cómoda! ¡*Estaba preñada* de oro<sup>941</sup>!

Les références au ventre maternel (rappelons qu'il s'agit d'une commode « ventruda<sup>942</sup> », « tripona<sup>943</sup> »), la comparaison constante entre le meuble et une figure

<sup>938</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 526.

<sup>939</sup> *Ibid.*

<sup>940</sup> Le terme « reconocer » fait écho à ces « ritornelos » : s'il peut être lu comme un synonyme d' « explorer », il garde son sens de « retrouver » ce qui est connu... Vouloir reconnaître le territoire secret du meuble signifierait ainsi, selon notre lecture, « retrouver la mère, le premier objet d'amour » : « Todo se me volvía palpar la madera, escrutar, sus ensambladuras delicadas, reconocer aquí y allí por sorprender su misterio », *ibid.*

<sup>941</sup> *Ibid.*, p. 527.

féminine séduisante du passé (un être tant aimé, dont on ne peut se séparer : « Dijérase que tenía que separarme de alguien muy querido<sup>944</sup> »), nous prouvent combien la comtesse de Pardo Bazán fait preuve d'une grande intuition sur les associations de l'inconscient. Ce que Freud théorise avec « Le thème des trois coffrets » est déjà présent, de façon à peine voilée, dans la fiction de 1910. C'est une autre œuvre littéraire, celle de Shakespeare, et plus particulièrement une scène du *Marchand de Venise*, et une autre du *Roi Lear*, qui avait permis à Sigmund Freud d'arriver à la conclusion suivante :

Le poète nous permet de toucher du doigt le thème antique en faisant opérer le choix entre les trois sœurs par un homme vieilli et mourant. L'élaboration régressive qu'il entreprend ainsi du mythe, altéré par les déformations du désir, en laisse transparaitre le sens primitif au point que même une interprétation superficielle et allégorique des trois figures féminines du thème nous devient possible. On pourrait dire que ce sont les trois inévitables relations de l'homme à la femme qui sont ici représentées : voici la génératrice, la compagne et la destructrice. Ou bien les trois formes sous lesquelles se présente, au cours de la vie, l'image même de la mère : la mère elle-même, l'amante que l'homme choisit à l'image de celle-ci et, finalement, la Terre-Mère, qui le reprend à nouveau, Mais le vieil homme cherche vainement à ressaisir l'amour de la femme tel qu'il le reçut d'abord de sa mère ; seule la troisième des filles du Destin, la silencieuse déesse de la Mort, le recueillera dans ses bras<sup>945</sup>.

Dans le récit de doña Emilia, la commode représente à elle seule plusieurs relations de l'homme à la femme. Si apparemment aucun choix ne s'impose - la présence inévitable de l'objet ventru occupe géographiquement toute la pièce, tout le récit, toute l'attention du narrateur - il est évident que le meuble éloigne inévitablement et durablement l'homme de son épouse. D'ailleurs, il s'agit là d'un danger que l'on aurait pu observer : « Sus dimensiones debieran haberme alarmado cuando la compré<sup>946</sup> », mais cette mise en garde ne semble porter ses fruits que trop tardivement, une fois que la relation passionnelle que le narrateur entretient avec cette mère-maîtresse qu'il garde secrètement dans un meublé, est consommée. En ce sens, la fiction, riche de sens, n'est pas une simple transposition sur le papier de la pulsion épistémophilique : tout comme avec « Una pasión », accéder au ventre maternel, aux origines de l'amour, conduit personnages et lecteurs à devoir faire face à la présence d'une imago

---

<sup>942</sup> « Era el embeleco una de esas cómodas ventradas de la época de Luis XV, que, en efecto, se construían para viviendas más espaciales que las actuales », *ibid.*, p. 525.

<sup>943</sup> « Alquilé en retirada calle un piso muy modesto, y reservadamente trasladé allí la cómoda tripona », *ibid.*

<sup>944</sup> *Ibid.*

<sup>945</sup> FREUD, Sigmund, « Le thème des trois coffrets » [1913], traduit en français en 1927 par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. On pourra également se reporter à la traduction de Bertrand Féron, « Le motif du choix des coffrets », in FREUD, Sigmund, *Freud et la création littéraire*, p. 33-45.

<sup>946</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 525

maternelle mouvante et ambivalente. Si la commode incarne la Mère bienveillante qui livre son trésor, son or qui se répand tel un liquide satisfaisant, elle est aussi la responsable de l'abandon progressif de la figure de l'épouse<sup>947</sup>. Dans un récit où « todo se paga, todo se compensa<sup>948</sup> », la génitrice est présente : elle peut choisir de cacher (son sein) ou de (le) donner, mais la destructrice habite le même espace. Cette dernière génère l'abandon et suscite le désir de vengeance : « un goce vengativo me hacía sonreír ». L'agressivité peut alors se porter sur l'épouse, mais également sur la mère elle-même, comme en témoigne le besoin de détruire son ventre. Ainsi, tout comme nous l'avons fait pour le récit précédent, il semble nécessaire de rappeler que la pulsion scopique et la pulsion épistémophilique ne sont que les manifestations, dans le récit, d'un besoin de savoir qui n'est jamais qu'un premier pas vers l'exploration d'autres fantasmes. Le regard qui est porté sur la matrice, et qui nous est livré par un tissage complexe, est fenêtre du préconscient : au-delà de la volonté de voir et de découvrir, l'expression du « vu » et du « découvert » permet à l'auteur de laisser échapper des fantasmes archaïques - et sans doute d'autres qui pourraient témoigner de conflits psychiques de la phase œdipienne - autour de la figure maternelle.

Vouloir voir semble avoir un prix. Gare à celui qui s'aventure dans un territoire fait d'amour et de haine : c'est ce que doña Emilia exprime à demi-mot dans « La cómoda », et plus explicitement dans « Una pasión », lorsque Bruck, après avoir affronté les loups, ne sort pas tout à fait indemne de son incursion dans le ventre de la terre :

*Moraleja.* -De cómo por verle los huesos a la tierra, rompió Bruck sus huesos propios<sup>949</sup>.

Le châtiment serait-il inéluctable ? Ecrire une morale signifierait-il qu'il est somme toute évident de payer un tribut lorsque l'on décide de se lancer dans la « re-connaissance » du ventre maternel ? L'analyse que nous proposons de ces deux récits tend à le prouver. En effet, regarder dedans, ou en arrière, puisqu'il s'agit toujours de « revenir » aux origines de la vie et du premier objet d'amour, convoque une puissance sombre et violente qui s'abat avec constance. Jean Clair, en s'appuyant sur un large corpus fait de textes très différents, l'a démontré :

---

<sup>947</sup> Dans « La flor seca », il en va de même : la découverte de la fleur offerte par un inconnu dans le secrétaire de sa femme éloigne le comte de sa défunte. Ce drame caché, gardé par la mère, a eu un effet saisissant sur le personnage masculin : « La inofensiva florecilla le pareció la cabeza de Medusa », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.* p. 207.

<sup>948</sup> *Ibid.*, PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 528.

<sup>949</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 229.

Car les mythes, les légendes, les fables, les religions nous rappellent que le fait de se retourner en arrière, *sich besinnen*, entraîne toujours une sanction, ou du moins, par le fait même que l'on est inattentif à ce qui pourrait se présenter devant soi, fait courir un péril. Cham qui se retourne, en arrière, pour regarder la nudité de son père, Noé, est cloué au pilori de l'histoire. La femme de Lot qui se retourne pour voir brûler Sodome est changée en statue de sel. Orphée qui descend dans le royaume des ombres pour sauver Eurydice la voit disparaître au moment où il se retourne pour vérifier qu'elle le suivait. Celui qui regarde en arrière n'y redécouvre pas ce qu'il désire ou ce qu'il cherche : il s'y laisse surprendre par ce qui l'attendait depuis toujours, et cette surprise est de l'ordre de l'épouvante<sup>950</sup>.

Si le châtement de « La cómoda » n'est pas de l'ordre de l'épouvante, avec « El comadrón », récit inquiétant publié quelques années auparavant<sup>951</sup>, le lecteur découvre que l'accès à la vérité a quelque chose de monstrueux<sup>952</sup>. La nuit, l'orage, la solitude de la campagne galicienne : tout tend à créer une ambiance propice à l'arrivée d'un drame. Celui-ci ne se fait guère attendre, et le médecin accoucheur ne goûte pas longtemps au plaisir du repos : « ¿A qué loca se le va a ocurrir dar a luz con este tiempo tan fatal<sup>953</sup>? » songe-t-il dans la chaleur de son logis. Pourtant, on frappe bientôt à sa porte, et un homme mystérieux lui demande de se rendre au plus vite dans un château lointain. Là, il découvre le cadavre d'une belle femme, mais il faut agir : une créature doit être libérée du ventre maternel. Les instruments chirurgicaux incisent et permettent à un nourrisson difforme de voir le jour. L'être repoussant n'est pas un enfant comme les autres, il s'agit d'une « vérité », le personnage masculin qui est allé chercher le médecin l'en avait averti :

-¡Cuidado! Conviene que sepas lo que haces. Este seno que vas a abrir encierra, no un ser humano, no una criatura, sino *una verdad*. Fijate bien. Te lo advierto. ¿Sabes lo que es una verdad? Una fiera suelta que puede acabar con nosotros, y acaso con el mundo. ¿Te atreves, ¡oh comadrón heroico!, a sacar a luz una verdad<sup>954</sup>?

Cette « vérité » des plus laides, il faut encore que le médecin accepte de s'en occuper, car personne ne veut en être responsable. Sur le chemin du retour, il contemple le

---

<sup>950</sup> CLAIR, Jean, « La vision de Méduse », in *Le Mal*, Nouvelle revue de Psychanalyse, n°38, Paris, Gallimard, 1988, p. 93.

<sup>951</sup> « El comadrón » a été publié pour la première fois dans *El Imparcial*, le 2 avril 1900. Emilia Pardo Bazán a choisi de le faire figurer dans le recueil de 1901 *En tranvía (Cuentos dramáticos)*.

<sup>952</sup> Dans l'introduction au volume IX des œuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán, José Manuel González Herrán et Darío Villanueva s'attachent à redéfinir la tonalité dramatique des récits qui composent le recueil *En tranvía*. « El comadrón », tout comme « Justiciero », « Suerte macabra », « Vendeana », « La puñalada », ou encore « La compañía », sont des récits dont le dramatisme y est qualifié de « macabro » ou « espeluznante ». Cf. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. XVI.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 295.

visage de la créature ; sa monstruosité et ses cris sont si ignobles qu'il décide de l'étouffer et de la jeter dans une rivière. Si l'on peut résumer l'action du récit en quelques lignes, il est bien plus complexe d'en offrir une interprétation : Emilia Pardo Bazán invite le lecteur à faire une lecture symbolique du texte grâce à laquelle il comprend que les secrets d'alcôve peuvent être atroces<sup>955</sup>, mais surtout que la vérité est si puissante et destructrice, que la révéler tient de l'héroïsme.

C'est avec l'ouverture du ventre maternel et l'extraction de la vérité que le lecteur observe plusieurs changements dans le récit. Ces actes marquent ainsi le passage du connu vers l'inconnu, l'abandon du cadre réaliste et vraisemblable au profit de passages étranges et fantastiques, ils commandent au lecteur d'appréhender le texte de façon symbolique. Le moment clé de la lacération : « Le parecía un crimen, aunque fuese con buen fin, lacerar aquel divino cuerpo<sup>956</sup> » est un autre seuil, celui à partir duquel les fantasmes se manifestent de façon plus évidente.

Dans « El comadrón », l'exploration du ventre maternel ne répond pas à une curiosité, il s'agit d'un besoin, et même d'un devoir comme en témoignent les expressions : « como el que da una orden para que se obedezca sin réplica<sup>957</sup> », « Es preciso salvar a la criatura<sup>958</sup> », « De mala gana se determinó el comadrón a cumplir los deberes de su oficio<sup>959</sup> », « obedeció<sup>960</sup> », « la conciencia profesional triunfó<sup>961</sup> ». La pulsion du chercheur se manifeste alors dans le désir de contempler le fruit de la matrice, et surtout dans le besoin de représenter, par la déchirure de la peau, le moment de la séparation de deux corps unis jusqu'alors dans une relation symbiotique faite de vie et de mort.

La construction du récit révèle que les pulsions de vie et de mort ne sont pas représentées qu'au moment de la naissance de l'enfant, elles se mêlent, se répondent, tout au long du texte : la mère morte, le premier souffle de l'enfant-vérité monstrueux, son avidité qui le pousse à mordre le médecin, le meurtre par asphyxie, et le retour du corps abject dans des eaux qui l'engloutissent tracent une trame cruelle dans laquelle sont présents les sentiments hostiles que l'enfant, à un stade primitif de son développement, éprouve à l'endroit de sa mère, et du sein nourricier. Dans le récit, la perte de l'unité prénatale ne se traduit pas par l'expression d'une nostalgie, ni par l'évocation d'un paradis perdu, les fantasmes à l'œuvre

---

<sup>955</sup> Il faut que la créature soit le fruit d'une union peu solide pour qu'à plusieurs reprises, le personnage masculin prête si peu d'attention au corps de la mère : « "Sólo nos importa la criatura", añadió con energía [...] », *ibid.*, p. 294 ; « No haga usted caso de ese cadáver. Es preciso salvar a la criatura », *ibid.* ; « No la respetes por hermosa. Está muerta, y nada muerto es hermoso sino en apariencia y por breves instantes », *ibid.*, p. 295.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 294-295.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>958</sup> *Ibid.*

<sup>959</sup> *Ibid.*

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>961</sup> *Ibid.*

dans « El comadrón » sont d'une autre nature. En effet, la créature qui voit le jour est un monstre car elle mord : ses dents sont le signe visible de son besoin de détruire le sein maternel, son avidité est une attitude agressive que le médecin-accoucheur ne peut supporter :

Y el comadrón, sin dejar de apurar a su montura, pensaba en su llegada. ¡Presentarse así, llevando en brazos un crío! ¡Si al menos fuese un angelito, una monada, una manteca con hoyuelos, una peloncita rubia ya sedosa, dispuesta a encrespase en sortijillas! ¡Pero aquel monstruo! Desvió los paños, contempló la criatura... Estaba amoratada. Respiraba bien. Parecía más fuerte y más grande. Entre sus labios lucían ¡qué asombro! cuatro blancos dientes. ¡Qué robusta nacía la maldita! Y cual si quisiese demostrar el brío y el ansia vital con el que salía al mundo, la recién nacida buscó el dedo del comadrón y lo mordió. Después rompió a llorar, con llanto vehemente, ávido, que aturdió<sup>962</sup>.

« El ansia vital », la morsure, les sanglots avides ne disent pas simplement le besoin de se nourrir, ils témoignent de l'attitude ambivalente du nourrisson à l'égard du sein et de la figure maternelle. Mélanie Klein, qui nomme ce phénomène « la détérioration envieuse de l'objet », souligne à propos de l'avidité :

L'avidité est la marque d'un désir impérieux et insatiable, qui va à la fois au-delà de ce dont le sujet a besoin et au-delà de ce que l'objet peut ou veut lui accorder. Au niveau de l'inconscient, l'avidité cherche essentiellement à vider, épuiser ou à dévorer le sein maternel ; c'est dire que son but est une introjection destructive. L'envie, elle, ne vise pas seulement à la déprédation du sein maternel, elle tend en outre à introduire dans la mère, avant tout dans son sein, tout ce qui est mauvais, et d'abord les mauvais excréments et les mauvaises parties du soi, afin de la détériorer et de la détruire. Ce qui, au sens le plus profond, signifie détruire sa créativité<sup>963</sup>.

Accéder à la vérité (ou du moins s'en approcher puisqu'il semble bien difficile dans les récits que nous avons étudiés de pouvoir la révéler, et de la supporter) s'accompagne d'un châtement. Cette concomitance entre l'exploration du ventre maternel et la présence du drame, que l'on observe dans les trois récits, prouve combien la pulsion scopique et la pulsion épistémophilique sont liées à des fantasmes qui engagent toujours la figure d'une mère punitive. Cette dernière apparaît comme une gardienne de trésors puissante, capable de priver et d'infliger de nombreux tourments.

Si la morale de « Una pasión » semble être un avertissement adressé à tous ceux qui seraient désireux de se lancer dans la terrible, et parfois fatale, aventure de la re-connaissance

<sup>962</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 296.

<sup>963</sup> KLEIN, Mélanie, *op. cit.*, p. 18.

des origines, il n'est pas toujours nécessaire d'assister à l'ouverture du ventre, de chercher dans un « *allá dentro* » dissimulé, pour connaître la nature sombre de la mère dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán. Les figures maternelles malveillantes sont présentes dans toutes les collections mais elles n'ont pas l'apanage du mal. En effet, tous les criminels ne sont pas des femmes, toutes les blessures ne sont pas le fait de la mère. Ainsi, même si l'on pourrait être tenté, dès ce premier chapitre, de ne s'intéresser qu'aux imagos maternelles punitives, car une lecture des différents recueils tend à prouver qu'elles sont plus largement représentées que les pères cruels, il convient toutefois de s'interroger sur la place qu'occupe la figure paternelle dans les récits courts de doña Emilia. C'est à ce prix que nous pourrions embrasser toute la complexité des fantasmes qui se superposent dans les différents récits, et que nous saisirions également le pouvoir fascinant qu'exerce la blessure.

## **Chapitre XV : Cruautés paternelles.**

Dans les récits courts de doña Emilia, les figures paternelles font couler le sang. Le père peut se montrer impitoyable, il n'hésite pas à frapper, à tuer sa progéniture. Alors que les fantasmes qui entourent la figure maternelle se situent à un niveau très archaïque puisqu'ils ont le plus souvent partie liée avec les pulsions d'auto-conservation, ceux qui ont trait à la figure du père sont le reflet de questionnements et d'angoisses qui interviennent plus tardivement dans le développement psychique de l'enfant. Il n'est cependant pas nécessaire d'attendre le stade œdipien pour que la triade mère, enfant, père apparaisse : le père intervient rapidement comme une entité étrangère à la fusion mère-enfant, sa fonction est celle de séparer l'enfant de sa mère. Ainsi, avant d'être un objet d'attraction pour la fille, le père, tiers séparateur, est une figure de l'interdiction, il représente la loi ; mais il peut également devenir un agresseur cruel. Si notre lecture des contes religieux a déjà souligné le lien qui unissait, autour du sang, les personnages et Dieu le Père et Jésus Christ, ces figures paternelles garantes de la loi, nous nous attacherons à présent à démontrer la dualité de pères cruels bien humains : ces derniers, que l'on peut définir comme autant d'entités représentantes de la loi, deviennent, par leurs actes terribles qui se répètent dans plusieurs récits, l'inquiétant assassin à l'arme blanche de la scène primitive...

### **Le père, représentation d'une loi cruelle.**

« Con la marcha de la hija culpable, el pardillo se había creído grande, fuerte, una especie de monarca doméstico, de absoluto poder y patriarcales atribuciones. El que juzga, el

que sentencia, el que ejectuta, crece, domina, vuela por cima del resto de la humanidad...<sup>964</sup> » : l'expression du sentiment de toute puissance qu'a pu ressentir Tío Terrones, lorsqu'il a chassé sa fille Petronila sans éprouver le moindre remords, prouve toute l'inflexibilité dont fait preuve le père lorsqu'il dicte la loi. Dans ce récit, et dès l'incipit, la figure paternelle se montre impitoyable lorsqu'il s'agit de punir son enfant :

En el pueblo de Montonera, por espacio de dos meses, no se habló sino del ejemplar castigo de Petronila, la hija del tío Crispín Terrones. Al saber, el desliz de la muchacha, su padre había empezado por aplicarla una tremenda paliza con la vara de taray (la de apalea la capa por miedo a la polilla); hecho lo cual, la maldijo solemnemente, como quien exorciza a un energúmeno, y al fin, después de entregarla un mezquino hatillo y treinta reales, la sacó fuera de la casa fulminando en alta voz esta sentencia : -Vete a donde quieras, que mi puerta no has de atravesarla más en tu vida<sup>965</sup>.

Les mots « châtiment » et « sentence », prononcés au nom de l'honneur par un père brandissant une arme phallique résonnent dans plusieurs collections. Outre le cupide Tío Terrones, qui, à la fin du récit, engage sa fille Zoila à écrire à Petronila lorsqu'il apprend que cette dernière a fait fortune, les figures paternelles punitives semblent toujours agir de la même façon. En effet, la violence d'un père détenteur d'une loi à laquelle personne ne peut s'opposer, est présente dans plusieurs récits qui semblent se construire sur un même scénario fantasmatique : nous pensons à « Justiciero », à « El delincuente honrado », « Las medias rojas », « La lógica ». Dans chacun de ces récits, le père, mû par un sens cruellement aigu de l'honneur, punit toujours le responsable de l'offense, que celle-ci soit réelle ou imaginaire : sa main ne tremble pas lorsqu'il brandit son arme terrible et qu'il porte le coup fatal à son enfant.

Dans le premier récit, « El *Verdello* » apparaît dès les premières lignes comme un être sévère. Le retour de son fils au logis ne donne pas lieu à d'heureuses retrouvailles, la figure paternelle se montre inapte à ressentir la joie que la figure maternelle, incarnée ici par la grand-mère, témoigne au jeune homme :

De vuelta del viaje, acababa el *Verdello* de despachar la cena, regada con abundantes tragos del mejor Avia, cuando llamaron a la puerta de la cocina y se levantó a abrir la vieja, que, al ver a su nieto, soltó un chillido de gozo.

En cambio, *Verdello*, el padre, se quedó sorprendido, y arrugando el entrecejo severamente, esperó a que el muchacho se explicase<sup>966</sup>.

---

<sup>964</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 166.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>966</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 215.

L'opposition entre la grand-mère, figure bienveillante qui nourrit, et celle de « Verdello », être colérique et impulsif pourrait passer inaperçue dans le récit, si nous nous attachions simplement aux éléments qui séparent le fils délinquant du père garant de l'honneur familial. Pourtant, selon notre lecture, cet affrontement qui permet à toute la triade d'être présente, est révélateur du rôle du père dans ce récit : il s'agit d'un tiers séparateur qui exerce sa force par la réaffirmation de ses attributs phalliques. C'est ainsi que nous observons que la figure protectrice de la grand-mère s'efface progressivement dans le récit au profit de l'exercice d'une loi terrible, sans cesse représentée par l'évocation d'une multitude d'armes contondantes et tranchantes.

Au début du récit, lors de la scène des retrouvailles, la figure maternelle parvient à garder Leandro sous sa protection :

¿Qué cara era aquella, rayo? Y el *Verdello*, hinchado de cólera su cuello de toro, iba a interpelar rudamente al chico, si no se interpone la abuela, besuqueando al recién venido y ofreciéndole un plato de guiso de bacalao con patatas, oloroso y todavía caliente<sup>967</sup>.

Cette tendresse envers l'enfant de la famille se manifestera une fois encore dans le récit lorsque la grand-mère préparera le lit de Leandro. La chaleur de la nourriture, du lit enveloppant, les baisers au « nouveau-venu » dans le foyer représentent dans le récit la fusion du nourrisson avec la mère. Le père, étranger à cette relation fusionnelle des premiers temps, intervient ici comme une figure menaçante. Le mot « rayo », présent dans la citation, sera répété à quatre reprises : cette récurrence, qui remplit une fonction d'avertissement du dénouement cruel du récit, représente, à un autre niveau, la force du phallus que la figure paternelle détient. Car dans « Justiciero », le père est avant tout défini comme celui qui possède des armes terribles garantes de l'ordre, de la loi. On observera d'ailleurs, dans la citation suivante, combien il s'agit d'un être surdéterminé par ses attributs phalliques :

¡Buen oficio el de arriero! ¡Buen oficio para el hombre que gasta pelos en el corazón, que de nada se asusta y se lleva en el cinto sus cuatro docenas de onzas, o, ahora que no hay onzas, su fajo de billetes de a cien, y como seguro de las onzas y los billetes, en un bolsillo del chaquetón el revólver cargado, y en otro la navaja, amén de la vara de aguijón con puño y a veces la escopeta de tirar a las perdices en tiempo de vacaciones! Porque hay sitios de la carretera que se pueden pasar durmiendo; pero los hay que es poco rezar el Credo, y conviene estar dispuesto a santiguar a tiros a los bromistas. Ya se habían querido divertir con Verdello, y un

---

<sup>967</sup> *Ibid.*

corte de hoz y dos abulladuras de estacazo tenía en la cabeza; pero llevó que contar el gracioso. Mejor decir, no lo contó más de una semana<sup>968</sup>.

Alors que la menace du phallus gagne en vigueur dans le récit : « el padre sintió allá dentro algo agudo y frío, como el golpe de un puñal<sup>969</sup> », « la mirada de sus pupilas se clavaba en Leandro<sup>970</sup> », « cerraba los puños<sup>971</sup> », la figure maternelle représentée par la grand-mère disparaît. La loi du père ne connaît plus de résistance, elle est observée, inévitable. La séparation de l'enfant à la mère est ainsi représentée dans une scène tragique d'éloignement du logis : le personnage du fils doit abandonner l'enceinte protectrice de la maison et affronter le froid avant de subir la terrible punition du père.

D'autres pères punitifs et vengeurs exercent leur pouvoir de vie et de mort sur leurs enfants dans les récits courts. On se souvient des violents coups de poing que subit la jeune Ildara de « Las medias rojas », de la mort violente de la fille du cordonnier de « El delincuente honrado », causée par un couteau servant à tailler les semelles, du meurtre par asphyxie d'un nourrisson dans « La lógica ». Mais la loi du père ne peut être circonscrite à un microcosme qui n'intégrerait que ses enfants : dans les récits courts, les figures paternelles punitives peuvent exercer leur pouvoir sur d'autres personnages<sup>972</sup>. C'est ainsi que, dans « El mandil de cuero », Cavé, brandissant « son énorme marteau », mène une fronde qui parviendra à renverser Doac, un tyran sanguinaire souffrant d'une maladie qui ne peut être soignée que par l'application de cerveaux encore chauds. Assurément, l'opposition de deux figures paternelles cruelles dans le même récit : le tyran sanguinaire d'une part, et le père justicier et vengeur de la mort de son fils d'autre part, ne peut être interprétée comme la simple victoire de l'autorité paternelle sur le désir de l'enfant ou comme la représentation de son rôle de tiers séparateur. Dans la fiction, comme Freud l'a rappelé, les différents personnages qui peuplent les récits incarnent des moi partiels, ils personnifient en héros divers courants qui se heurtent dans la vie psychique. Ce qui est en jeu, dans ce sanglant « conte antique », c'est une lutte entre un moi partiel (incarné par Doac) mû par la pulsion d'emprise

---

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>970</sup> *Ibid.*

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>972</sup> Outre l'exemple du récit « El mandil de cuero » que nous développons ici, la figure du père vengeur apparaît dans le récit « En el nombre del Padre ». La nouvelle, publiée pour la première fois dans *El Nuevo Teatro Crítico* en 1891, prouve combien la figure affaiblie du père (Elviña est boiteux, il ne voit pas très bien) peut se montrer malgré tout puissante. En effet, afin de sauver l'honneur de sa fille, Elviña décide de rencontrer le séducteur Deslaurier, un don Juan coupable de bien des forfaits, et de lui demander d'épouser celle dont il a souillé l'honneur. Le séducteur feint de se sentir offensé et exige réparation. Au petit jour, Deslaurier et Elviña, entourés de leurs témoins, se rencontrent lors d'un duel sanglant durant lequel le père assène un coup mortel à Deslaurier, faisant ainsi régner la loi cruelle de l'honneur.

et de destruction, qui est une manifestation du ça, et un autre moi porteur de l'interdiction (Cavé), manifestation du surmoi<sup>973</sup>.

L'univocité d'une interprétation psychanalytique de la figure du père dans les récits courts de doña Emilia est impossible : bien que la loi et le phallus se côtoient dans le texte, le sens de chacun des textes diffère toujours. Ce que l'on peut affirmer néanmoins, c'est que la figure interdictrice du père n'est pas absente des récits courts, qu'elle se manifeste parfois avec une grande violence, que la présence du phallus est menaçante. En outre, le père peut être une figure persécutrice mais également garante de l'ordre, de la justice, qui permet, comme le récit « El mandil de cuero » en témoigne, de mettre un frein aux pulsions les plus violentes.

La lecture de « Pena de muerte » permet d'illustrer ces quelques remarques. Moins tragique que le titre ne le laisse présager, ce récit publié pour la première fois en 1896, est celui d'une partie de chasse durant laquelle un jeune homme accompagne son maître. Parce qu'il a volé quelques pommes, qu'il a transgressé l'interdit, le garçon craint de subir le même sort que l'oiseau de proie abattu par le « señorito ». Lorsqu'il est chargé d'aller ramasser l'animal mort, il s'identifie à cette victime et imagine que son maître, qui incarne ici la figure paternelle, est capable de le punir avec une même cruauté :

-Venga aquí esa descarada ladrona -ordenó el señorito-. La vamos a clavar por las alas para ejemplo. ¿Qué es eso, rapaz? Se me figura que te da lástima la pícara.

Me eché a llorar como un tonto. Usted dirá que no es creíble. Pues nada, me eché a llorar; pero no por la muerte del pájaro, sino porque me miraba en aquel espejo, y creía que también me iban a pegarme a mí un tiro con perdigones, y que me despatarraría por el sembrado, con el hocico frío y los ojos vidriados y derretidos casi. Veía a mi madre llegar, dando alaridos, a recogerme, y a mis hermanas que, al descubrir mi cuerpo, se arrancaban el pelo a tirones, pidiendo por Dios que al menos no me clavasen en un palo para escarmiento de los que roban manzanas<sup>974</sup>.

La peur de recevoir un coup de fusil, mais surtout d'être ensuite cloué à un bâton, pour le vol de quelques pommes prouve le pouvoir inquiétant de la figure paternelle. Bien que dans le monde des contes ruraux l'on se fâche pour quelques noix (« Ocho nueces »), un tel châtiment serait disproportionné. Cet écart entre le méfait presque anodin et la terrible

---

<sup>973</sup> Derrière le lynchage, on pourrait voir également la représentation du meurtre du père tel qu'il est présenté par Freud dans *Totem et tabou*. Le tyran Doac est assassiné grâce à la présence de Cavé qui parvient à unir d'autres hommes à sa cause. Ce groupe d'êtres vengeurs représente les frères de la horde primitive qui s'unissent pour détrôner le père. Cf. FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1968 (1921).

<sup>974</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 101.

sentence imaginée, est la fenêtre par laquelle s'exprime toute la force du fantasme : la démesure de l'acte punitif témoigne de la puissance d'une imago paternelle cruelle. Le récit « Las cerezas rojas », publié quelque dix années plus tard<sup>975</sup>, nous permet de confirmer nos propos. Dans un village de Galice, tout le monde connaît l'histoire tragique du cerisier de la famille Mestival : Ramón, le père, était fier de son arbre dont il tirait profit. Ses cerises étant les meilleures et les plus précoces, il pouvait les vendre à bon prix, mais il fallait veiller à ce que personne ne soit tenté de les lui voler... Après avoir soupçonné son fils, Ramón pense que quelqu'un d'autre mange les fruits de l'arbre. Un soir, il entend un bruit au fond de son jardin, il s'apprête alors à punir le voleur :

Y poco tardó el ruido... Las ramas hablaban, quejábbase el follaje.  
« Ahí está el raposo -pensó Mestival-. Espera, espera, que yo te daré tu merecido... ».  
Tiró a bulto sobre la copa. Sonó un grito, cayó un cuerpo...  
El disparo había sido certero. Cogió toda la espalda; algunos perdigones se incrustaron en la columna vertebral...  
-¿Era el hijo? -pregunté con terror.  
-¡Por supuesto<sup>976</sup>!...

Selon nous, les circonstances accidentelles du drame n'ont guère de sens dans le scénario fantasmagorique : bien que Mestival n'ait pas agi sciemment, il n'en demeure pas moins que la loi qu'il dicte s'abat aveuglément sur son fils. Ne pas respecter l'interdit conduit inexorablement à devoir affronter le châtement du père.

Le père redoutable et redouté devient une figure particulièrement inquiétante dans « El indulto », récit que nous avons déjà eu l'occasion de commenter à plusieurs reprises dans ce travail. Le retour de l'assassin, pour l'enfant qui ne connaît pas son géniteur, est semblable à celui de l'ogre. Créature abhorrée de tous, le monstre domestique pénètre dans le foyer qui abrite une mère et son enfant, sa voracité est l'expression de sa sauvagerie :

Sentose el presidiario y empezó a comer con voracidad, menudeando los tragos de vino. Ella permanecía de pie, mirando, fascinada, aquel rostro curtido, afeitado y seco que relucía con ese barniz especial del presidio. Él llenó el vaso una vez más, y la convidó.

-No tengo voluntad... -balbució Antonia; y el vino, al reflejo del candil, se le figuraba un coágulo de sangre.

---

<sup>975</sup> « Las cerezas rojas » a été publié en 1909, dans le numéro 959 de *Blanco y Negro*.

<sup>976</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 398.

Él lo despachó encogiéndose de hombros, y se puso en el plato más bacalao; que engulló ávidamente, ayudándose con los dedos y mascando grandes cortezas de pan<sup>977</sup>.

La figure du père est détentrice du phallus, et c'est sans doute cela qui le rend si inquiétant pour l'enfant. En effet, la lampe à huile qu'il brandit pour mieux voir le jeune garçon représente un phallus puissant qui mêle obscurément pour l'enfant la puissance et l'annonce d'un drame familial... C'est à deux reprises que la lampe à huile, directement ou indirectement, devient une menace dans le foyer. Lorsque le père manifeste le désir de mieux voir son enfant, il saisit une source de lumière aveuglante dont il faut se protéger :

¡Su padre no lo conocía; pero, al fin, era su padre!  
Levantolo en alto y le acercó a la luz.  
-¿Ese es el chiquillo? -murmuró el presidiario, y descolgando el candil llególo al rostro del chico. Éste guiñaba los ojos, deslumbrado, y ponía las manos delante de la cara, como para defenderse de aquel padre desconocido, cuyo nombre oía pronunciar con terror y reprobación universal<sup>978</sup>.

Le pouvoir inquiétant de la lampe à huile est ensuite rappelé lors de la scène du repas que nous avons citée, lorsque la lumière éclaire la table, et que le vin devient un liquide sanglant qui semble se figer : « y el vino, al reflejo del candil, se le figuraba un coágulo de sangre<sup>979</sup> ». Dans un autre temps de ce travail, nous avons souligné que cette image participait de l'économie du récit, qu'elle permettait d'annoncer la mort d'Antonia sur qui l'on ne pourrait pratiquer la saignée. Une lecture psychanalytique du récit nous prouve que la figure du père peut révéler des fantasmes dans lesquels le détenteur du phallus est responsable de la séparation entre la mère et l'enfant, mais surtout d'un drame dans lequel la mère est victime.

Avant de considérer la relation de violence entre les deux figures parentales, soulignons qu'ici encore, le père effrayant a une fonction de tiers séparateur. Il suffit de relever combien l'enfant témoin est blotti contre sa mère pour s'en assurer : « Apretábase a su madre, y ésta, nerviosamente, le apretaba también<sup>980</sup> », « Antonia sin soltar al niño, se arrimó a la pared, pues desfallecía<sup>981</sup> », « creyéndose en salvo, empezaba a desnudar al niño, que ahora se atrevía a sollozar más fuerte, apoyado en su seno; pero se abrió la puerta y entró el

---

<sup>977</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 134.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>981</sup> *Ibid.*

presidario<sup>982</sup> ». L'irruption du père dans la chambre marque la fin de la relation fusionnelle entre la mère et son fils et annonce le début d'une autre scène, traumatisante pour l'enfant, celle de la réunion des deux parents dans un lit où la mère mourra :

Antonia le vio echar una mirada oblicua en torno suyo, descalzarse con suma tranquilidad, quitarse la faja, y, por último, acostarse en el lecho de la víctima. La asistenta creía soñar; si su marido abriese una navaja, le asustaría menos quizá que mostrando un horrible sosiego. Él se estiraba y revolvía en las sábanas, apurando la colilla y suspirando de gusto, como hombre cansado que encuentra una cama blanda y limpia.

-¿Y tú? -exclamó dirigiéndose a Antonia-. ¿Qué haces ahí quieta como un poste? ¿No te acuestas?

-Yo... no tengo sueño -tartamudeó ella, dando diente con diente.

-¿Qué falta hace tener sueño? ¿Si irás a pasar la noche de centinela?

-Ahí... ahí... no... cabemos... Duerme tú... Yo aquí, de cualquier modo...

Él soltó dos o tres palabras gordas.

-¿Me tienes miedo o asco, o qué rayo es esto? A ver cómo te acuestas, o si no...

Incorporose el marido, y extendiendo las manos, mostró querer saltar de la cama al suelo. Mas ya Antonia, con la docilidad fatalista de la esclava, empezaba a desnudarse. Sus dedos apresurados rompían las cintas, arrancaban violentamente los corchetes, desgarraban las enaguas. En un rincón del cuarto se oían los ahogados sollozos del niño<sup>983</sup>...

La résistance d'Antonia ne sert à rien, le lit devient le lieu privilégié de la violence. La référence à l'arme blanche, les mouvements du père s'étirant et remuant sous les draps, la brutalité avec laquelle les vêtements sont arrachés, les pleurs de l'enfant, tous ces éléments convergent pour représenter une scène primitive qui sera fatale. Rappelons ici que la scène communément nommée « primitive », « primordiale », ou « originare » désigne la scène des rapports sexuels des parents (ou des figures parentales), observée ou fantasmée, construite et interprétée par l'enfant en termes de violence exercée par le père<sup>984</sup>. Dans « El indulto », si l'enfant ne subit pas directement les mauvais traitements du père, la représentation mentale de la figure paternelle est pourtant celle d'un assassin, celui de la mère. Il ne s'agit pas là d'un cas isolé, et bien d'autres récits font de la chambre le lieu d'un crime cruel que l'on peut aisément imputer à une figure paternelle agressive.

---

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>984</sup> « Avec la scène de séduction et la menace de castration, elle représente l'un des trois grands fantasmes "originaires", à la fois moteurs et organisateurs de la vie fantasmatique », BERTRAND Michèle, PAPAGEORGIOU, Marina, « Argument : Scène primitive », in *Revue Française de Psychanalyse*, 4, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 965.

## Scènes de lit, scènes de mort...

Les travaux de Sophie de Mijolla-Mellor, et plus particulièrement *Meurtre familial. Approche psychanalytique d'Agatha Christie*<sup>985</sup>, sont éclairants quant à la théorie sexuelle infantile du meurtre. Dans cette étude, la critique relève combien il est fréquent de trouver, dans le roman christien, la présence de fantasmes archaïques autour de la scène originaire. Chez la reine du crime, le récit d'énigme serait souvent motivé par un besoin de représenter sous différentes formes un scénario inquiétant : « Mon père tue ma mère »<sup>986</sup>. Avant d'aller plus avant dans l'analyse des récits courts de la comtesse de Pardo Bazán et de prouver que le père cruel est l'agresseur de la scène primitive, il convient de rappeler que la notion de « scène primitive » avait été développée par Freud avec l'analyse du rêve de « l'Homme aux loups ». A partir de données fragmentaires présentes dans le récit du rêve : « Un événement réel - datant d'une époque très lointaine - regarder - immobilité - problèmes sexuels - castration - le père - quelque chose de terrible<sup>987</sup> », le psychanalyste peut avancer :

Il [l'Homme aux loups] semble d'abord avoir cru que l'acte dont il avait été témoin était un acte de violence, mais l'air réjoui de sa mère ne s'accordant pas avec cette supposition, il dut reconnaître qu'il s'agissait d'une satisfaction<sup>988</sup>.

Le récit court de doña Emilia, en associant le lit, la figure paternelle ou masculine terrible, et la violence, offre une théâtralisation du crime dans laquelle on peut retrouver les éléments princeps de la scène primitive. Dans « El delincuente honrado », que nous avons déjà étudié dans ce chapitre, la figure du père n'est plus simplement celle d'un tiers séparateur qui exerce la loi, il est aussi l'agresseur de la scène primitive. Avec « El mascarón » ou encore « La cita », il sera fort intéressant de souligner que, bien que la figure de l'agresseur ne soit

---

<sup>985</sup> DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *Meurtre familial. Approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995.

<sup>986</sup> Cette association entre la scène primitive et le scénario « Mon père tue ma mère » a été développée à plusieurs reprises par Sophie de Mijolla-Mellor. On pourra consulter *Le Besoin de savoir. Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*, Paris, Dunod, 2002, ou encore l'article « L'impact de la scène primitive sur la pulsion de savoir », dans lequel nous lisons : « J'en viens maintenant à l'image résurgente chez l'adulte, si l'on en croit le succès de la " littérature du crime ", du fantasme de meurtre allié à la scène primitive au point de s'y confondre. Il correspond à ce vécu énigmatique observé et pourtant co-ressenti par l'enfant de ce quelque chose qui peut mettre les adultes hors d'eux-mêmes, qu'il s'agisse d'une scène érotique ou d'une dispute violente tout aussi érotisée d'ailleurs par les protagonistes eux-mêmes. Il faut donner tout son développement à l'idée freudienne que l'enfant perçoit et interprète les relations sexuelles des adultes comme acte de violence visant à soumettre l'autre, et envisager qu'il puisse y voir un acte pouvant entraîner la mort de l'autre. À ce titre, on peut considérer que le fantasme de la scène primitive, loin de se limiter à une confrontation physiquement agie, se verrait assimiler à une scène de meurtre », *Revue Française de Psychanalyse*, op. cit., p. 1011.

<sup>987</sup> FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, [1956] 2004, p. 347.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 356.

pas un père, mais un époux ou un sombre criminel, l'on peut encore considérer les crimes - qui, dans ces récits, ont toujours lieu dans un lit - comme des représentations du fantasme de la scène originaire.

Dans « El delincuente honrado », la figure paternelle ne maltraite aucunement une figure maternelle, le père s'empare en effet d'armes phalliques (d'abord ses poings, puis son couteau) pour battre et tuer sa fille. Pourtant, l'on ne peut manquer de remarquer que si la jeune femme devient une victime, c'est parce qu'elle est punie lorsque son attitude semble s'approcher de celle de sa mère. Cette répulsion que le père ressent en entrevoyant une ressemblance entre fille et mère le conduit à faire couler le sang dans la maison, et dans le lit. En effet, dans l'acte cruel, ce n'est pas l'enfant qui est visé mais bien la mère peu vertueuse. La courte phrase : « Así que se me quitó de la imaginación la madre, empecé a cuidar de la niña<sup>989</sup> » nous aide à saisir qu'il s'opère un glissement entre la figure de l'épouse et celle de la fille. Lorsque la jeune femme dort, le cordonnier entend une voix qui lui conseille de tuer : « No tienes vergüenza... Había que matarla<sup>990</sup> ». Cette voix n'est pas réelle, elle appartient au passé, et plus précisément à un homme qui avait condamné, douze ans plus tôt, l'attitude de l'épouse infidèle et la faiblesse du mari trompé. Tuer la jeune femme revient à racheter l'honneur familial, à se venger du passé, à éradiquer définitivement l'ombre de la mauvaise épouse. Les deux moments où l'homme violente sa fille semblent incompatibles avec sa mansuétude habituelle. Pourtant, dans ces scènes domestiques, le père devient un être agressif : « Volví a casa, entré en el cuarto de la muchacha, la cogí por el pelo y debí de pegarla bastante, porque gritó y estuvo más de una semana con una venda<sup>991</sup> », il se montre impitoyable : « Entonces me levanté despacio, cogí la herramienta, fui en puntillas, me acerqué a la cama, y de un solo golpe...<sup>992</sup> ». Le meurtre à l'arme blanche dans le lit, annoncé brutalement dès la première page du récit : « [...] después de maltratarla, pegándola por leves descuidos, acabó llegándose una noche a su cama, y clavándola en la garganta el cuchillo de cortar suela<sup>993</sup> » témoigne ainsi de la dualité de la figure paternelle : il s'agit bien entendu d'une figure punitive détentrice de la loi, mais également de l'agresseur de la scène primitive.

D'autres lits sont le théâtre de crimes sanglants. Dans le récit « El mascarón », Eros et Thanatos se confondent dans une scène faite de cruauté et de volupté. L'attitude de Cipriana qui, les yeux clos, s'abandonne aux assauts de son séduisant bourreau peut également être une représentation fantasmagorique de la scène primitive :

---

<sup>989</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 459.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>991</sup> *Ibid.*

<sup>992</sup> *Ibid.*

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 457.

Él la había cogido por la cintura, arrastrándola hacia el dormitorio, débilmente iluminado por una bombilla de a cinco, las favoritas de la económica prendera.

El mascarón empujaba violentamente hacia la gran cama dorada de matrimonio que ocupaba casi todo el aposento. Vencida la resistencia, cerró ella los párpados, y en la diestra del hombre brilló una faca antes de hundirse dos veces en el pecho de la víctima. Alzando luego el cuerpo, lo tendió dejándolo debatirse en la agonía, sobre el lecho. Guardó el arma el asesino y sacó otros instrumentos profesionales<sup>994</sup>.

La présence centrale de « la cama de matrimonio », lit conjugal où Cipriana est assassinée par l'homme masqué, la présence d'une arme blanche qui pénètre violemment les chairs, le corps allongé qui se débat sont les éléments qui permettent au lecteur de voir, derrière l'agression, la présence d'un fantasma originaire dans lequel les ébats sont perçus comme une scène violente. Par le truchement du narrateur omniscient, le lecteur devient témoin, il partage la vision fantasmée d'une scène dont le mystère demeure.

Dans le récit d'énigme criminelle « La cita », ce n'est pas l'instant du trépas qui est censé retenir l'intérêt du lecteur. Ce dernier est mis en position, comme le personnage d'Alberto Miravalle, de découvrir un meurtre accompli par un homme dont on ne sait rien, si ce n'est qu'il agit dans l'ombre de l'alcôve, au pied du lit :

Al fin, dio más luces y avanzó hacia el gabinete, todos sedas, almohadones y butaquitas, pero igualmente desierto; y, después de vacilar otro poco, se decidió y alzó con cuidado el cortinaje de la alcoba de columnas... Se quedó paralizado. Un temblor de espanto lo sobrecogió. En el suelo yacía una mujer muerta, caída al pie de la cama. Su rostro amoratado, el pelo, suelto, tendía un velo espeso de sombra. Los muebles habían sido violentados: estaban abiertos y esparcidos los cajones<sup>995</sup>.

Comme l'enfant qui ne doit pas pénétrer dans l'espace privé des parents, le personnage qui entre dans l'alcôve, brave un interdit qui signe la découverte d'une scène, où la violence côtoie l'intimité des cheveux défaits et des visages empourprés.

La terrible étreinte qui met fin aux jours de Claudia dans « La puñalada », est celle d'Onofre, homme jaloux qui refuse d'accepter que sa promise parte avec un autre. L'arme, une fois encore, est une lame affûtée que l'assassin plonge dans le cœur de la victime :

---

<sup>994</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 280.

<sup>995</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 421.

En la esquina, distraidamente, tropezó, resbaló, quiso incorporarse. Una mano ruda la sujetó al suelo; una hoja de cuchillo brilló sobre sus ojos, y se le hundió, como en blanda pasta, en el pecho, cerca del corazón<sup>996</sup>.

Cette seule description de la fin du récit pourrait sembler ne pas contenir assez d'éléments pour que l'on soit tenté d'y voir une représentation de la scène primitive. Pourtant, cette scène cruelle n'est jamais que la répétition du scénario imaginé par le personnage féminin lui-même, qui se sent coupable d'avoir trahi Onofre. Ce dernier lui avait offert une colombe avec une tache rouge : un étrange cadeau qui devait lui rappeler que son cœur saignerait si elle était tentée de s'éloigner de lui. La nuit qui précède le drame, Claudia fait un cauchemar dans lequel son lit est couvert du sang de sa blessure :

Al entrar con la jaula de la paloma, señá Dolores había gritado alarmada: "Fuera con eso, mujer; si parece que tiene una puñalá de veras... ¡Vaya un regalo, la Virgen!". Y en sueños, revolviéndose en la estrecha cama, la puñalada sangrienta en el pecho perseguía a Claudia. La parecía que la herida estaba en su propio seno, y que la sangre, en hilos, manaba y empapaba lentamente las sábanas y el colchón. La pesadilla duró hasta el amanecer<sup>997</sup>.

La répétition du même scénario nous semble révélatrice de la prégnance du fantasme de la scène primitive dans les récits courts de doña Emilia. L'opposition entre la femme victime et l'homme violent et armé, que l'on retrouve dans « El revólver » est encore, à bien y regarder, un autre exemple de scène primitive, ce « spectacle clandestin, bouleversant et interdit<sup>998</sup> ».

C'est grâce à une confiance, cet « accès de confiance » de la part du personnage féminin, qui ouvre le récit, que le lecteur peut pénétrer non seulement au fond de l'âme tourmentée d'une malade, mais également dans sa chambre, cet espace intime qui devrait nous être interdit. Dans cette pièce, le lecteur devient spectateur de la maltraitance mentale endurée par Flora, femme cardiaque (c'est encore une fois le cœur qui semble être visé) vivant sous le joug de son mari, un « bourreau systématique »<sup>999</sup>. Parce qu'il est jaloux, Reinaldo achète une arme à feu, il ne la cache pas à son épouse. Au contraire, il la met en garde : si jamais il venait à la soupçonner de lui être infidèle, il n'hésiterait pas à s'en servir.

---

<sup>996</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 317.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 316-317.

<sup>998</sup> C'est avec ces mots que Max Milner décrit la scène primitive dans l'article « Voyons voir... », in *Lire avec Freud, op. cit.*, p. 243.

<sup>999</sup> Ce n'est qu'après la mort de Reinaldo que Flora se rend compte que l'homme qu'elle aimait était pourtant un bourreau : « Entonces, sólo entonces, comprendí que le quería aún, y le lloré muy de veras, ¡aunque fue mi verdugo, y verdugo sistemático! », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 142.

La voix narrative qui, dans cet espace, est celle du personnage féminin, décrit l'arme avec épouvante : « Reinaldo abrió el cajón del mueblecito incrustado donde guardaba el tabaco, el reloj, pañuelos, y me enseñó un revólver grande, un arma siniestra<sup>1000</sup> », « Hay que admitir que tengo un miedo cervical a las armas de fuego<sup>1001</sup> ». La menace d'être blessée par le révolver vient à bout de la santé mentale et physique de Flora : chaque soir, elle imagine ou rêve que son lit devient le théâtre d'un drame dont elle est la victime :

De noche, el insomnio me tenía con los ojos abiertos, creyendo percibir sobre la sien el metálico frío de un círculo de hierro; o, si conciliaba el sueño, despertaba sobresaltada, con palpitaciones en que parecía que el corazón iba a salirse del pecho, porque soñaba que un estampido atroz me deshacía los huesos del cráneo y me volaba el cerebro, estrellándolo contra la pared<sup>1002</sup>...

Les récits que nous avons rapidement analysés ici illustrent combien la femme est victime de la jalousie d'hommes violents et garants de l'honneur. Notre lecture, qui s'attache à révéler les réseaux de fantasmes qui parcourent les différents recueils, prouve qu'à un autre niveau, les scènes de lit sont presque toujours des scènes de mort, que le lecteur est le témoin, comme l'enfant du récit « El indulto », de scènes intimes dans lesquelles la figure féminine semble être agressée par l'homme. La puissance d'armes tranchantes, effrayantes, les corps étendus, qui s'agitent sous les draps, les convulsions, les palpitations, les cheveux défaits, les yeux clos ou encore le visage contracté du mari maltraitant de « Los huevos arrefalfados »<sup>1003</sup> sont décrits dans des scènes cruelles qui se complètent pour offrir au lecteur une représentation d'une scène inquiétante et mystérieuse. Dans l'intimité du foyer ou de la chambre, tout homme armé qui violente une femme est un agresseur familial, un criminel en puissance : le père de la scène primitive.

L'analyse de plusieurs récits prouve ainsi que les figures paternelles, qu'il s'agisse de pères réels ou de figures masculines agressives représentant le père de la scène primitive, agissent de façon cruelle. Nous pouvons en conclure que dans les textes de doña Emilia, la cruauté est autant le fait des hommes que celui des femmes, que tant les pères que les mères

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>1001</sup> *Ibid.*

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>1003</sup> Avant que Martina soit frappée, l'arme terrible et l'expression du visage du mari se complètent pour offrir le tableau d'un homme détenteur du phallus qui rejoint la galerie des imagos paternelles agressives de la scène primitive : « Y su marido, ¡siniestro presagio! callado, fosco, sin soltar la agujada con que picaba a los bueyes de su carreta. Al divisar el guiso, una risa diabólica contrajo su rostro; apretó la vara y levantándose terrible, exclamó: ¡Condenación del infierno! ¿No te tengo dicho que los quiero arrefalfados? A estas frases acompañó un recio varazo en las espaldas de Martina, seguido de otro que se quedó un poco más cerca del suelo [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 251.

sont à même de se comporter de façon féroce. Pour autant, peut-on affirmer que dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán les pères sont aussi cruels que les mères ? Ou au contraire, que les figures maternelles sont plus clémentes à l'endroit de leur progéniture ? Il semble bien délicat de pouvoir répondre à cette question, cela nous demanderait de mesurer qui des deux figures parentales est la plus prompte à faire couler le sang, ou encore à établir une hiérarchie dans l'atrocité des scènes cruelles.

Nous ne souhaitons nullement adopter cette démarche qui nous semble hasardeuse, ou encore réduire la richesse des récits courts de doña Emilia en proposant une typologie de la cruauté qui intégrerait tantôt une figure maternelle, tantôt une figure paternelle. Nous savons que plusieurs fantasmes sont à l'œuvre dans un même texte, et que la présence d'une figure paternelle punitive n'exclut pas la présence de fantasmes liés à la mère. Une lecture plus approfondie de certains récits nous prouve au contraire, qu'alors que tout semble condamner le personnage du père, c'est la mère qui peut être responsable de la mort cruelle de l'enfant... Tapie dans l'ombre, la figure maternelle devient coupable alors qu'elle ne semblait jouer qu'un rôle secondaire dans le récit.

### **Père disculpé, mère coupable ?**

Dans « Justiciero », « El delincuente honrado » et « La lógica », récits que nous avons déjà mentionnés à plusieurs reprises dans ce travail, le sens de l'honneur, la logique qui vise à protéger l'enfant du péché, sont à l'origine du passage à l'acte. Alors que dans de nombreux récits bien des personnages sont habités par la convoitise, ces trois assassins agissent au nom d'une valeur louable. Ce que la comtesse de Pardo Bazán critique avec véhémence dans ces trois textes, c'est l'ignorance ou le manque de sens commun qui peut conduire d'honnêtes hommes à agir de façon barbare. Aussi ne s'agit-il pas, pour l'auteur, de les enlaidir ou moins encore d'en faire des monstres. Si l'on ne peut dire que la figure du père est totalement disculpée, force est de constater que dans ces trois récits, doña Emilia fait le portrait de trois criminels qui ne sont jamais mus par le mal.

Même lorsque la figure du père est particulièrement inquiétante, comme c'est le cas dans le récit « El indulto », qu'il s'agit d'un être capable du pire des crimes, le lecteur n'assiste à aucune scène de violence à l'égard de l'enfant. Les exemples sont nombreux : avec « Un destripador de antaño », le personnage de Juan Ramón, l'oncle de Minia, ne veille certes pas au bien-être de l'enfant martyr mais ce n'est pas lui qui la frappe régulièrement ou qui a

l'idée de l'assassiner pour vendre sa graisse. Ce schéma d'une figure paternelle moins cruelle que celle de la mère se répète dans d'autres récits<sup>1004</sup>. Lorsque le crime est familial, il n'est pas rare de comprendre que le plus terrible des assassins n'est autre que celle qui donne la vie.

A ce propos, le récit « En el presidio », publié en 1916 dans *La Esfera*, est un cas atroce de « meurtre en famille » très éloquent. La description du visage de l'assassin, dans l'*incipit*, ne laisse planer aucun doute sur la bestialité du criminel. Doña Emilia choisit de présenter le coupable à la manière d'une physiognomoniste, sa plume semble traquer tous les traits qui trahissent sa sauvagerie et sa cruauté :

El hombre era como un susto de feo, y con esa fealdad siniestra que escribe sobre el semblante lo sombrío del corazón. Cuadrado el rostro y marcada de viruelas la piel, sus ojos, pequeños, sepultados en las órbitas, despedían cortas chispas de ferocidad. La boca era bestial; la nariz, chata y aplastada en su arranque. De las orejas y de las manos mucho tendrían que decir los señores que se dedican a estudios criminológicos. Hablarían del asa y del lóbulo, de los repliegues y de las concavidades, de la forma del pulgar y de la magnitud, verdaderamente alarmante, de aquellas extremidades velludas, cuyos nudillos semejabán, cada uno, una seca nuez. Dirían, por remate, que los brazos eran más largos de lo que correspondía a la estatura. En fin, dibujarían el tipo de criminal nato, que sin duda era el presidiario a quien veíamos tejer con tal cachaza hilos de paja de colores, que destinaba a una petaca, labor inútil y primorosa, impropia de aquellas garras de gorila<sup>1005</sup>.

Il ne faut pas se méprendre : si l'auteur insiste et s'amuse à faire un portrait qui pourrait être celui d'un expert, c'est avant tout pour critiquer des théories qui ne laissent aucune place au libre arbitre. La suite du récit se charge ainsi de prouver que Juanote est certes terrible, mais que d'autres personnages le sont davantage. Plusieurs personnes ont participé au meurtre d'un homme à Cordaña : son gendre Juanote, sa fille, et même son

---

<sup>1004</sup> Dans *La Pepona*, nouvelle publiée en 1919 dans *Blanco y Negro*, le lecteur peut encore constater qu'il existe un décalage entre la cruauté de la mendicante qui enlève la jeune Ninita et celle de son mari. Ce récit n'appartient pas aux collections de contes : il a été publié dans le volume VI des Œuvres Complètes d'Emilia Pardo Bazán avec d'autres récits plus longs, les « novelas cortas ». Dans l'introduction à ce volume, les professeurs Darío Villanueva et José Manuel González Herrán, chargés de l'édition, remarquent que l'enfant est victime de « dos mendigos desalmados », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VI, p. XVII. Nous partageons cette considération : profiter d'un jour de fête pour voler un enfant et s'en servir pour mendier est un acte criminel impardonnable mais dans le récit, force est de constater que le personnage de « La Roñosa » se montre bien plus cruel que celui de « El Pilongo ». Alors que le dernier est parfois tendre envers celle qu'il finit par considérer comme sa fille, l'attitude de la mendicante demeure cruelle, comme en témoigne le passage que nous citons ici : « A medida que pasaban horas, la Roñosa sentía mayor inquietud. Para luego era tarde. Al tren, al tren, antes de que las curiosas comadres del vecindario pudiesen ver a la Aparecía. -¡Pobre de ti como llores! -decía la Roñosa a Ninita al tomarla de la mano para echar a andar, camino de la estación-. ¡Te rajo de la boca al ombligo! -Oyes, tú -intervino el ciego-: yo cargo con la chiquilla, porque si no no es capaz de seguir nuestro andar. Y la alzó en sus brazos robustos. Por primera vez desde la víspera, la nena sonrió. Sus manos gordezuelas se agarraron al pelo crespo que asomaba bajo la montera peluda, y tiraron de él con fruición. Después gorjeó mimosamente: -¡Papaa! », *ibid.*, p. 830-831.

<sup>1005</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XII, *op. cit.*, p. 355.

épouse, Jacinta. Le seul membre de la famille innocent est un enfant, âgé de quatre ou cinq ans à l'époque du meurtre ; c'est grâce à lui que la lumière peut être faite sur le crime. Tous les soupçons que nourrissait le frère de la victime, maire du village, sont confirmés lorsque, par hasard, il rencontre son neveu :

Un día, el niño, que iba a cumplir los siete años, se encontró en la calle al alcalde, y se refugió entre sus piernas.

Lloraba el pequeñín sin consuelo, y en su cara había una huella de una pena muy superior a su corta edad. Una pena de hombre.

Con palabras halagadoras, el tío consoló al sobrinillo, se lo llevó. Poco tardó en saber que la razón de tantas lágrimas era que su madre le había vapuleado, atándole primero a una higuera de su huerto. Abrió el alcalde la camisa y vio los verdugones, rojos aún, que pronto serían cárdenos.

-¿Y por qué te ha pegado así tu madre? ¡Algo malo harías!

-No, tío Esteban, no... Fue porque dice que me junto y que hablo con los demás niños... Y yo no hablo, ¡no quiero hablar! Si hablo, ¡pobre de mí! ¡Me matan como a mi padre!

El alcalde se quedó estupefacto... Por mucho que lo presintiese, no lo creía. Sucede así a menudo<sup>1006</sup>.

Bien malgré lui, l'enfant finit par avouer qu'il a été le témoin d'une scène macabre durant laquelle on a assassiné son père, mutilé son corps pour pouvoir le transporter dans des sacs que l'on a ensuite ensevelis dans le cimetière. La scène de la démembration n'est peut-être pas la plus atroce : en effet, le responsable du centre pénitentiaire explique à la narratrice, à la fin du récit, que si Juanote est condamné, c'est parce qu'il a refusé de tuer l'enfant témoin. « Quelqu'un » avait pourtant suggéré qu'il fallait se débarrasser de lui :

Es el caso que el niño, al contemplar sus revelaciones, contó que la noche del crimen, mientras estaban en la lúgubre faena, alguien dijo: "Al pequeño había que matarle; nos va a vender". Y Juanote, sacando un cuchillo, gritó: "Al que toque al chico lo degüello!" Si el *consejo* se hubiese seguido, tal vez no se descubre la fechoría...

-No diga usted más, porque hará usted hasta que me sea simpático Juanote. Y no quiero saber quién fue *el alguien* que trataba de suprimir al niño<sup>1007</sup>...

Avec ces quelques lignes qui ferment le récit, l'auteur prouve que derrière l'assassin le plus bestial, peut encore se cacher une once d'humanité<sup>1008</sup>. Mais ce n'est pas là la seule

---

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 356-357.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 359.

information précieuse pour saisir toute l'atrocité du fait divers... Derrière ce « quelqu'un », il est évident que se cache la mère de l'enfant, ce personnage odieux capable d'attacher son fils et de « ponerle en carne viva<sup>1009</sup> », expression qui révèle d'ailleurs toute sa cruauté.

Emilia Pardo Bazán ne prête pas que des qualités aux mères, elle sait qu'elles peuvent se montrer cruelles envers leurs enfants. Si sa plume déplaît à certains, c'est qu'elle ne choisit pas de présenter les femmes comme des êtres faibles. Alors que les conventions sociales voudraient que la cruauté soit étrangère à la nature féminine, les récits courts prouvent au contraire que certaines mères sont capables du pire, que leurs comportements violents peuvent aller plus loin encore que ceux de l'homme criminel.

Doña Emilia ne suggère pas cette vérité, elle la montre, et insiste même à l'occasion en glissant dans le récit une phrase qui tient de la maxime : « Por lo demás, acuérdate de lo que dice la Sabiduría: el corazón del hombre... selva oscura. ¡Figúrate el de la mujer<sup>1010</sup>! ». La mère n'est pas n'importe quelle femme, elle est celle qui devrait assurer la protection de son enfant, se montrer bienveillante et pourtant, dans « Los escarmentados », sa cruauté ne fait aucun doute :

Quería llorar, y dos o tres veces se detuvo para quejarse alto, cual si alguien pudiese oírlo. “¡Ay, señor! ¡Ay, mi madre!”, como si su madre, la dura paleta, no la hubiese tratado peor que el padre todavía<sup>1011</sup>...

Outre ces quelques exemples dans lesquels la mère cruelle est directement responsable des mauvais traitements, il convient d'analyser d'autres récits qui prouvent encore que parfois l'ombre de la mère plane derrière l'accident ou l'assassinat. Souvenons-nous, par exemple, que dans « El delincuente honrado », c'est du côté de la mère qu'il faut regarder si l'on veut élucider le mystère d'un crime familial : « Digo la madre, señor, digo su madre, porque por la madre tenemos que principiar<sup>1012</sup> ». La phrase résonne comme une sentence, une vérité que l'on peut décliner de texte en texte, de recueil en recueil.

---

<sup>1008</sup> C'est à travers le personnage du directeur du centre pénitentiaire que doña Emilia choisit de défendre cette idée : « Sin embargo, ¿no cree usted que en todo hombre, por malvado que sea, hay una centella de sentimiento, un poco de luz, escondida allá en las lobregueces de su espíritu? Yo, a fuerza de ejercer mi oficio, que tanto instruye y documenta sobre la naturaleza humana, he llegado a adquirir esta convicción », *ibid.*, p. 358.

<sup>1009</sup> *Ibid.*

<sup>1010</sup> Cette phrase clôt le récit « Afra » qui appartient au recueil *Cuentos de amor*. Afra Reyes était courtisée, mais elle avait une rivale, Flora. Un jour, les deux femmes vont nager sur la plage de San Wintila, mais un bateau qui croise non loin de la grève heurte Flora. Afra rejoint la plage alors que sa rivale s'est noyée. Le narrateur se sert de la sagesse populaire pour répondre à une terrible question : « ¿Que si creo que Afra... ? », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 510.

<sup>1011</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 389.

<sup>1012</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 458.

Dans *Cuentos de amor*, par exemple, on ne s'attend pas à ce que la mère se cache derrière les drames générés par la jalousie et les infidélités. Pourtant, Eros et Thanatos, cruellement associés dans certains récits, ne dominent plus uniquement les destins des amoureux. Une troisième figure s'immisce entre ces deux puissances : la mère. Revenons ainsi au récit « La puñalada » : avant que Claudia ne tente de s'enfuir avec un amant plus digne de sa position sociale, Onofre, simple charpentier, lui avait offert un oiseau, gage d'amour et de vengeance au cas où elle déciderait, malgré tous les soins qu'il lui prodigue, de s'envoler vers un autre homme. Dès le début du récit, les jeunes gens s'aiment d'un amour sans nuage. On ne sait que trop que l'auteur, lorsque tout s'annonce prometteur, a tôt fait de noircir le tableau. Cette ombre à l'idylle, responsable du dénouement tragique, est encore la mère :

“Novio”..., precisamente novio no se le podía llamar. Era difícil, no ya lo de las bendiciones, sino hasta reunirse en una casa, una mesa y un lecho, porque, ¿y las madres<sup>1013</sup>?

Cuando en momento de tierna expansión, Onofre insinuaba a Claudia algo de bodas..., o cosa para él equivalente, Claudia, respingando, contestaba en tono de enojo y susto: -¿Estás bebido? Hijo, ¿y mi madre? ¿La suelto en el arroyo como a un perro<sup>1014</sup>?

La situation est des plus claires, les mères des amants ne peuvent vivre de leurs biens ; s'aimer, pour Onofre et Claudia, c'est faire le choix de délaisser leur génitrice, une situation inacceptable et effrayante pour la jeune femme : « en tono de enojo y de *susto* ». Elle rappelle même à Onofre que lui aussi devrait craindre les représailles d'une telle action, il ne faudrait pas qu'il oublie qu'avant d'être un amant, il reste l'enfant soumis au bon vouloir de la figure maternelle : « *Hijo, ¿y mi madre?* ». Le charpentier devrait en effet prendre garde à « la madre, señá Dolores », qui, comme son nom l'indique, sera la cause de la souffrance des deux personnages. Son attitude est étrange lorsque Onofre découvre que celle qui devrait être sa belle-mère s'entretient, en cachette, avec un homme. Lorsqu'elle se sait observée, la femme au double visage agit d'une façon qui ne fait que raviver les soupçons de l'amoureux : « Al divisarle la vieja daba señales de inquietud, y el señor se despedía atropelladamente<sup>1015</sup> ».

Le récit se poursuit sans que le personnage de Señá Dolores soit mentionné, laissant au lecteur le plaisir de pénétrer, grâce au narrateur omniscient, dans les pensées de l'homme

---

<sup>1013</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 313.

<sup>1014</sup> *Ibid.*

<sup>1015</sup> *Ibid.*, p. 314.

jaloux qui finira, dans un accès de rage, par poignarder la jeune femme. Ce long passage pourrait suffire à oublier quel est l'autre responsable du crime, non pas l'exécutant désespéré, mais la personne qui semble avoir tout tramé pour assurer une position à sa fille et pouvoir vivre à ses côtés, dans l'opulence :

A la mañana siguiente, a eso de las ocho, salía Claudia para ir, como siempre, al obrador. Era la última vez; se despediría de la maestra, de las compañeras, de la labor, de los pinchazos en la yema del dedo. "Aquel señor" -el del dije, el de las grises patillas- las quería en su casa, a ella y a su madre, tratadas como reinas. La madre ama de llaves, la hija ama... ¡de todo! Propositiones así no se desechan<sup>1016</sup>.

La comtesse de L'Hermine est, nous l'avons vu, une autre mère qui cause la mort de sa fille. L'honneur est un terrible bourreau dans « Vendéana », mais lorsque nous lisons le dénouement du récit, il est difficile de ne pas être surpris par l'insistance avec laquelle l'auteur rend la mère coupable du crime. En effet, n'est-il pas curieux de voir la femme seconder le bourreau ? :

Sucedió una cosa que al pronto no acertaron a explicarse los que presenciaban la escena tristísima, y en aquellos tiempos ya casi indiferente a fuerza de ser habitual. Y fue que el verdugo, retrociendo, cogió brutalmente a la señorita de L'Hermine por el talle, por donde pudo, y en un segundo la empujó a la escalera, y a empellones la subió a la plataforma. *La condesa lo ayudaba, se hacía atrás, impulsaba también a su hija y la arrojaba a los brazos del ejecutor de la ley.* Hízose tan rápidamente la maniobra, y era tal el oleaje del pueblo, que rugía e insultaban la confusión en que la escolta se había apelotonado, que cuando el oficial, atónito, se precipitó, quiso intervenir, Ivona caía en la báscula, y la media luna se deslizaba mordiendo la garganta torneada, contraída por el espasmo del terror supremo, que ni gritar permite.

El verdugo agarró por los mechones largos y rubios la lívida cabeza de la niña, que destilaba sangre, y la presentó a los espectadores. Y la condesa de L'Hermine, al acercarse sin resistencia para recibir la misma muerte, pensaba con satisfacción heroica:

*"¡Gracias que pude esconder en el pecho las monedas!"<sup>1017</sup>.*

C'est en son sein que la mère garde l'arme secrète qui tuera sa progéniture. Au-delà de la manifestation de la défense de l'honneur, l'on voit bien dans ce récit que l'exécution est aussi liée à la mère qui, d'une façon ou d'une autre, que l'on se place au point de vue conscient ou que l'on cherche le fantasme à peine caché de l'infanticide, éprouve une grande

---

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 284. C'est nous qui soulignons.

« satisfaction » à la mort de sa fille, qui au moment de son trépas, n'est plus une jeune femme séduisante, mais une « enfant ».

Avec « Vocación », nous abandonnons la France de la Révolution pour retrouver les intérieurs bourgeois de Madrid qui sont souvent le théâtre de tragédies. Alors que Román, amoureux, ouvre la porte qui lui permet de retrouver sa belle Irene, il entend des cris sauvages et assiste à une scène effroyable :

En el suelo, su Irene se retorció, se revolcaba, envuelta en llamas; ardía su ropa ligera, ardían sus cabellos rubios. Alrededor de la víctima, un grupo: madre, hermana, criado -hipnotizados, inmóviles a fuerza de horror-, *dejándola morir en aquel suplicio*<sup>1018</sup>.

Román se jette sur Irene et la sauve des flammes, pendant que les trois témoins - et la mère est la première à être nommée par l'auteur - restent immobiles et regardent l'affreux spectacle. Il s'agit sans aucun doute d'un accident : c'est le fer à friser qui est la cause des brûlures, et pourtant la répétition du verbe « dejar » nous semble être un indice pour voir, dans cet ensemble d'êtres familiers, d'éventuels coupables. Le narrateur omniscient le signale : avant l'intervention de Román, « on » laissait mourir la jeune femme dans ce supplice. Bien que le lecteur sache que la terreur des témoins était si forte qu'elle a empêché toute tentative d'assistance, les propos du pharmacien semblent insistants :

-[...] ¿Sufrirá mucho?  
-Torturas atroces, y que no podemos evitar. Avisen ustedes a su médico de confianza. Acaso sobrevenga fiebre y delirio. *¡La han dejado arder!* Si usted no acierta a arrojarla sobre ella, apagando mecánicamente el fuego, ahora estaría carbonizada. Su intervención de usted la ha salvado<sup>1019</sup>.

Pour celui qui cherche un autre coupable que le destin, la répétition de ce « on l'a laissée brûler » devient suspect. Derrière l'accident, se cache aussi, peut-être l'ombre d'une mère qui est capable de laisser son enfant mourir dans des douleurs insoutenables.

De la même façon, lorsque le personnage de Torcuato meurt des suites de la piqûre d'une mouche charbonneuse dans « La mosca verde », on ne peut, a priori, que s'en prendre au destin et aux forces naturelles qui sont capables d'anéantir les hommes. Pourtant, cette fois encore, derrière la nature exubérante qui sert de cadre à la funeste promenade champêtre, on

---

<sup>1018</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 183. Nous soulignons.

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 184. Nous soulignons.

retrouve la figure de la mère. En effet, alors que le narrateur présente celui qui sera une victime toute choisie, nous lisons :

Era hijo de viuda aquel muchacho tan simpático, a quien conocí en el balneario de Caldasrojas<sup>1020</sup>.

Pour le lecteur, Torcuato, personnage de la victime, n'est pas immédiatement présenté comme un jeune homme plein de vie, il est avant tout le fils d'une veuve, un être responsable du bien-être économique de sa génitrice. Alors que pour le récit, qui traite avant tout de l'injustice, de la supériorité des forces naturelles et des aléas du destin, il pourrait être secondaire de préciser la situation familiale du personnage, la comtesse de Pardo Bazán souligne avec insistance le lien qui existe entre Torcuato et sa mère. Le jeune homme est obligé de rester auprès d'une mère accaparante. Aussi, lorsqu'il s'autorise à s'éloigner d'elle, il ressent un bonheur intense :

[...] y por eso me ve usted aquí, en Caldasrojas, en el camino, y ocioso, y sin madre por primera vez en mi vida! ¡Estoy embriagado de sensaciones, loco perdido de aire libre y de olor de flores y árboles<sup>1021</sup>!

Liberté et parfum de nouvelles amours se mêlent dans cette description, Torcuato, grisé, pourrait enfin goûter à ce bonheur, mais ce serait sans compter sur la vengeance de la mère punitive, la mère nature, qui, avec une créature aussi insignifiante qu'un insecte, reprend ce qu'elle a créé.

Dès que l'on envisage l'amputation, la présence de la mère devient plus oppressante. Alors que le jeune homme devrait se soucier de lui-même, de sa vie, c'est à elle qu'il pense :

-¡El brazo derecho! ¿y mi madre? ¿y cuando lo sepa? -balbuceó lívido<sup>1022</sup>.

Nous avons déjà évoqué le dénouement tragique du récit. Relevons toutefois deux des dernières phrases que prononce le narrateur :

Prefiero no detallar su fin, los síntomas espantosos, el tétano como desenlace... Si los médicos puntualizásemos ciertos casos, la humanidad se aborrecería a sí propia, como dijo Salomón, por haber nacido<sup>1023</sup>...

---

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 402.

De façon diffuse, naissance, maternité, haine et tragédie s'unissent pour rappeler que la mère peut récupérer à tout moment ce qu'elle donne : la vie. Sa menace devient plus grande encore lorsque le personnage de Torcuato essaie de s'en séparer. Emilia Pardo Bazán fait encore preuve d'une grande intuition, car il s'agit d'un danger bien réel : si l'on abandonne le terrain du fantasme et de la fiction, et que l'on s'intéresse à l'infanticide réellement perpétré par la mère, on observe en effet que l'une des causes des actes criminels est le refus du gain d'autonomie de l'enfant :

En effet, le filicide maternel<sup>1024</sup> le plus typique s'explique par la tentative désespérée de nier la perte de l'unité fusionnelle et de refuser l'autonomie progressive de l'enfant (que l'on ne pourra plus manipuler), alors que dans le cas du père, ce qui entre le plus souvent en jeu, c'est un excès des moyens de correction, les crises de colère nées de certaines rivalités, ou des pulsions incestueuses incontrôlables ou projetées<sup>1025</sup>.

L'analyse de ces quelques récits prouve que le personnage de la mère, même quand il ne semble en rien impliqué dans les drames cruels, y joue pourtant un rôle non négligeable... Dans les textes que nous avons étudiés, les cruautés paternelles sont atténuées par la folie, l'accident ou l'honneur, tandis que celles des mères semblent au contraire infuser les récits et se dessiner derrière les actes barbares de l'assassin ou les conditions mystérieuses ou inéluctables de l'accident.

Les fantasmes d'une mère terrible et cruelle, qui n'hésite pas à reprendre ce qu'elle a engendré sont présents dans un très grand nombre de récits. Pour s'en assurer, il ne suffit pas de lire les textes dans lesquels la mère agit de façon violente et sauvage. D'autres figures, humaines ou monstrueuses, représentent également cet être inquiétant qui semble habiter toutes les collections de récits courts.

---

<sup>1023</sup> *Ibid.*

<sup>1024</sup> Le terme « filicide » est absent des dictionnaires de langue française. Les auteurs l'emploient afin de le distinguer du vocable « infanticide ». Alors que l'infanticide est le crime perpétré sur l'enfant, le filicide se veut plus précis : il désigne l'assassinat du fils ou de la fille.

<sup>1025</sup> CARLONI, Glauco, NOBILI, Daniela, *La Mauvaise mère : phénoménologie et anthropologie de l'infanticide*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1975, p. 51.

## Chapitre XVI : Les avatars de la mère cruelle.

UN DES ENFANTS : « Hélas ! Que faire ? Où fuir les mains d'une mère ?

L'AUTRE ENFANT : - Je ne sais, frère chéri, nous sommes perdus. »

Euripide, *Médée*.

Citer ces deux répliques du texte d'Euripide est pour nous l'occasion de souligner que la mère est une figure toute puissante dans de nombreux récits courts de doña Emilia et qu'il semble impossible d'échapper à sa cruauté. Nous ne sommes pas les premiers à voir un parallèle entre la monstruosité de certains infanticides et le personnage tragique de Médée : dans l'introduction au volume VIII des œuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán, José Manuel González Herrán et Darío Villanueva remarquent que le récit « Sobremesa » est une réécriture du mythe de Médée<sup>1026</sup>. Nous rejoignons les deux critiques et souhaitons étendre cette réflexion à d'autres récits.

La fille venue de Colchide n'est pas qu'une mère assassine : son appartenance à une autre terre en fait une étrangère, une figure de l'altérité barbare et féroce<sup>1027</sup>. Son amour se conjugue avec la violence et la brutalité. Imprévisible, Médée incarne la face sombre de la mère : celle que la psychanalyse appelle « la mauvaise mère ». Elle est aussi la magicienne, la

---

<sup>1026</sup> « En este cuento -cuya terrible historia recrea el mito de Medea- [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. XIII.

<sup>1027</sup> « Médée pour l'Occident grec ou latin appartient à l'Orient, elle incarne l'ignorance des lois et des coutumes de ceux qui se voient volontiers comme des civilisés face aux barbares : barbare (*barbaros*) au sens grec, signifie étrangère, et désigne plus exactement une personne dont on ne comprend pas la langue, ce qui n'est pas du tout le cas de Médée, dotée d'une rhétorique adroite et convaincante. En revanche, elle peut être considérée comme « barbare » au sens moderne, c'est-à-dire, féroce, sauvage », FIX, Florence, *Médée l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 37.

sorcière, celle qui peut exercer un pouvoir sur les autres êtres, qui ne connaît pas la peur de la transcendance.

Nous ne réduirons pas la richesse des fantasmes qui entourent la mère cruelle à « un mythe personnel de Médée », pour adopter la terminologie de Charles Mauron, mais par sa nature sauvage, son appartenance au monde de la sorcellerie, la monstruosité de son acte, il s'agit d'un personnage emblématique qui incarne à lui seul la mère terrible, entité incontrôlable, dont les différentes facettes sont présentes dans les récits courts de doña Emilia.

Pour le lecteur qui explore les collections publiées par la comtesse de Pardo Bazán en passant d'un récit à un autre, aucune baisse de vigilance n'est permise, il lui faut se préparer à assister à un combat sans fin puisque, telle l'hydre de Lerne, la figure de la mère terrible persécute les personnages, texte après texte, en faisant renaître des têtes là où elles viennent à peine d'être coupées. Que l'hostilité soit exprimée directement par la mère (avec ou sans préméditation, par carence de soins ou excès de sévérité, de manière consciente ou inconsciente), ou par d'autres forces qui sont des figures de remplacement (la marâtre, la marraine), ou des monstres créés par l'imagination - lesquels trahissent néanmoins leur origine parentale (sorcières, déesses assoiffées de sang) - le résultat semble toujours le même : la mère terrible ne manque jamais de maltraiter, de faire couler le sang, d'ôter la vie. Une multitude de personnages et de créatures perfides prêtes à frapper à tout instant partagent ainsi un même dessein funeste.

### **Marâtres, marraines, fées et sorcières : les représentations traditionnelles de l'autre mère...**

Les avatars de la mère cruelle sont aisément repérables lorsque doña Emilia a recours à des figures que l'on trouve traditionnellement dans les contes de fées. La bonne marraine, la bonne fée, ou au contraire, la sorcière dévorante, être maléfique qui n'aura qu'un désir, celui d'anéantir le personnage du héros, sont des personnages archétypiques. Parce qu'ils sont faits d'une seule pièce, le lecteur ne doute à aucun moment de leur nature. Selon Bruno Bettelheim, cette séparation qui tiendrait peut-être d'un manichéisme simpliste dans un autre genre que le conte de fées est le reflet de la polarisation qui domine l'esprit de l'enfant :

Les personnages des contes de fées ne sont pas ambivalents ; ils ne sont pas à la fois bons et méchants, comme nous le sommes tous en réalité. De même qu'une polarisation domine l'esprit de l'enfant, elle domine le conte de fées<sup>1028</sup>.

Les avatars de la mère cruelle n'échappent pas à cette polarisation. Il est nécessaire, pour l'enfant, d'éloigner le mal de l'objet d'amour, en projetant tout ce qu'il y a de sombre et d'inquiétant sur un autre, diamétralement opposé à la bonne mère. Dans *Psychanalyse des contes de fées*, à travers l'exemple du « Petit Chaperon Rouge », conte dans lequel la transformation subite de la bonne grand-mère en loup sanguinaire peut sembler radicale, Bruno Bettelheim observe :

De même, la mère, qui est le plus souvent la protectrice infiniment généreuse, peut se transformer en une marâtre cruelle si elle a la méchanceté de refuser au bambin ce dont il a envie.

Loin d'être un artifice utilisé seulement dans les contes de fées, ce dédoublement de personnalité qui permet à l'enfant de garder intacte l'image favorable, est utilisé par beaucoup d'enfants pour apporter une solution à un problème de relation trop difficile pour qu'il puisse le régler ou le comprendre. Grâce à cet artifice, toutes les contradictions sont résolues comme par miracle<sup>1029</sup>.

Les figures maternelles incapables de procurer le moindre signe de tendresse sont présentes dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán. Bettelheim l'a souligné, la scission de l'image de la mère en deux entités contraires n'est pas un artifice exclusivement réservé aux contes de fées traditionnels. La forme courte ne laisse guère d'espace à son auteur pour créer des figures ambiguës, il faut en effet que le lecteur saisisse rapidement quels sont les actants du récit dont il faut se méfier. Face à quelques figures de mères aimantes (« Adriana », « Salvamento »), parfois même capables de se sacrifier pour leur enfant (« Madre gallega »), ou encore fort désireuses d'avoir une descendance (« Leliña », « La estéril », « El antojo »), s'opposent de cruelles marâtres (« Un destripador de antaño », « El martirio de Sor Viviana », « Los escarmentados », « Hallazgo ») qui, comme dans les contes traditionnels, sont la source de tous les tourments des enfants.

Pepona, sacamantecas familial, est la tante de Minia, enfant victime de « Un destripador de antaño ». Cette marâtre emblématique est une incarnation de la mauvaise

---

<sup>1028</sup> BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 21.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 106. La nécessité de la scission de l'imgo parentale en deux représentations totalement opposées est rappelée à plusieurs reprises dans l'étude de Bettelheim. Nous citerons encore un extrait de l'ouvrage fondateur : « Tous les jeunes enfants peuvent, un jour ou l'autre, scinder l'image du père ou de la mère, en mettant d'un côté les aspects bienveillants et de l'autre les aspects menaçants, pour se sentir pleinement protégés par les premiers [...]. La plupart des enfants sont incapables de trouver leur propre solution à l'impasse qui se présente à eux au moment où leur mère se change brusquement en un imposteur parfaitement ressemblant », *ibid.*, p. 107.

mère : bien que la jeune martyre n'appelle pas cette femme abjecte et son mari comme le font ses cousins, nul doute, pour l'analyse du conte, que derrière « señora tía », se cache la terrible « *mamai* » :

No tardó en ser su consorte la moza con quien tenía trato, y de quien poseía ya dos frutos de maldición, varón y hembra. Minia y estos retoños crecieron mezclados, sin más diferencia aparente sino que los chiquitines decían al molinero y a la molinera *papai* y *mamai*, mientras Minia, aunque nadie se lo hubiese enseñado, no los llamó nunca de otro modo que “señor tío” y “señora tía”<sup>1030</sup>.

S'il n'y a « aucune différence apparente », faut-il en conclure que Pepona pourrait réserver le sort qu'elle a réservé à Minia à ses propres enfants ? Bien que doña Emilia nuance bien vite ses propos en prouvant que Melia, la fille légitime de Pepona connaît une existence moins pénible que celle de Minia, il faut avouer que le fantasme est effrayant : connaître l'issue fatale de la nouvelle et lire les lignes que nous citons signifierait que la génitrice serait peut-être capable de découper « la chair de sa chair » pour en faire une affreuse préparation, el « unto de moza ».

Même si elles ne vont pas jusqu'à dépecer l'enfant dont elles ont la charge, dans les collections *Cuentos sacro-profanos* et *En tranvía*, d'autres marâtres cruelles sévissent. Ces figures maltraitantes ne figurent pas parmi les personnages principaux du récit mais sont rendues responsables des souffrances endurées par les êtres de papier les plus faibles. Ainsi, dans « El martirio de Sor Viviana », ne serons-nous pas surpris de lire :

Ocurrió que por aquel tiempo vino a ingresar en el Hospital un enfermito del cual las monjas, aunque tan hechas a ver dolores y males, se compadecieron profundamente. Era un niño de cinco años, con todo el brazo izquierdo devorado por horrible quemadura, atribuida a negligencias, intencionales quizá, de la indiferente madrastra que no había venido a verle ni una vez, abandonándole como a pajarillo que el temporal lanzó del nido al pie del árbol<sup>1031</sup>.

Ou encore de savoir que le narrateur de « Vitorio » avoue avoir vu sa marâtre frapper sa sœur bien-aimée :

---

<sup>1030</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 8-9.

<sup>1031</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 674. Quitter le nid est souvent un gage de souffrances... Le titre « De un nido » soulignait déjà cet aspect : face au nid réconfortant, il existe un univers obscur dans lequel on peut être blessé ou encore assassiné, comme le prouve l'étrange plaie triangulaire qui cause la mort d'un jeune homme dans le récit.

Cuando llegué a mi casa encontré dueña de ella a una madrastra que obligaba a mi hermana a que la sirviese, y que hasta la pegaba delante de mí, ¡delante de mí!<sup>1032</sup>

Le personnage de la marâtre est prévisible : il n'agit jamais dans l'intérêt de l'enfant. L'auteur épouse l'archétype d'un personnage dont les agissements, à force d'envie et cruauté, peuvent être définis en quelques lignes, comme le prouve l'incipit de « La niña mártir », récit antérieur à la publication de « Vitorio » et « El martirio de Sor Viviana » :

No se trata de alguna de esas criaturas cuyas desdichas alborotan de repente a la prensa; de esas que recoge la policía en las calles a las altas horas de la noche, vestidas de andrajos, escuálidas de hambre, ateridas de frío, acardenaladas y tundidas a golpes, o dislaceradas por el hierro candente que aplicó a sus tiernas carnecitas sañuda madrastra<sup>1033</sup>.

Dans le récit, la marâtre est une figure de la persécution, elle est l'autre face de la mère, celle qui est responsable de la privation, de l'abandon, de l'ouverture des chairs. Tout comme dans le conte de fées, dans les récits que nous avons cités, son pendant est présent : dans « La niña mártir », il est incarné par une mère attentionnée<sup>1034</sup>, il est suggéré dans « Vitorio » à travers l'affection qui unit le personnage à sa mère<sup>1035</sup>. De plus, Emilia Pardo Bazán souligne que le personnage de Sor Viviana, qui accepte de souffrir pour l'enfant blessé, de donner son sang, agit comme seule une mère pourrait le faire :

Rubio y lindo, demacrado por tanto sufrir, el niño atrajo a las hermanas en derredor de la cama donde gemía: eran mujeres: bajo el sayal latía su seno que pudo haber lactado, y las traspasaba de lástima tanta inocencia desamparada y torturada cruelmente<sup>1036</sup>.

-Hay un medio... -contestó el doctor-; pero... ¡Si este niño tuviese madre! Porque una madre únicamente<sup>1037</sup>.

---

<sup>1032</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 196.

<sup>1033</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 39.

<sup>1034</sup> Dans ce récit, il faut souligner que la présence de la bonne mère n'empêche nullement la mort de l'enfant. Au contraire, ses soins sont si réguliers, sa vigilance si constante, qu'ils contribuent au martyre : les parents sont si soucieux de la santé de la malade qu'ils l'enferment et ne lui permettent pas de goûter aux joies de la vie.

<sup>1035</sup> « Un día recibió Vitorio cartas de su casa, y con ellas la amarguísima noticia de que su padre, que era viudo, se disponía a contraer segundas nupcias. El paroxismo de ira del muchacho, que adoraba en el recuerdo de su madre, fue tremebundo [...] », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 194.

<sup>1036</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 675.

<sup>1037</sup> *Ibid.*

C'est avec « Un destripador de antaño » que la scission des imagos est la plus éloquente. La sainte patronne de Tornelos, Santa Herminia incarne la bonne mère à plus d'un titre : l'enfant porte le même nom que la sainte martyrisée, elle lui ressemble fortement, et connaîtra un même destin. Le passage du rêve de Minia est précieux pour notre analyse, car il permet à l'auteur de prêter vie à l'être bienveillant et protecteur :

Apenas le saltó el sueño, le pareció que una luz dorada y azulada llenaba el recinto de la choza. En medio de aquella luz, semejante a la que despedía la “madama de fuego” que presentaba el cohetero en la fiesta patronal, estaba la Santa, no reclinada, sino en pie, y blandiendo su palma, como si blandiese un arma terrible. Minia creía oír distintamente estas palabras: “¿Ves? Los mato.” Y mirando el lecho de sus tíos, los vio cadáveres, negros, carbonizados, con la boca torcida y la lengua fuera... En este momento se dejó oír el sonoro canto del gallo; la becerilla mugió en el establo, reclamando el pezón de su madre... Amanecía<sup>1038</sup>.

A la naissance du jour, le veau tête sa mère, tandis que Minia, orpheline, vient d'avoir une vision de sa « bonne mère ». Pour assurer la survie de l'enfant qui lui ressemble tant, cette « dame de feu » est tout de même capable de tuer. La paume de sa main est une arme terrible qui terrasse, dans son rêve, la représentation de « la mauvaise mère ». La deuxième fois qu'il sera donné à l'enfant de voir Santa Herminia sera celui de son trépas. Lorsque la fillette est assassinée, elle se couche et invoque sa protectrice. La description de la mort nous prouve à quel point le sang qui coule rejoint celui de la mère. Les identités se confondent : la fusion est totale, l'enfant est alors victime d'un retour symbiotique :

Rendida de fatiga y atormentada por singulares desazones de costumbre, por aquel desasosiego que la molestaba, aquella opresión indecible, ni acababa de venir el sueño a sus párpados ni de aquietarse su espíritu. Rezó maquinalmente, pensó en la Santa, y dijo entre sí, sin mover los labios: “Santa Minia querida, llévame pronto al cielo; pronto, pronto...”. Al fin se quedó, si no precisamente dormida, al menos en ese estado mixto propio a las visiones, a las revelaciones psicológicas y hasta a las revoluciones físicas. Entonces le pareció, como la noche anterior, que veía la efigie de la mártir; sólo que, ¡cosa rara!, no era la Santa; era ella misma, la pobre rapaza, huérfana de todo amparo, quien estaba allí tendida en la urna de cristal, entre los cirios, en la iglesia. Ella tenía una corona de rosas; la dalmática de brocado verde cubría sus hombros; la palma la agarraban sus manos pálidas y frías; la herida sangrienta se abría en su propio pescuezo, y por allí se le iba la vida, dulce e insensiblemente, en oleaditas de sangre muy suaves, que al salir la dejaban tranquila, extática, venturosa. Un suspiro se escapó del pecho de la niña; puso los ojos en blanco, se estremeció..., y quedose completamente inerte. Su

---

<sup>1038</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 14.

última impresión confusa fue que había llegado al cielo en compañía de la Patrona<sup>1039</sup>.

L'opposition de la mère et de la marâtre n'est que l'un des schèmes de la diffraction des imagos maternelles. La marraine est une autre figure de substitution de la mère. Parce que sa présence est le fruit d'un choix, et non d'un terrible hasard qui aurait voulu que la vraie mère décède, la marraine remplit généralement une fonction protectrice : elle doit assurer le bien-être de l'enfant si ce dernier devait ne plus pouvoir compter sur la présence de ses parents. Le personnage de la marraine n'est pas absent des récits courts d'Emilia Pardo Bazán, on le retrouve dans « La madrina », et sous les traits de deux fées dans « El error de las hadas », ainsi que dans « Ir derecho ».

Dans le premier cas, le personnage de la marraine s'inscrit, comme nous l'avons vu dans un autre temps de cette étude, dans la lignée du conte traditionnel et folklorique. Tout comme l'avait fait Alarcón avant elle avec « El amigo de la muerte »<sup>1040</sup>, doña Emilia construit son récit à travers la rencontre de deux forces qui n'appartiennent pas au même monde : face à la vie d'un enfant qui devient jeune homme, s'érige une figure ambivalente qui suscite à la fois l'inquiétude et le réconfort, la marraine toute puissante qui peut, par sa simple présence, anéantir ou prolonger la vie de son filleul.

Bien que l'étreinte de la marraine ait le pouvoir d'apaiser l'enfant lors de son baptême, les murmures qui s'élèvent des cuisines permettent de ranger le personnage parmi les mauvaises fées, et plus particulièrement encore, parmi les sorcières :

En las cocinas del castillo se murmuró largamente, al amor de la lumbre, de aquel bautizo y aquella madrina, que al salir de la iglesia había desaparecido cual por arte de encantamiento. Un cuchicheo medroso corría como un soplo de otro mundo, hacía estremecerse el huso en las manos de las mozas hilanderas, temblar la papada en las dueñas bajo la toca, y fruncirse las hirsutas cejas de los escuderos, que sentenciaban:

-No puede parar en bien caso que empieza en brujería<sup>1041</sup>.

Les écuyers n'ont pas tort et la marraine n'épargne jamais que pour un instant. En effet, si le filleul n'est pas immédiatement voué à retrouver son état originel en étant réduit, comme ce sera le cas pour son frère aîné, à une masse informe et sanglante, image récurrente

---

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1040</sup> Lorsque Alarcón propose un commentaire de ce récit publié en 1852, il en souligne l'aspect traditionnel : « el cuento, por su índole, era popular y las viejas de todas Europa lo estarían refiriendo, como las de España, Dios sabe desde qué centuria... », ALARCÓN, Pedro Antonio (De), *Historias de mis libros*, cité par Laura de los Ríos in ALARCÓN, Pedro Antonio (De), *op. cit.*, p. 87.

<sup>1041</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 483.

dans les récits courts<sup>1042</sup>, la marraine ne fait jamais que laisser un répit : elle ne manquera pas de reprendre son dû, la vie de celui qu'elle devait protéger. Dans le récit, ces retrouvailles avec la Mort sont un soulagement car la vie s'est chargée d'infliger de cruels tourments à don Beltrán. Le passage dans lequel la marraine vient emporter son filleul est intéressant pour notre étude car Emilia Pardo Bazán semble avoir compris combien cette marraine, mère terrible qui peut tantôt protéger, tantôt donner la mort, est une mère universelle :

-¡Señora Muerte! ¡Madrina mía! ¡Acúdeme!

Esparciose por el encierro cárdena claridad, y don Beltrán vio delante a una mujer extraña, medio moza y medio vieja, por un lado engalanada, por otro desnuda. Su cara se parecía a la de don Beltrán -como que era él mismo, "su muerte propia"-; y don Beltrán recordó el dicho de cierto ilustre caballero del hábito de Santiago. "La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos"<sup>1043</sup>.

Au moment de la mort du personnage, les traits de la marraine sont modifiés pour souligner la ressemblance entre le protégé et la figure maternelle. Dans cette rencontre ultime où nul voile sombre ne vient plus dissimuler le vrai visage de la marraine, le lecteur saisit combien cette entité était familière... Comment ne pas entendre d'ailleurs, dans ces quelques lignes, « su madre propia », là où l'auteur écrit « su muerte propia » ? A la fois jeune et vieille, couverte ou dénudée<sup>1044</sup>, la marraine est une figure ambivalente qui cristallise les fantasmes de l'irréconciliable.

Dans « Las dos vengadoras », quelle que soit la fée qui propose son aide au malheureux Zenón (personnage qui désire se venger de ses frères qui avaient comploté contre lui et auxquels il doit le triste fait d'avoir passé de nombreuses années en prison), qu'il s'agisse de la Vie, qui pourrait proposer des lendemains qui chantent, ou de la Mort, dont la

---

<sup>1042</sup> Cette image est présente dans plusieurs récits. Dans « La madrina », le frère aîné de don Beltrán s'écrase du haut d'une tour, son corps est broyé : « -Siete vidas tiene como los gatos -decía la dueña Marinuño a Fernán el escudero-. ¡Embrujado está, y no muere así lo despeñen de la torre más alta! Este dicho se recordó con espanto pocos días después. Jugando el segundón con el mayor en la plataforma de la torre, lucharon en chanza, se acercaron a la barbacana, y colándose por una brecha, cayeron de aquella formidable altura. Del mayor, don Félix, se recogió una masa sanguinolenta e informe », *ibid.*, p. 484.

C'est avec une certaine insistance que l'on retrouve cette volonté de décrire un corps qui a perdu toute trace d'humanité. Nous lisons ainsi dans « La paloma » : « masa sanguinolenta y palpitante ». Dans « El aljófara », après le lynchage des dernières lignes, le personnage du père a tout perdu de sa force herculéenne, il n'est qu'une « masa informe ». Dans « La almohada » encore, le personnage est transpercé par tant de flèches, que son visage ensanglanté est détruit : « desfigurada cabeza ».

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>1044</sup> Il n'est pas rare que face à une figure maternelle chaste, s'oppose une représentation de la mère hétéroïque. Il s'agit là d'une autre scission qui témoigne des craintes de la phase œdipienne. Une lecture des récits courts prouve qu'une telle bipolarisation existe dans le corpus que nous étudions. Nous pourrions nous reporter, par exemple, à « Por dentro », « La religión de Gonzalo », ou encore « La última ilusión de Don Juan ».

seule présence est annonciatrice d'un destin funeste, aucune des deux entités n'offre jamais de perspective aux personnages qui se débattent sous leur emprise.

Dès les premières lignes du récit, en présentant le personnage de la façon suivante : « No parecía sino, por negra fatalidad, a Zenón -que así se llamaba- toda miel se volvía hiel, o, mejor dicho, ponzoña<sup>1045</sup> », il ne fait guère de doute que le récit réserve une place de choix à la représentation d'une mauvaise mère : l'entité privative, capable de ne donner qu'un lait noir, fiel et poison tout à la fois, à sa progéniture. Ce qui est surprenant, c'est de voir combien ces deux instances, qui sont des sœurs dans le récit, semblent se liquer pour aider le personnage à assouvir sa soif de vengeance. La diffraction existe, mais elle n'oppose pas clairement le bien et le mal : dans l'univers cruel du récit, la vie peut se montrer si atroce que la mort semble parfois douce.

Bien que dans ce récit l'auteur ne désigne jamais les personnages féminins par le terme de « fées », les pouvoirs magiques des deux êtres, leur désir d'accompagner le héros dans sa quête, aussi terrible soit-elle, leur apparition au bord d'un chemin évoquent ces créatures surnaturelles qui ont laissé leur nom aux contes de fées :

Caminaba como el Destino, entre tinieblas más densas cada vez, cuando a una revuelta de la carretera advirtió cierta claridad misteriosa que alumbraba vivamente el paisaje, y se le aparecieron, juntas y cogidas de la mano, dos mujeres que formaban singular contraste.

Una era amarilla, escuálida, tan escuálida, que los huesos se entreparecían bajo la seca piel: tenía palmas de esqueleto, y al través de los polvorientos crespones negros que la cubrían, se notaba que carecía de seno y de toda redondez femenil; con la mano derecha empuñaba y esgrimía reluciente hoz. La otra mujer era lozana, mórbida, colorada, blanca, y de un rubio encendido los cabellos: vestía gasas de mil colores, rojo, verde, rosa, azul, aunque pegada al cuerpo llevaba una túnica negrísima. Zenón miraba a las dos apariciones, como preguntando qué querían, hasta que ambas dijeron a una voz: "Somos las Vengadoras y nos presentamos para que elijas, entre las dos, la que creas más eficaz"<sup>1046</sup>.

---

<sup>1045</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 53.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 54. Notons en outre que nous retrouvons l'opposition de deux sœurs : la fée de la Vie et la fée de la Mort dans « El error de las hadas ». Les deux fées, comme le titre du récit l'indique, commettent une terrible erreur en condamnant le nouveau-venu, la nouvelle année qui est symbolisée sous la forme d'un nourrisson, et l'année écoulée qui est un vieillard moribond. Après avoir confondu les deux êtres, les deux sœurs trouvent un accord, elles décident de jeter le corps de l'enfant dans les eaux de l'éternité pour que personne ne les soupçonne jamais d'être responsables d'une telle méprise : « -¡Buena la hicimos, hermana! -murmuró aterrada el hada de la vida. -¡Buena! -repitió la del reposo letal. -¿Y cómo se arregla este desavío? -Muy sencillo -sugirió la de la vida que tenía más recursos de imaginación-. El año viejo se disfraza de año nuevo; pasa por flamante, y con tal que él calle...¿quién se entera? Y a este angelín que vino muerto al mundo, lo echamos a la presa del molino... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 69.

Le fait que la vie puisse être plus cruelle que la mort, que soit suggéré le meurtre d'un enfant qui aurait dû être choyé, et le pacte secret entre deux figures qui devraient être antagoniques permettent au lecteur de trouver plusieurs points communs entre ce récit et « Las dos vengadoras », signifiant ainsi que les fantasmes qui entourent la dualité et l'ambivalence de la figure maternelle se répètent dans des récits qui ont été publiés à des

L'alternative à la destruction imminente que propose la figure de la faucheuse est le lot de terribles souffrances que les responsables du malheur de Zenón devront endurer, si ce dernier choisit d'accepter la proposition de la fée de la vie. Lorsque cette dernière lui fait voir, par une lanterne magique, combien elle peut être cruelle, ou encore donner lieu à des trahisons dans lesquelles - ne nous l'avait-on pas annoncé ? - il est encore question d'empoisonnement et de longues souffrances, le personnage de Zenón se rétracte : la cruauté de l'homme ne peut égaler celle de la vie. Si « Le pessimiste est celui qui, entre deux maux, choisit les deux », comme l'écrivit Oscar Wilde<sup>1047</sup>, la définition semble pouvoir convenir à doña Emilia qui, dans ce récit, décide de créer un univers fictionnel dans lequel il n'y a aucune échappatoire pour la victime de deux fées complémentaires. À travers cette horrible lanterne, toute lumière projetée sur l'avenir est boîte de Pandore, tout espace indéfini est comblé par la présence de la souffrance ou de la mort.

La marraine prend les traits de la sorcière, elle a parfois ceux de la fée, et ces différentes facettes représentent toujours l'autre mère, celle qui peut être cruelle et couper le fil de la vie de ceux qu'elle devrait protéger<sup>1048</sup>. Marie-Louise von Franz, dans *La Femme dans les contes de fées*, prouve en effet que ces figures peuvent se confondre dans les récits traditionnels pour mener à un même dessein, que l'on pourrait nommer « la revanche de la déesse<sup>1049</sup> » :

Nous avons vu que dans une version médiévale du conte, les trois marraines fées portent les noms divins de *Lucina* (Junon), *Vénus* et *Thémis*. Junon était entre autres choses la déesse qui aide les mères durant l'accouchement. Le nom de Vénus, déesse de l'amour et de la beauté, parle de lui-même. Quant à Thémis, la Justice et la Vengeance, c'est elle qui joue le rôle de la mauvaise marraine fée. Elle incarne un aspect de la déesse-mère qui a été largement oublié dans notre civilisation, mais qui a existé dans beaucoup de civilisations antiques et primitives<sup>1050</sup>.

---

époques différentes puisque « El error de las hadas » a été publié en 1912, vingt ans après « Las dos vengadoras ».

<sup>1047</sup> WILDE, Oscar, *Aphorismes (1854-1900)*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, édition de Bernard Hoepffner, 1997, p. 23.

<sup>1048</sup> Dans les récits courts, la figure de la mère, de la fée et de la sorcière se confondent : Dans « La venganza de Heracles », le narrateur décrit le personnage de la sorcière, il s'agit d'une vieille femme qui peut lire l'avenir. Lorsque César s'adresse à elle, il le fait en ces termes : « Cuántos años tienes, madre? », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 419. Dans le récit « Comadre y compadre », la confusion demeure : « Y al desenfrenarse el instinto -allí donde nada parece contrariarlo- no sabemos qué hada o bruja supo insinuar otras tendencias, también instintivas, lo reconozco, pero ya de un instinto superior, del que más rige a los humanos », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 165.

<sup>1049</sup> Nous employons cette expression à VON FRANZ, Marie-Louise, *La Femme dans les contes de fées*, Paris, éd. J. Renard, La Fontaine de Pierre, 1972, p. 75.

<sup>1050</sup> *Ibid.*

Toutes les fées et les marraines ne sont pas si malveillantes, il suffit pour s'en assurer de lire « Ir derecho », récit publié en 1893, dans *Las Provincias*, retrouvé en 2005 par Carlos Dorado. Ce conte, destiné aux enfants, comme le précise l'auteur lui-même en intitulant le récit « Ir derecho » (Cuento para los niños), n'est pas cruel : assurément, il serait bien exagéré de voir, dans le châtement reçu par deux garçonnets, un acte de maltraitance. Si les deux personnages sont punis, c'est parce qu'ils ont désobéi à leur mère qui leur avait recommandé de se rendre directement chez leur marraine. Les tentations qu'offre une nature tout aussi joyeuse qu'enivrante poussent les enfants à emprunter de nouveaux chemins, à s'amuser en mangeant des fruits, en jouissant du parfum du chevrefeuille, ou encore à se baigner :

Descendieron ribacito, bajaron al río evitando que desde el molino pudiesen verles; y allí, desnudándose y quedándose en paños menores, se dispusieron a lavar la ropa.

Hacía un sol de justicia, que reverberaba en el agua del río, la cual estaba templadita, y deliciosa.

Lo notaron Luisín y Juan al meter en ella las manos: miráronse y una misma idea les hizo sonreír. “Nos bañamos”. “Y nadaremos”.

Dicho y hecho. Se quitaron la poca ropa que aún vestían, subiéronse a un peñasco, juntaron los pies y las manos extendidas... y chapuzón al fondo del río.

¡Qué gusto<sup>1051</sup>!

Etait-il possible qu'aucune ombre ne vienne planer sur cette scène champêtre de réjouissances ? Bien sûr que non ! On vole les vêtements des enfants qui sont contraints de s'habiller en fille. Humiliés, Juan et Luisín pleurent à chaudes larmes et se souviendront de cette journée durant laquelle ils n'ont pas écouté leur mère. Le lecteur sait que la honte ne dure qu'un instant et que cet épisode tient davantage de la mésaventure sans grande conséquence que du châtement exemplaire par sa cruauté. La figure de la marraine ne s'oppose en rien à celle de la mère : il s'agit d'une femme qui attend les enfants, les met à l'abri, subvient à leurs besoins en leur donnant de quoi se sustenter. On pourrait alors en conclure, trop hâtivement, que dans ce récit il n'y a pas de diffraction de l'imgo maternelle, ou que la marraine est un double de la bonne mère. Cela est certes vrai, mais en partie seulement. En effet, si aucune tache ne vient ternir la « bonté » de la marraine, une lecture attentive du récit prouve que face à cette double mère aimante se dresse une Mère Nature tentatrice qui contrarie les projets initiaux des enfants, et qui les poussera même à être enfermés plus de huit jours à étudier, en ne mangeant que du pain sec. Pour être le parfait pendant de la bonne mère, composée de la vraie mère et de la marraine, cette Mère Nature se

---

<sup>1051</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 62-63.

divise à son tour pour interrompre le parcours des enfants à deux reprises. Si ce récit a retenu notre intérêt, c'est parce que nous pensons que les éléments qui captivent les enfants sont particulièrement importants : outre l'eau tiède qui pourrait être ici la représentation d'un retour aux eaux originelles, nous remarquerons que la séduction de la nature opère grâce à la présence de plantes bien précises : les opposants végétaux, s'il nous est permis d'adapter la terminologie greimassienne à notre propos pour mentionner la source de tentation, comportent une même racine : « madr », déclinée dans « *madreselva* » et « *madroñeras* » :

Los chicos emprendieron la jornada con buen ánimo, y ya estaban bastante desviados de la casa de su madre, cuando a Juan (el mayor y el más diabólico) se le ocurrió que coger una flor de madreselva y ponérsela en el sombrero no sería ningún pecado.

-No te pares, observó Luisín.

-Me parece a mí que por coger una madreselva... -contestó Juan; y gracias a la fuerza del ejemplo, los dos hermanos asaltaron las flores.

Acostumbran las madroñeras silvestres enredarse en las zarzas, y entre piña y piña de flor, suelen asomar su tentadora cabecita de negras y azucaradas moras<sup>1052</sup>.

Derrière le nom des plantes, élément que l'on aurait tort de considérer de l'ordre du détail, se cache la présence d'une force - si ce n'est cruelle, tout au moins antagoniste - qui fait contre-poids, comme si besoin était, à la force bienveillante de la marraine.

La nature n'est pas toujours aussi amène et douce que dans « Ir derecho ». Elle abrite bien des créatures inquiétantes. Sans doute les bêtes fauves sont-elles les plus propices à représenter la férocité et la force des instincts les plus inhumains, présentes dans les différents recueils. Dans quelques récits, louves et tigresses assoiffées de sang semblent avoir le pouvoir de figurer toute l'imprévisibilité et la sauvagerie de la mère cruelle fantasmée. Cette imago terrible a tant de visages que d'un récit à l'autre, par un glissement à peine perceptible, toute chienne enragée devient louve, toute louve devient déesse, toute chatte inoffensive devient le spectre inquiétant du passé...

---

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

## Fauves, déesses et fantômes : la présence de l'infâmilier dans le récit.

Nous nous sommes déjà attachés à mettre en lumière les glissements sémantiques que l'on pouvait observer entre les termes « cruauté » et « férocité ». « Feroz », « fiero, fiera » sont des adjectifs fréquemment employés, et choisis avec pertinence, pour qualifier les personnages des récits courts. Dans le recueil *Cuentos trágicos*, Emilia Pardo Bazán crée, dans « Drago », un personnage féminin plus cruel encore que le lion déchaîné qui se jette sur son dompteur. Si un premier parallèle peut être établi entre la femme et la bête fauve, le récit qui lui succède immédiatement : « La tigresa » nous permet d'aller plus loin dans l'analyse de la nature monstrueuse et hybride de la bête sauvage.

Dans le récit, le jeune prince Yudistira traverse la forêt indienne pour rencontrer un sage capable de lui prédire l'avenir. Ses présages, inquiétants, visent à rappeler qu'une sombre créature attend patiemment l'heure de sanglantes retrouvailles :

-Príncipe -dijo al fin-, el peligro que te amenaza consiste en que una hembra se acuerda de ti; no te olvida un minuto. ¡Ay del hombre cuando lo 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 la zarpa y sus dientes en el hombro, mientras su ruda lengua bebía tu sangre con delicia...

-¡Ah! -respondió el príncipe-. ¿Hablabas de la tigresa que me hirió en una cacería, dos años hace? Mis gentes la mataron.

-No, no la mataron, príncipe. La dejaron medio muerta: no atendieron más que curarte a ti. Tú no ignoras que cuando el tigre llega a probar la carne del hombre, desdeña ya y mira con repugnancia cualquier otro alimento; pero -todos nuestros montañeses lo dicen- cuando es una tigresa la que gusta el manjar, no sólo lo prefiere a todo, sino que años enteros va tras el rastro de la misma persona a quien hincó el diente, apasionada, con terrible violencia de su sangre. El olfato sutil de la fiera no se engaña. Ya has oído, Yudistira, por dónde viene el hado para ti<sup>1053</sup>...

« Si tu veux connaître ton destin, souviens-toi de celle que tu as aimée profondément ou que tu as blessée (profondément) ? » : voilà, en substance, les premières révélations du sage. Mais le souvenir est partagé, la tigresse, car la femelle est plus acharnée que le mâle, se souvent, par amour ou par haine (ce qui importe peu finalement car il s'agit de l'envers et du revers d'un même désir, à en croire les propos tenus par l'homme clairvoyant), de celui qui

<sup>1053</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 437.

fut sa première proie. Si ces éléments suffisent à établir un parallèle entre la tigresse et la déesse mère, l'auteur nous permet de ne plus en douter dans la suite du récit. En effet, lorsque le sâdhu confie au prince que son destin tragique est le meilleur, parce qu'il lui permettra d'échapper aux crises intestines, il lui demande alors de remercier la divinité des agissements de la tigresse : « Yudistira, agradece a la diosa Kali que te transporte a diferente existencia ».

Kâlî, tout comme Lakshmî, est l'une des formes de « la shakti », « la grande Déesse ». Alors que la seconde représente joie et prospérité, Kâlî « La Noire » est l'incarnation de sa forme terrible, « ses dévots la célèbrent sous le nom de la Mère divine<sup>1054</sup> ». Nous reproduisons en annexes plusieurs illustrations de la déesse<sup>1055</sup> : nue, parfois dotée d'un troisième œil, elle danse sur le cadavre de l'homme. Sa longue langue rouge pend, souvent exagérément, de sa bouche pour symboliser sa soif de sang.

Kâlî a tout de la Mère phallique : dans ses bras, elle brandit toujours l'arme blanche et la tête décapitée de sa dernière victime, les autres crânes sont autant de trophées qui lui servent de collier ; les bras qu'elle arrache sont joints autour de sa taille, formant une cruelle ceinture : ne nous méprenons pas, ces vêtements de chair - exclusivement masculine -, loin de cacher sa nudité, la complètent d'éléments virils<sup>1056</sup>.

« L'obscur »<sup>1057</sup> revient boire le sang des hommes dans « La almohada ». Nous avons déjà mentionné ce récit parce que le guerrier y périt de façon atroce, transpercé par tant de flèches, qu'aucune partie de son corps n'est épargnée. Avant de partir au combat, Bisma prie Kâlî :

¡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<sup>1058</sup>!

---

<sup>1054</sup> POUPARD, Paul, *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, vol. I, p. 1076.

<sup>1055</sup> Nous nous reporterons à l'iconographie que nous proposons à la fin de cette étude.

<sup>1056</sup> Sur la représentation de la Mère phallique, Jean Bellemin-Noël écrit : « Et voilà où nous retrouvons notre Mère phallique. Nous saisissons au passage la raison pour laquelle le Diable au Moyen Âge était si souvent représenté avec une queue et même des mamelles, parfois plusieurs paires. Ce prétendu *surmâle*, comme eût dit Alfred Jarry, est en réalité une figure maternelle enrichie de toute la virilité que, durant le coït, elle a dérobée à son partenaire. On sait que telle est la leçon qui se dégage de la déclinaison des fantasmes originaires, présents chez chacun de nous, parce qu'ils sont liés à notre origine : Scène Originare (la rencontre sexuelle des parents), Castration (du père par la mère, pour commencer) ; Séduction (l'enfant accaparé par sa génitrice, avide d'un phallus supplémentaire), Retour au Sein Maternel (pour y périr englouti se croyant au paradis). Conclusion : tout diable est une diablesse. Et tout dieu barbu une femme à barbe », BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 76.

<sup>1057</sup> « L'obscur » est l'un des très nombreux noms que reçoit Kâlî. On pourra se reporter à WATERSONE, Richard, *L'Inde éternelle*, Evergreen, Taschen, 1996, p. 20.

<sup>1058</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 501.

La description précise est révélatrice de la curiosité de doña Emilia : peut-être l'auteur avait-il vu une illustration de la terrible déesse, ou encore avait-il lu un récit exotique dans lequel Kâlî vient exercer sa cruauté sur le genre humain. Ainsi, pour décrire la couleur de la peau et la langue rouge de la déesse, l'auteur l'animalise : elle devient louve ; le choix n'est pas innocent, car c'est un animal associé à la figure maternelle de notre côté du globe. Emilia Pardo Bazán insiste : lorsque le sang a coulé en abondance, Bisma, défiguré, repose sur un lit de flèches mais il est satisfait. La Déesse est comblée : « Adoración a ti, Kali, de la faz de loba ».

La tigresse et la louve reflètent ainsi toutes deux la Déesse Mère. La nature tout entière remplit la même fonction punitive envers l'enfant. Comme l'écrit Marie-Louise Von Franz : « [...] la nature est dure, sévère et cruellement vengeresse. Il n'y a ni jugement ni règle, mais simplement, traduit en termes mythologiques, la revanche de l'aspect sombre de la déesse<sup>1059</sup> ».

L'évocation de la bête fauve ne répond plus simplement au besoin de rappeler la cruauté des femmes, elle a le pouvoir de figurer ce qui fait sans cesse retour : le pouvoir imparable d'une mère punitive. Il ne s'agirait guère d'un hasard, selon notre lecture, si la marâtre Pepona devient une « louve » pour son mari, lorsqu'elle nourrit le projet de tuer, et qu'ensuite, cette même femme cruelle compte sur la complicité des loups pour parfaire son meurtre : en effet, si une horde de ses semblables dévorait Minia déjà mutilée, qui pourrait l'accuser d'être l'auteur de l'éviscération<sup>1060</sup> ?

Cet aspect devient plus évident encore si l'on examine de plus près les dernières lignes du récit « La tigresa ». La créature, qui cherche par tous les moyens à retrouver celui dont elle a déjà goûté le sang, surgit et s'empare du prince Yudistira :

Al pasar por un bosque muy enmarañado, un momento se dispersó por la escolta. El príncipe, aterrado, gritó para reunirla, ordenando que no cesasen de cubrir su cuerpo... Era tarde. De un seto intrincadísimo acababa de saltar una tigresa vigorosa, con brinco elástico y firme, y Yudistira sentía y reconocía los dientes blancos y agudos, que esta vez no habían hecho presa en el hombro, sino en el cuello, en cuyas venas la lengua ardiente absorbía la sangre cálida y roja<sup>1061</sup>.

---

<sup>1059</sup> VON FRANZ, Marie-Louise, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1060</sup> « Como se internasen en la escueta gándara que precede al lindo vallecito de Tornelos, y desde la cual ya se divisa la torre del santuario, Jacoba murmuró con apagada voz: -Mi comadre... ¿no es un lobo eso que por ahí va? -¿Un lobo? -dijo estremeciéndose Pepona. -Por allí... detrás de aquellas piedras... Dicen que estos días ya llevan comida mucha gente. De un rapaz de Morlán sólo dejaron la cabeza y los zapatos. ¡Asús!», PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 20.

<sup>1061</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 438.

Outre la cruauté des derniers instants du prince, n'est-il pas surprenant que l'auteur insiste encore en soulignant que la victime reconnaît les crocs de la bête ?

Cette inquiétude générée par le loup et la bête fauve, que l'on ne saurait définir de façon univoque dans tous les contes (l'étude de Bettelheim du *Petit chaperon rouge* en est la preuve), correspondrait, selon nous, en tous points à la définition que Freud fait de l'inquiétante étrangeté : « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier<sup>1062</sup> ». Freud rappelle dans cet essai de 1919 que le terme de *heimliche* renvoie à deux notions distinctes, mais pourtant complémentaires : ce terme « appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposées, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé<sup>1063</sup> ». Une même racine sémantique rend cependant en allemand le rapprochement aisé entre caché (*geheim*) et familier (*heimliche*). *Das Unheimliche*, en prenant ainsi en charge le fantasme de la mauvaise mère, de la mère terrible, privative, ne tiendrait pas seulement du familier, mais également du familial. Le sentiment de malaise ressenti par le lecteur, ou par le personnage, lorsque l'auteur souligne avec insistance l'aspect effroyable de la menace, résulte de la résurgence de l'enfoui, des premières peurs qui, tenaces, viennent hanter le récit comme autant de spectres « infâmiens »<sup>1064</sup>.

Le récit « El quinto » nous permet d'aller plus loin encore dans l'analyse des liens qui unissent la Mort et la bête fauve, images complémentaires de la mère cruelle. Dès l'incipit, l'emploi des italiques témoigne de la peur ressentie par le narrateur lorsqu'il doit nommer celle qui vient le chercher :

No puedo dudarlo. *Ella* se aproxima: oigo el ruido de madera seca de sus canillas y el golpeteo de sus pies sin carne sobre los peldaños de la escalera. No la quieren dejar pasar los médicos: mis sobrinos la aguardan con secreta ansiedad... *Ella* está segura de entrar cuando lo juzgue oportuno. Pondrá los mundos huesecillos de sus dedos sobre mi corazón, y el péndulo se parará eternamente<sup>1065</sup>.

---

<sup>1062</sup> FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 215.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>1064</sup> Nous empruntons le terme « infâmiens » à Jean Bellemin-Noël, en prenant toutefois la liberté de conserver l'accent circonflexe, apte, selon nous, à préciser la nature duelle du concept : « Zone d'ambiguïté, voire d'ambivalence, territoire fantastique, presque, où le plus familier est traité comme étranger - *unheimlich*, dit l'allemand, que je traduis à part moi tantôt par « intrange », l'étrange de l'intérieur, tantôt par « infâmiens », l'infâmiens dans la familiarité... L'écriture se vit comme travail sans crispation et jouissance sans disponibilité, d'être la feinte concertée d'un fantasme en liberté surveillée », BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1979], p. 151.

<sup>1065</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 153.

Si le narrateur reconnaît la Mort, c'est qu'il l'a côtoyée de près, lorsque son ami le marquis de Moncerrada a été mordu par sa chienne enragée. L'animal domestique ne devrait pas être source d'inquiétude pour le personnage et pourtant, c'est de la sphère la plus familière que surgit encore la tragédie. Bien que la victime ne se soucie guère de la morsure de Medorita, le narrateur saisit toute la gravité de l'accident. Les considérations humoristiques sur les créatures féminines : « Fíгурate -exclamó- me ha clavado los dientes... no sé hasta dónde. ¡Así son todas las hembras! ¡Tan pronto halagos, como mordiscos<sup>1066</sup>! » font place à la panique, et « la Medorita », devient bien vite l'horrible Medora, anagramme presque parfaite de Madre. Si la ressemblance entre les deux termes n'était pas assez convaincante, le fait que la chienne enragée poursuive encore le jeune Moncerrada, en lui apparaissant dans le lit de la rivière, contribue à souligner l'origine du monstre qui, même après sa mort, continue de hanter les eaux de l'*amnios* :

Aún me parece respirar el hálito de fuego de aquella siesta de Agosto... Habíamos resuelto bañarnos en el río, y nos desnudamos en un paraje solitario, bajo unos frondosos alisos. Enrique se quejaba, desde hacía días, de malestar vago, de tener la garganta apretada, las fauces secas: era sin duda el bochorno canicular... Vi sus blancas piernas musculosas sumergirse en el agua transparente, y de pronto escuché un grito, un alarido más bien, algo estremecedor. Y le vi correr como un insensato hacia mí, clavarme las uñas en la desnuda carne. Sus ojos salían de las órbitas.

-¡Ahí! -balbuceaba-. ¡Ahí! ¡Medora! ¡Ahí! ¡Está ahí quieta, en el fondo del río! ¡La he visto en el espejo del agua!

Y cayó, revolcándose. Su boca espumaba; sus brazos se retorcían: pegaba prodigiosos saltos, como si no les pesase el cuerpo. Aparecía más aterrador en su desnudez de demente<sup>1067</sup>.

La maladie qui s'empare du jeune homme est un retour de la première blessure, celle que la créature que l'on pensait dominer peut infliger à tout moment. Avec cet exemple, le lecteur comprend qu'il n'est nullement besoin d'être en présence d'une bête fauve sanguinaire, d'un monstre terrifiant, pour que la force de l'« infâmilier » vienne destabiliser le récit. Le fantôme de la mère cruelle est présent dans bien des récits et s'il est particulièrement redoutable, c'est parce qu'il est capable de changer constamment d'aspect, de choisir de prendre possession des êtres que l'on aurait voulu croire inoffensifs.

Le récit court « El espectro », qui est particulièrement intéressant à ce propos, appartient à la collection *Sud-Exprés*, de 1909. Le titre du récit est un gage de mystère, le lecteur pourrait s'attendre à être plongé, comme ce fut le cas dans d'autres collections, dans un univers inquiétant par son immatérialité. Toutefois, le doute se dissipe bientôt, et l'horizon

---

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 156.

d'attente généré par le titre, évolue vers une fiction où le spectre du passé sera avant tout de l'ordre de la phobie.

Ami du narrateur, Lucio Trelles cède à son besoin de se confier, d'expliquer l'effroi que lui procure, encore adulte, la vue d'un animal que d'aucuns considèrent inoffensif : le chat. L'*Unheimliche* rompt la tranquillité du récit au moment où le personnage croit apercevoir, de nuit, la présence de cette créature qu'il abhorre :

Íbamos hablando animadamente, cuando de pronto sentí que el cuerpo de mi amigo gravitaba sobre mi hombro, desplomado. Apenas tuve tiempo para sostenerle e impedir que cayese al suelo. Al hacerlo, oí que murmuraba frases confusas, entre gemidos. Yo no sabía qué hacer. No veía nada que justificase el terror de Lucio. Sin duda sufría una alucinación.

No recobró el sentido hasta momentos después, y soltó una carcajada forzada para tranquilizarme. Anduvo unos instantes, vacilando, y de súbito, volviéndose hacia mí susurró con terror indescriptible, un terror frío:

-¿Y el gato? ¿Y el gato<sup>1068</sup>?

Parce qu'il défaille, qu'il ne peut plus se contrôler, le personnage est poussé à avouer la cause de son aversion pour les chats blancs. C'est dans les souvenirs de jeunesse que le secret de famille, qu'on ne peut effacer mais qu'on voudrait ensevelir, peut expliquer l'affreuse sensation que provoque l'animal domestique. Lorsque Lucio habitait chez sa tante, les chats lui répugnaient déjà. Fougueux et sans scrupules, le jeune homme décide de tuer le chat de nuit, et de l'enterrer pour dissimuler son forfait. Dans l'obscurité du jardin, il croit apercevoir la créature, et sans l'ombre d'un doute, il tire. Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il entend un cri humain et familial, celui de sa mère. Il se précipite alors, épouvanté. Il n'a pas blessé sa mère physiquement, mais à partir de l'accident et jusqu'à sa mort, sans doute causée par l'émotion, elle lui vouera une haine atroce :

¡Entonces!... Mi madre me cobró horror... Nunca volvió a quererme... Nunca creyó mis protestas de que no intentaba asesinarla... Y murió poco después, de una enfermedad cardíaca, originada probablemente por la emoción... ¡Quedé bajo el peso del odio, de la eterna sospecha de mi madre<sup>1069</sup>!

Si le chat est ici à ce point infamiliier, c'est qu'il cristallise toute l'ambivalence de la figure maternelle. La créature incarne à la fois l'agressivité de l'enfant envers sa génitrice et la peur de l'abandon, ou de la privation de la mère nourricière et aimante. En tout état de

---

<sup>1068</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 326.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 328.

cause, ce que le récit souligne, c'est que l'on ne peut jamais se défaire totalement du fantasme primitif, qui revient à l'âge adulte hanter le personnage sous la forme d'un félin domestiqué.

En outre, si la mère de Lucio incarne la mauvaise mère, elle trouvera son pendant rassurant chez la tante Lucy, dont le prénom ne laisse planer aucun doute sur la filiation directe entre le jeune homme et cette femme, chez qui il vit au moment du tragique épisode.

Les schèmes se répètent et l'on perçoit sans difficulté que dans l'univers fictionnel de doña Emilia, c'est du familier, mais également du familial que jaillit la menace. On voudrait circonscrire la bête fauve, ou le revenant, au-delà des frontières de l'intime, du foyer, mais s'il génère l'inquiétude, qu'il est infâme, et qu'il semble menaçant, c'est précisément parce qu'il vient de l'intérieur. En somme, si la créature féroce déstabilise dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán, qu'elle exerce encore quelque pouvoir repoussant sur le lecteur adulte, c'est qu'elle n'est pas simplement menace de mort, et qu'elle a, plus que quiconque, partie liée avec notre naissance.

C'est avec l'étude de « La resucitada », qui appartient au recueil *Cuentos trágicos*, que nous terminerons ce chapitre. Ce récit, que nous avons déjà évoqué lorsque nous étions intéressés à l'onomastique, peut être qualifié de cruel, bien que le sang n'y coule jamais. Le personnage principal, Dorotea de Guevara, après s'être réveillée dans sa tombe, doit affronter le regard de ses proches. Ces derniers ne semblent pas prêts à accepter son retour : on l'observe à la dérobée, on évite son contact<sup>1070</sup>. Au fil du récit, Emilia Pardo Bazán s'amuse à créer une situation ambiguë dans laquelle on ne peut pas toujours être certain de la vérité<sup>1071</sup>, mais s'il est un élément qui ne fait nul doute, c'est toute la répulsion que manifestent les enfants et l'époux de « la ressucitée ». Face à ce rejet, Dorotea de Guevara choisit de retourner dans sa tombe, elle comprend que dorénavant, elle ne pourra jamais être autre chose qu'une apparition spectrale.

Les lieux clos (la chapelle, la maison à peine éclairée durant le repas) pourraient signaler la sécurité du cadre familial, mais ici ils traduisent plutôt l'impossibilité de s'extraire, tant pour le personnage de la revenante que pour les membres de sa famille, de la sphère

---

<sup>1070</sup> « Desde su vuelta al palacio, disimuladamente, todos la huían. Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo. Mientras comía, notaba que la mirada de los servidores, la de sus hijos, se desviaba oblicuamente de sus manos pálidas, y que cuando acercaba a sus labios secos la copa del vino, los muchachos se estremecían », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 446.

<sup>1071</sup> Alors que dans les premières lignes du récit, l'auteur choisit de présenter le personnage de Dorotea de Guevara comme un être qui n'a jamais été mort : « Bien sabía que no estaba muerta: pero un velo de plomo, un candado de bronce la impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibía -como se percibe entre sueños- lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla », *ibid.*, p. 445, il décide ensuite de créer une ambiguïté en insistant sur la pâleur de la femme, la froideur de ses membres. La voix du narrateur omniscient participe de ce jeu, qui fait osciller le lecteur entre étrange et merveilleux, en soulignant, alors que tout le monde regarde avec effroi la femme boire du vin : « ¿Acaso no les parecía natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo? », *ibid.*, p. 447.

intime oppressante, l'*Unheimliche* tenant ainsi son pouvoir de la révélation de l'étrange et l'inconnu là où l'on ne l'attendait pas. « La resucitada » est le récit des mauvaises surprises : jamais le personnage féminin n'aurait pensé être rejeté par les siens de façon si rapide, mais doña Emilia s'attache à ne condamner aucune attitude : tout le texte tend à prouver qu'il est impossible, pour la famille Guevara, de tolérer la présence de celle qui n'aurait pas dû revenir :

Y doña Dorotea venía de ese país misterioso, que los niños sospechan aunque no lo conozcan... Si las pálidas manos maternas intentaban jugar con los bucles rubios de don Félix, el chiquillo se desviaba, descolorido él a su vez, con el gesto del que evita un contacto que le cuaja la sangre. Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo con que se huye de una maldita aparición<sup>1072</sup> ...

La source de l'effroi ne connaît aucun travestissement, ce n'est pas la révélation d'un inconnu menaçant qui génère la peur, mais le retour de la mère. Si celle qui naguère était une source de joie pour ses enfants, devient une « apparition maudite », pour reprendre les termes du texte, c'est parce que le passage de la vie à la mort a modifié en substance la nature de la mère. Dans ce récit, le moment du trépas est celui de la diffraction, le retour du tombeau est réminiscence de fantômes enfouis, et la menace de l'anéantissement émane du fantôme le plus familier.

Dans les récits courts de doña Emilia, une multitude de créatures se succèdent pour offrir un tableau apte à signifier la dualité des imagos ainsi que le retour de fantômes étrangement familiers. Cette légion composite qui ne figure jamais qu'un seul être, la mère cruelle, tente toujours de reprendre la vie. Si l'on peut être surpris par le nombre des victimes, c'est que la pléthore permet l'enflement du fantasme, la répétition d'une soif de représentation inassouvie qui trouve sa source dans l'archaïque. C'est en effet en observant cet ensemble de représentations et de processus des premiers âges que le lecteur prend le risque de tomber sur une kyrielle de créatures inquiétantes. Dans un ouvrage spécialisé sur la notion de l'archaïque, François Gantheret l'a souligné :

Les êtres qui règnent en ce domaine sont grossiers, énormes et indistincts à la fois; monstrueux, et parfois ridicules. C'est une curieuse population, qui peut emprunter les figures les plus disparates<sup>1073</sup> [...]

---

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>1073</sup> GANTHERET, François « L'archaïque. Présentation », in *L'Archaïque*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°26, Paris, Gallimard, 1982, p. 6.

Nous l'avons vérifié, l'indistinction est manifeste : une même entité (qu'il s'agisse d'une marraine, de la fée de la vie de « Las dos vengadoras », ou encore de la déesse Kâlî) peut être dotée par l'auteur d'un pouvoir digne d'un être supérieur, comme d'un statut hybride fait d'humanité et de bestialité. Si les avatars de la mère cruelle sont nombreux, ils partagent pourtant un même dessein : celui de déstabiliser, de ravir l'existence, ou encore, de faire couler le sang. Lorsque François Gantheret poursuit sa réflexion sur l'archaïque, il formule avec une très grande clarté l'importance qu'y occupent la mort et les instances prédatrices :

La mort est maîtresse en ce domaine, et sous les formes les plus sauvages. L'archaïque semble d'abord placé sous le signe de l'oralité, et plus précisément du cannibalisme. Dents, et sang, corps démantelés, dépecés, ingérés; certains films sous-marins nous le suggèrent, dans lesquels l'indifférence intemporelle se rompt d'un coup du spasme d'un prédateur, avant que ne retombe, opaque, la stupidité.

Thalassa est un bon exemple : car l'archaïque est aussi, en même temps que mortel, bouillon de culture, « soupe primordiale », où s'ébauchent de confuses et souvent grotesques formes de vie. L'archaïque est le domaine du maternel en ses formes les plus grossières, les moins objectales : appui amniotique, muqueuses fécondes, plantes carnivores<sup>1074</sup>.

Ce que nous pressentions avec la présence d'une louve à la langue pendante, avec la morsure d'une tigresse qui boit le sang à même la jugulaire de sa victime, ou encore avec le fantôme d'une chienne enragée qui repose dans les eaux maternelles, le psychanalyste nous le confirme. L'image terrible de la mère cruelle, ou l'image cruelle de la mère terrible (puisque dans l'exploration de l'archaïque toute représentation obscure semble avoir un double tout aussi inquiétant) n'est jamais totalement étrangère à une morsure qui permet au sang de circuler d'un corps à l'autre. La créature devient cannibale, vampire, et pourrait encore se confondre avec la mer, et même avec les sables mouvants, pour devenir eaux matricielles, terres traîtresses, responsables de l'engloutissement.

---

<sup>1074</sup> *Ibid.*



## Chapitre XVII : Vampirisme et englobissement, la revenance en corps de la mère.

« Je ne mourrai pas ! Je ne mourrai pas ! dit-elle à moitié folle de joie et en se pendant à mon cou [...]. Ma vie est dans la tienne, et tout ce qui est moi vient de toi<sup>1075</sup> ». Théophile Gautier.

« Heliogábalo con sus insaciables ansias, los Borgias con sus satanismos, y sobre todo, una sarta de Evas, perlas negras, rosadas o blancas -derretidoras de médula, calcinadoras de huesos, sorbedoras de sangre, bebedoras de alma-, emboscadas y acechando [...]»<sup>1076</sup>. « En Babilonia »

« Revenant-en-corps », tel que l'a défini Dom Augustin Calmet dans un traité fondateur<sup>1077</sup>, le vampire se distingue du fantôme en imposant à ses victimes la présence de son corps qui défie les lois de la nature et du temps. La créature n'est pas pur esprit : pour conserver son état de « non-mort », elle doit se nourrir du sang de l'homme en s'abouchant à une jugulaire, dans un acte transfusionnel qui tient à la fois du baiser et de la morsure. Le vampire fascine car il a le pouvoir de redessiner des frontières que l'on croyait imperméables :

---

<sup>1075</sup> GAUTIER, Théophile, « La Morte amoureuse », *Récits fantastiques*, présentation M. Eideldinger, Paris, Flammarion, 1981, p. 145.

<sup>1076</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 215.

<sup>1077</sup> C'est ce que souligne Pérel Wilgowicz : « C'est au Révérend Père Dom Augustin Calmet, abbé de Sénones, que l'on doit l'étude la plus approfondie des cas de vampirisme, dans son *Traité sur les apparitions des esprits, revenants en corps, anges, démons et vampires de Silésie ou de Moravie (1751)* », WILGOWICZ, Pérel, *Le Vampirisme. De la Dame Blanche au Golem, Essai sur la pulsion de mort et sur l'irreprésentable*, Méziéu, Césura, 2000, p. 32. Les écrits de Calmet sont fréquemment cités dans les études portant sur le vampire ou le vampirisme : son travail de recensement et de définition de la créature permet aux critiques d'appréhender la créature à travers un prisme historique, légendaire, mythologique ou encore religieux.

la vie et la mort peuvent habiter une même créature, l'herméticité des corps n'est plus garantie, l'agressivité semble pouvoir causer du plaisir.

Si le fameux comte Dracula de Bram Stoker est devenu la figure archétypique du vampire, c'est que l'auteur irlandais a su réunir au sein d'un même récit une multitude de composantes déjà présentes dans des écrits plus anciens, tout en donnant un caractère résolument séduisant au monstre.

Dès que l'on souhaite s'intéresser à la figure du vampire dans la littérature du 19<sup>ème</sup> siècle, on ne peut manquer d'observer que le *Dracula* de Stoker est une œuvre qui a bouleversé l'appréhension de l'être hématophage. Depuis 1897, le personnage littéraire a presque éclipsé tous ses ancêtres ; nombre d'écrits postérieurs et de films se sont nourris de cette œuvre littéraire pour compléter la figure du vampire qu'avait déjà synthétisée Stoker, tout en délaissant, et cela est fort regrettable lorsque l'on souhaite saisir la nature des échanges vampiriques, les personnages féminins du roman. Les trois femmes au rire argentin qui désirent se jeter sur Jonathan dans le château du comte Dracula, ou la belle et féroce Lucy ne sont-elles pas, elles aussi, de terribles vampires<sup>1078</sup> ?

Bien que les premiers personnages de vampires soient des hommes (le premier texte littéraire sur le vampire est un court poème allemand de 1747<sup>1079</sup>, l'être assoiffé de sang que l'on tient pour l'ancêtre de *Dracula* est lord Ruthven dans *The Vampyre, a tale* de William Polidori (1819)<sup>1080</sup>), il convient de rappeler que les vampires féminins ne sont pas rares dans la littérature du 19<sup>ème</sup> siècle. Tout comme Stoker s'est inspiré du personnage du voïevo de Valachie Vlad Dracula, « l'empaleur », Sheridan Le Fanu a choisi de prêter vie à la comtesse de sang, Erzsébeth Bathory de Czethé, sous les traits de *Carmilla*, en 1872. En outre, des

---

<sup>1078</sup> Nous souhaitons illustrer ce propos avec deux citations du roman de Stoker. Le premier est tiré du journal de Jonathan Harker, le second est une description de la métamorphose de Lucy. Lorsque Jonathan s'aventure dans le château, et qu'il brave alors un interdit dicté par le comte Dracula, il fait la rencontre de trois créatures effrayantes et séduisantes : « Elles s'avancèrent vers moi, me dévisagèrent un moment, puis se parlèrent à l'oreille. Deux d'entre elles avaient les cheveux bruns, le nez aquilin, comme le comte, et de grands yeux noirs, perçants, qui, dans la pâle clarté de la lune, donnaient presque la sensation du feu [...]. Toutes les trois avaient les dents d'une blancheur éclatante, et qui brillaient comme des perles entre leurs lèvres rouges et sensuelles. Quelque chose en elles me mettait mal à l'aise, j'éprouvais à la fois désir et épouvante. Oui, je brûlais de sentir sur les miennes les baisers de ces lèvres rouges », STOKER, Bram, *Dracula*, Paris, Larousse, 2012, p. 33. La mise à mort de Lucy, dans le journal du docteur Steward, témoigne également de toute la monstruosité de la créature vampirique : « Jamais je n'avais vu sur un visage une telle expression, tout à la fois de rancune et de dépit, et personne, je l'espère, n'en verra jamais de semblable. Les joues, jusqu'ici restées colorées, devinrent livides, les yeux semblèrent jeter des étincelles venant tout droit de l'enfer, les rides qui apparurent sur le front ressemblaient aux replis des serpents de la Méduse, et la charmante bouche aux lèvres brillantes de sang s'ouvrit presque en forme de carré, comme dans ces masques grecs ou japonais qui représentent la colère. Si jamais un visage a pu signifier un arrêt de mort, si jamais regards ont été capables de tuer, ce visage et ces regards, nous les avions à ce moment devant nous », *ibid.*, p. 82-83.

<sup>1079</sup> Il s'agit du poème « Der Vampir » de l'Allemand Henrich August Ossenfelder. Cf. MARIGNY, Jean, « Vampires et vampirisme à travers les formes et les genres littéraires », in *Le Vampirisme et ses Formes dans les Lettres et les Arts*, Paris, L'Harmattan, textes réunis par Natalie NOYARET, 2009, p. 68.

<sup>1080</sup> LECOUTEUX, Claude, *Histoire des Vampires. Autopsie d'un mythe*, Paris, éditions Imago, 2009, p. 8.

figures féminines vampiriques n'étaient-elles pas déjà présentes dans « La femme vampire » d'Hoffmann (1821), « La Guzla » de Prosper Mérimée (1827), « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier (1836), « La Baronne trépassée » de Ponson du Terrail (1853), ou « La Vampire » de Paul Féval (1865) ? Cette liste, non exhaustive, tend à prouver que la figure du vampire, devenue fort populaire avec Stoker, n'exclut en rien la présence de la femme, voire de la mère. Au contraire, alors que de nombreuses études se sont intéressées aux divers avatars du vampire<sup>1081</sup> sans établir de *distingo* entre le sexe des créatures, Pérel Wilgowicz a su prouver dans son étude psychanalytique sur le vampirisme que derrière la figure du vampire, il n'est pas rare de trouver une relation d'emprise d'une femme sur un enfant. Dans cet essai, la psychanalyste passe du texte littéraire au mythe, afin de trouver quels sont les différents éléments constitutifs qui peuvent expliquer le succès des histoires qui reposent sur les échanges sanguins. C'est en partant à la rencontre de monstres dentus et absorbeurs de vie des quatre coins du monde que Pérel Wilgowicz parvient à isoler quelques mythes du vampirisme où la figure féminine, et maternelle, est convoquée :

Dans ce survol rapide du vampirisme à travers les âges et les continents, nous retiendrons un aspect fondamental, le lien particulièrement intense qui existe entre une créature féminine et un enfant : ainsi en est-il, en Roumanie, des *moroi*, nourrissons tués par leurs mères avant le baptême, enterrés nuitamment dans un lieu quelconque et offerts, croit-on, au diable ; ou encore des *nosferat*, sortes de *strigoï*, enfants morts-nés d'un couple illégitime, maudits de ce fait avant leur naissance. Cette dimension infanticide caractérise également les *striges roumaines*, sorcières qui, s'attaquant avec prédilection aux cœurs des petits enfants, sont particulièrement à craindre pendant les jeûnes précédant Noël ou la Fête de Saint Pierre [...] Les *bruixa* portugaises sont, elles aussi réputées avoir une action néfaste sur les bébés, les sorcières « chevêches » sortes d'oiseaux nocturnes décrits par Antoine de Torquemada [*sic*] aspirent le sang des nouveaux-nés à travers leur peau<sup>1082</sup>.

Notre propos n'est pas de déduire, hâtivement, que tout vampire est une vampire, une lecture de « Vampiro », d'Emilia Pardo Bazán suffirait d'ailleurs à nous prouver le contraire ; mais avec l'étude de plusieurs récits courts, nous allons voir que les échanges sanguins, qu'ils soient point nodal du récit, ou encore, qu'ils semblent secondaires, participent d'une pulsion

---

<sup>1081</sup> Claude Lecouteux évoque dans son ouvrage de nombreuses créatures vampiriques telles que le *dux-ljubovnik* des Slaves, le *latawiec* polonais, le *zburator* et les *strigoï* roumains. Il s'attache ensuite à recenser les noms les plus courants que reçoit le vampire : vampir, wanpir, strigon, *Vârkolac*, *grobnic*, *opyr*, *vourdalak*, *broucolaque*, *Nosferat*, *murony*... Cette longue liste prouve que malgré quelques différences entre les différentes descriptions du vampire, il s'agit d'un genre de créature que de nombreux pays ont en partage, *ibid.*, p. 43-96. Sur le même sujet, on pourra également consulter BAJON, Michel P., « Les métamorphoses du vampire ou les avatars d'une bestiole », in *Le Vampirisme et ses Formes*, *op. cit.*, p. 14-40.

<sup>1082</sup> WILGOWICZ, Pérel, *op. cit.*, p. 36-37.

d'emprise particulière : les victimes exsangues et les forces dévorantes se répètent pour signifier la présence tenace de fantômes archaïques qui unissent la figure maternelle ambivalente à l'enfant. Afin d'éclairer cette relation entre la transfusion cruelle et la représentation fantasmatique, nous choisirons d'abord d'identifier les figures vampiriques présentes dans les récits courts. Ce n'est qu'après avoir livré les premières conclusions sur la signification du vampirisme dans ces textes, que nous étendrons nos réflexions aux phénomènes d'engloutissement, fortement récurrents dans le corpus étudié.

## Les manifestations du vampire

Alors qu'en Angleterre, en Allemagne et en France, le vampire fait frissonner de nombreux lecteurs au 19<sup>ème</sup> siècle, l'Espagne ne s'empare que plus tardivement du mythe littéraire. Si Feijoo s'était intéressé dans *Cartas eruditas y curiosas* à la créature, après avoir eu connaissance du texte de Calmet<sup>1083</sup>, il fallut encore attendre bien des années pour que le vampire devienne le protagoniste de récits courts. « Vampiro » de doña Emilia, publié en 1901, serait d'ailleurs l'un des premiers récits espagnols à mettre en scène cet être assoiffé de sang.

Le vampire, tel que le dépeint Emilia Pardo Bazán dans ce texte, n'est guère effrayant, il ne semble devoir que très peu de choses à ses ancêtres littéraires : il s'agit d'un vieil homme, Fortunato Gayoso, qui décide d'épouser la jeune Inesiña, âgée de quinze ans, pour lui permettre de recouvrer sa vigueur d'antan. Le jeu des oppositions binaires : femme-enfant / vieillard impotent, nécessité / fortune bien ou mal acquise, contribue à donner au texte un accent résolument critique dans lequel l'auteur condamne le mariage d'intérêt. Le caractère insolite du récit, voire contre-nature, ne tiendrait-il pas de cette association de contraires si

---

<sup>1083</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo, Carta XX : « Reflexiones críticas sobre las dos Disertaciones, que en orden a Apariciones de Espíritus, y los llamados Vampiros, dio a luz poco há el célebre Benedictino, y famoso Expositor de la Biblia D. Agustín Calmet », *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, Real Compañía de Impresos y Libreros, 1774, vol. IV, p. 266-294. On observera combien les deux aspects que critique fortement Feijoo : le regard fatal du vampire et sa condition de revenant-en-corps seront retenus par les auteurs lorsqu'ils décideront de s'intéresser à cette créature inquiétante : « Parece ser, que aquellos Bárbaros nacionales no hallan dificultad en que el *Vampiro* esté a un mismo tiempo en dos lugares; esto es, en el sepulcro, como los demás muertos, y fuera del sepulcro, molestando a los vivos. Es verdad, que los sucesos que refieren son tan varios, que en unos se representa esta duplicada *ubicación*, y en otros, que van, y vienen, que salen de los sepulcros a hacer sus correrías, y se vuelven a ellos a su arbitrio. De suerte, que alternan, como quieren, los dos estados de *muertos*, y *vivos*. Algunas veces el *Vampiro* hace la buena obra de avisar a algunos de su próxima muerte. Esto ejecuta, entrando donde hay un convite; siéntase a la mesa, como si fuese uno de los convidados, aunque ni come, ni bebe. ¿Pues a qué viene allí? A clavar la vista en éste, o aquél de los que está a la mesa, hacerle alguna señal, o gesto, lo que se tiene por pronóstico infalible, de que aquel a quien mira, muy luego ha de morir », *ibid.*, p. 280.

éloignée du vrai sentiment amoureux ? Le regard acerbe et amusé que le narrateur pose sur ce couple ne laisse guère planer le doute sur l'intention critique du récit :

No se hablaba en el país de otra cosa. Y ¿qué milagro? Sucede todos los días que un setentón vaya al altar con una niña de quince<sup>1084</sup>?

Les villageois participent également de la dénonciation de cette union si peu souhaitable pour la jeune Inés. Ils se réunissent sous les fenêtres du couple pour manifester bruyamment leur indignation, tout de même empreinte d'amusement. Mais le silence finit par s'installer dans l'alcôve, et bientôt plus personne ne vient troubler les jours de don Fortunato qui semble, comme par magie, retrouver des forces. Son visage, naguère creusé par les affres du temps, devient plus rond, et alors qu'on le pensait condamné, il se montre plus agile, plein d'une vie que l'on ne lui connaissait plus depuis bien longtemps. Ce que tout le monde ignore, ce qui échappe au médecin du village, Tropiczo, le narrateur le livre bientôt : ce bain de jouvence se fait aux dépens d'Inés :

Lo que se callaba el viejo, lo que se mantenía secreto entre él y el especialista curandero inglés a quien ya como en último recurso había consultado, era el convencimiento de que, puesta en contacto su ancianidad con la fresca primavera de Inesiña, se verificará un misterioso trueque. Si las energías vitales de la muchacha, la flor de su robustez, su intacta provisión de fuerzas, debían reanimar a don Fortunato, la decrepitud y el agotamiento de éste se comunicarían a aquélla, transmitidos por la mezcla y cambio de los alientos, recogiendo el anciano su aura viva, ardiente y pura y absorbiendo la doncella un vaho sepulcral. Sabía Gayoso que Inesiña era la víctima, la oveja traída al matadero; y con el feroz egoísmo de los últimos años de la existencia, en que todo se sacrifica al afán de prolongarla, aunque sea horas, no sentía ni rastro de compasión. Agarrábase a Inés, absorbiendo su respiración sana, su hálito perfumado, delicioso, preso en la urna de cristal de los blancos dientes; aquel era el postrer licor generoso, caro, que compraba y que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya<sup>1085</sup>.

Ce passage, dans lequel l'auteur parvient habilement à signifier que l'égoïsme est une caractéristique profondément humaine, est fort intéressant, car il nous permet d'observer quelles sont les valeurs qui sont attribuées au sang, lorsque celui-ci doit passer d'un corps à un autre. Bien que l'échange entre les deux êtres ne soit pas exclusivement sanguin, mais que dans le récit, il semble plutôt se trouver au niveau du souffle, les dernières lignes du passage

---

<sup>1084</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 59.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

que nous avons cité, ainsi que le titre même du récit suffisent à établir un parallèle entre l'absorption de la vie et les échanges de sang.

La figure du vampire, incarnée par Fortunato Gayoso, n'est pas celle d'un revenant-en-corps, puisque le monstre est ici bien humain. En mentionnant la complicité d'un mystérieux guérisseur étranger, l'auteur choisit toutefois d'avoir recours au surnaturel pour expliquer l'absorption de l'essence vitale d'Inés. Outre une critique du mariage d'intérêt, ce que le texte laisse entrevoir, à un autre niveau, c'est qu'il peut exister un lien cruel entre les générations : le narrateur indique d'abord de façon précise l'âge de chacun des personnages, puis l'on apprend que Gayoso deviendra sans doute centenaire alors qu'Inés meurt avant ses vingt ans ; Inesiña est davantage une enfant qu'une femme comme en témoignent les emplois du diminutif, l'emploi de « la niña », ou encore la présence des poupées dans la chambre des époux ; Eros et Thanatos sont intimement liés dans des échanges où l'oralité est convoquée ; et le sang demeure avant tout un tribut qu'il faut verser à une force plus ancienne. Le sang a un prix, celui du rachat de la perte de vitalité d'une force avide, qui ne connaît aucune hésitation lorsqu'il s'agit de ravir l'objet de sa complétude. Dans un ouvrage spécialisé sur le vampire, Jean Bellemin-Noël consacre un chapitre au prix du sang. Le critique compare la position du lecteur à celle de la figure du vampire :

Je m'enrichis de l'appauvrissement épié de l'autre en train de se vider - vengeance primaire, envie punitive, jalousie digne d'un primitif, mais qu'aucune sagesse, dirait-on, ne m'amènera jamais à abandonner. Aucune sagesse ni aucun sentiment de solidarité, pas même de fraternité. Cette énergie libidinale qui paraît, qui apparaît, et qui se met en somme à ma disposition, il *faut* que je m'en empare. Pour compenser je ne sais quelle perte.

Ou plutôt pour racheter une perte que tous, nous ne connaissons que trop bien. La première, l'inaugurale, la native, celle du corps maternel. Voilà le grand mot lâché : Ce *sang* contemplé dont tu n'as jamais satiété, jamais suffisance, c'est *la présence en toi de ta mère* - mais allez donc le dire de cette façon-là à tous ceux que le sang fascine<sup>1086</sup>.

Le ton provocateur de la citation nous permet de soulever un point d'achoppement : celui qui voudrait que toute manifestation vampirique dans une œuvre littéraire soit la représentation d'un même fantasme archaïque, celui de la persécution d'une mère cruelle, et qu'il exclurait la présence d'autres fantasmes. Nous savons combien toute lecture tend invariablement à réduire la richesse du texte littéraire, nous voudrions éviter cet écueil et rappeler que le vampire peut cristalliser plusieurs fantasmes. Si nous acceptons que la

---

<sup>1086</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire, op. cit.*, p. 174.

superposition de fantasmes soit possible au sein d'un même texte, nous comprendrons que voir dans le vampire une figure masculine paternelle et séduisante n'invalide pas notre postulat, selon lequel l'échange des flux peut se donner à lire comme la résurgence d'une imago maternelle punitive archaïque. Et si Dracula et les vampires-mâles sont subversifs car ils exercent un pouvoir de séduction, si leurs canines aiguisées pénétrant les chairs les plus tendres sont à même de rejouer la scène d'un accouplement fait de plaisir et de « petite mort », il est d'autres éléments qui les rattachent indubitablement à une figure maternelle. Le comte Dracula ne voyage-t-il pas sur un vaisseau portant le nom de la déesse-mère « Demeter » ? Le cercueil qui accueille le vampire après chacun de ses méfaits n'est-il pas un contenant à même de représenter le ventre maternel ? Ne faut-il pas encore que ce cercueil soit toujours rempli d'un peu de terre transylvanienne ?

On le voit, l'analyse permet d'aller plus avant dans l'appréhension du vampirisme et de tisser des liens avec la présence d'une figure maternelle punitive.

Nous choisirons d'illustrer cet aspect grâce à une interprétation du conte « La exangüe », paru deux ans avant « Vampiro », dans lequel l'auteur parvient à établir une relation entre la perte des colonies et le vampirisme. Le récit, d'abord publié dans *Blanco y Negro* en 1899, a ensuite été intégré à la collection *Cuentos de la Patria*. Dès les premières lignes du récit, le narrateur décrit le personnage de façon à ce que s'impose rapidement, chez le lecteur, l'image d'une femme vampirisée :

-Alquiló el cuarto tercero de mi casa, desocupado hacía tiempo -nos dijo el eminente Doctor Sánchez de Abrojo-, una señora que me llamó la atención al encontrarla casualmente en la escalera. Nada tenía, a primera vista, de particular; ni era guapa ni fea, ni vieja ni joven; vestía de riguroso luto, y pasaba como una sombra, tímida y muda, acongojada por el sobrealiento de la subida. Lo que en ella me extrañó fue la palidez cadavérica de su rostro. Para formarse idea de un color semejante, hay que recordar las historias de vampirismos que cuentan Eduardo Poe y otros escritores de la época romántica, y servirse de frases que pertenecen al lenguaje poético: hay que hablar de palidez sepulcral: sólo la muerte da un tono así a una faz humana<sup>1087</sup>.

Le logement vide, le port du deuil, la comparaison avec l'ombre, la pâleur sépulcrale tendent à préparer la venue d'un événement insolite, d'une créature sortie des ténèbres. Tous les signes du vampirisme sont présents :

---

<sup>1087</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 565.

Las piernas hinchadas, la extrema languidez, el no poder alzar los párpados, eran señales de que faltaba el jugo vital, licor precioso que reparte por todo el organismo energía y fuerza<sup>1088</sup>.

Pourtant, le récit prend une tout autre direction : le narrateur rappelle que cette femme, qui n'a plus ses parents et qui ne peut compter que sur son frère, a décidé de suivre ce dernier lorsqu'il s'est embarqué pour les Philippines. Bien que la révolte gronde dans l'Archipel, le frère et la sœur ne semblent guère s'inquiéter, mais bientôt la venue d'une horde cruelle leur prouve qu'ils auraient dû être plus prudents et regagner l'Espagne. La jeune femme ne peut supporter que la seule personne qui compte à ses yeux soit tuée, elle implore alors le chef de la bande armée :

En el semblante impasible, leyó la señorita, enloquecida de horror, la sentencia del hermano adorado; y besando los pies del cabecilla, le ofreció "su sangre por la de él". "Se admite -contestó de pronto el amarillo-. La sangre de él no correrá. Que sangren a ésta"<sup>1089</sup>.

Les saignées se succèdent pendant huit jours, et la jeune femme sombre peu à peu dans un état proche de la mort. Une troupe espagnole arrive avant qu'il ne soit trop tard, et la victime découvre avec effroi que son frère a été pendu. Parmi les auditeurs de Sánchez de Abrojo, la voix d'un peintre s'élève : il fera un portrait de cette femme, le visage entouré d'œilletons rouges et jaunes, car son histoire permet de représenter toutes les affres de la nation espagnole ayant perdu ses forces vives.

Le caractère fortement allégorique du personnage, l'appartenance du récit à un recueil au titre explicite, permettent aisément de saisir que le vampirisme dont il est question est éminemment symbolique, et que la tragédie personnelle sert avant tout à souligner le drame national. Mais si nous choisissons de lire le texte à un autre niveau, que nous nous attachons encore à souligner la présence d'images récurrentes au point d'être obsédantes, nous observerons que la perte subie du fluide vital est associée à la présence de forces menaçantes qui nous sont désormais familières. A l'issue de sa cinquième saignée, le personnage perd conscience ; le narrateur décrit par le menu les visions qui tourmentent « La exangüe » :

La sangría -estremece decirlo- duró una semana. Cada mañanita, en una escudilla de coco, recogían la sangre de la desdichada, que caía después al suelo en mortal desmayo. Desde el quinto día, la debilidad la produjo una especie de delirio;

---

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 565-566.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 567.

creíase a bordo del barco que la conducía a España, libre y feliz, al lado de su hermano; escuchaba el ruido del mar, batiendo los costados del buques, y notaba -efectos del vértigo- el ir y venir de las olas, el balance y cuchareo de la embarcación, el soplo del viento, la humareda que la chimenea lanzaba. Tan pronto su alucinación la mostraba una bandada de tiburones, como un asalto de piraguas llenas de indígenas; ya exhalaba chillidos porque ardía el barco, ya oía silbar las balas de los cañones y veía que el gran trasatlántico, partido en dos, hundíase en el abismo. Al amanecer del octavo día -último de su suplicio según la habían anunciado-, cuando ya la vena del brazo, exhausta, sólo gota a gota soltaba su jugo, y el corazón fallecía próximo al colapso mortal, en un momento lúcido, o acaso de fiebre, se le apareció España, sus costas, su tierra amada, clemente; y creyendo besarla, pegó la boca al suelo de la cabaña, donde yacía sobre petates viejos, medio desnuda, agonizando, devorada por una sed horrible, clamor de secas venas sin jugo<sup>1090</sup>.

Dans ce passage, Emilia Pardo Bazán parvient à créer une tension entre le salut attendu de la terre promise : « el barco que la conducía a España, libre y feliz », « se le apareció España, sus costa, su tierra amada, clemente », et les obstacles qu'interpose une mer féroce peuplée d'êtres dangereux : « batiendo los costados del buque », « tan pronto su alucinación la mostraba una bandada de tiburones, como un asalto de piraguas llenas de indígenas ». C'est ainsi que le « supplice » de la victime vampirisée donne lieu à la représentation d'un voyage vers les origines sous le signe du clivage. Il est aisé de voir la présence d'une imago maternelle cruelle dans cet « abismo », qui menace le bateau qui porte l'espoir du personnage et qui s'oppose diamétralement au réconfort d'une terre-mère rassurante. Le vertige ressenti par le personnage exsangue s'apparente à un bercement dangereux des flots : « el ir y venir de las olas », qui semble avoir partie liée avec la perte ou le gain de substance vitale : « el balance y *cuchareo* de la embarcación ». Comme dans d'autres textes étudiés au préalable, cet extrait permet ainsi de confirmer nos hypothèses : lorsque le sang coule, qu'il est happé par une force originaire, les images de l'alimentation et de la lactation affleurent à la surface du texte pour suggérer tout l'archaïsme des fantasmes liés à la cruauté. En effet, dans les dernières lignes du passage, le narrateur insiste sur la frustration endurée par le personnage vampirisé, lorsque ce dernier croit embrasser la terre promise. Ne pouvant trouver le réconfort escompté, le personnage, tel l'enfant privé de lait, reste tributaire d'une force supérieure capable de donner la vie, ou de la laisser s'échapper lentement : « medio desnuda, agonizando, devorada por una sed horrible, clamor de secas venas sin jugo ».

---

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 567.

Pour Max Kohn, il existerait ainsi dans toute histoire de vampires, un « invariant de la tétée<sup>1091</sup> », expression qui systématise ce que Jean Bellemin-Noël avait déjà observé dans *Plaisirs de vampires* : « celle qui réclame votre sang serait celle dont vous avez épuisé le lait<sup>1092</sup> ». Les associations entre le lait, le sang, la vie et la mort peuvent d'ailleurs être observées par le lecteur dans plusieurs récits de doña Emilia. Tant l'épisode de l'allaitement de « Durante el entreacto » que l'incipit de « La advertencia », dans lequel une mère donne le sein à son enfant, nous permettent de saisir la nature vampirique de l'enfant-suceur de vie :

Y amante de la criatura como una leona madre, Ginesa le daría, no leche, sangre de sus venas brotando de heridas que doliesen mucho. Y lo tenía entregado a manos indiferentes, sin cuidados, criado a biberón sabe Dios cómo, encanijándose tal vez; y el chorro de dulzura que surtía de sus senos era para un chiquillo rico, que podía comprarlo.

Ella no robaría un céntimo jamás, pero vamos, que tampoco esto era justo. Y pensaba con salvaje gozo en que, desde aquel punto y hora, el chiquillo de sus entrañas sería quien bebiese el jugo de su vida, todo, sin tasa, a oleadas de amor<sup>1093</sup>...

Oyendo llorar al pequeño, el de cuatro meses, la madre corrió a la cuna, desabrochándose ya el justillo de ruda estopa para que la criatura no esperase. Acurrucada en el suelo, delante de la puerta, a la sombra de la parra, cargada de racimos maduros, dio de mamar con esa placidez física tan grande y tan dulce que acompaña a la vital función. Creía sentir que un raudal tibio e impetuoso salía de ella para perderse en el niño, cuyos labios inflados y redondos atraían tenazmente la vida de la madre<sup>1094</sup>.

Le nourrisson peut parfois se montrer agressif. Il manifeste alors son désir d'obtenir une plus grande satisfaction par la morsure, comme en témoigne « La novela de Raimundo »,

---

<sup>1091</sup> KOHN, Max, *Un vampire sur le divan*, Paris, MJW Fédition, 2013, p. 41. Le psychanalyste, qui examine la présence du vampire dans les films et les séries télévisées précise : « La première des expériences du nourrisson c'est la tétée. Et même s'il ne s'agit pas de mère mais d'un biberon on retrouve la morsure. Quand on voit ces films, quelque chose de très archaïque se passe du côté de la morsure et de l'oralité qui n'est pas du tout dans une sexualité génitale. Il y a en outre tout cet imaginaire autour du sang : le lait est remplacé par le sang. Cela produit dans la réalité les mêmes effets que s'il s'agissait du lait : comme une impression de satisfaction. Sauf que ce n'est pas une source de vie mais une source de mort et qui plus est d'immortalité », *ibid.*, p. 43.

<sup>1092</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampires*, *op. cit.*, p. 3. Le critique précise : « Or, qu'y a-t-il de plus ordinaire et de plus énigmatique en même temps que ce premier moment de la vie tout juste reçue où l'enfant s'abouche à sa mère pour continuer de recevoir d'elle de quoi entretenir ses forces ? Il l'assimile dans son corps sans devenir elle, elle le maintient hors d'elle comme s'il était toujours dans son ventre : intime et pourtant exclu, étranger quoique des plus indigènes. On pourrait montrer que cette bizarre accointance de l'allaitement, où chacun est un bonheur et une menace pour l'autre, au fil du rêve toujours déçu et toujours repris d'être un en deux ou de rester deux en un (« Tu me calines et m'élimines ! », « Je te donne la vie, tu me volas ma vie ! »), on pourrait démontrer textes à l'appui que ce télescopage des contraires fournit la matrice des diverses espèces de rencontres qui sont au cœur du fantastique, confrontant une victime fascinée avec un être ou un événement monstrueux, affrontant des sujets ravis à un ravisseur ou à une ravisseuse », *ibid.*, p. 4.

<sup>1093</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 441.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 555.

récit dans lequel, comme dans les deux textes précédents, le personnage de la mère allaitante est présenté sous son jour le plus clément :

De súbito la gitana exhaló un chillido de dolor: el crío acababa de morderla cruelmente y ella, casi en broma, aplicó dos azotes ligeros a la criatura<sup>1095</sup>.

Mais cette bonne mère peut disparaître à tout moment pour céder le pas à son double, la créature cruelle capable non seulement de priver, mais de reprendre... Le vampire pourrait ainsi être l'incarnation d'une réciprocité : sa soif est une réclamation, un retour des fluides versés par la mère, retournement d'une emprise qui fut naguère celle de l'enfant mais qui reste à jamais, dans le fantasme, celle de la génitrice.

Au sein du texte littéraire, il conviendra d'appréhender l'échange des fluides vitaux (tant le lait que le sang) comme le signe le plus évident de l'introjection<sup>1096</sup>, voire de l'incorporation (puisque la succion est au cœur du vampirisme) du mauvais objet chez le sujet créateur. Résultant d'un clivage qui vise toujours à préserver le bon objet, la mauvaise mère peut exprimer toute la violence de son insatisfaction dans ces transfusions forcées, dans ces passages brutaux d'un corps à un autre.

S'il nous est permis de compléter l'analyse que nous avons proposée du récit « Un destripador de antaño », nous observerons qu'alors que tant d'éléments permettaient déjà d'observer la scission entre la bonne mère et la mauvaise mère et de comprendre que le terrible méfait du récit était imputable, à un niveau inconscient, à cette dernière (comme en témoigne la présence de multiples avatars de la force matricielle cruelle : la marâtre, la louve, la trappe dans l'arrière-boutique du pharmacien), « el unto de moza » suffisait déjà à signifier l'essence du fantasme archaïque :

-Pues como dicen que esa untura *es de lo que es...*  
-¿De qué?  
-¡Ave María de Gracia, comadre! -susurró Jacoba, deteniéndose y bajando la voz, como si los pinos pudiesen oírla y delatarla- :¿De veras no lo sabe? Me pasmo [...]

---

<sup>1095</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 565.

<sup>1096</sup> Il s'agit d'un « processus mis en évidence par l'investigation analytique : le sujet fait passer, sur le mode fantasmatique, du « dehors » au « dedans » des objets et des qualités inhérentes à ces objets. L'introjection est proche de l'incorporation qui constitue son prototype corporel, mais elle n'implique pas nécessairement une référence à la limite corporelle (introjection dans le moi, dans l'idéal du moi, etc.) [...] L'introjection se caractérise encore par sa liaison avec l'incorporation orale. Les deux termes sont d'ailleurs employés comme synonymes par Freud et de nombreux auteurs », LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *op. cit.*, p. 209-210.

-A fe, comadre, que no sé ni esto... Cuento, comadre, cuento... Callaré lo mismo que si muriera.

-¡Pues si no hay más que hablar, señora! ¡Asús querido! Estos remedios tan milagrosos, que resucitan a los difuntos, hácelos don Custodio con *unto de moza*.

-¿Unto de moza...?

-De moza soltera, rojiña, que ya esté en sazón de poder casar. Con un cuchillo les saca las mantecas, y va y las derrite, y prepara los medicamentos<sup>1097</sup>.

Les explications fournies par le personnage de Jacoba de Alberte sur la nature du remède miraculeux soulignent le caractère vampirique du processus de guérison : il s'agit d'abord de prélever la graisse de façon cruelle, de la fondre, pour qu'elle soit assimilée par un autre corps. La chair sacrifiée est ainsi incorporée à un autre pour assurer le prolongement de sa vie.

La présence du vampire, que nous avons observée dans « Vampiro », « La exangüe » ou encore avec « Un destripador de antaño »<sup>1098</sup>, se manifeste encore dans des récits courts où la succion de l'essence vitale du personnage sacrifié ne passe pas toujours par la bouche. L'« œil suceur de vie », tel que le nomme Jean Bellemin-Noël remplit la même fonction que les pupilles inquiétantes capables d'hypnotiser, d'aveugler, d'absorber ou de jeter un mauvais sort. Œil pour œil, dent pour dent, les regards absorbent autant que les canines mordent, dans une sphère vampirique régie par les liens de la possession et de l'emprise. C'est ainsi que dans plusieurs récits l'affaiblissement du personnage n'est pas le fait d'une bouche monstrueuse mais d'un œil malveillant. Réminiscence d'un face à face ambigu avec la mère, le regard est au cœur du fantôme de privation.

Le regard hypnotique et monstrueux de la Tía Tecla, les yeux rougis et ensanglantés de la mère de « En tranvía » qui cache en son sein un enfant aveugle, « los ojos fieros de la madre » dans « La hoz » sont révélateurs de la force représentative de l'organe de la vision au cœur du texte. L'œil exprime le drame, annonce l'arrivée de la violence, et peut déjà tisser un lien entre la figure maternelle et l'enfant impuissant.

Dans « El indulto », Emilia Pardo Bazán évoquait pour la première fois de façon très explicite le pouvoir vampirique du regard. Grâce au discours direct du père assassin, le lecteur

---

<sup>1097</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 19.

<sup>1098</sup> Dans les récits « Cuatro socialistas » et « El fantasma », le lecteur peut encore trouver des expressions qui renvoient au vampirisme. Dans le premier, l'acte de vampirisme est associé à l'emprise exercée par une classe dominante sur le monde ouvrier : « -Pues na, que el hombre se cansa de vivir a la sombra y aguantando mal quereres -gruñía el de la blusa, ceceando y escupiendo de costado... O ha de ser un borreguiyo que diga amén a cuanto se le antoje al patrón, y se deje chupar la sangre toda, o ya sa fastidio », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 130. Dans le second récit, l'expression « boire le sang » est associée à la vengeance, à l'honneur, au désir de faire rendre gorge au rival imprudent : « Bajo el influjo de ilusorios remordimientos le ha contado a su marido... es decir "nada"... pero "todo" para ella; y el marido ha venido aquí, como usted, sólo que más enojado, naturalmente, a pedirme cuentas, a querer beber mi sangre », *ibid.*, p. 411.

a connaissance d'un élément du folklore galicien qu'il retrouve dans d'autres récits : la présence de sorcières capables d'absorber la vie à distance : « ¡Qué chiquillo tan feo! -gruñó el padre, colgando de nuevo el candil-. Parece que lo chuparon las brujas<sup>1099</sup> ».

Leandro Carré Alvarellos mentionne à deux reprises la présence de ces sorcières dans son recensement des légendes traditionnelles galiciennes. Les *meigas*, qu'il s'agisse de « La Chuchona<sup>1100</sup> » ou encore d'autres femmes jetant le mauvais œil, sont souvent rendues coupables de la mauvaise santé des enfants ou de la perte d'animaux.

Avec « Atavismos », Doña Emilia s'est inspirée de cet élément légendaire pour interroger, comme elle l'a fait à de nombreuses reprises au cours de sa carrière de nouvelliste, la véracité de tout ce qui échappe à la raison. Il ne s'agit pas du seul récit où la comtesse de Pardo Bazán s'intéresse au mauvais œil : « Mal de ojo » et « Maldición de gitana » en sont de bons exemples<sup>1101</sup>, mais c'est sans doute avec « Atavismos » que le lien entre la sorcière, la maternité et le vampirisme est le plus évident. Avant tout composé de dialogues (la comtesse de Pardo Bazán s'entretient avec un religieux et une paysanne galicienne dont les enfants sont morts après avoir reçu le mauvais œil), le récit court n'est pas une simple condamnation de la superstition : en faisant le choix d'imiter le langage de la mère éplorée, l'auteur parvient non seulement à ce que l'élément insolite ne soit jamais ridicule, mais au contraire, à ce qu'il gagne en force dramatique :

-Pero diga, tía Antonia, esa mujer, esa vecina de usted, la Juliana, ¿por qué les quería mal a usted y a su familia, mujer?

-¡Ay, señora! Por envidia...

Oír hablar de envidia a aquella pobre criatura, harapienta y doblegada bajo un fardo de ramillas para la lumbre, me hiciera sonreír si no supiese que en toda vida humana cabe que otro recoja, pisándonos los talones, las hojas que arrojamos.

---

<sup>1099</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 133.

<sup>1100</sup> Selon la légende, « La Meiga Chuchona » est capable de prendre la forme d'animaux pour s'approcher de ses victimes. Elle est aussi nommée « Vampiro ». Le lien entre le mauvais œil et le vampirisme est souligné dans le texte de Carré Alvarellos : « Había en San Xián de Sergude una mujer a la cual le morían todos los hijos. La última niña que había tenido llevaba camino de morir también encanijada. -Pues esto tiene que ser cosa de un "mal de ojo" o de la Chuchona -dijo la madre de la mujer, que ya era anciana y como tal, sabía de estas cosas que se van aprendiendo al correr de los años. [...] Esa es la meiga Chuchona que viene a chuparle la sangre a tu niña. Esconjurarla diciendo: "¡San Silvestre, meiga fora !" », CARRÉ ALVARELLOS, Leandro, *op. cit.*, p. 84-85.

<sup>1101</sup> Bien que dans « Mal de ojo » (publié pour la première fois dans le recueil *Sud-Exprés*) le narrateur évoque rapidement le regard de Méduse, la figure capable de jeter le mauvais œil, dans le récit, est un homme. Si l'argument de ce texte est quelque peu différent de « Atavismos », c'est que le personnage est, presque malgré lui, porteur de malchance. Ainsi le regard n'est-il pas une arme à travers laquelle l'emprise est exercée. Il n'en va pas de même dans « Maldición de gitana » (publié en 1897 et repris dans *Cuentos de amor*), récit dans lequel un homme meurt après avoir reçu la malédiction d'une gitane au regard étonnement intense. Tout comme dans « Atavismos » ou « Mal de ojo », l'évocation du mauvais œil permet ici à la comtesse de Pardo Bazán de conduire son lecteur sur un chemin de l'étrange où raison et superstition s'affrontent. Les dénouements tragiques des récits tendent invariablement à asseoir le pouvoir des regards maléfiques.

-Túvome envidia desde moza. Su mozo la dejó, y el rapaz se la murió de mal extraño. Y entramientras, mis dos fillos, mis dos rosas, dábanle enojo de se comere las manos. Según pasaba por delante de mi puerta, les echaba a mis palomiños unos mirares que acuchillaban. Y ellos, más aún Ramona, le tenían idea malan a fuerza de la ver pasar mirando de aquel modo, que metía miedo... ¡Señor abad! ¡Por el alma de quien tiene en el otro mundo! Vusté bien sabe que mis hijiños eran honrados, que no hicieron en jamás acción mala de Dios... Tentolos el demo, que no los tentara si la bruja no los mirara así... ¡Fueron los ojos de la Guliana, señores benditos, fueron los ojos, y no fue otra cosa, que con un palo se los había yo de sacare<sup>1102</sup>!

« Las brujas mandan » : tels sont les derniers mots de l'abbé de Gondás qui répond à une narratrice - que l'on serait tenté d'identifier comme la comtesse de Pardo Bazán - prête à croire au pouvoir de ces yeux qui « dessèchent » le corps<sup>1103</sup>, et causent la mort par vengeance. Si dans le récit, le personnage de Juliana punit les enfants de sa voisine car ils l'ont volée, la citation que nous avons relevée permet de souligner que la sorcière jette avant tout le mauvais œil par envie. Incapable de donner la vie, Juliana, de son regard vampirique privatif, donne la mort à distance.

Sigmund Freud, grâce à un travail sur la nouvelle *Jettatura* de Théophile Gautier dans « L'Inquiétante étrangeté »<sup>1104</sup> (1919) et aux observations qu'il fait dans « La Tête de Méduse »<sup>1105</sup> (1922) tire des conclusions fort éclairantes pour toute analyse psychanalytique des œuvres littéraires lorsqu'un œil source de souffrances est au cœur du texte. Dans le premier article, ses remarques portent sur le mauvais œil :

Une des formes les plus répandues et les plus étrangement inquiétantes de la superstition est la peur du « mauvais œil » [...]. La source d'où provient cette crainte ne semble pas avoir été jamais méconnue. Quiconque possède quelque chose de précieux et de fragile à la fois craint l'envie des autres, projetant sur ceux-ci celle qu'à leur place il aurait éprouvée. C'est par le regard qu'on trahit de tels émois, même lorsqu'on s'interdit de les exprimer en paroles, et quand quelqu'un se fait remarquer par quelque manifestation frappante, surtout de caractère déplaisant, on est prêt à supposer que son envie devra atteindre une force particulière, et que cette force sera capable de se transformer en actes. On suspecte là une sourde

---

<sup>1102</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 629.

<sup>1103</sup> « Me quedé sin el que labraba la tierra, sin quien trabajaba el lugar. Quedome Ramoniña, y esa, desde el otro día de la desdicha, se empezó a secare, a secare como un palo, con perdón », *ibid.*, p. 630. Le regard hypnotique de la sorcière peut aussi absorber l'âme et le cœur de celui qui accepte de plonger ses yeux dans les siens. Dans « El rival », le récit du Vicomte de Tresmes permet de s'en assurer : « Los ojos chispeantes de la bruja me habían sorbido el corazón », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 702.

<sup>1104</sup> FREUD, Sigmund, [1919], « L'Inquiétante étrangeté », in *Freud et la création littéraire, op. cit.*, p. 105-106.

<sup>1105</sup> FREUD, Sigmund, « Das Medusenhaupt » [1922], traduction française « La tête de Méduse », in *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 45-54.

intention de nuire et on admet, d'après certains indices, qu'elle dispose en outre d'un pouvoir nocif<sup>1106</sup>.

Si le terme « envie » est aujourd'hui chargé de lourdes résonnances grâce au travail de Mélanie Klein, l'analyse proposée par Freud ne prend pas en considération l'ambivalence de la relation maternelle dans ce processus d'échanges de regards mortifères. Pour Freud, cette puissance irréaliste du regard est une réminiscence de conceptions animistes « caractérisées par le peuplement du monde avec des esprits humains, par la surestimation narcissique de nos propres processus psychiques, par la toute-puissance des pensées et la technique de la magie basée sur elle, par la répartition des forces magiques soigneusement graduées entre des personnes étrangères et aussi des choses (Mara), de même que toutes les créations au moyen desquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre la protestation évidente de la réalité<sup>1107</sup> ». Toutefois, ce regard qui pénètre l'autre dans un au-delà de la peau, qui peut l'évider de sa substance, voire de sa vie (cette dernière n'est-elle pas d'ailleurs le meilleur exemple de ce « quelque chose de précieux et de fragile » que mentionne Freud ?), cet œil envieux qui cherche à déposséder l'autre de ce que lui, ne possède pas, ou ne possède plus, ne pourrait-il pas être celui de la mère qui, dans une relation faite de réciprocité, chercherait à récupérer brutalement les fluides qu'elle a naguère versés ?

Dans le bref article « Das Medusenhaupt », Freud, qui se place depuis le point de vue du spectateur, établit une correspondance entre l'image de la tête effroyable coiffée de serpents et le sexe féminin entouré de la toison pubienne. La pétrification, conséquence d'une vision inquiétante, serait l'équivalent d'une érection, « une réassurance de la virilité menacée devant un spectacle qui porte en lui-même l'évidence d'une castration », comme le signale Max Milner<sup>1108</sup>. Ce regard repoussant, parce que dangereux, est certes celui de l'interdit sexuel, il incarne la puissance du complexe d'Œdipe dans une scène où la vie et la mort se tutoient et s'embrassent, mais l'œil de Méduse pourrait aussi, selon nous, être la représentation de l'œil de la mère cruelle privative qui peut, à tout instant, dans un regard absorbant, changer la chaleur du fluide en froideur minérale. En ce sens, nous rejoignons les observations de Milner qui, dans un article consacré à la vision de Méduse, voit dans l'œil pétrifiant de la créature, autre chose qu'une menace de castration :

Plus qu'un sexe, c'est un œil maléfique qui est jeté sur nous, et c'est le regard de la mort. C'est le mauvais œil qui nous rappelle au parchemin dur et glacé

---

<sup>1106</sup> FREUD, Sigmund, *Freud et la création littéraire*, op. cit., p.132.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 23.

du corps mort, à la rigidité cadavérique, qui nous rejette dans le monde de l'inerte, du minéral, de l'aveugle<sup>1109</sup>.

Le monstre est une fois encore des plus familiers et la manifestation du mauvais œil magique serait moins la conséquence du caractère *tremendum* de toute manifestation du sacré que d'un regard vampirique fantasmé appartenant à l'être le plus cher<sup>1110</sup>...

Si l'œil peut ainsi devenir un substitut de la bouche, l'incorporation du mauvais objet connaît une réciprocité inquiétante dans la représentation d'organes vampiriques, les apparences que peut revêtir l'imgo maternelle punitive peuvent être travesties au point de ne plus rien avoir d'humain, ou d'animal. Déméter, déesse-Mère qui, comme nous l'avons vu avec « Una pasión » a le pouvoir de rompre les os, peut à tout moment absorber les corps, et la Mer, face liquide de ce continent noir où la menace semble pouvoir jaillir de tous côtés, est une force qui happe, ingère, car le vol sanguin et la perte vitale peuvent se faire par succion, mais aussi dans une cruelle osmose.

### **Engloutissements, cruelles osmoses...**

Dans les récits courts de la comtesse de Pardo Bazán, la terre et la mer assurent la subsistance des hommes, la première accepte d'être explorée (« Una pasión »), mais aussi d'être étripée comme en témoigne l'usage fréquent du verbe « destripar ». La seconde tolère la présence des bateaux qui la parcourent ou encore qui puisent sa richesse, mais elle peut à tout moment se déchaîner et devenir féroce. Matières vivantes élevées au rang de déesses

---

<sup>1109</sup> MILNER, Max, « La vision de Méduse », in *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, numéro 38, automne 1988, Paris, Gallimard, p. 95.

<sup>1110</sup> Muriel Djéribi s'est intéressée à la tradition du mauvais œil en s'appuyant sur des témoignages de mères arméniennes. L'observation des rites qui entourent cette superstition ainsi que celle des « envies », ces taches que porte le nouveau-né si la mère n'a pas satisfait l'un de ses désirs permettent à la psychanalyste de mettre en lumière les liens qui unissent la figure maternelle à « l'œil d'envie ». Le mauvais œil serait la représentation de son agressivité à l'endroit de l'enfant : en effet, elle n'émanerait de personne d'autre que de la mère : « L'amour maternel est donc perçu comme étant à sa source altéré par l'envie qu'il faut à tout prix détourner de sa trajectoire mortifère. C'est la raison pour laquelle les méthodes de prévention contre le mauvais œil s'adressent d'abord à la mère. C'est elle qui suspend des amulettes sur le mur de la chambre, elle encore qui reste attentive à ce que ne soient pas prononcées à l'égard du nouveau-né ou d'elle-même des paroles admiratives, à moins qu'elles ne soient suivies de l'évocation du nom de Dieu, seul capable de détourner le regard malfaisant caché dans toute louange. Chaque visite réitère la menace qui met sa surveillance à dure épreuve, et la vie de son enfant en danger. Pourquoi craindre, en effet, les femmes en visite qui, voisines, parentes ou amies, s'empressent autour du berceau si ce n'est parce que en flattant la beauté du nouveau né et la santé de la jeune accouchée, elles incitent ce qui dans la mère ne demande qu'à s'épanouir, à se dilater jusqu'à porter ombrage à celui seul qui décide de notre sort ici bas ? La menace extérieure de l'envie attribuée aux « autres » ne serait que le déplacement d'un danger méconnu venant de la mère », DJERIBI, Muriel, « Œil d'amour, œil d'envie », *ibid.*, p. 100-101.

naturelles, la terre et l'eau<sup>1111</sup> (qu'elle soit au fond du puits, qu'elle soit lit de rivière ou mer) représentent toutes deux une même figure maternelle nourricière susceptible de reprendre ses droits et de s'enrichir de la vie de ceux qu'elle nourrit<sup>1112</sup>.

Notre lecture, superposition de récits visant à souligner les récurrences susceptibles d'expliquer la fascination des épisodes cruels, nous a permis de trouver une multitude de cas où la terre et la mer semblent désireuses d'absorber un être vivant. Il ne s'agit pas ici de rappeler combien les forces naturelles exercent un pouvoir sur le personnage et l'emprisonnent dans une vie faite de souffrances, nous souhaitons avant tout, comme le propose Gaston Bachelard, nous « évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante<sup>1113</sup> ».

Ces images d'ensevelissement et d'engloutissement sont fréquentes, elles se construisent autour des verbes « beber », « sorber » et « tragar », dans des récits où les personnages ne sont pourtant pas toujours tués par les forces matricielles que sont la terre et l'eau. L'élément absorbant, qui est parfois simplement évoqué pour représenter une inquiétude, une menace, un climat pesant, inspire la comtesse de Pardo Bazán qui crée des images et des métaphores où la mer et la terre sont toujours redoutables. C'est ainsi qu'outre la tournure qui vise à exprimer la disparition : « ¡Como si la hubiese tragado la tierra<sup>1114</sup>! », expression que l'on pourrait trouver sous la plume de nombreux écrivains et qui est d'ailleurs présente dans plusieurs récits<sup>1115</sup>, l'on peut découvrir, dans de nombreux passages, une

---

<sup>1111</sup> Nous choisissons d'employer le terme « eau » pour deux raisons : la première est de rester fidèle au corpus que nous étudions, car les noyades et les engloutissements n'ont pas toujours lieu dans la mer ou l'océan. La seconde vise à rappeler l'ouvrage de Gaston Bachelard *L'Eau et les rêves*, dans lequel le philosophe consacre un chapitre à ce qu'il nomme « L'eau maternelle et l'eau féminine », et un autre à « L'eau violente ». BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*, Paris, José Corti, 1942.

<sup>1112</sup> Outre les nombreux cas où le paysan « destripa terrones », notre lecture pourrait encore être enrichie par des citations qui établissent un lien entre l'alimentation et l'ouverture de la terre. Nous proposerons, à titre d'exemple, un passage de « El espíritu del Conde » : « [...] rompió las entrañas de la tierra para que produjese el dorado trigo que sustenta al hombre », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 429.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>1114</sup> Cette citation est tirée du récit court « Fumando » : « -¿Desapareció? -preguntaron todos a una voz, sorprendidos, apartando, en su emoción de curiosidad, el cigarro de la boca. -¡Como si se la hubiese tragado la tierra! De la noche a la mañana », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 429.

<sup>1115</sup> On retrouve, par exemple, cette même expression dans « Viernes Santo » : « Ni rastro. Igual que si se lo hubiera tragado la tierra! Y probablemente así sería. ¡Un hoyo es tan fácil de abrir! », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 278 ; dans « Un destripador de antaño » : « Dos criadas mozas tuvo, y ninguna se sabe qué fue de ella, sino que, como si la tierra se las tragase, que desaparecieron y nadie las volvió a ver. Dice que ninguna persona humana ha entrado en la trasbotica: que allí tiene una *trapela*, y que muchacha que entra y pone el pie en la trapela... ¡cae en un pozo muy hondo, muy hondísimo, que no se puede medir la profundidad [*sic*] que tiene... y allí el boticario le arranca el unto », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 19 ; dans « La bronceada » : « ¡Como si lo hubiese tragado la tierra! Porque el mar devuelve al menos el cadáver », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 189 ; ou encore dans « Una voz », récit de 1909 : « ¡Y no existía manera de cerciorarse! Aquellos países tan lejanos, todavía semifantásticos, se tragaban a la gente; la huella se perdía; podía ser el mar, podía ser la macana del salvaje », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 376.

réitération de l'évocation de la mer et de la terre révélatrice de la prégnance, dans l'imaginaire de l'auteur, de la menace qu'exercent les éléments.

C'est ainsi que dans « Lumbrarada » un parallèle est établi entre un regard et une mer désireuse d'engloutir pêcheurs et embarcations :

¿Dónde había visto ella aquellos ojos color de mar cuando está bravo y se quiere tragar las lanchas pescadoras<sup>1116</sup>?

Et que dans « Más allá » et « Tiempo de ánimas », les paroles chuchotées ou malveillantes sont semblables à une houle dévorante :

*Ella*, la niña apasionada y romántica, la interesante enfermita que -indiferente a la muerte como aniquilamiento del ser físico- no la aceptaba como abdicación de la gracia y la belleza; que, a su paso por los salones, cuando los cruzaba con porte airoso de ninfa joven, solía levantar un rumor halagüeño, un murmurio pérfido de mar que acaricia y devora [...]<sup>1117</sup>.

Y los transeúntes se detenían, y se formaban grupos, y la palabra "pecado", pronunciada por cien voces, formaba un coro terrible de reprobación y maldición, que resonaba en los oídos de la señora como el rugido del mar en los del naufrago<sup>1118</sup>.

La mer sert ainsi à symboliser diverses souffrances : dans le récit « El rizo del Nazareno », ce sont celles endurées par le personnage de Diego qui, happé par la marée humaine, est « une paille emportée par les flots » suivant le Christ dans son calvaire<sup>1119</sup> ; ce sont encore celles du personnage de « El cinco de copas » dont l'âme est « asphyxiée par d'amères vagues<sup>1120</sup> », ou celles de l'enfant perdu de « En el Santo » qui est pareil à un naufragé en proie à une mer profonde et agitée<sup>1121</sup>. Mais le plus souvent, force est de le

---

<sup>1116</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 551.

<sup>1117</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 489.

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 745.

<sup>1119</sup> « Siguió su marcha la comitiva, y Diego, confundido con ella, mecánicamente, como paja a quien arrastran las ondas del mar. Andados algunos pasos, los pies de la víctima tropezaron con una cortante piedra y desplomose sobre las rodillas, abrumado por la cruz », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, p. 166.

<sup>1120</sup> « Y como si su alma, *asfixiada en tan amargas olas*, quisiese salir del prélagos y respirar aire bienhechor, entraba en las iglesias y se paraba *absorto* ante los ricos altares, compladeciéndose en los primores de la talla y las bellezas de la escultura, y sintiendo *esa especial nostalgia* reveladora de que *el espíritu oculta aspiraciones no satisfechas y busca algo sin darse cuenta de lo que es* », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 45. Les éléments que nous soulignons visent à confirmer notre lecture : le recours à une mer asphyxiante s'accompagne d'un désir de retrouver le ventre maternel. Cette nostalgie, inconsciente, s'exprime alors que le personnage pénètre dans une enceinte dans laquelle le sang coulera bientôt.

<sup>1121</sup> « Se echó a llorar. Duros y malos como eran, aquel hombre y aquella mujer le amparaban. Se sintió abandonado, naufrago en un mar muy crespado, muy profundo y tormentoso », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras*

constater, les images d'ensevelissement et d'engloutissement ne servent pas à figurer les affres de la solitude ou les tourments de l'âme : la menace de noyade ou de l'asphyxie mortelle est réelle, elle traverse les collections de récits courts et apparaît dans une multitude de textes. Bien que les flots ne parviennent pas toujours à absorber les personnages, comme en témoignent « El tornado », « Crimen libre », « El ahogado », ou encore « La oreja de Juan Soldado », « El tesoro de los Lagidas » et « Episodio », dans lesquels la vie semble triompher<sup>1122</sup>, dans bien d'autres récits, il est inutile de lutter contre la force matricielle car nul doute ne plane sur sa supériorité et sur son désir, inexorable, de happer les corps qui oseraient s'aventurer sur son territoire.

C'est ainsi que noyés et ensevelis sont légion : les puits reçoivent les corps dans « Los escarmentados » ou « El pozo de la vida », les rivières en emportent dans « El fondo del alma » ou « El comadrón », et la mer absorbe des terres entières dans « El príncipe

---

*completas*, IX, *op. cit.*, p. 322. Tout comme dans le récit précédent, cette image de la mer s'accompagne de celle de la mère. Sidoro, « arreatado como una paja por el torrente humano, la asfixiante atmósfera que respiraba » voit une femme qui allaite son enfant. Pris dans la marée humaine, cette vision lui permet de se souvenir de sa mère, la bonne mère, qui s'oppose à la marâtre qu'il ne voit plus au milieu de la fête : « Una moza, sofocada, sentada en el suelo, daba el pecho a una criatura. Sidoro vio esta escena, el grupo siempre conmovedor y sagrado, y confusas reminiscencias, no de la memoria, sino de los sentidos y de la sensibilidad, más concreta en la niñez, le recordaron que también a él le había estrechado una mujer contra su seno amoroso; que también a él le habían arrullado con palabras de azúcar y de delirio, las palabras inefables de la maternidad, y un rostro amado, un rostro que no podía olvidarse, surgió de entre la niebla del pasado... ¡pasado tan corto y tan reciente! Y entonces, una de esas penas sin límites que sufren los niños cayó sobre el alma del huérfano », *ibid.*, p. 323.

<sup>1122</sup> Si nous choisissons de mentionner ces récits alors qu'aucune mort ne soit directement imputable aux eaux engloutissantes, c'est parce que la menace des flots y est néanmoins manifeste. Le danger est toujours proche : le narrateur de « El tornado » confie ainsi sa peur d'être emporté au plus profond de l'océan : « El barco, al tener que ascender, se cansaba como una persona, se dormía cada vez más tiempo y no aguardábamos sino el instante en que, sin fuerzas la embarcación para vencer la espantosa subida, la ola se cerrase sobre nosotros y nos quedásemos allá abajo, en el remolino que produjésemos *al ser absorbidos* », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XI, *op. cit.*, p. 339 (nous soulignons). Dans « Crimen libre », alors que le dénouement permet de comprendre que les enfants qui jouent sur la glace auront la vie sauve, le moment de l'engloutissement ne laissait guère augurer une fin heureuse : « Allí era inútil pedir socorro, y segura la muerte de los dos infelices chicos, sobrecogidos por el frío mortal del agua, sujetos por una losa de plomo transparente a su líquida tumba... Ni un rumor, ni un eco, ni un quejido venían de *la sima que acababa de tragarse a los muchachos* », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VII, *op. cit.*, p. 287-288 (nous soulignons). Le titre « El ahogado » peut induire le lecteur en erreur car le noyé reviendra à la vie et permettra même au personnage de Tristán de renoncer à son projet de suicide. Si la mer n'est pas une menace pour le personnage, elle l'est pour tous ceux qui ont été emportés bien malgré eux : « El incesante y ronco rugido del oleaje, el horizonte cerrado en brumas o surcado por lívidas exhalaciones; la tierra empapada en agua; el arenal sembrado de despojos, tablas, cuando no de cadáveres, armonizaban tan bien con el estado de ánimo de Tristán, que decidió buscar reposo en el fondo de las aguas, haciendo creer que le había arreatado una ola », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 366. Avec « La oreja de Juan Soldado », le lecteur peut suivre les pas d'un personnage qui est parvenu à sortir indemne d'une mésaventure. Toutefois, il ne faudrait pas oublier que son cas est exceptionnel : Emilia Pardo Bazán, par le truchement du narrateur, le rappelle : la mer engloutit les hommes en nombre : « Yo venía entre los más malitos, como que me trasladaron del hospital para el buque. ¡Y agradecer que no tuvieron que tirarme al mar! Cincuenta y siete echaron en la travesía, pero yo quedé », *ibid.*, p. 169. Il semble en effet que survivre aux flots tienne parfois du miracle, c'est ce dont nous pouvons encore nous assurer en lisant un passage de « El tesoro de los Lagidas » : « El esclavo era joven, hercúleo, y nadaba como los peces. Por milagro consiguió no ahogarse al caer en un canal profundo, comunicado con la bahía de Alejandría », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 453.

Amado »<sup>1123</sup>, ainsi qu'une multitude de victimes comme le soulignent les récits « La risa », « Sin tregua », « Rabeno », « El testamento del año », « El sino », « La pasarela », « El comadrón », « Fuego a bordo », « Jesús en la tierra », « La ganadera », « El vino del mar », « Dura lex », « El pañuelo ». A tous ces récits d'engloutissement s'ajoutent ceux où la terre est responsable des ensevelissements : outre les pages qui mentionnent cimetières et ossements<sup>1124</sup>, le lecteur peut retrouver Déméter à l'œuvre, lorsqu'elle avale ses victimes dans « Accidente », « Salvamento », « Arena » ainsi que dans « Dioses »<sup>1125</sup>.

Afin de saisir la nature de cette matière engloutissante, il est utile de poser notre regard au plus profond des eaux et des terres. Accepter de le faire, en prenant en compte plusieurs récits, nous permet de saisir que terre et eau sont avant tout faites de vie et de mort. Les eaux ne sont pas une simple force de destruction, elles sont une matrice, mais une matrice avant tout privative, comme en témoigne le récit « El engendro », dans lequel le nouveau-né est une métaphore de la nouvelle année :

Y sobre la mesa en que estábamos comiendo, y donde ahora no había nadie, pues todos se habían ido, llevándose el cuerpo de Martí, surgió un objeto extraño. Era una concha de nácar, acanalada y profunda, que parecía proceder de algún lejano mar y que todavía estaba revestida de algas verdes. En su concavidad,

---

<sup>1123</sup> Dans le récit, le narrateur précise que les régions qu'il évoque ne portent plus le même nom. Derrière ce qui est un ressort pour ancrer le récit dans un cadre irréel, dans un monde aussi mystérieux que celui de l'Atlantide, nous observons, une fois encore, la présence de la mer, susceptible d'engloutir tout un continent : « No aconsejo a los lectores, si estudian geografía que se molesten en buscar en mapa ni en atlas alguno este reino y este continente, porque hace tantos siglos que ocurrió lo que voy contando que, o mudarían de nombre aquellas regiones, o se las tragaría el mar, como aseguran que sucedió con otra muy grande que nombran Atlántida », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 233.

<sup>1124</sup> Nous pensons, par exemple, aux récits « Santiago el mudo », à « El alma de sirena » où les fleurs sont nourries par la chair en décomposition d'êtres aimés, ainsi qu'aux récits « El legajo », « Bajo la losa », « So tierra », mais aussi à « Reconciliados » : « Al pasar por delante del cementerio de aldea, me detuve un instante mirando con interés aquella tierra como hinchada de vida, de la vida natural, que nace de la muerte », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 645. Dans le récit « Obra de misericordia », la voix du narrateur insiste sur les émanations malsaines provenant de « tanta carne de hombre hacinada en los campos de batalla, mal cubierta por la tierra madre, horrorizada de ver sus entrañas profanadas así », *ibid.*, p. 560.

<sup>1125</sup> Aussi bien « Arena » que « Dioses » offrent une place de choix au thème de l'engloutissement. Dans le premier récit, le narrateur qualifie certaines femmes avec l'adjectif « areniscas », ce sont des êtres séduisants mais capables de demander des sacrifices à leurs amants comme, par exemple, braver les sables mouvants du Mont-Saint-Michel. Une fois le parallèle établi entre la femme et le sable, il est plus aisé de saisir le caractère inquiétant d'une nature sauvage. Dès le début du récit, on sacrifie un agneau pour signaler la dangerosité du lieu. La créature disparaît « como sorbida por invisible boca ». La personnification confirme notre thèse : une fois encore, la mère terrible a frappé et nul besoin de feindre d'être courageux, face à elle, tout le monde doit avoir peur : « No hace falta ser cobarde para experimentar vértigo de espanto ante las arenas tragonas », *ibid.*, p. 515. Dans « Dioses », l'image du tombeau maternel mérite également d'être mentionnée : Tayasal et Ichel se préparent à périr et à être offerts en sacrifice à la lune, déesse assoiffée de sang. Le jour de l'immolation approche, on s'attend alors à voir le sang couler mais à la surprise du lecteur, l'auteur trouve un équivalent « tout naturel » à cette mise à mort : « Hasta el género de muerte les era notorio: víctimas civiles, de paz, no les abrían el pecho con la rajante hoja de obsidiana, para sacarles chorreando y palpitando el corazón, se limitarían a reclinarlos en un hoyo y cubrirlos de tierra, la bendecida tierra que produce el maíz y que el agua fecunda », *ibid.*, p. 472-473.

un niño recién nacido lloraba con desconsuelo, con un vagido amargo, comiéndose los puños y perneando con desesperación<sup>1126</sup>.

La laideur du nouveau-né que le narrateur est prêt à laisser mourir est comparable à celle de la racine de mandragore qui décide du sort du personnage de « El engendro ». Dans ce dernier récit, il est troublant de voir que pour que la terre parvienne à créer une forme de vie, aussi laide soit-elle, il faut qu'en amont, elle ait été nourrie par du sang :

-Esto -replicó el diplomático- es una maravilla de la naturaleza; esto no se imita ni se finge: esto es la propia raíz de la mandrágora, tal cual se forma en el seno de la tierra. Antigua como el mundo es la superstición que atribuye a la mandrágora antropomorfa las más raras virtudes. Dicen que procede de la sangre de los ajusticiados, y que por eso, de noche, a las altas horas, se oye gemir a la mandrágora como si en ella viviese cautiva un alma llena de desesperación<sup>1127</sup>.

Les éléments hématophages ne faiblissent pas, et bien qu'ils reçoivent le sang des personnages<sup>1128</sup>, ils restent insatiables. La clause tragique de « El sino » est très éloquente à ce propos :

Sebastián había cogido el cabo y se esforzaba en acercarse al costado del buque; pero se lo impedían las olas, ladrones y espumantes como alanos que se arrojan sobre la pieza de casa. [...] Y rabiosas como nunca, trepaban las olas a querer hundirnos... Hicimos un esfuerzo supremo; tiramos con loca rabia; el cuerpo del naufrago se alzó un instante; ya le creíamos nuestro. Y, en el punto mismo, un relámpago me permitió ver su gesto de desesperanza suprema, su fatalista renunciación. Sebastián desapareció entre el agua espumeante, que se abrió para tragarle, boca ansiosa, nunca saciada<sup>1129</sup>.

Cette eau faite de colère<sup>1130</sup> est animale : sa férocité est celle de toutes ces bêtes fauves qui sont déjà, comme nous l'avons démontré, autant d'avatars de la figure maternelle.

---

<sup>1126</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 558.

<sup>1127</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 293.

<sup>1128</sup> Dans « El conde sueña » tant la terre que l'eau reçoivent tout le sang versé par Buddha : « Veía, con mezcla de dicha y furor, surgir roja fuente del brazo del asceta y teñirse el agua del arroyo de un rosa diluido », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 9 ; « Y el cazador, encarnizado, con gesto cruel, con boca irónica, seguía cortando, y la blancura del hueso se descubría, y en el platillo no cabían más despojos, y el arroyo era ya púrpura viva, que el prado bebía sediento », *ibid.*, p. 10.

<sup>1129</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos completos, I, op. cit.*, p. 239.

<sup>1130</sup> Dans « La Manga », où il n'est pas question d'engloutissement, nous remarquons toutefois que l'eau joue un rôle déterminant dans le récit. Le personnage de Nati ne peut s'abriter : « los latigazos rígidos del aguacero » imprègnent ses vêtements qui deviennent transparents. Le déshonneur conduit le personnage à ne plus sortir, à rester recluse. La pluie, responsable de cette triste expérience s'apparente, dans le récit à une rivière aux eaux colériques : « Se habían abierto las cataratas del cielo, y las húmedas entrañas de la despanzurada nube se

Cette étrange parenté qu'entretiennent les flots et la bête confirme la présence inévitable d'un même fantasme où le spectre de la mère en mal de vengeance surgit de toutes parts pour absorber la vie de ses victimes familières. Ainsi, outre la résurgence du fantôme de la chienne enragée Medora qui apparaît au fond des eaux dans « El quinto », dans plusieurs récits, la nature sauvage prend les traits de l'animal affamé, de la lionne : « Puede que tuviese razón aquel roñicas de *Finisterre*; la mar, sin saber por qué, no le parecía *mar de gusto*... Tenía cara de zorra, cara de dar un chasco la maldita...<sup>1131</sup> », « [...] luego, un monstruo de fauces y caballera blanquísima, galopando hacia tierra como para devorarla<sup>1132</sup> », « el mar se calmaba como una leona que ha devorado su ración<sup>1133</sup> », « enormes olas, empujándose y persiguiéndose como leonas enemigas, jugaban ya con el balandro, llevándolo al abismo o subiéndolo a la cresta espantosa<sup>1134</sup> ».

La violence, soulignée par les formes qui animalisent ou personnifient les éléments, s'élève comme la menace d'une emprise inévitable. C'est pourquoi, bien que dans « El ahogado » ou « Deber », l'eau soit présentée comme une source de satisfaction pour les personnages, aussi bien pour le suicidaire Tristán que pour le nostalgique blessé du second récit, et que ces derniers semblent vouloir céder à un retour élationnel<sup>1135</sup>, tous les autres personnages victimes d'engloutissements et d'ensevelissements font l'expérience, bien malgré eux, d'un cruel retour au ventre maternel.

Dans « Fuego a bordo », nous avons remarqué que les morts se succédaient. Tout au long du récit, les descriptions ne nous épargnent aucun détail. Au contraire, la surenchère peut même nuire au récit dans lequel le tragique inventaire des souffrances tient de l'excès. Alors que les marins ne semblent avoir commis aucun crime, que l'honneur et les vices sont totalement étrangers au contenu du récit, le lecteur assiste impuissant à un acharnement du sort. Une lecture détaillée du texte, qui se situerait au niveau de l'intention, pourrait mettre en lumière le désir de l'auteur de révéler la complexité des relations humaines, l'égoïsme naturel des hommes lorsqu'il s'agit de sauver leur vie ; mais depuis la perspective qui est la nôtre, il ne fait aucun doute que la force tragique du texte repose sur la succession des engloutissements, à ce retour symbiotique au ventre de la mer, qui se manifeste d'ailleurs,

---

desfondaban en ríos de agua colérica, despeñada desde lo alto... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XI, *op. cit.*, p. 486.

<sup>1131</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 243.

<sup>1132</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 783.

<sup>1133</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, *op. cit.*, p. 736.

<sup>1134</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 243.

<sup>1135</sup> Il s'agit d'un terme que le psychanalyste Béla Grunberger emploie dans ses travaux sur le narcissisme et qu'Omblin Ozoux Teffaine définit comme « un état privilégié, un moment d'exaltation réciproque qui marquerait les premiers instants de la vie psychique de l'enfant au sein de sa mère », *Adoption tardive*. Paris, Stock, 1987, p. 123.

dans un passage, par le repli des membres des personnages qui retrouvent une position aussi fœtale que fatale :

Entonces empezó la gente a lanzarse al mar para salvarse en el esquife, y pude notar que, apenas caían al agua morían todos. Alguno se rompió la cabeza contra los costados del buque; pero la mayor parte, sin tropezar en nada, expiró instantáneamente. ¿Era que hervía el agua con el calor del incendio y los cocía? ¿Era que les acababan las fuerzas?, lo cierto es que daban dos palmaditas muy suaves para nadar, subían de pronto las rodillas a la altura de la boca, y flotaban ya cadáveres<sup>1136</sup>.

Se débattre semble bien inutile dans tous ces récits : lorsque les personnages entrent en contact avec l'eau ou la terre, leurs traits changent subitement, leurs expressions sont celles de marionnettes impuissantes condamnées à demeurer dans leur prison liquide ou solide. La présence envahissante de la terre prive les personnages de leurs sens, comme dans « Accidente » : « Tenía los ojos inyectados de sangre, la boca y las orejas tapiadas con barro bermejo<sup>1137</sup> », et transforme subitement la beauté en masque mortuaire : « el agua, un momento, entreabriéndose, dejó ver una mancha blanca; más que rostro humano, era mascarilla de *pierrrot* trágico<sup>1138</sup> ».

Nous donnerons un dernier exemple de retour au ventre maternel avec le récit « El pañuelo » dans lequel la jeune Cipriana est happée par les flots. La relation ambivalente entre le personnage et la figure maternelle représentée par la mer, se construit autour d'une tension constante dans ce court récit entre absence et présence, entre satisfaction et privation, entre la vie et la mort. L'absence de la mère, et de toute forme de protection, est soulignée dès l'*incipit* :

Cipriana se había quedado huérfana desde aquella vulgar desgracia que nadie olvida en el puerto de Areal: una lancha que zozobra, cinco infelices ahogados en menos que se cuenta... Aunque la gente de mar no tenga asegurada la vida, no se alabe de morir siempre en su cama, una cosa es eso y otra que menudeen lances así. La racha dejó sin padres a más de una docena de chiquillos; pero el caso es que Cipriana tampoco tenía madre. Se encontró a los doce años, sola en el mundo... en el reducido y pobre mundo del puerto<sup>1139</sup>.

---

<sup>1136</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 145.

<sup>1137</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 712.

<sup>1138</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 525.

<sup>1139</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX, op. cit.*, p. 689.

Pour pouvoir se nourrir, Cipriana choisit de garder des enfants : « tenía en el colo toda la tarde un mamón ajeno cantándole y divirtiéndole, *para que esperase sin impaciencia el regreso de la madre*<sup>1140</sup> », et de profiter de la marée basse pour ramasser tous les trésors que la mer lui offre lorsqu'elle se retire : « Mojando con delicia sus curtidos pies en las pozas que deja al retirarse la marea, recogía mariscada, cangrejos, mejillones, lapas, *nurichas*, almejones, y vendía su recolección por una o dos perrillas, a las *pescantinas* que iban a Marineda<sup>1141</sup> ». Mais bientôt, Cipriana souhaite acheter un foulard semblable à celui que portent les jeunes villageoises. Pour obtenir la somme nécessaire il faut braver le danger, et se rendre à marée basse, vers les rochers qui abritent les pousse-pieds. Le dénouement est prévisible : la mer, absente pour un temps, fait retour, et reprend les trésors qu'elle offrait :

Entretanto, subía la marea. Cuando venía la ola, casi no quedaba descubierto más que el pico del escollo. Cipriana sentía en las piernas el frío glacial del agua. Pero seguía desprendiendo percebes: era preciso llenar el cesto a tope, ganarse los dos reales y el pañuelo de colorines. Una ola furiosa la tumbó, echándola de cara contra la peña. Se incorporó medio risueña, medio asustada... ¡Caramba, qué marea tan fuerte! Otra ola azotadora, la volcó de costado. Y la tercera, la ola grande, una montaña líquida, la arrastró como a una paja, sin defensa, entre un grito supremo... Hasta tres días después no salió a la playa el cuerpo de la huérfana<sup>1142</sup>.

Le froid glacial de l'eau est déjà morsure de la mort, les flots reprennent la jeune femme dont le statut d'orpheline est rappelé dans la dernière phrase du récit. Cette insistance à unir la mer à l'emprise maternelle, l'expression duelle de Cipriana lorsqu'elle reçoit les premières violences des vagues, témoignent d'une relation ambivalente, faite de peur et de joie, qui peut à l'occasion être source de satisfaction, mais qui le plus souvent, comme en témoigne notre recensement, ne manque pas de se solder par une tragédie.

Aussi nous semble-t-il possible d'avancer que la cruauté de nombre de récits courts atteint son point d'orgue lors d'une *mêtraphanie*<sup>1143</sup> des plus inquiétantes : ignorant les sous-

---

<sup>1140</sup> *Ibid.* (Nous soulignons).

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 689-690.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>1143</sup> L'épiphanie est un terme communément accepté en littérature. Nous proposons ce néologisme pour deux raisons : la racine « mētra » [μήτρα], elle-même dérivée de « meter » signifie « matrice », « utérus », « sein maternel », ce qui correspond à notre propos. Le terme « phallophanie » étant présent dans plusieurs ouvrages de psychanalyse, « mêtraphanie » nous semble être un pendant acceptable rendant compte de l'apparition soudaine de l'ombre menaçante d'une représentation de la mère au sein de l'œuvre d'art. Pour la « phallophanie », l'on pourra se reporter aux ouvrages suivants : LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris, éditions du Regard, 2000, DUMOULIÉ, Camille, *Cet obscur objet du désir : essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 83.

genres littéraires, l'auteur rappelle de façon insistante la cruauté d'une force matricielle incarnée par une eau et une terre féroces. Les échanges de sang, la monstruosité d'une figure maternelle punitive semblent, par leur présence inévitable, répondre à un besoin de l'artiste. Didier Anzieu, qui s'est intéressé aux mécanismes de la création et à la présence des fantasmes au cœur du texte, a expliqué ce phénomène : le retour d'un matériau refoulé s'imposerait dans le préconscient et entraînerait la formation d'images et de symboles. Ainsi, toutes les mêtaphanies et autres apparitions d'une puissance maternelle destructrice que nous avons soulignées au fil de cette partie seraient le fruit d'un « état de saisissement », permettant au sujet créateur de donner à lire des actes et, dans le cas qui est le nôtre, de cruelles images, accessibles par une levée de la censure entre l'inconscient et le préconscient, mais également entre le préconscient et la conscience. Cet état génère alors une impression d'irréalité qui permet à l'artiste de livrer des matériaux inconscients :

La représentation refoulée dans l'inconscient est une représentation de choses ; elle a tendance à faire retour dans le préconscient et à s'y lier à d'autres représentations de choses et à des représentations de mots. Il faut, pour Freud, qu'il y ait refoulement, retour du refoulé, et liaison préconsciente pour que puisse se constituer un symbole. Le créateur travaille, en cette seconde phase, comme le rêve nocturne : il lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes - mais il fixe dans sa mémoire ces contenus auxquels il porte une attention aiguë, tandis qu'un rêve réussi prolonge le sommeil et s'accompagne d'oubli. Cette transformation est possible parce que l'état de saisissement procure à la conscience, comme le sommeil, une impression d'irréalité qui atténue les soupçons de celle-ci et parce que le projet de faire une œuvre ne lui apparaît pas plus répréhensible que de faire un rêve, du moment que la mise en acte est évitée. Mais aussi, et beaucoup plus encore que dans le rêve nocturne, l'écrivain, l'artiste subit ou exerce une forte stimulation pulsionnelle, laquelle déborde quantitativement la première censure, localisée par Freud entre l'inconscient et le préconscient, et suralimente l'activité de liaison et de symbolisation de cette dernière instance psychique. Il lui faut alors créer pour décharger une tension fantasmatique, un excès anxigène de représentations inconscientes et préconscientes<sup>1144</sup>.

Le lecteur, par le jeu du décodage des images, saisira non seulement la nature des fantasmes qui habitent le texte et le sujet créateur, mais il mesurera également le besoin manifeste qu'éprouve l'artiste de se libérer de « cet excès anxigène ». Ainsi, face à tant de récits courts dans lesquels l'archaïque, ce « domaine du *maternel* en ses formes les plus grossières, les moins objectales : appui amniotique, muqueuses fécondes, plantes

---

<sup>1144</sup> ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 108-109.

carnivores<sup>1145</sup> », comme le définit François Gantheret, fait retour sous la forme d'une persécution émanant aussi bien de la terre, de la mer, de la déesse, ou de la bête fauve, il nous semble possible d'affirmer que les textes de notre corpus révèlent la résurgence de craintes, chez l'auteur, ressenties très tôt dans la vie psychique, et qui correspondraient à la position paranoïde-schizoïde<sup>1146</sup>. Le terme de position est préférable, selon Mélanie Klein, à celui de phase car la position peut se manifester plus tard dans l'enfance, ou encore dans certaines conditions chez l'adulte. La définition de Jean Laplanche et de Jean-Bertrand Pontalis nous permet de nous assurer que les fantasmes qui entourent une imago clivée, l'omniprésence de la menace, participent de cette étape du développement psychique :

Selon Mélanie Klein, modalité des relations d'objet spécifique des quatre premiers mois de l'existence, mais qu'on peut retrouver ultérieurement dans le cours de l'enfance, et, chez l'adulte, notamment dans les états paranoïaques et de schizophrénie. Elle se caractérise par les traits suivants : les pulsions agressives coexistent d'emblée avec les pulsions libidinales et sont particulièrement fortes ; l'objet est partiel (principalement le sein maternel) et clivé en deux, le « bon » et le « mauvais » objet ; les processus psychiques prévalents sont l'introjection et la projection ; l'angoisse, intense est de nature persécutive (destruction par le « mauvais » objet)<sup>1147</sup>.

La persécution devient, pour notre étude, un maître mot si l'on se remémore les divers acharnements du sort, la multiplicité des bourreaux, mais également tous les phénomènes de transfusion qui ne semblent viser que l'épuisement du sujet. Et même lorsque doña Emilia s'inspire de Maupassant, qu'elle choisit de suivre, avec « Eximiente », la trame d'un récit déjà créé et de rendre hommage à l'auteur du *Horla*, nous observons que la force du « vampire psychique » qui hante le texte ne laisse aucun répit au personnage. En outre, et cela ne tient pas du détail pour l'interprétation, la présence de la créature invisible n'est pas diffuse, comme dans l'hypotexte français, mais elle se situe toujours derrière le personnage. En effet, alors que dans *Le Horla*, la présence de ce monstre buveur de vie ne suit presque jamais le personnage, qu'il se situe « autour de lui », qu'il s'agenouille sur sa poitrine ou qu'il

---

<sup>1145</sup> *L'Archaïque*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>1146</sup> Mélanie Klein définit cette phase de l'évolution psychique dans « Envie et gratitude » : « J'ai découvert, par exemple, que l'intériorisation avide et dévorante de l'objet - en premier lieu du sein maternel - s'accompagnait d'un véritable morcellement du moi et de ses objets : le moi disperse ainsi les pulsions destructives et les angoisses internes de persécution. Ce processus, dont l'intensité est variable et dont dépend le degré de normalité d'un sujet, est une des défenses élaborées au cours de la position paranoïde-schizoïde qui s'étend normalement sur les trois ou quatre premiers mois de la vie », KLEIN, Mélanie, *op. cit.*, p. 33.

<sup>1147</sup> LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *op. cit.*, p. 318.

s'installe encore sur son fauteuil<sup>1148</sup>, dans « Eximente », il en va tout autrement. Le récit, beaucoup plus court que celui de Maupassant, ne laisse guère d'espace à doña Emilia pour conter plusieurs épisodes, pour multiplier les approches de l'être mystérieux. Toutefois, il peut être très intéressant de remarquer qu'à chacune de ses manifestations, la créature exerce toujours sa menace dans l'ombre du personnage :

Y esto es lo extraño: me encuentro en compañía de alguien, no sé de quién, pero de alguien que se instala allí, a mi lado, tan próximo, que me parece escuchar el ritmo de su respiración y advertir cómo su sombra se desliza suave, fugaz, por la blanca pared frontera.

Ese misterioso *alguien* no se coloca jamás delante de mí. Le siento a mis espaldas. ¿Dónde? No hay sitio libre entre la cama y la pared. Sin duda -todo es posible tratándose de un aparecido- la pared retrocede para dejar hueco a su cuerpo; y si yo me volviese ahora de improviso, vería al ser que se ha propuesto no abandonarme. Pero no me atrevo, no me atreveré nunca. Le creo detrás; no me resuelvo, y temo que extienda una mano, que me figuro fría y marmórea, y me la pase lentamente por la sien o me tape con ella los ojos...

Vuelto a las aprensiones de la niñez, apago la luz precipitadamente y me cubro el rostro con los pliegues de la sábana para defenderme de la espantable caricia. [...] El reloj, guardado en la mesa de noche, teje con regularidad rítmica su tic-tac menudo, y mi sangre, cuajada o arrebatada violentamente por la alteración del miedo, da un vuelco más fuerte que todos, y se precipita torrencial, causándome una especie de congestión. Es que detrás de mí he sentido, ya claramente, un respirar lento, un hálito de fatiga, un soplo perceptible, y me encojo, y no acierto a incorporarme, y permanezco así, oyendo siempre el respiro del *otro mundo*, que en ondas largas, sutiles, me envuelve<sup>1149</sup>...

Le fantôme familial décide de ne jamais abandonner le personnage, il souhaite le caresser dans son lit lorsqu'il s'endort et se tient toujours derrière, dans un passé que l'on voudrait protéger par des murs qui sont autant de résistances. Mais lorsque le fantôme hante le texte, son pouvoir de revenance ne connaît pas de barrières, et sa présence épouvantable, qui glace le sang ou le précipite, est inévitable. Cette analyse, qui confirme le travail que nous

---

<sup>1148</sup> Dans *Le Horla*, le personnage se sent suivi lors d'une promenade : « Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher », MAUPASSANT, Guy (de), *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29. Toutefois, notre lecture de la nouvelle prouve que le vampire psychique peut occuper d'autres lieux : « Ah ! si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore *autour de nous* ! », *ibid.*, p. 27 ; « caché *près de moi* », *ibid.*, p. 28 ; « [...] et je sus aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, *monte sur mon lit*, s'agenouille *sur ma poitrine*, me prend le cou entre ses mains et serre...serre... de toute sa force pour m'étrangler », *ibid.* ; « Cette nuit, j'ai senti quelqu'un *accroupi sur moi* et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres », *ibid.*, p. 32 ; « regarder *autour de moi* », *ibid.*, p. 33 ; « *tout près de moi* », *ibid.* ; « je savais bien qu'il viendrait rôder *autour de moi*, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir ? », *ibid.*, p. 52 ; « je fus certain qu'il lisait *par-dessus mon épaule*, qu'il était là frôlant mon oreille », *ibid.*, p. 53 ; « je compris qu'il s'agitait *autour de moi* », *ibid.*, p. 54. (Nous soulignons).

<sup>1149</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 111-112.

avons effectué sur un grand nombre de récits courts, laisse déjà transparaître notre désir d'aller au-delà du fantasme et de nous intéresser à l'histoire personnelle ou familiale de l'auteur, ce qui pourrait jeter une nouvelle lumière sur la manifestation d'une même hantise. La créature dont nous parlons, et qui revient sous de multiples formes, pourrait être bien moins évanescence qu'une imago maternelle cruelle, c'est ce que nous nous proposons à présent d'étudier en nous appuyant sur un travail réalisé récemment par un groupe de chercheurs. Leur découverte est saisissante, elle nous invite à considérer le cruel fantôme, ce revenant en corps ou en matière, par le prisme d'une réalité familiale dissimulant un secret fait de sang et de crime à l'arme blanche...

## Chapitre XVIII : Le récit court et le secret de famille.

Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán et Jacobo Manuel Caridad Martínez révèlent dans leur article, « La trágica muerte de Joaquina Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado »<sup>1150</sup>, ce qu'aucun biographe de l'auteur n'avait encore mentionné à ce jour. Grâce à un travail rigoureux, étayé par de nombreux documents retrouvés dans les archives et la presse de l'époque, l'équipe de chercheurs est parvenue à tisser les liens qui nous permettent de découvrir une page sombre de l'histoire familiale de la comtesse de Pardo Bazán.

Bien que l'on ignore si doña Emilia a eu connaissance de la tragédie, le crime à l'arme blanche dont fut victime sa grand-mère paternelle semble donner une nouvelle profondeur aux remarques que nous avons formulées dans d'autres temps de cette étude. Quand on apprend que l'assassin s'est suicidé après avoir écrit une lettre dans laquelle il dit avoir agi pour sauver son honneur, et que doña Joaquina Mosquera, la grand-mère de l'auteur, a sans doute elle-même commandité un assassinat, l'histoire familiale, pleine des rebondissements dignes d'un récit d'énigme criminelle, entre étrangement en résonnance avec les récits courts les plus cruels de doña Emilia.

Dans ce dernier chapitre, nous rappellerons les événements tragiques qui sont à l'origine du secret des Pardo Bazán et nous lirons, ou relirons certains récits sous ce nouvel éclairage. Forts de ces nouvelles informations sur la famille de l'auteur et des théories psychanalytiques sur le secret et le fantôme, nous nous attacherons à souligner plusieurs passages qui seraient à lire comme autant de suintements du secret.

---

<sup>1150</sup> *La Tribuna*, n°8, *Cadernos de Estudos de Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2010-2011, p. 15-56.

## [Grand-]Mère, crime, lame, sang, suicide, honneur, convoitise...

ASESINATO Y SUICIDIO –Un suscriptor de la Coruña nos refiere con fecha 9 el siguiente suceso.

Doña Joaquina Mosquera, natural de esta ciudad y perteneciente a una familia de la medianía aristócrata, hermana política del conde de Torre-Muzquiz, vecino de esa corte, viuda del estimabilísimo don Miguel Pardo Bazán, diputado que fue a Cortes, su primer marido, incurrió en la desgracia de enamorarse de un militar retirado, don Juan Rey, de genio violento. Esta señora contrastaba las dotes naturales de su segundo marido el Rey con la desgracia de su limitadísimo talento, y de ese contraste, porque uno y otro carecían de prudencia, resultaban altercados sobre objetos generales y de intereses; en el que tuvieron entre sí el 4 del corriente en su casa habitación de Betanzos se cerraron marido y mujer en un gabinete, y al abrir la puerta con violencia, después de haberse oído dentro dos tiros de pistola, apareció, ¡horrorosa aparición! La señora degollada por el marido con una navaja de afeitar, y el marido despedazado el cráneo por dos pistoletazos, con una carta sobre la mesa en que afirma sólo lleva al otro mundo la pena de no dejar muerta la doncella de su mujer y otro dependiente de la casa del primer marido<sup>1151</sup>.

C'est en lisant ce fait divers que Ricardo Axeitos Valiño observe une étrange similitude entre le nom de la victime et celui de la grand-mère de doña Emilia. Le hasard a assez bien fait les choses, à en croire le groupe de chercheurs, car ce qui semblait n'être tout d'abord qu'une coïncidence fut le point de départ d'une enquête menée avec succès : « La fortuna que tantas veces es esquivo al investigador, lo premia en otras ocasiones, y esto fue lo que sucedió en este caso<sup>1152</sup> ». D'autres professeurs contribuèrent efficacement à la recherche : qui, parce qu'il possédait déjà dans ses archives personnelles un document traitant de l'assassinat de Betanzos ; qui, en choisissant de suivre de nouvelles pistes : celles de Juan Rey, ou encore celle de l'homme chargé de la gestion des finances du premier mari de Joaquina Mosquera. De cet entrelacs d'informations naît bientôt un ensemble cohérent et probant, qui permet de connaître les raisons qui ont conduit Juan Rey à tuer son épouse et à se donner la mort. Toutefois, pour parvenir à ce résultat, il a fallu consulter les archives de La Corogne, de Betanzos et d'autres lieux encore, car aucun document ne figurait dans les archives de la famille de Pardo Bazán. Cette absence de preuves au sein même de la famille, qui a sans doute été pour les chercheurs un obstacle pour retracer l'histoire de la tragédie, est

---

<sup>1151</sup> Ce fait divers a été publié le 14 mai 1848 dans *El Herald*, et le 17 mai 1848 dans *La España*. On pourra se reporter, pour des informations complémentaires, à « La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado », *ibid.*, p. 51-52.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p. 15.

révélatrice d'un désir de cacher cet épisode. Les auteurs de l'article le signalent : « Parece que una eficaz *damnatio memoriae* eliminó todo rastro documental del archivo familiar<sup>1153</sup> ». Ils précisent encore qu'aucun portrait de doña Joaquina ne figure dans la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán ni dans les archives familiales. Le secret n'est plus inviolable, et nous sommes désormais en mesure de le livrer.

Le 13 décembre 1821, doña Joaquina Mosquera Ribera épouse don Miguel Pardo Bazán. De cette union, naissent cinq enfants, dont seul le père de doña Emilia, don José Pardo Bazán, échappe à la maladie. C'est ainsi qu'à la mort de son père, en 1839, il est le seul héritier des biens et des propriétés que possède le couple. C'est la rencontre entre la grand-mère d'Emilia et un militaire de la région, Juan Rey Perfume, qui est à l'origine de bien des tourments pour la famille Pardo Bazán. On ne sait pas exactement comment se sont connus la veuve et le capitaine, mais ce qui importe davantage pour notre propos, c'est de savoir qu'un enfant est né de cette liaison. En effet, en janvier 1847, quatre ans avant la naissance d'Emilia, doña Joaquina donne naissance à Adelaida Rey Mosquera au 11 de la rue Tabernas à La Corogne. Quelques jours plus tard, l'enfant est baptisée dans le plus grand secret dans la paroisse de San Xurxo<sup>1154</sup>. Le secret qui entoure cette naissance visait non seulement à éviter le scandale, mais il devait permettre à la grand-mère d'Emilia de se soustraire à un second mariage<sup>1155</sup>. Pourtant, neuf mois plus tard, doña Joaquina se voit dans l'obligation d'épouser Juan Rey : selon la législation de l'époque, elle ne pouvait transmettre qu'un cinquième de ses biens à sa fille si elle ne se mariait pas.

La grand-mère d'Emilia avait pourtant essayé de trouver d'autres solutions que le mariage : avec l'aide de sa mère, doña Joaquina Ribera, elle avait commencé à réunir un patrimoine dont sa fille pourrait hériter immédiatement à sa mort ; elle avait aussi tenté de modifier les premières dispositions testamentaires qu'elle avait prises lorsqu'elle avait nommé son fils, José Pardo Bazán, héritier universel, le 10 novembre 1843. Mais la réaction de son fils et de Luis María Guergué y Ron, qui était responsable de la gestion des biens de la famille

---

<sup>1153</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1154</sup> L'acte de baptême prouve que l'on tenta de dissimuler la présence de l'enfant. Dans le registre des naissances de la Mairie de La Corogne, une note a été ajoutée à la fin de l'acte de baptême : « Esta partida que debía estar entre los nacidos del mes de Enero, por omisión del Sr. Párroco de San Jorge que no la dio en la relación de aquel mes ni del siguiente hasta que por haber llegado a noticia del Sr. Alcalde el Bautismo clandestino que hizo dicho Párroco y la reclamó, en cuya virtud la remití con oficio el 22 de Marzo. El Alcalde Flórez. El secretario José Santamarina », Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1847), *ibid.*, p. 30.

<sup>1155</sup> Le groupe de chercheurs explique les résistances de doña Joaquina : « Sin duda, doña Joaquina tenía un buen motivo para no contraer un nuevo matrimonio. Tras la muerte de don Miguel Pardo Bazán en 1839, había sido nombrada por disposición testamentaria del difunto, tutora y curadora de su hijo, don José Pardo Bazán, quien al morir su padre sólo contaba doce años. Esto suponía que quedaba a su cargo la administración de las rentas propiedad de su marido y que formaban la herencia del pequeño José. [...] Sin embargo en el caso de casarse en segundas nupcias, Joaquina perdería automáticamente la curaduría del hijo y la administración de estas rentas, que en aquellos años constituían la mayor parte de sus ingresos. Para evitarlo, pues, le interesaba evitar regularizar su nueva relación sentimental », *ibid.*, p. 30-31.

des Pardo Bazán ne se fit pas attendre. Le 18 mars, don José Pardo Bazán demanda à son oncle José María Bermúdez y Castro d'assurer la tutelle de ses biens, il ôtait ainsi tout pouvoir à sa mère. Cette dernière n'accepta pas ce choix et fit un recours. Les tensions étaient fréquentes dans les familles de l'aristocratie galicienne dans lesquelles des enfants naissaient de plusieurs lits ; il n'était pas rare que les parents se livrent à des pratiques frauduleuses pour dissimuler une partie de leurs biens à certains enfants pour que d'autres en héritent...

Doña Joaquina décida de ne plus accorder sa confiance à Luis María Guergué qui, jusqu'alors, gérait tous les biens de son défunt mari, et qui s'occupait par ailleurs de la gestion des biens et propriétés de la famille Pardo Bazán<sup>1156</sup>. Le groupe de chercheurs en conclut que Guergué avait sans doute alerté don José Pardo Bazán ainsi que son oncle José Bermúdez de Castro, qui était également gestionnaire des biens de la famille. Doña Joaquina ne s'en tint pas là, si l'on en croit la lettre que Juan Rey a laissée avant de suicider, ainsi que les conclusions auxquelles sont parvenus les auteurs de l'article : la grand-mère d'Emilia Pardo Bazán aurait commandité l'assassinat de Luis María Guergué, et incité son second mari, Juan Rey, à participer au complot. Puisqu'il s'agit sans doute du document le plus précieux pour lever le voile sur cette affaire de famille, nous choisissons de reproduire en intégralité la note que Juan Rey a rédigée avant de se donner la mort<sup>1157</sup> :

Una conspiración infernal rueda sobre mi honor sin mancilla; a pesar de todas las apariencias para los que no sean yo; mi mujer es la primera actriz y conspiradora de este drama, ofendida de que la haya obligado a casarse por que la hice una hija (que dejo encargada a la justicia para que la entreguen a mis padres, don José Rey Carús y doña Rosalía Perfume, por saber que de seguro que los demás la matarían), ha fraguado la más alta e imponderable calumnia contra mí, unida para ello con su hijo, Bermúdez, Guergué, José Portela y su hijo, el procurador Ribas y un clérigo llamado Caldelas. Y empezó a prender a un tal Ribas a quien dicha mi mujer me presentó para asesinar a Guergué, a quien rehusé agriamente y aun lo delaté bajo palabra de honor el día seis del pasado a Bermúdez y Guergué en Meirás, prendiéndolo luego y echándole para ello un arma en su casa y acusándolo de robo intentado a la dicha casa de Meirás. Todo falso: mi mujer me hizo luego concebir [que] sería yo comprendido, me metió en confusiones, vino a buscarla un tal Simón Agra delator del intento de aquel, e yo lo rehusé tan \*en\* delante de las criadas, \*vi quería\* hablase al juez y aun que otros [hablasen] en su favor, ofreciendo \*día\* a esto para que yo fuese complicado, \*no me\* obligó a

---

<sup>1156</sup> Le 4 mars 1847, Joaquina Mosquera révoqua le pouvoir qu'elle avait accordé à Luis María Guergué comme en témoigne un document retrouvé dans les Archives du Collège notarial de La Corogne.

<sup>1157</sup> Nous reprenons le texte proposé par le groupe de chercheurs qui ont apporté quelques corrections à l'orthographe et à la ponctuation du texte original. Nous observerons également que certains termes ont été ajoutés entre crochets afin de permettre une meilleure compréhension du document. L'astérisque est apposé à un vocable lorsqu'un doute subsiste quant au mot employé par Juan Rey : la mauvaise calligraphie et le mauvais état dans lequel a été retrouvé le document ont rendu la retranscription du document quelque peu difficile. Le texte original appartient à D. Xosé Ramón Barreiro Fernández.

hacer otras \*medidas\* contra mí, pero llegué a conocer su infernal proyecto y me decido a matarla como a su doncella, también conspiradora. También lo son mi tan solapado amigo Don Celestino Martínez del Río, pero juro al cielo muero inocente por más indignas [cosas] a que mi mujer me obligó y más falsos testigos.

Juan Rey Perfume Carús.

Horror, he asesinado a mi mujer y no puedo ya hacerlo a la infame doncella. Era feliz con aquella aunque me llevaba ella \*d\*<sup>o</sup>; pero era vengativa. Quisiera tener aquí a Bermúdez, Guergué y otros que con mi muerta mujer me querrían dejar calumniado. No, nunca intenté ni el mal de nadie; me llamaba cobarde porque no mataba a Guergué, me presentó a ese hombre que es sin duda un asesino, lo sé, lo prendieron por ladrón y como esta mujer me había inducido a hacer apariencias que no hay, me dice seré cómplice, que me huya, que soy infame, no quiere vivir conmigo y muero contento. Ahí te queda torpe hijo José Pardo Bazán \*toda\* la herencia, a Bermúdez le dije en su casa que si me infamaba concluiríamos trágicamente. Ya lo viste, siento no haberlo hecho contigo y Guergué, a los que desafié el día seis del pasado y como cobardes no aceptaron y faltando a la palabra de honor querían fraguarme una infamia. El escribiente de Tomé sabe como les desafié. Infames, vivía contento con mi mujer aunque ella era infame con vosotros: no sabías que era honrado, que ese era caballero, pues bien si ella y vosotros queríais separarme debió ser por una causa política: ese mazo que dejo adjunto \*habla\* de mi conducta anterior.

Esta mi mujer había denotado ya su resistencia a vivir conmigo cuando nos obsequiábamos, la dejé luego y después quiere casarse para solo separarse luego y vivir a su antojo. No, yo o contigo o muerta tú sino que diga alguno si tuve otra mujer desde casado. Soy el hombre más desgraciado del mundo pero muero justo, convencido de que mi mujer se iba a separar de mí y aun vino mintiéndome.

Adiós mundo, paso aun a ver el reloj, al balcón, aprended calumniadores.

Muero creyendo en Dios y quiero que a mi mujer y a mí nos entierren juntos y en sagrado para lo que dejo sobre cinco mil reales en oro y plata, y todas las alhajas que mi mujer tenía como así mismo ropas y demás, en parte que va en Santa Eulalia de Cañás.

Cuantas veces dormí tirado en las ruedas por que mi mujer me echaba, cuantas en el sofá, cuantas veces salí desesperado y reñía por que ella me decía [que] no me quería, [que] no tenía posición social y otras cosas que no es momento de poner, pues la doncella pasará a abrirla porque así se lo avisó. Estos días denotaba más que nunca su crimen, no quería unirse a mí; me volvía la espalda y me decía [que] me marchase a mi casa.

Vuelvo a decir que muero como cristiano y mi mujer también, creyendo y amando a Dios. Mi hija y los adjuntos documentos se remitirán a mis queridos padres.

Juan Rey

Mil veces pregunté a esa infame doncella el misterio que las encubría, la trama pero no fue posible. Sabe bien lo que hace muchos días sufro pues nada comía y lo que era lo \*vomitaba\*, todos los que me viesen repugnarían mi desfigurado semblante. Adiós, voy a morir como cristiano apostólico y así quiero [que] me entierren y dejo por nuestros albaceas al capitán retirado Nabeira y al alférez Gerpe y me \*tiro\* un pistoletazo.

Primero firmaré  
El Capitán Retirado  
Juan Rey Perfume  
Me tiro<sup>1158</sup>.

Bien que les derniers mots de Juan Rey ne soient pas toujours d'une grande clarté et que certains passages laissent encore planer quelque mystère sur les circonstances du complot, il est difficile de ne pas observer qu'une valeur occupe une place de choix dans les propos du criminel : son sens de l'honneur que ce dernier éprouve le besoin d'invoquer à plusieurs reprises : c'est sans doute à ce prix qu'il se sent en droit d'écrire qu'il meurt en bon chrétien<sup>1159</sup>.

Pour les lecteurs de récits courts que nous sommes, il est surprenant de voir combien les rebondissements feuilletonesques de cette sombre affaire de famille semblent proches de certains écrits de doña Emilia. En premier lieu, nous songeons aux crimes et violences commis sur des femmes pour des questions d'honneur : Juan Rey pourrait compter parmi la galerie des assassins mus par un cruel sens de l'honneur. Ses agissements s'apparentent à ceux d'Onofre dans « La puñalada » et rappellent étrangement le récit « El delincuente honrado » dans lequel un père plante un couteau dans la gorge de sa fille... Résonnent encore les mots de Pepona, l'atroce marâtre de « Un destripador de antaño », qui suggère à son mari, lorsqu'ils sont au lit, de se défaire de la présence embarrassante du curé de Tornelos. Mais outre ces quelques exemples, ce que cette découverte éclaire encore, c'est l'intérêt qu'a manifesté la comtesse de Pardo Bazán pour la chronique noire et les récits d'énigme criminelle. Le besoin de savoir, de percer le secret, que nous avons souligné comme étant l'un des traits caractéristiques de la production critique et fictionnelle de doña Emilia ne pourrait-il pas avoir partie liée avec la présence d'un secret de famille inavouable ? Le texte cruel ne serait-il pas dépositaire du secret à peine travesti ? Avant de tenter de répondre à ces questions, nous souhaiterions nourrir notre lecture des récits courts de doña Emilia par des études menées sur le secret de famille en psychanalyse. Afin de mieux saisir la valeur de ce

---

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 27-29.

<sup>1159</sup> A propos du sens de l'honneur de Juan Rey, les auteurs de l'article observent : « Frente al estatuto de sangre que regía la conducta de doña Joaquina, como miembro de la selecta hidalguía gallega, su marido enarbola el principio de "honor" como valor determinante de su propia conducta. El "honor", como entonces se decía, era el recurso último de los vencidos. Como militar y como persona integrada en una atmósfera romántica, exaltaba el principio de "honor" como una especie de sucedáneo de otros valores sociales de que carecía (sangre, riqueza, relaciones sociales). Así, Rey Perfume pretende imponer la obligación de contraer matrimonio (como él reconoce varias veces) para salvar el "honor", su "honor" y el de su mujer e hija. Por "honor" rechaza formar parte del complot urdido por su esposa, por "honor" reta a los acusadores de su esposa (Bermúdez de Castro entre otros) sabiendo que nadie haría caso de su invitación, y "por honor" decide matar a su esposa y a una de sus doncellas a la que, afortunadamente, no localizó llegado el momento del crimen. El "honor" funciona en la conciencia de Rey Perfume como una fuerza legitimadora de su conducta. Sus errores, extravíos y disparates quedarían compensados con una muerte digna », *ibid.*, p. 38.

retour qui aurait dû rester enfoui, nous nous appuyons sur les textes théoriques de Nicolas Abraham et de Maria Torok autour du fantôme et de la crypte. Les études plus récentes de la psychanalyse française sur le secret et le transgénérationnel nous aideront également à déterminer si, du point de vue de l'auteur, la connaissance ou la nescience du secret constituent une donnée fondamentale pour aborder les conséquences du drame familial sur sa production fictionnelle.

### **Le retour du fantôme, cryptages et suintements : une nouvelle approche du récit court.**

« *El propósito debía realizarse por tal manera, que nunca se supiese nada; secreto eterno*<sup>1160</sup> » :  
« La resucitada ».

*L'Écorce et le noyau*<sup>1161</sup>, recueil d'articles et d'essais rédigés entre 1959 et 1975 par les psychanalystes d'origine hongroise Nicolas Abraham et Maria Torok, représente une somme théorique incontournable pour appréhender les conséquences du secret et du traumatisme familial chez le sujet héritier de non-dits, de mots couverts ou encore de « mots enterrés vifs ». Bien que les textes freudiens aient déjà permis d'entrevoir l'existence de traces mnésiques transmises d'une génération à une autre<sup>1162</sup>, les deux auteurs approfondissent ces réflexions en créant les concepts de « crypte » et de « fantôme ». Ce « fantôme » serait le retour d'un ancêtre dont la sépulture aurait été mal scellée, après un « événement dont on a honte<sup>1163</sup> », « une situation difficile<sup>1164</sup> » pour la famille. Sa présence serait la mise en échec

---

<sup>1160</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, p. 448.

<sup>1161</sup> ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987. Du point de vue de l'histoire intellectuelle, *L'Écorce et le noyau* se situe dans la lignée de ce que l'on appelle communément l'école hongroise de psychanalyse, illustrée par des figures classiques tels Sandor Ferenczi (1873-1933) et Imre Hermann (1889-1984).

<sup>1162</sup> Dans *Aïe, mes aïeux !*, Anne Ancelin Schützenberger, ( à qui l'on doit le génosociogramme, schéma utilisé par la clinique psychanalytique visant à créer et à commenter l'arbre généalogique du patient à partir de ses propres indications et ses propres doutes, afin de cerner le secret du passé qui reste enfoui dans sa psyché), a cherché, dans les textes de Freud, les passages dans lesquels le psychanalyste a abordé la notion de transmission. Nous reproduisons ici ces quelques citations : « L'hérédité archaïque de l'homme ne comporte pas que des prédispositions, mais aussi des contenus idéatifs des traces mnésiques qu'ont laissées les expériences faites par les générations antérieures », FREUD, Sigmund, « Moïse et le monothéisme », [1939], Paris, Gallimard, 1948, p. 134. « Nous postulons l'existence d'une âme collective [...] [et qu'] un sentiment se transmettrait de génération à génération se rattachant à une faute [dont] les hommes n'ont plus conscience et le moindre souvenir », « [...] Quelque forte que soit la répression, une tendance ne disparaît jamais au point de ne pas laisser, après elle, un substitut quelconque, qui, à son tour, devient le point de départ de certaines réactions », « Totem et Tabou », [1913], Paris, Payot, 1965, p. 181-182, textes cités par ANCELIN SCHÜTZENBERGER, Anne, *Aïe, mes aïeux !*, Paris, La Méridienne, 1993, p. 17, p. 189.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1164</sup> *Ibid.*

d'une volonté d'oublier ce « quelque chose ou ce quelqu'un qui était disgracié ou avait disgracié la famille, laquelle en avait honte et dont on ne parlait pas<sup>1165</sup> ». Anne Ancelin Schützenberger précise encore :

C'est un *secret*, qu'on ne peut dévoiler, souvent le *secret honteux d'un parent*, une perte, une injustice ; en cachant ce *deuil indicible*, on l'installe à l'intérieur de soi-même, dans un « caveau secret », dans une « crypte » : c'est un « fantôme » (qui recouvre ce *secret inavouable d'un autre*), *secret qui peut se transmettre de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant*, d'une génération à l'autre. Tout se passe comme si certains morts mal enterrés ne pouvaient pas rester dans leur tombeau, relevaient la dalle et circulaient et allaient se cacher dans cette crypte, portée par quelqu'un de la famille - dans son cœur et dans son corps - et dont ils sortaient pour se faire reconnaître, pour qu'on ne les oublie pas, qu'on n'oublie pas l'événement<sup>1166</sup>.

Dans « La Topique réalitaire. Notations sur une métapsychologie du secret », Nicolas Abraham et Maria Torok précisent que l'édification de la crypte résulte d'un refoulement conservateur : parce que le secret honteux est le fait d'un objet jouant le rôle d'Idéal du Moi, le sujet cryptophore ne peut se résoudre à révéler la laide vérité qui a souillé l'objet d'identification, qui peut être objet d'amour lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas dans le drame qui a touché la famille Pardo Bazán, de la mère de don José Pardo Bazán<sup>1167</sup>. Le moi du sujet cryptophore est alors comparé à « un gardien de cimetière » : « Il se tient planté là pour surveiller les allées et venues de la proche famille qui prétend - à des titres divers - avoir accès à la tombe. S'il consent à y introduire les curieux, les dommageables, les détectives, ce sera pour leur ménager de fausses pistes et des tombeaux factices<sup>1168</sup> ».

Ce brouillage de pistes, qui reçoit le nom de « cryptonymie », est le reflet d'une tension entre le respect d'un pacte du silence, une loyauté envers un secret indicible et un besoin de se libérer du poids anxiogène d'un « bloc de réalité » que le sujet a bien du mal à contenir. Curieusement, par un travestissement de mots, un cryptage des « surgeons de paroles », le fantôme se manifeste pourtant dans le discours de la génération suivante, alors même que le contenu du secret aurait dû rester totalement préservé. Comment le non-dit, ce que l'on a tu, peut-il se transmettre ? Serge Tisseron, auteur de *Les Secrets de famille* nous donne la réponse : les attitudes du sujet cryptophore, l'emploi de certains mots, ses silences,

---

<sup>1165</sup> *Ibid.*

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>1167</sup> « Pour qu'une crypte s'édifie, il faut que le secret honteux ait été le fait d'un objet jouant le rôle d'Idéal du Moi. Il s'agit donc de garder son secret, de couvrir sa honte », ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 254.

<sup>1168</sup> *Ibid.*, p. 255.

ses réactions étranges à l'évocation d'un nom ou d'une situation, sont autant de « suintements du secret » qui ne manquent pas d'être perçus à un niveau plus ou moins conscient par sa descendance<sup>1169</sup>.

Dans la quatrième partie de *L'Ecorce et le noyau*, composée de « Notes du séminaires sur l'unité duelle et le fantôme » et de « Notules sur le fantôme », Maria Torok et Nicolas Abraham s'intéressent aux générations qui n'ont pas eu connaissance du secret. Ces deuxième et troisième générations seraient habitées par le fantôme gisant dans la crypte de leur parent. Nous choisirons ici de reprendre ici la citation que fait de ces textes Anne Ancelin Schützenberger car, malgré de nombreuses coupes effectuées dans le texte, la juxtaposition des éléments les plus significatifs de ces deux travaux permet de mieux définir la nature du travail du fantôme :

Le fantôme est une formation de l'inconscient qui a pour particularité de n'avoir jamais été consciente [...] et de résulter du passage, dont le mode reste à déterminer, de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant ». « Le fantôme est le travail dans l'inconscient, du secret inavouable d'un autre (inceste, crime, bâtardise...). Sa loi est l'obligation de nescience ». « Le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre. [...] « Ajoutons qu'il est supporté par des mots occultés, autant de gnomes invisibles qui s'appliquent à rompre, depuis l'inconscient, la cohérence des enchaînements » [...] « L'apparition du fantôme indiquerait donc les effets sur le descendant de ce qui avait eu pour le parent, valeur de blessure, voire de catastrophe narcissique ». « Ainsi, la personne "hantée" se trouve-t-elle prise entre deux mouvements : respecter coûte que coûte le non-savoir du secret du proche ; d'où l'apparente nescience le concernant ; mais aussi, en même temps, lever cet état de secret ; d'où constitution de celui-ci en savoir inconscient ». « Ainsi se montre et se cache ce qui, au fond de l'inconscient, gît comme une science morte-vivante du secret de l'autre »<sup>1170</sup>.

---

<sup>1169</sup> « Voilà la règle dont il faut parler et à laquelle nous reviendrons sans cesse : quand un parent tente de cacher un événement douloureux qui le préoccupe - soit qu'il l'ait vécu lui-même, soit qu'il ait imaginé que ses ancêtres l'avaient vécu -, son enfant le pressent toujours », « En pratique, cela signifie que quand le contenu d'un secret psychique effleure à la conscience de son porteur, il en est troublé, il éprouve des émotions ou des états du corps particuliers, qui se traduisent par des gestes, des mimiques, des intonations... Ce sont de telles manifestations que j'ai appelées les "suintements" du secret. L'enfant les perçoit, mais il n'en a pas le mode d'emploi. Et il se retrouve alors dans un grand désarroi psychologique » ; « Les mots de *Secret*, de *suintements* et de *ricochets* renvoient donc à une seule et même chose, mais à des moments différents. Le *Secret* réside dans le clivage psychique d'une personnalité blessée. Les *suintements* sont les manifestations tangibles de cette blessure. Enfin, les *ricochets* du secret désignent les conséquences de ce suintement chez les enfants du porteur du secret. Ils s'organisent autour des clivages qu'ils mettent en place pour gérer les comportements incompréhensibles de leur parent, et aussi autour des histoires qu'ils se racontent pour tenter de s'expliquer ce qu'ils observent », TISSERON, Serge, *Les Secrets de famille*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 3, p. 20, p. 23.

<sup>1170</sup> ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 391-432, cité par ANCELIN SCHÜTZENBERGER, Anne, *op. cit.*, p. 196-197.

À la lecture de ces quelques définitions et observations, surgit une question à laquelle nous souhaiterions répondre avant de reconsidérer les récits courts de doña Emilia, car elle engage une réflexion sur l'approche psychanalytique du texte littéraire. Est-il déterminant de savoir si doña Emilia connaissait précisément ou non ce secret de famille, pour apprécier la manifestation du fantôme au sein de son œuvre fictionnelle ?

Nous ne nous sentons aucunement autorisés à affirmer que doña Emilia connaissait le secret qui pesait sur sa famille. S'il est probable, comme le pense le journaliste Rufo Gamazo Rico, qu'à l'âge adulte, Pardo Bazán soit parvenue à faire toute la lumière sur la fin tragique de sa grand-mère paternelle<sup>1171</sup>, ou même, que l'indignation ressentie face au drame l'ait conduite à proposer d'adopter, dans ses chroniques de *La Ilustración Artística*, une démarche prophylactique pour tenter d'éradiquer la délinquance et les violences commises sur les femmes, nous ne pouvons l'assurer. Doña Emilia avait-elle quelque certitude de ce passé familial lorsqu'elle écrivait, à l'âge de quinze ans, « Aficiones peligrosas », récit dont le premier chapitre présente une mère alitée, condamnée, qui souffre de ne pouvoir donner le sein à sa fille<sup>1172</sup> ? Faut-il nécessairement que la révélation du secret ait eu lieu pour que le texte littéraire témoigne de son existence ? Il nous semble que répondre par l'affirmative reviendrait à nier l'existence de fantasmes créés autour des non-dits, autour des suintements du secret qui ont sans doute été perçus par doña Emilia lorsqu'elle était enfant. Serge Tisseron précise d'ailleurs dans son essai que l'une des erreurs communément commises autour du

---

<sup>1171</sup> Suite à la publication de l'article « La trágica muerte de Joaquina Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado » dans les cahiers *La Tribuna*, Isabel Bugallal et Rufo Gamazo Rico ont décidé de consacrer un article à cette découverte. Dans « El secreto de los Pardo Bazán », Isabel Bugallal invite les chercheurs à s'intéresser aux répercussions de ce drame dans la production journalistique ou fictionnelle de doña Emilia : « La tragedia no afectó a Emilia, puesto que no había nacido aún, pero corresponde a los estudiosos de su obra dirimir si en la beligerancia de la escritora ante la violencia, incluso la doméstica; las disputas matrimoniales o los odios por herencias está este episodio familiar », BUGALLAL, Isabel, « El secreto de los Pardo Bazán », *La Opinión A Coruña*, 7/11/2012, [www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/11/07/secreto-pardo-bazan/662309.html](http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/11/07/secreto-pardo-bazan/662309.html). Rufo Gamazo Rico, qui prend déjà position sur le sujet en intitulant son article « El dolor secreto de Emilia Pardo Bazán », fait référence aux textes que doña Emilia a publiés dans *La Ilustración Artística de Barcelona*. Pour lui, l'auteur connaissait forcément ce drame familial lorsqu'il écrivait ses chroniques sur la société : « Nunca se está seguro del acierto al escrutar la insondable intención y verdaderas motivaciones de un autor, por claro y simple que parezca su estilo. Sería absurdo suponer que Emilia Pardo Bazán ignoró el final trágico de su desgraciada abuela Joaquina: seguramente el conocimiento del hecho cruel y vergonzoso influyó en la radical postura de la escritora contra el crimen pasional, sus causas y la floja actuación de la justicia », GAMAZO RICO, Rufo, « El dolor secreto de Emilia Pardo Bazán », *La Opinión de Zamora*, 13/11/2012, <http://www.laopiniondezamora.es/opinion/2012/11/13/dolor-secreto-emilia-pardo-bazan/640606.html>.

<sup>1172</sup> « -Cómo te hallas, Teresa? Interrogó Antonio.

-Bien, muy bien; no tengo dolores ni calentura; sólo me disgusta lo que sabes.

-Teresa, Teresa! yo no puedo permitir que te mates a ojos vistos; bien sabes lo que ha dicho el médico; pero tranquilízate; Francisca es honrada y buena; es robusta además, y criará a tu hija como tu misma podrías hacerlo. Mandaré también traer la cuna de Armanda para este cuarto, y la verás siempre; de día, de noche, a todas horas.

-Ay Antonio! Me parece que si me muerdo llevaré esa espina clavada en el corazón. No haber criado a mi hija!...

-Vamos, deja eso. ¿Quién piensa en la muerte? Lo que debes hacer es cuidarte mucho y ver de mejorarte; pues si te robusteces, ¿qué inconveniente tendrás en que críes a Armanda? », PARDO BAZÁN, Emilia, *Aficiones peligrosas*, Etude préliminaire de Juan Paredes Núñez, *op. cit.*, p. 47.

secret « consiste à croire que l'annonce de la vérité est la réponse propre à écarter tous les problèmes liés aux secrets<sup>1173</sup> ».

Aussi convient-il de préciser que le texte littéraire est un creuset de fantasmes anciens, et que l'apparition du fantôme, cette revenance d'une cruauté familiale refoulée, peut exister sans que le sujet créateur ait une parfaite connaissance du drame. Au contraire, les lacunes du passé peuvent avoir stimulé la création fantasmatique de l'auteur.

De surcroît, s'emparer d'un secret familial pour justifier la présence de la cruauté dans les textes littéraires pourrait nous conduire à commettre une erreur : le critique littéraire ne peut considérer l'auteur comme un patient. Bien que les éléments analysés au fil de cette étude (pulsion épistémophilique, cruautés maternelles, meurtres à l'arme blanche, poids de l'honneur) semblent converger autour de ce drame familial, il ne faut pas voir dans les diverses manifestations de la cruauté de la production fictionnelle de doña Emilia un simple exorcisme d'un vécu traumatique pour la famille. Pour notre étude, la primauté revient toujours aux textes : s'il est vrai que par la réitération d'images sanglantes, par leurs silences, ou par le cryptage de sens, ils nous livrent les indices propres à une réflexion sur le travail du fantôme dans l'œuvre de fiction et qu'ils nous permettent ainsi de « rétablir le sens évanoui<sup>1174</sup> » de la cruauté, cette lecture n'exclut en rien la présence d'autres fantasmes, plus archaïques, que l'on aurait sans doute pu observer sans qu'une tragédie vienne frapper la famille de Pardo Bazán.

Toutefois, si nous décidons de reconsidérer le texte depuis cette nouvelle perspective en faisant le choix de ne plus seulement appréhender le secret comme un mystère des origines, comme nous l'avons fait précédemment, mais comme une hantise, nous ne manquerons pas d'observer que nombre d'indices tendent à prouver que la cruauté des récits courts est également nourrie, et peut être même accrue, par le travail du fantôme.

---

<sup>1173</sup> TISSERON, Serge, *op. cit.*, p. 14. Ce point est explicité lorsque l'auteur s'intéresse à la création d'Hergé : « Il nous faut ajouter aussitôt que la confirmation de l'existence d'un secret, et, mieux encore, de son contenu, ne libère pas automatiquement chacun de ses chaînes. Pour certains, tout continue comme avant parce qu'ils ont déjà appris à fonctionner avec un psychisme divisé (d'un côté, il est animé par le désir de comprendre - avec parfois l'intention de soulager son parent - et d'un autre, il organise sa personnalité en tenant compte de l'interdiction de savoir qui lui est opposée. Il en résulte une tension, et dans certains cas un véritable partage de sa personnalité en deux », *ibid.*, p. 114.

<sup>1174</sup> « La théorie de la lisibilité selon Abraham et Torok recherche les modes de rétablissement du sens évanoui. Les auteurs ne cessent de nous montrer comment on peut transformer un obstacle à la compréhension en indication de lecture, c'est-à-dire, comment on peut remettre la cohérence d'un texte ou d'un comportement humain alors même que toute possibilité de cohérence semblait paralysée », ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. XVIII. Si nous avons choisi de nous appuyer sur la théorie du fantôme, développée chez ces deux auteurs, c'est parce que leurs réflexions théoriques sont nourries par la littérature. En effet, les deux psychanalystes considèrent que « la littérature et la psychanalyse représentent deux contextes pour une même attitude méthodologique », « Le plan clinique concourt à mieux saisir le cryptage des textes, et l'analyse des voies d'occultation textuelle offre à la clinique des allégories de déchiffrement », *ibid.*, p. XXI.

## Le fantôme à l'œuvre : de la résistance à la révélation.

« *El biznieto callaba y suspiraba, como si se le oprimiese el corazón el drama ancestral, como si percibiese la humedad de lágrimas evaporadas hace un siglo*<sup>1175</sup> », « Los buenos tiempos ».

De nombreux récits courts de doña Emilia présentent assez de similitudes pour que nous puissions considérer qu'ils composent un roman familial<sup>1176</sup> fait de cruautés parentales et de violences conjugales. La révélation du secret permet souvent d'aller au-delà des apparences pour que surgisse la nature la plus sombre des personnages, mais lorsque le secret présent dans la fiction ressemble à celui que cache la famille de Pardo Bazán, des barrières semblent se dresser pour tenter de dissimuler ce que toute une génération a choisi de taire. Cette résistance du secret, que certains psychanalystes attribuent à « une loyauté familiale invisible<sup>1177</sup> », se manifeste dans l'œuvre littéraire à travers des impossibilités à accéder à la vérité, des mises en garde et des travestissements. La voix du sang, du fantôme : « Et c'est ça, le fantôme ! C'est la trace d'une souffrance chez nos ancêtres qui n'a pas trouvé à se dire<sup>1178</sup> ! », tente de se frayer un chemin au fil du récit.

Ce besoin de révéler tout en occultant demande au lecteur une attention particulière : il s'agit d'observer en premier lieu quels sont les dangers qui entourent le secret, puis de s'attacher aux zones d'ombres du texte tout en cherchant, une fois encore, quelles sont les images qui se répètent dans plusieurs récits, et que l'on pourra considérer comme autant de hantises du secret familial.

---

<sup>1175</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 524.

<sup>1176</sup> Il s'agit d'une expression « créée par Freud pour désigner des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe), LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *op. cit.*, p. 427. Cette expression a été employée en 1909 et figurait dans l'ouvrage d'Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*. C'est à Marthe Robert que l'on doit l'emploi cette notion en littérature dans *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972. La définition proposée dans cet ouvrage peut éclairer l'utilisation que nous avons faite de ce terme : « C'est ainsi qu'il [l'enfant] en vient à raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé ; et qui lui donne encore le moyen de se plaindre, de se consoler et de se venger, dans un même mouvement de l'imagination où on ne sait ce qui l'emporte en fin de compte de la piété ou du reniement », *ibid.*, p. 46.

<sup>1177</sup> Ce terme est emprunté à la thérapie familiale contextuelle, une théorie qu'Ivan Boszormeni-Nagy, un psychanalyste d'origine hongroise, a fondée aux Etats-Unis, et selon laquelle il n'y a pas de famille sans une fondation sous-jacente de solidarité et de loyauté intrinsèques et originaires, qui précède la naissance des enfants. Ses écrits, en anglais, ne sont pas traduits en français ni en espagnol. Les psychanalystes françaises Anne Ancelin-Schützenberger et Nina Canault se sont appuyées sur ses travaux pour enrichir leurs réflexions sur les transmissions inconscientes des secrets familiaux et sur l'inconscient transgénérationnel. On pourra se reporter à CANAULT, Nina, *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres ?*, Paris, Désclée de Bouvier, 2007, p. 93.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 29.

Le désir d'arracher le secret du passé, exprimé on ne peut plus clairement dans le récit « Perdón » : « Aquella mirada quería penetrar hasta lo más íntimo del corazón, y arrancar de allí secretos, complicidades, evocar el pasado<sup>1179</sup> », se manifeste dans de très nombreux textes de doña Emilia. La présence des secrétaires, que nous avons analysée comme étant la manifestation d'un besoin de percer les mystères des origines, témoigne d'un désir de violer ce que les clés et les tiroirs ne parviennent pas à dissimuler. C'est ainsi que dans « Primer amor », « La flor seca », « La caja de oro », « La llave » et « Mi suicidio », récits écrits à des époques différentes, le lecteur assiste presque toujours à un même scénario : un personnage (qui peut également être le narrateur) cède à la tentation d'explorer le passé d'un membre de sa famille, et fait une découverte saisissante.

La cruauté du premier récit ne repose pas sur l'exhumation d'un drame macabre, mais plutôt sur la déception qu'éprouve le personnage lorsqu'il apprend que la jeune femme représentée sur le médaillon, et dont il s'est immédiatement épris, n'est autre que sa tante aujourd'hui âgée<sup>1180</sup>. Si la commode de cette parente ne cache aucun fantôme, il n'en va pas de même pour les autres récits que nous avons mentionnés. Dans « La flor seca » et « Mi suicidio », le contenu des secrétaires révèle l'infidélité des épouses, la révélation est semblable à un coup de revolver qui pousse presque le narrateur de « Mi suicidio » à se tuer<sup>1181</sup>. Cette image nous permet d'avancer qu'il existe un lien particulier entre le secret et le crime : « la scène à taire », écrit Nicolas Abraham, est une réalité qui est « assimilable à un délit, voire à un crime<sup>1182</sup> ». Dans les récits où Emilia Pardo Bazán évoque des objets gardiens de secrets, cette relation entre secret et culpabilité est évidente : passer la barrière qui sépare la nescience de la connaissance entraîne une perte de l'innocence et plonge l'être désireux de savoir dans la laideur d'une vérité faite de crimes et d'assassinats. Avec « El comadrón », nous avons observé une association entre l'ouverture de la chair, la vérité, la monstruosité et le besoin de faire disparaître la laideur, « La caja de oro » et « La careta rosa » sont des récits dans lesquels la révélation de la vérité est un élément des plus perturbateurs pour les personnages.

<sup>1179</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 249.

<sup>1180</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 189-195.

<sup>1181</sup> Lorsque le narrateur croit relire des courriers que son épouse et lui-même s'étaient échangés avant leur mariage, il s'aperçoit que le contenu des lettres lui est étranger : c'est d'un autre qu'il est question : « Desaté, desdoblé, empecé a delectear... Al pronto creía recordar las candentes frases, las apasionadas protestas y hasta las alusiones a detalles íntimos, de esos que sólo pueden conocer dos personas en el mundo. Sin embargo, a la segunda carilla, un indefinible malestar, un terror vago, cruzaron por mi imaginación, como cruza la bala por el aire antes de herir. [...] La carta se había escrito a otro, y recordaba otros días, otras horas, otros sucesos para mí desconocidos... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 377.

<sup>1182</sup> ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 253.

La lecture du premier récit, publié dans la collection *Arco iris*, permet de saisir à quel point la libération du secret peut être dangereuse : la volonté de le garder s'apparente aux silences du criminel qui cache son méfait :

Y cuanto más la ocultaba su dueña, mayor era mi afán por enterarme de lo que la caja contenía. ¡Misterio irritante y tentador! ¿Qué guardaba el artístico chirimbolo? ¿Bombones? ¿Polvos de arroz? ¿Esencias? Si encerraba alguna de estas cosas tan inofensivas, ¿a qué venía la ocultación? ¿Encubría un retrato, una flor seca, pelo? Imposible: tales prendas, o se llevan mucho más cerca o se custodian mucho más lejos: o descansan sobre el corazón o se archivan en un secreter bien cerrado, bien seguro<sup>1183</sup> ...

Un día tras otro; empleando yo zalameras coqueterías o repentinas y melancólicas reservas; discutiendo o bromeando; apurando los ardides de la ternura o las amenazas del desamor; suplicante o enojado, la dueña de la caja persistió en negarse a que me enterase de su contenido, como si dentro del lindo objeto existiese la prueba de algún crimen<sup>1184</sup>.

Le livrer revient à accepter de terribles conséquences. Lorsque le narrateur apprend que la boîte mystérieuse contient des médicaments qui perdent tout pouvoir de guérison si l'on informe autrui de leur existence, ce sont les mots « châtement » et « malédiction » qu'il emploie pour nommer les conséquences de la révélation :

Quedeme frío. Logrado mi empeño, no encontraba dentro de la cajita sino el desencanto de una superchería y el cargo de conciencia del daño causado a la persona que al fin me amaba. Mi curiosidad, como todas las curiosidades, desde la fatal del Paraíso hasta la no menos funesta de la ciencia contemporánea, llevaba en sí misma su castigo y su maldición<sup>1185</sup>.

La femme aimée meurt, et bien que les remèdes concoctés par le guérisseur local soient faits de mie de pain, le drame reste intimement lié au franchissement du seuil du secret. Si l'on met ce récit en regard avec « La careta rosa », publié plus de vingt ans plus tard, plusieurs similitudes peuvent être observées : la révélation du secret est dangereuse et destructrice, la nescience doit primer, car la connaissance du passé rompt l'équilibre de la famille ou de la sphère la plus intime, le crime peut éclater si les murs invisibles qui gardent le secret deviennent perméables. Lorsque Jacinta, la petite fille de « La careta rosa », se risque à fouiller dans l'armoire de sa mère tandis que celle-ci est à la messe, elle ne peut imaginer les

---

<sup>1183</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 299.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 301.

conséquences qu'aura, pour sa famille, la découverte d'un masque de carnaval. Témoin de la découverte, le père de Jacinta choisit d'abord de se taire, mais l'enfant saisit que certains silences, lourds de sens, cachent bien mal la gravité de ce que l'on veut occulter :

Cuando volvió la madre, nada de particular ocurrió. Almorzaron cordialmente; solo Jacinta estaba asustada, temerosa de un regaño. No se revuelve en los armarios, no se aprovechan los descuidos para curiosear. Sor Sainte Foi le impondría severo correctivo, si lo supiese. Pero su padre lo sabía y nada le había dicho... Hasta la servía, cariñoso, llenando su plato... Como siempre...

¿Como siempre? Los niños también observan, y Jacinta notaba la nerviosidad, lo forzado del buen humor. Cuando vino a recogerla el coche del colegio, estaba la niña a dos dedos de llorar. Hubiese preferido un buen regaño franco. Temores indefinibles la congojaban<sup>1186</sup>.

L'acuité de l'enfant, qui traduit ce que nous avons nommé avec Serge Tisseron, un « suintement du secret », lui permet de saisir que le danger n'était pas d'ouvrir l'armoire, mais qu'il résidait plutôt dans la découverte de ce masque qui semble fortement perturber son père. Le meuble est boîte de Pandore, exposés volontairement ou involontairement aux regards, les objets qui symbolisent le secret ne sauraient retomber dans l'oubli : une fois le secret libéré, on ne peut plus l'enfouir : « Era, pues, la careta el secreto que tan a menudo se guardan marido y mujer, por íntima que sea su convivencia, porque el ayer no es de nadie, y el ayer está herméticamente cerrado, como debería haberlo estado siempre aquel armario fatal<sup>1187</sup> ». L'ouverture de l'armoire est telle l'ouverture de la crypte, le fantôme du passé revient hanter les membres d'une famille et leur suggère même de terribles idées. Le mari, qui ne peut abandonner son projet de connaître les circonstances dans lesquelles sa femme s'est rendue à un bal de carnaval, en vient à éprouver des envies assassines. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si le secret est lié à la strangulation : la gorge et le cou, ces parties du corps que l'on peut nommer « fantomogènes » dans la production fictionnelle de doña Emilia, sont visés :

Y comprendió también que él no podía hablar, que no podía acusar, ni apremiar, ni maldecir; que no encontraría frases ni fundamentos para su requisitoria ; que carecía de base todo, todo... y que solo podía hacer una cosa terrible: estrangularla y ponerle luego sobre el rostro la maldita careta, como bofetón de ignominia<sup>1188</sup>...

---

<sup>1186</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 434-435.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 436.

Le passage à l'acte n'a pas lieu, le père de famille choisit d'éviter le drame en partant loin de son domicile, mais le secret est lié à la mort, le danger qu'il recouvre est une menace qui, dans le texte de fiction, peut devenir réelle. Sans doute est-ce pour cela que l'on apprend dans les dernières lignes du récit que le personnage meurt dans un accident de train, loin de chez lui, sans que l'on sache comment le nommer sur la liste des disparus.

Afin d'éviter toute hantise du fantôme, il semblerait que le seul moyen soit de taire pour toujours les secrets honteux du passé, de sceller cette crypte que doña Emilia définit avec une clarté étonnante lorsque l'on connaît les textes théoriques d'Abraham et de Torok, dans « Calladamente », récit publié en 1913 :

-Mira; no importa que tengas esa manía, si consigues que nadie lo sepa. Lo único que nos ha otorgado la naturaleza para defendernos -ya que no tenemos ni garras, ni astas, ni trompa, ni colmillos agudos- es un asilo o baluarte interior, en el cual resguardamos lo que no nos conviene que vea nadie. Ahí ni nos pueden perseguir o sorprender, si nosotros mismos, imprudentes, no abrimos la puerta... Tú me la has abierto a mí: has hecho mal. En fin, ya no hay remedio, y ahora lo que cabe, es que yo te jure no publicar nunca, por motivo alguno, tu secreto. Tú, en cambio, me jurarás no divulgar nada mío que me perjudique. ¿Conforme? Fíjate bien en el compromiso que adquieres: es un pacto. Nos obliga a los dos<sup>1189</sup>.

Les mots « hondón incomunicado<sup>1190</sup> », l'emploi des verbes « clausurarme<sup>1191</sup> », « encerrar<sup>1192</sup> », le malaise que ressent le narrateur lorsqu'il parvient à faire toute la lumière sur un cas de vol commis sur ses tantes : « Pronto advertí que no sabía qué hacer de mi descubrimiento, que, por otra parte, me pesaba como un cadáver pesa<sup>1193</sup> » sont la traduction d'un clivage entre la volonté de ne pas trahir ce que l'on devine lié au crime, à la mort, et le besoin de libérer du « placard psychique<sup>1194</sup> » dans lequel il est enfermé, un fantôme en mal de revenance. Il existe ainsi une frontière à ne pas dépasser, telle celle qui entoure le cimetière de Marineda dans « Las tapias del Campo Santo ».

Ce récit, que nous avons analysé dans un autre temps de cette étude, devient fort intéressant pour l'étude du secret de famille, si l'on s'intéresse aux peurs qui agitent Clara Bonaret lorsqu'elle s'approche des murs du cimetière, qui sont le théâtre de drames et de crimes affreux. La jeune femme ne craint pas de rencontrer un esprit, mais plutôt de devoir

---

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>1191</sup> *Ibid.*

<sup>1192</sup> *Ibid.*

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1194</sup> Cette expression est employée par Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 17.

faire face à de terribles images, qui entrent en résonance avec le drame familial vécu par la famille de Pardo Bazán :

Por allí debía de haber salida. Sólo que para tomar aquella ruta era preciso pasar rozando con las tapias del camposanto. Y Clara, resuelta a morir, tenía miedo a las tapias.

¿Miedo a los espantos de ultratumba? ¿Miedo a algún ánima del purgatorio? No, por cierto; ni se le ocurrió siquiera. Miedo al sitio, muy sospechoso y de fatal reputación en la capital marinedina. No obstante lo retraídas que vivían las hijas de Bonaret, habían llegado a sus oídos historias trágicas relacionadas con las tapias malditas. Allí se recogían suicidas con el cráneo roto o mujeres asesinadas con un puñal clavado en el pecho; allí se dirimían las cuestiones a garrotazos, y allí, por último, buscaban infame seguridad las parejas sospechosas<sup>1195</sup>.

Frôler ces murs, qui symbolisent ici les protections qui doivent garantir toute l'étanchéité du secret, conduit le personnage à prendre un risque considérable : celui de rencontrer des couples suspects, de voir le cadavre d'une femme tuée à l'arme blanche, ou d'un homme qui se serait suicidé. La menace de la révélation, qui rend le fantôme trop visible et lisible, est une constante dans les récits que nous étudions et c'est sans doute pour cette raison que dans de nombreux textes le silence s'impose comme une loi à laquelle l'on ne saurait déroger. Dans « Santiago el mudo » et « El remedio » les personnages qui gardent de lourds secrets sont prêts à être torturés plutôt que de parler<sup>1196</sup>, dans « Las cerezas rojas » le secret sera gardé, car le narrateur l'a compris : le paysan détenteur de la clé de l'énigme du sang ne livrera rien. Taire pour toujours : telle est la supplique formulée par l'épouse qui commande le meurtre de son mari dans « Así y todo », ou encore par les personnages de « El enemigo » et « ¿Justicia? » qui exigent des paroles d'honneur et prient le personnage au fait du secret de ne pas intervenir.

Si le secret résiste parfois à la découverte<sup>1197</sup>, force est de constater que sa présence finit souvent par s'imposer au sein de la fiction. « El corazón más tapiado se abre y deja salir

---

<sup>1195</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 368.

<sup>1196</sup> Ce besoin de révéler ce que l'on souhaite toutefois taire peut être observé dans la production littéraire de doña Emilia : « Santiago el mudo », qui date de 1893, a été le point de départ de *Verdad*, un drame que la comtesse de Pardo Bazán a conçu entre 1904 et 1905. Cf. THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, « Verdad-Vérité, génesis y trayectoria de un manuscrito inédito », Montpellier, Iris, 2002, p. 233-248.

<sup>1197</sup> Cette résistance du secret peut être observée dans les récits « Maleficio », ou encore dans « El viaje de don Casiano ». Dans le premier récit, la mère ne parvient pas à connaître les circonstances qui entourent le suicide de son fils : « Y no sabía la causa del suicidio..., porque no podía saberse: que pertenecía al mundo de lo ignorado eternamente, de lo que viene de las tinieblas lejanas, donde la conciencia zozobra. Como si hubiese traído el germen de alguna enfermedad incurable. Andrés traía del pasado, que es donde todo se encierra, aquella propensión espantosa... La madre, una triste mañana, fue al cementerio, aplicó el oído a la sepultura de su hijo, por si una voz hablase desde la apretada tierra. Y no oyó sino el ronco tumbo del mar, allá a lo lejos, o quizás el

el opresor secreto<sup>1198</sup> » : le clivage entre la loi du silence et la nécessité d'apaiser les tensions générées par un secret trop lourd transparaît dans les récits de doña Emilia. Dans « Los buenos tiempos », seule la comtesse de Lobeira est capable de taire son crime : le régisseur à qui elle a demandé de tuer son mari ne peut se résoudre au silence. Le narrateur omniscient, qui se plonge un instant sur les phénomènes psychiques qui habitent le criminel lorsqu'il décide de révéler son acte, observe une scission dans l'esprit de l'assassin. Le clivage que nous évoquons entre le besoin d' « encrypter le fantôme » et le désir de le libérer se traduit par une séparation de l'âme en deux parties, qui échappe à la raison :

Y así corrió un año entero. Al cumplirse, día por día, a corta distancia del Pazo de Lobeira apareció un hombre profundamente dormido; era el casero de la Condesa; y los demás labriegos, que le rodeaban esperando a que despertase, quedaron atónitos cuando al volver en sí, a gritos confesó el crimen, a gritos se denunció y a gritos pidió que le llevaran ante la justicia. Hay fenómenos morales que no explica satisfactoriamente ningún raciocinio: la mitad de nuestra alma está sumergida en sombras, y nadie es capaz de sentir qué alimañas saldrían de esa caverna, si nos empeñásemos en registrarla. El aldeano, cuando le preguntaron el móvil de su conducta, afirmó con rústicas razones que no lo sabía; que una gana irresistible -un *volunto*, como dicen ahora- le obligó a salir de Portugal y a ver de nuevo el Pazo; y que al avisarlo, le acometió un sueño letárgico, invencible también, y ya despierto, un ímpetu de confesar, de decir la verdad, de ser castigado -porque sin duda, calculo yo, su endeble alma no podía con el peso del secreto, que impenetrable y tranquila guardaba el alma varonil de doña Magdalena<sup>1199</sup>.

Certes, le fantôme demande à voir le jour, et le retenir semble pouvoir conduire à la mort, comme dans le récit « La adopción »<sup>1200</sup>, mais le libérer, on le sait, est un acte irréversible qui entraîne également de lourdes conséquences. Outre les exemples que nous avons déjà donnés, soulignons encore le cas de « Confidencia », récit dans lequel, la révélation est comparée à la coulée destructrice d' « un torrent de lave qui faisait trembler le sous-sol<sup>1201</sup> » du psychisme de Ricardo de Solís, qui se suicide d'un coup de révolver après avoir avoué son crime : sa mère avait été brûlée par sa faute.

---

latido de su propia sangre, violento y profundo. No, *no sabía nada...* », PARDO BAZÁN, *Obras completas*, XII, *op. cit.*, p. 534-535 (Nous soulignons). Dans le second récit, les archives de la cathédrale de Nublosa ne livrent pas les informations qui assureraient la reconnaissance du personnage du chercheur : « El secreto de los documentos inestimables lo guardaba la muerte. Es guardiana a quien nadie corrompe », *ibid.*, p. 474.

<sup>1198</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 520.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 523-524.

<sup>1200</sup> « ¿Y vivió ese niño? -pregunté curiosamente. -Vivió y vive... Es el rajá de Visapura... Su madre sí que no tardó en morir, agobiada por el horrible secreto de que el futuro rajá era un paria... », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, XI, *op. cit.*, p. 455.

<sup>1201</sup> « [...] dejando paso al torrente de lava que estremecía el subsuelo », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 107.

Puisque le clivage est source de tiraillements, d'une tension qui pousse le détenteur du secret à devoir trahir une loi du silence familiale, il existe une autre voie pour que le fantôme puisse se frayer un chemin dans le tissu textuel : la libération d'éléments fantomogènes peut se faire si la lisibilité du secret est brouillée, cryptée, s'il y a occultation des chaînons signifiants qui nous « donneraient la clef de la cohésion<sup>1202</sup> » d'un discours enfermant un bloc de vérité indicible. L'analyse « cryptonymique », introduite par Abraham et Torok, permet ainsi au lecteur de s'approcher « de la situation traumatique qui est cause de l'avènement du secret, caché sous le masque de la dérive du signifiant, du non-sens, de l'absurde et de l'incohérence<sup>1203</sup> ».

Il est fort intéressant d'observer, avec les récits « La calavera » et plus encore « El esqueleto », que lorsque doña Emilia choisit d'évoquer des secrets entourant la mort et des vérités qui peuvent entacher l'honneur familial, la véracité des propos des personnages est immédiatement remise en question par les troubles de leur esprit : à peine lâchée, la laide vérité est neutralisée par un garde-fou de choix, la folie. En effet, le récit « La calavera » s'ouvre sur ces quelques mots : « El chiflado habló así :<sup>1204</sup> ». Dès lors, tout élément qui risquerait d'éventer le secret que l'on veut garder est désamorcé, car l'*incipit* est d'une telle clarté que nul ne peut ignorer que ce discours émane d'une personne malade, à qui l'on ne saurait faire confiance. Ainsi, lorsque le narrateur nous informe de son choix de posséder, chez lui, une tête de mort, qui trône sur un socle de velours noir, et qu'il avoue ensuite entendre une « petite voix stridente, sifflante et moqueuse », le lecteur n'est-il pas surpris. Mais pour nous, cette tête de mort est l'une des manifestations du fantôme. Son discours, aussi crypté soit-il par la folie, est une revenance d'un secret mal enfoui, qui profite de la nuit et des instants où la raison s'endort, pour se manifester<sup>1205</sup> :

Apenas empezaba a conciliar el primer sopor entre el grato calorcillo de las amorosas mantas, la calavera, antes tan campechana y bromista, mudaba de registro, se ponía trágica, y balbucía -en honda y cavernosa voz, que sonaba cual si girase entre las descarnadas vértebras la falta de laringe- cosazas pavorosas y tremendas. De las cuencas llenas de sombra parecía brotar diabólica chispa. Los dientes castañeaban como estremecidos por el pavor. Yo sepultaba la cabeza entre las sábanas temiendo *oír*; pero el caso es que oía, oía; la voz de la calavera penetraba al través de aquel muro de lienzo, y, deslizándose como una sierpe en el

<sup>1202</sup> Cette expression est employée par Nicholas Rand pour définir la cryptonymie dans sa préface à *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>1203</sup> *Ibid.*

<sup>1204</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 121.

<sup>1205</sup> Nicolas Abraham et Maria Torok soulignent dans « Le travail du fantôme dans l'inconscient et la loi de la nescience » que « l'univers du fantôme peut s'objectiver par exemple dans des récits fantastiques. On vit alors un affect particulier que Freud a décrit comme "inquiétante étrangeté" », ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 391.

hueco de mis oídos, llegaba a mi cerebro excitado por el estúpido temor y la sugestión del insomnio, que se convierte muy luego en el insomnio mismo<sup>1206</sup>.

L'évocation du larynx manquant, de la profondeur des sons émis, de la perméabilité du mur qui doit protéger le personnage de la voix qui émane de la tête de mort, soulignent l'inéluctable présence de la hantise. La peur ne naît pas de la présence même du fantôme, mais plutôt de sa capacité à livrer une vérité insupportable :

Mira... ahora calo yo tu conciencia, hasta lo más hondo de ella... Mañana has determinado echarme al pozo... ¡Qué vergüenza!... ¡Cobarde! Me has cogido miedo, miedo supersticioso, pero cervical... ¡Ja, ja! Miedo, miedo. Como se lo tienes a lo *otro*..., al final, al desenlace de la comedia... Por eso me echarás al pozo; porque yo soy una vocecita misteriosa que te habla de lo que hay por esos mundo desconocidos... y, mal que te pese... ¡chúpate esa!, reales, reales... reales<sup>1207</sup>.

Avec ce récit, doña Emilia « éjecte un bizarre corps étranger<sup>1208</sup> », sans toutefois livrer toutes les clés d'un secret qu'elle ne connaît peut-être pas dans ses moindres détails. La folie, qui sert de rempart et vient pallier les fuites de la crypte, agit de façon à ce que le texte permette une certaine détente du fantôme oppressant, sans toutefois conduire le sujet créateur à aller à l'encontre d'une loyauté familiale invisible. C'est encore sous l'égide de la folie du narrateur qu'est révélé de façon cryptée le fantôme du récit « El esqueleto ». Tout comme dans « La calavera », l'*incipit* est le lieu du brouillage des pistes :

Al saber Mariano Gormaz cómo su amigo, Carlos Marañón se encontraba recluso en una de esas, que por ironía del lenguaje, se llaman casas de *salud*, corrió a visitarle, ansioso de ver si cabía esperanza<sup>1209</sup>.

L'asile, décoré de gravures anglaises représentant Hamlet et Le Quichotte, qui nous invitent dès le début du texte à nous interroger sur la folie feinte ou réelle du personnage, est l'espace de la confiance. Mariano Gormaz ne doute guère de la véracité des propos de son ami Carlos Marañón qui lui assure avoir toute sa raison : celui-ci l'a reconnu et son visage est animé « con ese reflejo de actividad psíquica, que es la hermosa luz de la conciencia<sup>1210</sup> ».

---

<sup>1206</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 124.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>1208</sup> ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 434.

<sup>1209</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 121.

<sup>1210</sup> *Ibid.* Le dialogue qui suit les retrouvailles des amis semble confirmer la santé mentale du porteur du secret : « -Te habrán dicho que estoy de remate -pronunció pasando un brazo alrededor del cuello de Mariano y

C'est ainsi que le secret livré peut être perçu dans un premier temps, tant par le personnage que par le lecteur, comme une vérité appartenant au passé. Carlos Marañón nous conduit alors à le suivre dans l'exploration de son histoire familiale à travers une « chasse aux fantômes » livrée dans la solitude d'une vieille demeure qu'avait occupée sa famille :

Recordarás que hará cosa de un año y medio tuve que ir a mis posesiones de la montaña allá en mi país, a fin de arreglar asuntos embrollados que reclamaban mi presencia. Me quedó allí una casa antigua y grande, donde pasaron largas temporadas mi abuelo, mis padres y mi tío y padrino el general Marañón; casa que está llena de rastros y recuerdos de esos seres queridos y respetados por mí supersticiosamente. El tocador de mi madre conservaba aún en sus cajones frascos de esencia, cintas, guantes y abanicos rotos; en el escritorio de mi padre encontré cartas amarillentas, borradores, apuntes, pedazos de su vida, que me causaban una emoción religiosa. ¡Mis padres! Yo puedo ser malo, hasta criminal, ¡pero ellos! No habiéndoles conocido sino en la niñez (murieron los dos jóvenes y casi a un tiempo, jamás supe pormenores, pues cuando sucedió me hallaba en casa de mi padrino), les consagré un culto<sup>1211</sup>.

Des parents criminels mourant de façon presque simultanée, la présence de papiers jaunis sur le bureau, l'absence de connaissance des détails de la vie d'êtres si proches et que tout accuse, sont parmi les éléments de ce récit qui évoquent, pour qui connaît le secret de la famille de doña Emilia, le drame survenu à Betanzos et les répercussions qu'il put avoir sur don José et sur Doña Emilia. Le passage de la découverte du cadavre s'apparente à une descente dans la crypte familiale :

No, vale más que no haga reflexiones, que solo refiera hechos. ¡Hechos secos, desnudos! Desde el día en que llegué a la casa antigua, quise dormir en la que había sido la cama de mis padres, y se conservaba siempre cerrada; pero el mayordomo me objetó que amenazaba ruina: agrietadas las paredes, carcomidas las vigas, y acaso infiltrada de agua la panera que caía debajo. Esto me indujo a reparar aquella parte del caserón, por el deseo de conservarla piadosamente. (¡Cuánto mejor sería dejarla caer!) ¿Eh? Las obras, hijo mío, no dan más que disgustos... ¡Cuestan, cuestan caro las obras!... En fin, yo llamé a operarios, y ahí me tienes removiendo tablas y escombros. Solo que, a las primeras de cambio, ¿qué pensarás que descubrí? Una trampa, con argolla de hierro. Debajo de la casa de mis padres... de la misma cama. Y comunicaba con una escalera, y por ella se

---

arrastrándole a un sofá-. Te habrán contado que... (y se tocó la sien con el índice). No hagas caso. Ya ves, si estuviese... (y volvió a apoyar el dedo en el mismo sitio) no hablaría con esta serenidad, me exaltaría, gritaría, querría salir, escaparme... Pregunta al doctor, pregunta a los criados, a ver si he tenido un instante de arrebato, a ver si me han dado duchas, ni se me ha puesto camisa de fuerza, ni se han enrejado mis ventanas, ni se me ha registrado siquiera... Aquí llevo mi certificado de juicio... Mira. », *ibid.*, p. 122.

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

bajaba a la panera, o lo que fuese, al subterráneo maldito... ¿He dicho maldito?  
Maldito, sí<sup>1212</sup>.

La chambre des parents est l'espace de la perméabilité du secret : ce qui est conservé dans le silence du passé (nous remarquerons la répétition de « conservaba » et « conservarla » dans le passage) menace d'apparaître, comme le souligne le besoin de « réparer » les murs fendus, les poutres qui n'assurent plus assez leur rôle de gardiennes de la structure de l'espace clos, ou les infiltrations qui remontent depuis le sous-sol. La révélation comporte un danger : « amenazaba ruina », « disgustos », « ¿cuestan, cuestan caro las obras! », car la descente dans le passé familial marque, dans le récit, l'avènement de la malédiction, comme en témoigne le triple emploi de « maldito » à la fin de ce passage. Le « fantôme dans le placard », qui prend ici la forme d'un squelette dans le sous-sol familial, est un lourd héritage pour le membre de la famille qui découvre que l'assassinat fait partie intégrante de son passé. Sans doute est-ce ce qui le pousse à ne point enquêter et au contraire, à ensevelir le « corps du délit » d'une façon plus sûre, de l'encrypter de manière plus efficace pour que le drame reste à jamais perdu dans les limbes du silence :

-¡Averiguar! ¡Pobrecito! ¡Tú sí que estás...! Solo faltaría que eso, que me metiese en averiguaciones... ¿Soy tonto? ¿Soy infame? Nadie había visto el esqueleto sino yo. ¡Pues a suprimirlo!... ¡Si vieses cómo llovía y tronaba cuando lo enterré en el monte, lejos, lejos, a cuatro leguas de mi casa! Escogí un día de temporal deshecho, para que no me sorprendiesen ni los pastores. ¡Qué remojón! Después tuve una fiebre reumática... pero sin delirio, ¿sabes? sin delirio. ¡Delirar no quería! Quedé muy abatido... Y luego han dado en decir que estoy... (el índice en la sien) y me han traído aquí... No saben que me encuentro divinamente. Como que vivo lejos de los esqueletos andantes, de los hombres... que son todos esqueletos... Solo siento una cosa (y Carlos hizo una pausa y miró fijamente a su amigo), que se te antojase venir... Porque he charlado, he charlado... ¿Y quién sabe si tú serás de los que cuentan las charlas<sup>1213</sup>?

Une fois que le secret familial est révélé, que le fantôme est apparu au cœur du texte, il convient de refermer la crypte. Comme nous l'avons déjà souligné, le retour en arrière est chose impossible, la vérité s'apparente à une force destructrice qui conduit les personnages à souffrir. Dans le dénouement, le lecteur assiste à une tentative d'ensevelissement du fantôme : Carlos Marañón empoigne une arme blanche et tente de réduire son ami au silence, et ce

---

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 124.

retour de la folie, cette fois furieuse, permet au fantôme de perdre de sa matérialité, ses contours sont à nouveau estompés par le voile de la maladie mentale :

Al expresar esta duda, Carlos deslizó la mano hacia el bolsillo, su rostro se contrajo, sus ojos se inyectaron de sangre y relucieron con salvaje brillo. Y Mariano apenas tuvo tiempo de sujetarle e impedir que le asestase la cuchillada al corazón<sup>1214</sup>.

La folie participe ainsi d'une cryptonymie qui permet au contenu fantasmagorique d'être quelque peu protégé par un garde-fou conservateur du secret. Dans leurs études, Nicolas Abraham et Maria Torok précisent que ce sont aux mots que revient ce rôle de gardien. Ainsi le fantôme est-il « supporté » par des mots visant à dire de façon cryptée la blessure qui est la conséquence de la crypte d'un autre et de la manifestation du fantôme dans les textes, ou dans les discours de la personne hantée :

Il importe de souligner que c'est depuis l'inconscient que viennent hanter les mots qui supportent le fantôme et que ce sont, souvent les maîtres mots de toute une histoire familiale dont ils marquent les pitoyables articulations<sup>1215</sup>.

Ces mots, « au moyen desquels le fantôme revient précisément », qui « avaient été repérés par l'enfant chez un parent<sup>1216</sup> » font l'objet d'un travestissement : il s'agit du recours à l'allosème. Il faudrait en effet être très attentif à chacun des différents sens d'un même mot, en fonction du contexte dans lequel il est utilisé, pour parvenir à approcher le fantôme.

Le premier exemple d'allosème significatif pour notre étude se trouve dans le récit « Primer amor ». Bien que le désir de fouiller dans le meuble de la tante du personnage n'entraîne pas la découverte d'un cadavre, mais simplement une grande déception, nous observons que la miniature qui garde intacte l'image du passé de l'aïeule se cache sous des cols de dentelle :

Pero un día -me acuerdo lo mismo que si fuese hoy- en la esquina del cajón superior y al través de unos cuellos de rancio encaje, vi brillar un objeto dorado... Metí las manos, una miniatura sobre marfil, que mediría tres pulgadas de alto, con marco de oro<sup>1217</sup>.

---

<sup>1214</sup> *Ibid.*

<sup>1215</sup> ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 432.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>1217</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII, op. cit.*, p. 189.

La présence de ces cols ne contribuerait pas simplement à créer un « effet de réel » : si la langue française ne permet plus l'ambiguïté, un même mot sert, en castillan, à désigner le cou et le col. Le désir de chercher dans le meuble de famille, ce besoin de connaître le visage de la parente est associé à la vision d'un col, mais aussi d'un cou. Cette hantise du cou, comme nous le verrons bientôt, est manifeste dans plusieurs récits : les strangulations et les égorgements se répètent dans plusieurs textes, que ceux-ci fassent du secret un point nodal, ou non.

Outre cette observation, nous souhaitons livrer ici ce qui, par sa récurrence, est une clé de lecture intéressante pour appréhender le fantôme du crime familial dans les récits courts de doña Emilia : il s'agit du travestissement ou de l'évocation directe du mot « parfum ». S'il est un mot qui, plus que tout autre, est à même de « supporter » le fantôme, c'est celui qui sert à nommer l'assassin de doña Joaquina : Juan Rey *Perfume*. N'est-il pas surprenant de lire, dans nombre de récits qui évoquent le besoin de percer les mystères du passé, des mots et des expressions qui traduisent les parfums d'antan ? L'exploration de la commode de « Primer amor » s'accompagne déjà de sensations olfactives : « el aroma de los abanicos de sándalo que andaban por allí *perfumando* la ropa blanca<sup>1218</sup> ». Dans « El esqueleto », la coiffeuse de la mère du personnage conserve encore, dans ses tiroirs, « los frascos de esencia<sup>1219</sup> » de sa mère. D'autres textes sont plus probants encore : « La flor seca » est un récit dans lequel un personnage découvre, en fouillant le secrétaire et les armoires de son épouse, qu'elle lui a été infidèle. Le crime de l'adultère est révélé par le parfum qui émane d'une petite fleur séchée :

Esparciase por el ambiente un perfume vago y suave, formado de olores distintos: el iris de la ropa interior, el sándalo y la raíz de violeta de algún abanico, el alcanfor disipado de las pieles, el heliotropo de las mantillas que tocaron el cabello, y la madera de cedro de los cajones. Cuando el conde hizo girar la tapa del secreter y empezó a registrarlo, la fragancia fue más viva: el saquillo del papel timbrado y el cuero de Rusia de los estuches de guardajoyas, se unieron a los imperceptibles efluvios que ya saturaban el aire, comunicándoles algo de vivo y embriagador, como si del profanado secreter fuese a salir un interesante drama<sup>1220</sup>.

La présence de ces parfums de secret peut ainsi se lire comme le sillage d'un fantôme que l'on pourrait être tenté de nommer le : « secret de Perfume ». D'ailleurs, le réseau des associations, qui unit exploration, drame et parfum est encore enrichi, avec le récit « La cómoda », par celui des « fautes ignorées » :

---

<sup>1218</sup> *Ibid.*

<sup>1219</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 122.

<sup>1220</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 206.

Y yo, volvía a registrar... Allí debía de haber algo... ¿Qué? Quizás documentos, cartas, una historia de amor; que surgiría con su intenso aroma de flor de alma, con sus ritornelos de felicidades antiguas, con su picante sabor de intriga olvidada, relevadora de que en todo tiempo los hombres han sentido los mismos afanes y se han abrasado en las mismas hogueras... Y yo, modelo de esposos, no conocía las dulces locuras, pero aspiraba el olor de la cómoda, pidiéndoles la revelación de las culpas ignoradas y las sensaciones no gustadas jamás<sup>1221</sup>.

La lecture de « La cruz roja » et de *La gota de sangre* confirme cette hypothèse : le narrateur du premier récit exprime la curiosité qu'il ressent pour une maison de village abandonnée. Le lecteur le suit dans sa décision de percer le secret de la croix rouge peinte sur la façade, en s'introduisant à l'intérieur de la demeure avec d'autres amateurs de sensations fortes. La maison est une gardienne de secret, tout semble résister aux curieux, qui ont tous un point commun : être les premiers à « flairer » le drame<sup>1222</sup>. Quant au récit d'énigme criminelle *La gota de sangre*, il est important de rappeler que c'est le parfum des gardénias qui permet au détective Selva de progresser dans son enquête et d'identifier les coupables du crime. Participant de la méthode plus intuitive que rationnelle prônée par doña Emilia pour résoudre les enquêtes, le recours à l'odorat n'est pas, pour nous, un hasard. Le texte trahit le secret en tissant un lien évident entre criminel et parfum. La fin du chapitre 5 et le début du suivant nous permettent de le confirmer :

Desde la puerta, un perfume insinuante se me coló por las narices, dominándome el sentido. Era el aroma trastornador de la blanca y carnosa gardenia<sup>1223</sup>.

Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me dan jaqueca, al menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana. Aquel aroma, ya percibido en el teatro de Apolo, me recordaba la gotezuela de sangre. Entré en la sala bajo el influjo de tal olor, que delataba y acusaba a Chulita. Como efluvio ya perdido y lejano, acudió a mi sensibilidad íntima la reminiscencia de otra sensación. Se me figuraba que también el muerto, y los objetos lanzados a mi dormitorio, que habían pertenecido al muerto, exhalaban ese olor, que yo, desde el teatro, traía, como una obsesión, en mis mucosas<sup>1224</sup>.

---

<sup>1221</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 526.

<sup>1222</sup> « No nos comunicábamos impresiones: cada cual quería ser el primero en olfatear el drama », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 214.

<sup>1223</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VI, op. cit.*, p. 467.

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p. 469.

Si le fantôme est supporté par un mot qui désigne le nom de famille<sup>1225</sup> ou que la cryptonymie tend à le dissimuler quelque peu, il est parfois bien plus identifiable. Les suicides à l'arme à feu, les cous que l'on tranche ou que l'on serre, les maisons familiales qui cachent bien mal leurs cadavres sont des éléments récurrents dans les récits courts de doña Emilia. En effet, outre « Las tapias del Campo Santo », où le personnage de Clara craint de devoir faire face au cadavre d'un homme s'étant donné la mort, le lecteur retrouve la présence du suicide dans « Mi suicidio » ou encore dans « El enemigo ».

La révélation d'un secret de famille dans le second récit conduit le personnage à découvrir que sa mère avait invoqué le diable pour que son père ne joue plus, et qu'un membre de la famille qui s'adonnait au même vice s'était suicidé. L'intérêt de ce récit ne réside pas simplement dans l'association qui est faite entre l'évocation d'un passé que l'on devait taire et le suicide à l'arme à feu, on observera que lorsque le narrateur a connaissance de la tragédie, il ressent une présence dans la salle où il se trouve. Bien que cette impression reste vague, ce « quelque chose », cette « forme incertaine » qui se dresse, ces « rumeurs », ce « bras torturé » et cette « tête » qui se découpent dans l'obscurité semblent tout droit venus de l'au-delà :

Mi tía calló. Yo miré alrededor. Experimentaba misteriosa sensación de algo que, en los rumores sombríos de la anticuada sala, se alzaba en incierta forma; chispas fosfóricas resplandecían entre le negror confuso. Iba cayendo la tarde, y los últimos reflejos del sol arrancaban luminosidades a los objetos dorados, a los cristales de la araña de La Granja, a una lámpara y un vaso de Venecia. En las pinturas devotas que adornaban la pared, una cabeza, un brazo torturado, emergían del fondo de betún<sup>1226</sup>.

La hantise du secret de famille peut également être perçue dans les textes où les victimes sont égorgées, ou étranglées : à travers ces deux *modus operandi*, c'est toujours le cou qui est visé. Dans « Viernes Santo », les criminels achèvent leur victime en lui coupant la gorge ; dans « El enemigo », un personnage promet de se défendre, il l'annonce : « le rebano

---

<sup>1225</sup> Suite à une étude sur l'onomastique, nous avons recensé quelques cas où le fantôme pourrait être « supporté » par le nom des personnages. Dans « Casualidad », par exemple, le lecteur est en présence de Luis Cortada, et d'une femme mariée qui veut se débarrasser de son mari. Celle-ci se nomme Ramírez Madroña, et l'on observe, outre la racine « Madr » que les initiales du nom de famille sont les mêmes que celles de la grand-mère paternelle de doña Emilia, Mosquera Ribera. On observera encore que dans « En el presidio » l'assassin à l'arme blanche répond au nom de Juanote ou encore que dans la nouvelle *Belcebú*, dont les derniers mots semblent vouloir encore conserver le secret : « -Y no escriba usted palabra de todo esto -suplicó el arqueólogo-, mientras yo no publique mi libro, que, ya no lo ignora, arrojará luz sobre el enigma », le diable prend les traits de Justino Rolando, nom dont les initiales concordent avec celles de l'assassin de doña Joaquina : Juan Rey Perfume, *ibid.*, p. 387.

<sup>1226</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII, op. cit.*, p. 492.

el pescuezo<sup>1227</sup> ». Le mari jaloux de « La careta rosa » est si furieux qu'il éprouve l'envie d'étrangler sa femme. La longue description de l'égorgeement que l'on peut lire dans « Volunto » témoigne encore de la fascination que le geste exerce sur l'auteur :

Y, sin embargo, su mano y su pulso vibraban ansiosos de apretar, de dar el tajo feroz, de ver doblarse la cabeza pálida y amarillenta, gorda y clerical, del árbitro de Europa. [...] No eran reflexiones, no eran pensamientos lo que en aquel instante hervía en su conciencia; era sencillamente el instinto, que no se razona, si bien procede de los razonamientos o ideas anteriores; pero reviste su forma propia, su brava forma de arranque instintivo, con todos los caracteres de lo sombrío, de lo animal. El señor Gil daría su vida [...] por ver brotar súbitamente, con *gluglú* fatídico, el chorro de sangre de las segadas arterias. ¡Oh, qué gozo! La sangre cálida empararía su mano... La muerte del Corso sería instantánea: el barbero, con la práctica de su oficio, sabría muy bien dónde el tajo era necesariamente mortal. Un corte violento y vivo como un relámpago<sup>1228</sup>.

La revenance de la gorge tranchée prend la forme d'un terrible héritage qui marque les personnages dans leur peau dans le récit « El antepasado ». Le jeune aristocrate qui suscite la curiosité du narrateur tient toujours à dissimuler sa gorge, comme si derrière ses cols et ses foulards se cachait un secret. La volonté de révéler, constante dans les récits courts que nous étudions dans ce chapitre, conduit le narrateur à s'emparer de ce foulard, et à dégager la gorge de son ami :

Sin embargo, *algo* me indicaba causa distinta para tan excesiva precaución; y un día, a pretexto de echarle la sábana, me arreglé de suerte que el pañuelo quedó en mis manos, y patente la garganta de mi amigo... Él exhaló un gemido, como si le hubiesen arrancado el vendaje de una llaga; y yo reprimí un grito -tan extraño me pareció lo que veía-. Superaba a mis presentimientos... Destacándose sobre la blancura de los hombros y las espaldas, señalaba el arranque del cuello ancha marca circular, entre sangrienta y lívida, de irregular contorno, semejante a la huella que deja el cuchillo, al separar el tronco de la cabeza. Diríase que, después de cortada, habían vuelto a colocarla allí, y que al menor movimiento, rodaría al suelo. No me quedaría, si cediese, más helado de lo que me quedé, notando la horrible señal<sup>1229</sup>.

Une fois la surprise passée, l'heure est aux confidences : alors qu'on s'attend à ce que le personnage évoque une blessure physique, ses propos nous éloignent de cette piste et nous conduisent à Castilbermejo, ancienne forteresse familiale. Les murs de la demeure ne

---

<sup>1227</sup> *Ibid.*

<sup>1228</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 505-506.

<sup>1229</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 788.

conservent plus la mémoire des cruautés liées à la guerre, mais « la historia de la cabeza », légende toujours vivace qui voudrait que la tête tranchée d'un ancêtre soit encore présente dans la maison, ne parvient pas à tomber dans l'oubli<sup>1230</sup>. La mère du personnage portant les stigmates de l'histoire familiale est hantée par la présence cachée de cette tête terrifiante. Ses cauchemars en témoignent : « La veía en sueños, destilando sangre, y se despertaba estremecida, a las altas horas, como si un fantasma acabase de tocarla con mano glacial<sup>1231</sup> ... ». C'est alors que l'on pensait avoir fouillé la maison de fond en comble, que cette femme fait une horrible découverte : au dessus d'une armoire, dans un coffre oublié et préservé des regards, la tête, « objet tragique et terrible », apparaît enfin. Enceinte, elle est prise de convulsions mais ne perd pas son bébé : Fadrí naîtra mais il portera la marque du fantôme familial, une cicatrice du passé que l'on ne peut effacer : « ¡Esas cosas se heredan<sup>1232</sup>! ».

La sphère la plus intime, celle de la maison de famille, est le lieu privilégié du fantôme : les forteresses et les « pazos » finissent toujours par livrer leur secret, cet espace est tout désigné pour que la voix des aïeux parvienne jusqu'au personnage et au lecteur. La volonté de taire, exprimée une fois encore dans « La cruz roja » : « la casa llevaba su estigma, a la casa no convenía acercarse: ¿por qué? Sobre esto, chitón<sup>1233</sup> », ne résiste pas aux murs poreux des demeures où les drames se sont produits. C'est ainsi que dans « Santiago el mudo », Raimundo ressent toujours un malaise lorsqu'il revient sur les lieux où est dissimulé le cadavre de la femme qu'il a assassinée ; ou que la présence du corps de l'arrière-grand-père du narrateur de « Los buenos tiempos » est un tourment pour celui qui connaît le lourd secret de sa famille. « El legajo », qui appartient à la dernière collection publiée de l'auteur : *Cuentos de la tierra*, offre bien des similitudes avec ces récits. Lorsque le narrateur décide d'entreprendre des travaux autour de la muraille qui ceint sa propriété de famille, il ne s'attend pas à découvrir un squelette, et moins encore à apprendre, grâce aux papiers conservés dans les archives familiales, que le criminel n'est autre que son arrière-grand-mère :

---

<sup>1230</sup> « -Me agrada Castilbermejo -advirtió mi padre-, porque, si bien en los siglos XV y XVI fue una fortaleza donde se batió el cobre, al reconstruirla se convirtió en una casa grande, cómoda y apacible. Ya no queda allí ni rastro de los tiempos crueles... sino la historia de la cabeza, que supongo es una patraña », *ibid.*, p. 789.

<sup>1231</sup> *Ibid.*

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 791. Nous observons une similitude entre ce récit et « Porqués » et « Hijo del alma ». Dans le premier récit, il faut percer un secret familial pour connaître l'origine de la difformité d'un enfant : son père, désormais défunt, aimait effrayer sa femme. Un jour, il décide de mettre un taureau dans le salon de la maison. Les conséquences sont dramatiques, l'épouse, enceinte, donnera naissance à un être malade : « Ya lo veis... Ese hijo torcido, estropeado, que hace visajes; ese ser deforme. », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI, op. cit.*, p. 232. L'hérédité ne connaît pas les frontières de la vie et de la mort et semble s'affranchir de toute notion temporelle dans « Hijo del alma » : une mère met au monde un enfant qui ressemble trait pour trait à son premier mari défunt. Bien que son discours amuse d'abord les sceptiques, il faut qu'ils se ravisent : les portraits ne mentent pas et l'héritage venu de l'au-delà échappe à la raison.

<sup>1233</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII, op. cit.*, p. 213.

-¡Hola, hola, hola! -repetía aturdido, el descendiente. Veía ahora, claro como la luz, el crimen más espantoso de lo que había imaginado. El consorte, dilapidador e infiel, asesinado por la esposa cuando se disponía a algún viaje en pos de sus antojos, y teniendo sus pistolas ceñidas; el enterramiento, sabe Dios con qué complicidades; el muro, construido para resguardar eternamente la fosa, y que nunca pudiese el azar descubrir el negro atentado, y doña Dolores, disfrutando libremente de aquella fortuna, salvada, por su crimen, para su descendencia<sup>1234</sup>...

Ces nombreux exemples prouvent, selon notre lecture, que le récit court est le support privilégié de la manifestation du fantôme. La tension entre le désir de taire, de ne pas trahir le silence familial, et la libération inconsciente de fantasmes issus d'une crypte peuplée d'armes blanches, de victimes égorgées et d'aïeuls criminels, se solde presque toujours par l'écriture de la laide vérité. Bien que nous ne puissions savoir dans quelle mesure Emilia Pardo Bazán connaissait les détails du secret qui entouraient la mort de doña Joaquina, à travers la cryponymie (les allosèmes et l'utilisation de la folie comme un rempart visant à protéger le secret) et la répétition d'éléments tels que le suicide à l'arme à feu, les égorgements et strangulations, les maisons de famille peuplées de cadavres, il nous apparaît que la cruauté qui traverse les récits courts est nourrie par l'histoire personnelle de l'auteur. La présence abondante du sang dans les récits courts peut ainsi être en partie appréhendée comme un besoin de rejouer une scène dont l'auteur n'a pas été le témoin mais qui a marqué d'un sceau cruel l'histoire de sa famille. Les suintements du secret que la femme de lettres a perçus enfant, la découverte postérieure du drame qui semble fort probable, peuplent son imaginaire; le travail du fantôme transparait dans les textes, sa hantise est manifeste dans les répétitions, dans les mots employés, dans les scènes cruelles. Il se matérialise sous la forme d'un cadavre que l'on ne peut cacher, dans la présence d'armes qui incarnent à elles seules l'acte que l'on veut taire, sa présence outrepassé les seuils du temps, il est héritage dont on ne peut se défaire. Avec *La Serpe*, il prend les traits d'une sirène, créature hybride qui est à l'origine d'une malédiction familiale<sup>1235</sup>, mais quelle que soit sa forme, que l'on parvienne ou non à déchiffrer, au cœur du texte, la métempsychose qui est la sienne, ce qui ne fait nul doute, c'est que le fantôme est ce bloc de réalité qui s'échappe, qui libère et trahit à la fois. Pour le lecteur qui choisit d'écouter sa voix, il est l'une des clés qui permettent de comprendre pourquoi doña Emilia fait de l'évocation ou de la description de meurtres et de souffrances une constante : c'est au-delà de la surface qu'il convient de fouiller, la blessure

---

<sup>1234</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 591.

<sup>1235</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VI, op. cit.*, p. 856-891.

permet l'avènement du fantôme, le sang est la force dont il se nourrit pour parvenir jusqu'à nous.

## Conclusion à la troisième partie

Les journalistes qui se sont fait le relais de la révélation du secret de la famille Pardo Bazán invitaient les chercheurs à se prononcer sur l'influence qu'aurait pu avoir l'assassinat de doña Joaquina sur les textes condamnant les violences faites aux femmes. En se plaçant dans un au-delà de l'intention, l'approche psychanalytique du secret permet au lecteur de dépasser ce cadre : le goût pour les récits d'énigme criminelle, l'intérêt constant qui est manifesté dans les textes pour percer les mystères et parvenir à la confidence, la répétition d'images sanglantes sont autant d'éléments que l'on peut attribuer, en partie, à la présence de ce lourd héritage familial. Cela signifie-t-il que seuls les fantasmes entourant le secret encrypté suffisent à éclairer toute une écriture de la souffrance ?

La lecture proposée dans cette partie prouve que toute lecture univoque du fantasme serait erronée : s'il est certain que le travail du fantôme est un indice très précieux pour expliquer la fascination de la cruauté chez l'auteur, il convient de rappeler que l'expression du secret supporte d'autres fantasmes liés à la question des origines. L'exclusion d'un fantasme au profit d'un autre tendrait non seulement à réduire considérablement la richesse du texte littéraire, mais également à simplifier la théorie psychanalytique. Comme le signalent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Freud « se refuse à se laisser enfermer dans l'opposition entre une conception qui ferait du fantasme un dérivé déformé du souvenir d'événements réels fortuits, et une autre conception qui n'accorderait aucune réalité propre au fantasme et n'y verrait qu'une expression imaginaire destinée à masquer la réalité de la dynamique pulsionnelle<sup>1236</sup> ». Les auteurs précisent encore : « Les fantasmes typiques retrouvés par la

---

<sup>1236</sup> LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *op. cit.*, p. 153.

psychanalyse amènent Freud à postuler l'existence de schèmes inconscients qui transcendent le vécu individuel, et seraient héréditairement transmis : les “ fantasmes originaires ”<sup>1237</sup> ».

Ainsi, les nombreux fantasmes originaires qui peuplent les récits courts de doña Emilia (qu'ils soient le reflet de désirs ou de peurs touchant à la vie intra-utérine ou à la scène originaires) ne sauraient s'effacer au profit du fantôme familial. Il en va de même pour tous les fantasmes archaïques touchant à la mère cruelle : les ensevelissements peuvent certainement être lus comme un désir inconscient de contenir le secret, mais ils sont également, et sans doute avant tout, le témoignage d'une réalité psychique de l'*infans*.

Bien que l'approche herméneutique ait tendance à récuser l'interprétation multiple d'une même œuvre, il est utile de rappeler, comme l'a fait Jean Bellemin-Noël dans sa lecture de « Misti » de Maupassant<sup>1238</sup>, que les différentes lectures que l'on peut faire d'un texte se justifient par le fait de se situer à des niveaux de profondeurs différents de l'évolution psychique. Les conclusions de Pierre Bayard, qui propose, dans son article « L'interprétation multiple » cinq analyses littéraires différentes d'un même passage de *Salammbô* vont dans le même sens : « il n'existe pas de point d'où tous les éléments peuvent être saisis ensemble<sup>1239</sup> ».

Riche des combinaisons de sens attribuées aux fantasmes présents dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán, l'analyse psychanalytique permet de révéler que l'expression de la cruauté est le lieu de la fonte des images obsédantes. Tel un creuset qui parvient à mêler la figure du vampire à celle de la mère punitive, en même temps que le désir de percer la peau et de fouiller les corps à l'ouverture des cryptes familiales, la cruauté est bien plus qu'un thème : c'est la veine qui sous-tend la création d'une très grande partie de récits courts.

---

<sup>1237</sup> *Ibid.*

<sup>1238</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes. Essais de textanalyse*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988.

<sup>1239</sup> BAYARD, Pierre, *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël*, *op. cit.*, p. 208.





## Conclusion générale

« Je ne crois pas à l'art qui n'est pas issu du besoin de l'homme d'ouvrir son cœur. Tout art, littérature ou musique, doit s'écouler par le sang du cœur. L'art est le sang même du cœur<sup>1240</sup>. »

Edvard Munch (1891)

Tantôt surnommée « Lope con faldas », « Zola femenino », tantôt représentée, dans une caricature où elle revêt un pantalon<sup>1241</sup>, prête à combattre les hommes sur leur propre terrain, Emilia Pardo Bazán n'a guère été épargnée par ses contemporains, qui lui reprochaient sa volonté de se hisser sur un terrain défendu. Gonzalo Torrente Ballester, près de trente ans après la mort de doña Emilia, ne remet pas en question ces considérations qui voudraient que l'auteur ait joué à être un homme, il insiste au contraire sur ce point dans son ouvrage *Literatura española contemporánea* en mettant en exergue : « Esta preocupación de hacer el hombrecito que no la abandonó en toda su vida y la llevó a defender pensamientos y a adoptar posturas con las que íntimamente acaso no estuviese conforme<sup>1242</sup> ».

Parce que « La » Pardo Bazán osait défendre de nouveaux courants littéraires dont les thématiques n'étaient pas jugées « décentes » pour une femme, parce qu'elle voulait, à travers ses écrits, réformer une société qui engendrait le crime, il était sans doute rassurant, pour ses contemporains, de lui prêter un caractère masculin. Même lorsque la critique tient de l'hommage, comme c'est le cas dans *El diario del siglo XX* du 11 mai 1921, elle semble

---

<sup>1240</sup> Cité par WILGOWICZ, Péréel, *op. cit.*, p. 4.

<sup>1241</sup> Il s'agit d'une caricature éditée en 2003 dans l'ouvrage collectif dirigé par Ana María Freire López : *Emilia Pardo Bazán: Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 110.

<sup>1242</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Literatura española contemporánea*, Madrid, 1949, cité par CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière, op. cit.*, p.164.

rejeter la possibilité que la brutalité de certaines œuvres littéraires (remarquons encore combien l'éloge funèbre ne s'adresse pas à l'auteur délicat, mais au coryphée du naturalisme espagnol) puisse être le miroir de la nature profonde de la femme de lettres :

“La condesa de Pardo Bazán, una de las máximas figuras del Naturalismo”

*La autora coruñesa falleció a los 68 años de una afección gripal.*

Leyendo a la condesa de Pardo Bazán en sus novelas y en sus cuentos, no se está en presencia de una mujer -su estilo tiene vigor masculino, y en sus mismas exageraciones antes que un amaneramiento mujeril, se delata una brusquedad hombruna y esto no es en ella voluntario, no sale a la superficie como a pesar suyo, sino que, por lo contrario, responde a un cálculo profundo, a una meditada aspiración<sup>1243</sup>.

Ne serait-ce finalement pas cette brutalité, qui explose dans les passages les plus cruels des récits courts, que l'on reprochait à doña Emilia ? Ses détracteurs, qui se plaisaient à l'appeler « la inevitable<sup>1244</sup> » n'étaient sans doute pas simplement heurtés par son ambition : la cruauté, les effusions de sang remettaient profondément en question les certitudes que l'on pouvait avoir sur la nature des femmes. Toute tentative de concilier féminité et férocité tiendrait, selon la critique que nous avons reproduite, de l'artifice.

Pourtant, si l'on doit, à notre tour, rendre hommage à doña Emilia, c'est en rappelant qu'elle a osé écrire en passant outre les conventions, afin d'exprimer ses intentions, mais également toute sa sensibilité, aussi cruelle soit-elle. Les lettres cruelles ne sont pas l'apanage du sexe masculin, et si Ivan Bounine, écrit dans son recueil *La Nuit*, de 1925 : « Les hommes mentent quand ils assurent qu'ils ont horreur du sang<sup>1245</sup> », nous savons que la sentence vaut pour tous les êtres humains, quel que soit leur sexe.

La surenchère, les contrastes douloureux, les descriptions dans lesquelles l'auteur donne à lire la souffrance dans ce qu'elle a de plus cru, ne tiennent pas de la provocation ou d'une quelconque volonté de rivaliser en horreur avec les écrits de Zola, de Maupassant, des Russes. Bien que l'auteur force parfois le trait, au risque de frôler le Grand-Guignol, nous

---

<sup>1243</sup> *El diario del siglo XX, El Sol*, 11/05/1921.

<sup>1244</sup> Dans un enregistrement vidéo, Marina Mayoral a souligné combien il a dû être difficile, pour doña Emilia, de faire face aux critiques nombreuses et constantes de ses détracteurs. La femme de lettres avait un caractère assez fort pour lutter contre ce que la critique nomme : « una tirantez espiritual », cette tension permanente entre deux pôles qui aujourd'hui ne semblent en rien contradictoires : être une femme respectée et estimée tout en étant un auteur reconnu. MAYORAL, Marina, « La inevitable Doña Emilia », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. On pourra se reporter à la page de la Biblioteca virtual Cervantes réservée aux ressources numériques : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-inevitable-dona-emilia/>. Un article traite également de cet aspect : CONTE, Rafael, « La inevitable doña Emilia », *El País*, Babelia, 19.10.2002.

<sup>1245</sup> BOUNINE, Ivan, *La Nuit*, Paris, Syrtes, traduction de Boris de Schloezer, 2000, p. 24.

sommes convaincus qu'il ne s'agit pas d'une écriture de l'imitation : une telle constance dans le besoin de montrer les plaies et les échanges de sang répond à une conception personnelle de l'art. En effet, l'intérêt que l'auteur a manifesté au fil de sa carrière pour la littérature étrangère, qu'il s'agisse du naturalisme français, du « réalisme de l'âme » qu'offraient les textes venus de Russie, ou encore du genre policier venu d'Angleterre, ne prouvent pas simplement que doña Emilia était avant-gardiste et curieuse : il témoigne également de son attachement aux écritures de la cruauté. Les écrits critiques de l'auteur, les relations d'intertextualité que nous avons soulignées dans le premier temps de cette étude, ainsi que le passage de la chronique au récit court nous prouvent que nombre des grands textes qui ont suscité l'intérêt d'Emilia Pardo Bazán, qu'il s'agisse d'encarts journalistiques visant à faire frémir un lecteur avide ou encore d'œuvres signées par de grandes plumes, sont traversés par une même veine faite de cruauté.

Nourris par un terreau cruel, les récits courts se rejoignent souvent autour de la blessure. Pour le lecteur, pénétrer dans cet univers dominé par les tonalités dramatiques et tragiques peut s'apparenter à une catabase dans laquelle il faut être prêt à voir surgir le sang, les entrailles, mais également les questions angoissantes et fascinantes de la limite et de l'abject. La trajectoire sinueuse que l'on doit emprunter nous conduit à interroger les frontières de l'humanité et de l'animalité, celles de la vie et de la mort, à mettre en lumière les liens qui unissent la victime à son bourreau.

Ces questions ont fait l'objet du second temps de ce travail : les nombreux emplois de vocables désignant le sang soulignent la nature duelle du fluide qui n'est pas simplement porteur de vie, mais bien souvent, gage de mort. Les comportements sanguinaires ne sont pas simplement ceux de la bête, l'homme se montre féroce, il agit tel un animal et devient même monstrueux lorsqu'il s'abîme dans l'atroce. La cruauté peut émaner de bien des sources : outre les assassins qui sont légion, il est d'autres éléments qui entraînent la souffrance. L'espace du récit contribue en effet à emprisonner le personnage vers son destin funeste, à le contraindre à affronter les yeux grand ouverts l'arrivée du drame. Si le champ des possibles est réduit, et que l'échappatoire est souvent inexistante, c'est parce que dans le récit, le personnage, en dépit des critiques que doña Emilia avait formulées à l'égard du naturalisme, est fortement déterminé, par le milieu, mais aussi par son nom.

Dans cet espace clos de la confrontation qu'est le récit court, les personnages ne sont pas de simples victimes, ils sont parfois martyrs : que le tourment soit infligé contre leur gré ou qu'ils décident de donner leur sang au nom de Dieu, nous avons observé que la cruauté nimbée de religion permettait de toucher à une forme de transcendance. Le sang a valeur

sacrificielle, il est enrichi de valeurs morales absentes des textes cruels les plus réalistes de l'auteur.

La rencontre entre la vie et la mort, le bien et le mal, le vice et la vertu, la victime et le bourreau, est l'espace du duel qui permet à l'auteur de mettre l'accent sur les problèmes de la société espagnole de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Le récit n'est-il pas une arme terrible pour critiquer l'ignorance ? La colonne journalistique peut-elle rivaliser avec la fiction lorsqu'il s'agit d'émouvoir le lecteur et de le toucher au plus profond de son âme ? La forme courte, populaire, pouvait contribuer à réformer une société dans laquelle les femmes étaient victimes de fréquentes violences, où le code de l'honneur pouvait encore donner lieu à de terribles affrontements, où le pouvoir du cacique ne laissait aucun espace à l'évolution. Bien souvent, doña Emilia a conçu ses récits de façon à condamner, à force d'images crues, de métaphores, et en multipliant les forces adversatives, les pratiques iniques, l'injustice, la recrudescence de la criminalité.

Toutefois, le constat de l'abondance du sang versé au fil des récits, de la répétition troublante de scènes où les entrailles sont fouillées, nous a ensuite conduit à chercher au-delà des intentions pour nous intéresser aux différents fantasmes et aux pulsions qui seraient à l'œuvre dans de nombreux récits cruels.

« Toute œuvre propose une résistance particulière à la psychanalyse<sup>1246</sup> » ; le danger, pour tout lecteur, est de projeter ses propres fantasmes sur le texte littéraire, ou encore de ne pas s'attacher aux détails. La résistance que l'on peut observer en étudiant un seul texte, est loin d'être comparable avec l'analyse d'un très grand nombre de récits : la réitération des mêmes sources de souffrances, des mêmes schémas dans le récit, par son éloquence, permet de dégager assez aisément des images obsédantes, révélatrices de fantasmes.

Souvent, les récits courts cruels sont à la fois le lieu de la régrédience et de la revenance. Le désir de percer les origines de la vie, qui se manifeste dans les commodes et secrétaires fouillés, dans l'exploration des entrailles de la terre, marque la présence dans le texte de la pulsion épistémophilique. Tant le meuble creux et secret que la terre, que l'on éventre, symbolisent la mère. Cette mère est des plus cruelles : elle prive, rudoie, bat, assassine, engloutit, vampirise. Elle est une force adversative qui traverse les récits, son visage est celui de la louve, de Kâli, de la bête fauve. Telle l'hydre de Lerne, la figure de la mauvaise mère frappe de récit en récit, sa présence, qui témoigne des fantasmes les plus archaïques, semble une source intarissable de cruauté et d'inspiration. Ce retour des imagos du passé n'est pas le seul signe de la revenance dans les récits courts. De nombreux textes ont été le support poreux qui a permis à l'auteur de libérer des fantasmes générés par l'assassinat

---

<sup>1246</sup> BAYARD, Pierre, *Lire avec Freud*, op. cit., p. 211.

de sa grand-mère paternelle, figure ambiguë qui incarne à la fois la victime et le bourreau. Notre lecture l'a prouvé : dans de nombreux récits, le lecteur peut percevoir la hantise du secret familial, honteux et cruel, à travers la répétition de scènes où les cous sont tranchés, où les squelettes trahissent la culpabilité des membres d'une même famille. Ce secret peut expliquer l'intérêt qu'a manifesté doña Emilia pour la chronique noire, pour les récits d'enquête criminelle. Le suicide de Juan Rey Perfume, qui dit avoir agi pour l'honneur, peut également expliquer combien, dans de nombreux textes, l'honneur est une douloureuse vertu.

Le sens que l'on attribue à la blessure ne saurait tenir de l'unicité, elle est ce point de rencontre entre l'étanchéité, la vie, et la rupture, la mort. Source de jouissance, l'ouverture de la plaie est le seuil où s'entrecroisent le désir de condamner les atrocités d'une société, celui de révéler le secret de l'âme humaine, ou encore le besoin de rejouer un même scénario fantasmagorique. Ainsi, lire une cruauté que l'on sait présente sous de multiples formes et à plusieurs niveaux, pourrait s'apparenter, pour le lecteur, à observer les différentes facettes d'un kaléidoscope dans lequel tous les éléments deviennent convergents.

La superposition des récits, nourrie par un travail de recensement et de confrontations remplit ce rôle de miroir révélateur : le penchant de l'auteur pour les destins tragiques, le besoin de rappeler et de condamner la brutalité et la bestialité des hommes, les incursions dans un passé sanglant imprécis avec *Cuentos antiguos*, sont autant de composantes éclatées de la cruauté qui deviennent bien plus lisibles lorsqu'elles sont éclairées par la révélation des fantasmes et du secret de famille. Dès lors, tout comme dans le récit « Los hilos », où tout être est relié à un autre par un fil d'une couleur symbolisant les passions et les travers des hommes, tout élément semble pouvoir être rattaché à un autre par un fil rouge, fait de sang et de sens.

Les meurtres commis sur les femmes rejoignent ainsi le fantasme de la scène primitive autant que les pulsions scopiques et épistémophiliques. Ils interrogent les liens du sang, ceux de l'instinct, de la bestialité, de la férocité et rejouent une scène étrangement familière que l'on ne doit pas trahir. Le martyr se confond avec le fantôme, au revenant, pour creuser ou, au contraire, tenter de panser une blessure qui ne cicatrise jamais, dans un mélange de fluides qui trahit le besoin de représenter la nécessité de la transfusion.

Ainsi, dans les récits courts les plus cruels de doña Emilia, tout porte à croire que le sang doit circuler d'un corps à l'autre, que *sanguis* est inexorablement voué à devenir *cruor*, qu'il faut qu'il soit versé au profit d'une altérité punitive. Ce sang ne reste pas à la surface du texte, il l'imprègne et fait même partie intégrante de sa genèse : doña Emilia le sait, l'artiste est souvent mû par le désir de s'approcher de la Beauté, il agit sous couvert d'une force

supérieure : la Littérature. Cette entité matricielle, qui donne l'inspiration, semble également réclamer un terrible tribut. Doña Emilia semble accepter ce pacte : dans « Los rizos », nous lisons les dernières phrases du récit comme une confidence : la Déesse exigeante qu'est la beauté artistique ne s'épanouit pas dans le fourmillement de la vie heureuse. La création aboutie exige que l'on soit capable de se montrer impitoyable, que l'on n'hésite jamais à sacrifier, sur l'autel de l'Art, hommes et enfants :

En el fondo de mi alma de artista -¿a qué negarlo?- latía una especie de respeto ante aquella muerte ocasionada por el culto ciego, inconsciente, idolátrico de la Belleza... Yo hubiese... Yo hubiese mandado a tiempo trasquilarse a la desdichada Absalona, víctima de su hermosa cabellera; sí, en nombre de la Ciencia y del bien, yo hubiese dispuesto sin escrúpulo ese crimen... Pero, como tengo dos almas -¡dos lo menos!- me gusta que en el ara de la eterna Hermosura se sacrifiquen sin piedad niños y adultos. El olor de tales sacrificios es grato a la impasible Diosa<sup>1247</sup>...

Nous souhaitons enfin insister sur quelques orientations qui mériteraient selon nous d'être approfondies. Bien que nous ayons mentionné en de rares occasions certains récits plus longs n'appartenant pas au corpus étudié, comme *La gota de sangre*, et dans une moindre mesure *Belcebú* et *La Serpe*, ce travail n'avait pas pour but l'étude de la cruauté dans les *novelas cortas* écrites par doña Emilia<sup>1248</sup>. Toutefois, il serait sans doute intéressant d'approfondir les réflexions que nous avons menées en travaillant sur les différences que l'on peut observer entre la cruauté des récits courts de notre corpus que l'espagnol nomme « cuentos » et celle des nouvelles : la longueur du récit n'est-elle pas un obstacle à la création d'un point d'acmé fait de sang et de souffrances? La surenchère et les descriptions par trop sanglantes ne sont-elles pas une entrave à l'équilibre général d'une nouvelle chapitrée? Une autre réflexion, que nous avons amorcée dans cette étude mais que nous avons limitée à l'intérêt de notre propos, concerne les toponymes et les patronymes : un recensement plus complet, qui embrasserait l'ensemble de l'œuvre fictionnelle d'Emilia Pardo Bazán pourrait être révélatrice de son désir d'encoder le texte de façon à annoncer le drame d'une manière subtile pouvant échapper à son lecteur.

Ce ne sont là que quelques pistes. L'ensemble des récits courts d'Emilia Pardo Bazán offre encore une multitude de thèmes à étudier. Nous gageons ainsi que la richesse et la

---

<sup>1247</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, op. cit., p. 358.

<sup>1248</sup> Le volume VI des œuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán rassemble toutes ses nouvelles. Elles sont au nombre de 19 : *Los tres arcos de Cirilo*, *Un drama*, *Mujer* (ces trois nouvelles sont regroupées sous le nom de *Novelas ejemplares*), *El áncora*, *Cada uno...*, *Allende la verdad*, *Belcebú*, *Finafrol*, *La gota de sangre*, *Arrastrado*, *En las cavernas*, *La muerte del poeta*, *La aventura de Isidro*, *La última fada*, *Clavileño*, *Dioses*, *La Pepona*, *La Serpe*, *Rodando*.

diversité de ses contes et nouvelles seront encore longtemps appréciées par les lecteurs, et que c'est avec un plaisir non feint, qu'ils laisseront doña Emilia « herir su sensibilidad ».

## Index des récits courts mentionnés :

- « A secreto agravio », 250, 295
- « Accidente », 199, 210, 250, 345, 424, 427
- « Adriana », 190, 385
- « Afra », 377
- « Agravante », 190, 245, 285
- « Aire », 250
- « Al peso », 250
- « Antiguamente », 261, 299
- « Apólogo », 239, 295
- « Apuesta », 250
- « Ardid de guerra », 320
- « Arena », 261, 424
- « Argumento », 200, 234, 345
- « Armamento », 206
- « Así y todo », 261, 264, 342, 449
- « Atavismos », 250, 262, 301, 417
- « Bajo el sol », 210
- « Bajo la losa », 424
- « Bajo tierra », 210
- « Banquete de boda », 262, 340
- « Barbastro », 342
- « Benito de Palermo », 190, 194, 320, 322
- « Bromita », 194, 216, 253, 254, 258
- « Bucólica », 85, 182, 186, 199, 200, 251
- « Carbón », 207, 257
- « Casi artista », 306
- « Caso », 216, 261
- « Casualidad », 320, 324, 458
- « Casuística », 192, 314, 320
- « Ceniza », 228, 229
- « Cenizas », 224, 229
- « Champagne », 295
- « ¿Cobardía? », 190
- « Coleccionista », 206, 216, 244
- « Comadre y compadre », 392
- « Comedia », 328
- « Como la luz », 250
- « Compatibles », 193
- « Confidencia », 245, 341, 450
- « Consejero », 210
- « Consuelo », 190, 233, 295
- « Consuelos », 252
- « Contra teta », 300, 345
- « Corpus », 110, 190
- « Crimen libre », 35, 159, 178, 189, 190, 206, 261, 270, 271, 423
- « Cuaresmal », 192
- « Cuatro socialistas », 191, 416
- « Cuento de Navidad », 301, 321
- « Cuento inmoral », 261
- « Cuesta abajo », 250, 295
- « Curado », 218, 219, 252, 254
- « Dalinda », 190
- « Demócrata de antaño », 216
- « De Navidad », 320, 322
- « De polizón », 250
- « De un nido », 159, 189, 216, 386
- « Deber », 250, 426
- « Desde afuera », 190, 209, 232, 261
- « Desde allí », 191
- « Desquite », 194, 295
- « Dios castiga », 35, 133, 137, 138, 345
- « Dioses », 62, 190, 424
- « Díptico », 250
- « Doradores », 191, 199, 200, 244
- « Dos cenas », 216
- « Drago », 133, 140, 141, 189, 190, 302, 395
- « Dura lex », 35, 196, 210, 424
- « Durante el entreacto », 414
- « El abanico », 222, 240, 241, 262, 346
- « El ahogado », 212, 250, 272, 423, 426
- « El alba del Viernes Santo », 32, 225, 227, 320, 326, 328

- « El aljófara », 159, 160, 161, 162, 168, 190, 195, 222, 223, 232, 281, 287, 390
- « El alma de sirena », 320, 325, 424
- « El amor asesinado », 190, 244
- « El antepasado », 190, 232, 459, 460
- « El antojo », 385
- « El arco », 301
- « El aviso », 110, 190, 216, 223, 224, 228, 261
- « El azar », 220, 221
- « El baile del Querubín », 189, 315, 320, 340
- « El banquete de boda », 274
- « El Belén », 216
- « El Brasileño », 196
- « El caballo blanco », 190, 193, 346
- « El cáliz », 188, 208
- « El camafeo », 222
- « El castillo de la Fada », 46
- « El cinco de copas », 238, 313, 325, 422
- « El clavo », 222, 272, 237
- « El comadrón », 205, 208, 245, 357, 358, 359, 423, 424, 445
- « El conde sueña », 232, 239, 320, 425
- « El conjuro », 223
- « El corazón perdido », 244, 296
- « El décimo », 199
- « El delincuente honrado », 292, 293, 295, 362, 364, 369, 370, 374, 377, 438
- « El destino », 195, 220, 281, 286, 298, 320, 321, 340
- « El encaje blanco », 222
- « El encaje roto », 263, 347
- « El enemigo », 449, 458
- « El engaño », 232
- « El engendro », 424, 425
- « El episodio », 192
- « El error de las hadas », 389, 391
- « El espectro », 399, 400, 401
- « El espíritu del Conde », 421
- « El esqueleto », 54, 55, 223, 451, 453, 454, 455, 456
- « El fantasma », 181, 216, 295, 416
- « El fondo del alma », 208, 301, 423
- « El frac », 222
- « El gemelo », 159, 216, 217, 250, 347
- « El guardapelo », 340
- « El honor », 216
- « El indulto », 35, 182, 184, 186, 206, 238, 281, 283, 284, 289, 366, 367, 368, 373, 374, 416
- « El legajo », 54, 159, 222, 298, 346, 424, 460, 461
- « El mandil de cuero », 190, 194, 320, 364, 365
- « El martirio de Sor Viviana », 111, 113, 190, 193, 233, 320, 385, 386
- « El mascarón », 200, 216, 272, 281, 317, 369, 370
- « El milagro del hermanuco », 190, 224, 225, 227, 320, 328
- « El molino », 51, 190
- « El montero », 190, 200, 217, 345
- « El mundo », 250
- « El niño de San Antonio », 190
- « El oficio de difuntos », 210, 261, 339
- « El pajarraco », 190, 232, 301
- « El palacio de Artasar », 190
- « El palacio frío », 189, 206, 298
- « El panorama de la princesa », 190, 320
- « El pañuelo », 190, 222, 326, 424, 427, 428
- « El pecado de Yemsid », 245
- « El peligro del rostro », 189
- « El peregrino », 190
- « El Pinar del Tío Ambrosio », 51, 190, 281
- « El pozo de la vida », 189, 209, 345, 423
- « El premio gordo », 182, 185
- « El Príncipe Amado », 182, 208, 300, 423
- « El puño », 133, 139, 232, 281
- « El quinto », 189, 195, 205, 307, 326, 398, 399, 426
- « El remedio », 340, 449
- « El revólver », 194, 222, 236, 263, 286, 372, 373
- « El rival », 418
- « El rizo del Nazareno », 85, 110, 182, 187, 190, 223, 225, 226, 312, 313, 328, 422
- « El rosario de coral », 232, 313
- « El sabio », 348
- « El Santo Grial », 190
- « El sino », 189, 424, 425
- « El talismán », 56, 189
- « El tapiz », 190, 340
- « El té de los convalecientes », 289, 298
- « El tesoro de los Lagidas », 62, 189, 190, 232, 244, 423
- « El testamento del año », 424
- « El tetarca en la aldea », 261, 264
- « El tornado », 262, 423
- « El torreón de la esperanza », 190
- « El trueque », 244
- « El último baile », 315, 320
- « El viaje de don Casiano », 449
- « El viajero », 296
- « El vidrio roto », 346

- « El vino del mar », 189, 212, 213, 424  
« El voto », 298  
« El voto de Rosiña », 190, 232  
« El Xeste », 256, 257  
« El zapato », 286  
« Elección », 216  
« En Babilonia », 405  
« En coche-cama », 159, 225, 263  
« En el nombre del Padre », 189, 190, 191, 364  
« En el presidio », 35, 159, 194, 301, 375, 376  
« En el pueblo », 232, 302, 345  
« En el Santo », 194, 307, 422  
« En Semana Santa », 298, 314  
« En silencio », 189, 315, 320  
« En tranvía », 194, 255, 416  
« Entrada de año », 215  
« Entre humo », 196  
« Entre razas », 200  
« Episodio », 190, 423  
« Error de diagnóstico », 301  
« Esperanza y Ventura », 228  
« Eterna ley », 35  
« Eximiente », 35, 189, 190, 193, 216, 245, 272, 320, 342, 343, 431  
« Fantaseando », 250  
« Fausto y Dafrosa », 315, 320  
« Filosofías », 261, 263  
« Fuego a bordo », 85, 182, 184, 186, 212, 236, 242, 320, 321, 322, 424, 426  
« Fumando », 421  
« Geórgicas », 190, 200, 236, 251, 297, 301  
« Hallazgo », 385  
« Hijo del alma », 460  
« Humano », 250, 261  
« Idilio », 59, 190, 194, 232, 239, 252  
« Infidelidad », 193, 298  
« Instintivo », 247  
« Inútil », 138, 208, 218, 259, 262, 271, 281, 282  
« Ir derecho », 389, 393, 394  
« Jactancia », 159, 320  
« Jesús en la tierra », 189, 190, 209, 213, 214, 313, 424  
« Jesusa », 244, 320  
« ¿Justicia? », 35, 295, 449  
« Justiciero », 35, 63, 64, 65, 90, 133, 143, 214, 219, 245, 292, 340, 357, 362, 363, 374  
« La adopción », 196, 450  
« La advertencia », 414  
« La almohada », 190, 210, 236, 242, 244, 390, 396  
« La amenaza », 189, 236, 342, 345  
« La armadura », 191  
« La bicha », 244, 261, 302  
« La Borgoñona », 33, 111, 182, 183, 244  
« La bronceada », 189, 320, 421  
« La cabellera de Laura », 295  
« La caja de oro », 445, 446  
« La calavera », 191, 451, 452  
« La Camarona », 211  
« La cana », 160, 161, 164, 168, 195, 223, 281, 284  
« La capitana », 190, 193, 286  
« La careta rosa », 222, 289, 445, 446, 447, 459  
« La casa del sueño », 250  
« La cena de Cristo », 190  
« La Chucha », 216, 244  
« La cita », 159, 161, 164, 222, 281, 296, 369, 371  
« La comedia piadosa », 192  
« La cómoda », 353, 354, 356, 357, 456, 457  
« La compañía », 49, 190, 281, 357  
« La conciencia de Malvita », 192, 301, 320  
« La confianza », 159, 252, 254, 301  
« La cordonera », 298  
« La Corpana », 199, 257  
« La cruz roja », 191, 457, 460  
« La culpable », 189, 244  
« La dama joven », 182  
« La dentadura », 190, 238, 319, 320  
« La edad de oro », 254  
« La enfermera », 198, 200, 298, 320  
« La estéril », 250, 312, 385  
« La estrella blanca », 196  
« La exangüe », 190, 200, 216, 411, 412, 413, 416  
« La flor seca », 346, 347, 356, 445, 456  
« La gallega », 85, 182, 183, 189, 214  
« La ganadera », 190, 212, 213, 424  
« La gota de cera », 190, 196, 244  
« La guija », 211, 222  
« La hierba milagrosa », 231, 232  
« La hoz », 189, 245, 302, 416  
« La inspiración », 347  
« La llave », 445  
« La lógica », 190, 250, 307, 342, 343, 362, 364, 374  
« La madrina », 48, 190, 244, 389, 390  
« La Manga », 206, 425  
« La mariposa de pedrería », 189  
« La máscara », 261, 271

- « La Mayorazga de Bouzas », 189, 190, 196, 257
- « La mosca verde », 79, 194, 210, 233, 235, 261, 264, 297, 320, 321, 322, 380, 381, 382
- « La Navidad del Pavo », 298
- « La Navidad del Peludo », 320
- « La niebla », 261, 297, 298
- « La niña mártir », 189, 244, 320, 321, 387
- « La Nochebuena del carpintero », 189, 216, 303
- « La Nochebuena del Papa », 190, 312, 320
- « La Nochebuena en el Limbo », 190, 312, 320
- « La Nochebuena en el Purgatorio », 190
- « La novela de Raimundo », 194, 414, 295
- « La operación », 190, 303, 314, 320, 321
- « La oración de Semana Santa », 190, 196
- « La oreja de Juan Soldado », 190, 423
- « La palinodia », 190
- « La paloma », 190, 193, 390
- « La pasarela », 222, 262, 297, 424
- « La paz », 191
- « La penitencia de Dora », 190, 232, 314, 320
- « La perla rosa », 222
- « La puñalada », 190, 199, 232, 246, 286, 297, 357, 371, 372, 378, 438
- « La Puntilla », 298
- « La recompensa », 244
- « La redada », 222
- « La reja », 250
- « La religión de Gonzalo », 189, 199, 390
- « La resucitada », 189, 223, 244, 318, 401, 402, 439
- « La risa », 252, 254, 340, 424
- « La salvación de Don Carmelo », 190
- « La sangre redentora », 190
- « La Santa de Karnar », 108, 109, 196, 206, 315, 320
- « La sed de Cristo », 33, 190, 278, 279, 312, 313
- « La sirena », 190, 195, 244, 295
- « La sombra », 269
- « La tentación de sor María », 190
- « La tigresa », 190, 195, 246, 298, 395, 396, 397
- « La última ilusión de Don Juan », 295, 296, 390
- « La venganza de Heracles », 392
- « La ventana cerrada », 194, 216, 296
- « La voz de la sangre », 189
- « Las caras », 340
- « Las cerezas », 214, 320
- « Las cerezas rojas », 214, 250, 366, 449
- « Las desnudadas », 189, 190, 192, 193, 194, 261, 264, 326
- « Las dos vengadoras », 35, 296, 297, 298, 390, 391, 392, 403
- « Las espinas », 232
- « Las medias rojas », 190, 222, 237, 294, 362, 364
- « Las tapias del Campo Santo », 272, 274, 304, 305, 306, 448, 449, 458
- « Las tijeras », 303
- « Las vistas », 191, 217, 274
- « Leliña », 189, 209, 211, 301, 385
- « Linda », 302
- « Los adorantes », 224, 250, 298
- « Los años rojos », 188
- « Los buenos tiempos », 239, 301, 444, 450, 460
- « Los cabellos », 190, 210, 250
- « Los de entonces », 189, 190
- « Los escarmentados », 35, 269, 320, 327, 377, 385, 423
- « Los hilos », 275, 471
- « Los huevos arrefalfados », 193, 285, 373
- « Los Magos », 190, 210
- « Los padres del Santo », 190, 261, 314, 315, 320
- « Los pendientes », 222
- « Los rizos », 257, 472
- « Los zapatos viejos », 193, 216
- « Lumbrarada », 422
- « Madre », 262, 340
- « Madre gallega », 190, 192, 245, 385
- « Madrueiro », 346
- « Mal de ojo », 417
- « Maldición de gitana », 250, 417
- « Maleficio », 449
- « Mansegura », 190
- « Martina », 295
- « Más allá », 295, 422
- « Memento », 295, 301
- « Mi suicidio », 445, 458
- « Miguel y Jorge », 190
- « Morrión y Boina », 190, 257, 320, 322, 348
- « Náufragas », 189, 198, 216
- « Navidad de lobos », 188
- « Nieto del Cid », 133, 139, 182, 185, 232
- « No lo invento », 303
- « Nube de paso », 159, 162, 189, 193, 210, 232, 303
- « Nuestro Señor de las Barbas », 110, 188, 190, 191, 206, 223, 228, 246, 313

- « Obra de misericordia », 190, 303, 424  
« Ocho nueces », 250, 365  
« Ofrecido », 56  
« Omnia Vincit », 110  
« Otro añito », 297  
« Página suelta », 190, 200, 232, 345  
« Paternidad », 298  
« Pena de muerte », 35, 250, 340, 365  
« Perdón », 445  
« Pilatos », 262  
« Piña », 194, 320, 321  
« Planta montés », 80, 189, 219, 244, 257, 316  
« Poema humilde », 270, 346  
« Por dentro », 199, 217, 320, 390  
« Por España », 200  
« Por la gloria », 245  
« Por otro », 189, 244  
« Porqués », 460  
« Posesión », 33  
« Prejaspes », 190  
« Presentido », 159  
« Primer amor », 182, 183, 209, 295, 445, 455, 456  
« Prueba al canto », 261, 264  
« Que vengan aquí », 261  
« Rabeno », 344, 345, 424  
« Racimos », 189  
« Recompensa », 252, 254  
« Reconciliación », 232, 252  
« Reconciliados », 189, 199, 252, 253, 424  
« Salvamento », 385, 424  
« Sangre del brazo », 190, 232, 250, 295, 301  
« Santiago el mudo », 159, 223, 269, 424, 449, 460  
« Sara y Agar », 295, 298  
« Semilla heroica », 190, 232, 240, 252, 261, 264, 320, 324  
« Sequía », 105, 106  
« Sí, señor », 320  
« Sic Transit », 182  
« Siglo XIII », 206, 257  
« Siguiéndole », 216  
« Sin pasión », 159, 320, 321  
« Sin querer », 194, 301  
« Sin respuesta », 189  
« Sin tregua », 232, 320, 326, 424  
« So tierra », 159, 190, 424  
« Sobremesa », 81, 83, 131, 214, 216, 237, 261, 262, 264, 290, 291, 292, 321, 326, 383  
« Sor Aparición », 296, 298, 306  
« Sud-exprés », 257  
« Sueños regios », 206  
« Suerte macabra », 194, 205, 244, 287, 357  
« Sustitución », 302  
« Temprano y con sol... », 216  
« Tiempo de ánimas », 189, 212, 214, 244, 302, 346, 422  
« Tío Terrones », 189, 362  
« Travesura pontificia », 269  
« Un destripador de antaño », 48, 133, 137, 190, 192, 194, 195, 196, 200, 231, 232, 233, 235, 250, 257, 265, 281, 286, 291, 292, 301, 303, 307, 308, 315, 320, 336, 344, 374, 385, 386, 387, 397, 415, 416, 421, 438  
« Un diplomático », 182, 216, 259, 260  
« Un duro falso », 190, 199, 216, 232, 246, 294, 320, 324, 340  
« Un matrimonio del siglo XIX », 46  
« Un parecido », 261  
« Un poco de ciencia », 189, 261  
« Un solo cabello », 216, 289  
« Una pasión », 182, 206, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 359, 420  
« Una voz », 340, 421  
« Vampiro », 199, 250, 274, 306, 407, 408, 409, 410, 411, 416  
« Vendeana », 59, 194, 195, 239, 294, 303, 316, 320, 326, 357, 379  
« Vengadora », 200  
« Vida nueva », 250  
« Viernes Santo », 190, 301, 320, 322, 323, 421, 458  
« Vitorio », 244, 386, 387  
« Vivo retrato », 189  
« Vocación », 317, 320, 321, 380  
« Volunto », 459  
«La armadura », 191  
«La estéril », 385  
*Aficiones peligrosas*, 46, 442  
*Belcebú*, 472  
*La gota de sangre*, 8, 16, 115, 144, 151, 157, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 287, 341, 457, 472  
*La Pepona*, 375  
*La Serpe*, 461, 472

## Index des noms propres

Les noms de personnes sont en majuscules, les noms de personnages appartenant aux récits courts de doña Emilia sont en majuscules et en italiques.

### A

AARNE, Antti	48
ABRAHAM, Nicolas	439, 440, 441, 443, 448, 451, 455
« ACEROLO, ( <i>conde de</i> ) », « La flor seca »	346, 347
« ACUÑA, Mauricio », « El ciego »	302
« Adrián », « Poema humilde »	270
« AFÁN DE RIBERA, Jorge », « Los hilos »	275
« Águeda », « La dentadura »	238, 316, 319
« Agustín », « El cinco de copas »	325
« Agustina », « Los escarmentados »	269, 270, 327
ALARCÓN, (De), Pedro Antonio	48, 49, 56, 151, 389
ALAS, Leopoldo, <i>vid.</i> CLARÍN	
ALEMÁN, Mateo	268
ALEMBERT, (D'), Jean le Rond	34
ALFIERI, Vittorio	39
ALFONSO, Luis	76
ALONSO, Cecilio	119
« AMADEI, Orso », « De Navidad' »	322
« Amado », « El príncipe Amado »	300
« Ambrosio, (Tío) », « El Pinar del tío Ambrosio »	51
AMORES, Montserrat	48, 49
« Amparo, (doña) », « La Nochebuena del carpintero »	303
ANCELIN SCHÜTZENBERGER, Anne	439, 440, 444
« Andrés », « Maleficio »	449
« Anís », « Bromita »	258
« Antonia », « Atavismos »	417
« Antonia », « El indulto »	185, 186, 187, 238, 239, 284, 285, 289, 366, 367, 368
« Antonio », <i>Aficiones peligrosas</i>	442
ANZIEU, Didier	335, 351, 429
« ANZUELO », « La operación »	303

« <i>Aparecía</i> », (« <i>Ninita</i> »), <i>La Pepona</i>	375
AQUIN, (D'), Saint Thomas, <i>vid.</i> SAINT THOMAS.	
ARENAL, Concepción	30
ARISTOTE	25, 26, 27
ARIZA, Andrés, <i>La gota de sangre</i>	164, 165, 166, 168, 169, 287
« <i>Armanda</i> », <i>Aficiones peligrosas</i>	442
« <i>Armando</i> », « El idilio »,	59
ARNAO, Joaquín	93
ARTAUD, Antonin	40, 41, 241, 259
ASSISE, (D'), Saint François, <i>vid.</i> SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.	
ASTRUC, Rémi	265, 268
ATTILA	305
AUBRIT, Jean-Pierre	15
« <i>Augenio</i> », « Curado »	219, 220
AUGUSTIN, Saint, <i>vid.</i> SAINT AUGUSTIN.	
« <i>AVELANEIRA</i> », « Reconciliados »	253
AXEITOS VALIÑO, Ricardo	433, 434
« <i>Aya</i> », « En silencio »	315

## B

BACHELARD, Gaston	421
BADINTER, Robert	312
BAGULEY, David	69
BAKHTINE, Mikhaïl	266
BALAGUER, Higinia	30, 61, 127
BALZAC (de), Honoré	35, 203
BAQUERO GOYANES, Mariano	43, 44, 55, 117, 119, 151, 239
BARBEY D'AUREVILLY, Jules	60, 61, 62
BAROJA, Pío	151
BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón	14, 433, 436
BARROSO, Fernando	82
BARTHES, Roland	18, 72, 204, 217, 218
BATAILLE, Georges	36
BATHORY DE CZETHE, Erzébeth	406
BATTISTA ALBERTI, Léon	36
BAUDELAIRE, Charles	60, 36, 201
BAYARD, Pierre	334, 464
« <i>Bayeta</i> », « Semilla heroica »	241
BECCARIA, Cesare	30, 34
BÉCQUER, Gustavo Adolfo	45, 50, 223
BELLEMIN-NOËL, Jean	334, 396, 398, 410, 414, 416, 464
« <i>Beltrán, (don)</i> », « La madrina »	49, 390
BÉNICHOU, Paul	60
BERGERET, Jean	345
BERMÚDEZ Y CASTRO, José María	436, 437
« <i>Bertina</i> », « El abanico »	241
BETTELHEIM, Bruno	384, 385
BEYRIE, Jacques	77
BIET, Christian	23, 38

« <i>BISMA</i> », « La almohada »	210, 242, 397
BLANCO ROMASANTA, Manuel	135
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente	239, 240
« <i>BOÁN</i> , ( <i>Abad de</i> ) », « Nieto del Cid »	182, 185
BÖHL DE FABER, Cecilia, <i>vid.</i> CABALLERO, Fernán.	
BOILEAU-NARCEJAC, (BOILEAU, Pierre Louis)	347
« <i>BOINA</i> , ( <i>de la</i> ), Juan », « Morrión y Boina »	322, 348
BONAPARTE, Mathilde, dite « La princesse Mathilde »	70
« <i>BONARET</i> , Clara », « Las tapias del Campo Santo »	304, 305, 306, 448, 449, 458
« <i>BONARET</i> , Joaquina », « Las tapias del Campo Santo »	304
BOSZORMENGI-NAGY, Ivan	444
BOUNINE, Ivan	468
BOURDIER, Jean	146, 147
BOURGET, Paul	103, 157
BRASCASSAT, Raymond	58
BRAVO VILLASANTE, Carmen	123, 124
BRIERRE, Édouard (Brière), Affaire Corancez	131
BROCA, Paul	153
BRÖNTE, Emilie	36
« <i>Bruck</i> », « Una pasión »	348, 349, 350, 352, 353, 356
« <i>BUDDHA</i> », « El conde sueña »	239, 425
BUGALLAL, Isabel	442
« <i>BUITRE</i> , ( <i>conde del</i> ) », « El príncipe Amado »	300
« <i>BUJÍA</i> , <i>Atilano</i> », « Las tapias del Campo Santo »	305, 306
BYRON, George Gordon	39, 44

## C

CABALLERO, Fernán	45, 48, 49, 55, 56, 284
« <i>CABRERA</i> , <i>Laureano</i> », « La cana »	160, 168, 288
CALMET, Augustin	405, 408
« <i>CAMARGO</i> , Juan », « Sor Aparición »	306
CAMPOAMOR, (de), Ramón	44
CAMPRA, Rosalba	225
CAMUS, Jean-Pierre	37
CANAULT, Nina	444
« <i>Candelita</i> », « El fondo del alma »	208
« <i>Cándida</i> », « Obra de misericordia »	303
« <i>Candidita</i> », « Memento »	301
CANTOS CASENAVE, Marieta	45
CARANTES, Vicente	127
CARBALLAL MIÑÁN, Patricia	344, 433
« <i>Carbón</i> », (« <i>Francisco Javier</i> »), « Carbón »	207, 258
« <i>Caridad</i> », « La compañía »	49
CARIDAD MARTÍNEZ, Jacobo Manuel	433
« <i>Carmelo</i> », « Inútil »	138, 208, 218, 271, 281, 282, 283
« <i>Carmelo</i> », « No lo invento »	303
« <i>CARRACHA</i> », « El Xeste »	256, 257
CARRANZA, Claudia	136
CARRÉ ALVARELLOS, Leandro	48, 50, 417

« CASALLENA, don Martín », « Linda »	302
CASTEX, Pierre-Georges	60
CASTILLE, (De), Hyppolite	35
« Cavé », « El mandil de cuero »	364, 365
« Cayo », « Las vistas »	274
CÉARD, Henri	69
« Celio », « El alba del Viernes Santo »	227
« César », « La venganza de Heracles »	392
« Cesáreo », « El fondo del alma »	208
CHALIER, Catherine	195
CHATEAUBRIAND, (DE), René	223
CHERNYSHEVSKY, Nicolaï	94
CHEVREL, Yves	69
« Cibrao », « Ciprián », « Planta montés »	80, 81, 316
« Cicilita », « El pajarraco »	301
« Cipriana (señá) », « El mascarón »	272, 281, 282, 316, 317, 370, 371
« Cipriana », « El pañuelo »	326, 327, 427, 428
CLAIR, Jean	356
CLANCIER, Alain	334
« Clara », « La Borgoñona »	183
CLARÍN, « Leopoldo Alas »	45, 56, 89, 103, 119, 177, 214
« Claudia », « La puñalada »	371, 372, 378, 379
CLÉMESSY, Nelly	13, 16, 30, 63, 95, 97, 107, 200, 205
« Cleopatra », « El tesoro de los Lagidas »	62
CLUNY, (De), Odon	37
« Coco », « Piña »	323
COLIN, René-Pierre	68
COLOMA, Luis	55
« Cominiyo », « Semilla heroica »	240, 241, 324
CONAN DOYLE, Artur	149, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 163
« Concha », « La dama joven »	182, 184
« Consuelo, doña », « Las tijeras »	303
« CORBACHO, Ambrosio », « Sustitución »	302
CORBIN, Alain	34
« CORDERO, Avelino », « La confianza »	301
« CORTADA, Luis », « Casualidad »	458
« CORVERA, Rosa », « Drago »	141, 302
« Custodio, (don) », « Un destripador de antaño »	291, 303, 416

## D

DAUDET, Alphonse	62, 74, 77, 175
« DAURA », « Sequía »	105, 106
DE DIEGO, Rosa	30
DELACROIX, Eugène	53
DELZANT, Alidor	71
DE OCHOA, José Augusto	52
« DESLAURIER », « En el nombre del padre »	364

DIABY, Ibrahima	14, 68, 235
DICENTA, Joaquín	119
DIDEROT, Denis	34, 279
DIDI-HUBERMAN, Georges	37
« <i>Diego</i> », « El rizo del Nazareno »	187, 225, 226, 328, 422
DJÉRIBI, Muriel	420
« <i>Doac</i> », « El mandil de cuero »	364, 365
« <i>Dolores, (doña)</i> », « El legajo »	461
« <i>Dolores</i> », « La dama joven »	184
« <i>Dolores, (señá)</i> », « La puñalada »	372, 378
« <i>Donato, don</i> », « Suerte macabra »	287
DORADO, Carlos	97, 107, 128, 153, 341, 393
DORADO MONTERO, Pedro	30
DOSTOÏEVSKI, Fedor	86, 91, 98, 113, 114, 115, 116, 333
DRACULA, Vlad	406
DUMAS, Alexandre	61, 157
DUMOULIÉ, Camille	26
DURHAM RICHARSON, Carolyn	273, 274

## E

« <i>El Chinto</i> », « El molino »	51
« <i>El corvo</i> », « Eterna ley »	302
« <i>El hermanuco</i> », « El milagro del hermanuco »	228
« <i>Elodia</i> », « La cana »	160, 195
« <i>El Pilongo</i> », <i>La Pepona</i>	375
« <i>El Verdello</i> », « Justiciero »	64, 362, 363
« <i>El Verderón</i> », « Casi artista »	306
« <i>ELVIÑA</i> », « En el nombre del padre »	364
ERMAN, Michel	27, 39
« <i>Estebán, (Tío)</i> », « En el presidio »	376
« <i>Estrella</i> », « La última ilusión de don Juan »	296
ETREROS, Mercedes	87, 101, 102
EURIPIDE	383
EZAMA GIL, Ángeles	119, 120, 121

## F

« <i>Fadrí</i> », « El antepasado »	460
« <i>Fausto</i> », « La dentadura »	238, 319
FEIJOO, Benito Jerónimo	124, 408
« <i>Félix (don)</i> », « La madrina »	49, 390
FERENCZI, Sandor	439
« <i>FERNA, Chulita</i> », <i>La gota de sangre</i>	164, 167, 168, 457
« <i>Fernán</i> », « La madrina »	390
FERNÁNDEZ BREMÓN, José	92, 93
FERNÁNDEZ FLOREZ, Isidoro, « Fernanflor »	119, 132, 133

« <i>Fernandito</i> », « Cuento de Navidad »	301, 321
FERRI, Enrique	30
FÉVAL, Paul	149, 407
FIELDING, Henri	148
FILANGIERI, Gaetano	30
FLAUBERT, Gustave	15, 61, 217
« <i>Flora</i> », « <i>Afra</i> »	377
« <i>Flora</i> », « El revólver »	372, 373
FOUCAULT, Michel	35
FOURAU, Hugues	58
« <i>Francisca</i> », « <i>Aficiones peligrosas</i> »	442
FREEMAN, Austin	150
FREIRE LÓPEZ, Ana María	467
FREUD, Sigmund	333, 334, 335, 337, 355, 364,
365, 369, 398, 418, 419, 429, 439, 444, 451, 463, 464	
« <i>FUENTE REAL, (duquesa de)</i> », « Un diplomático »	259

## G

GABORIAU, Émile	148, 149
GALDÓS, <i>vid.</i> PÉREZ GALDÓS, Benito	
GALL, Franz Joseph	153, 154
GAMAZO RICO, Rufo	442
GANTHERET, François	402, 403, 430
GARAYO, Juan (Díaz de)	135
GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe	82
GARCÍA GUERRA, Delfín	83
GAROFALO, Raffaele	30
« <i>GARROSO, Gelasio</i> », « Nuestro Señor de las Barbas »	110, 228, 246
GAUTIER, Théophile	15, 52, 62, 96, 333, 405, 407, 418
« <i>GAYOSO, Fortunato</i> », « Vampiro »	306, 408, 409, 410
« <i>Genaro (don)</i> », « La máscara »	271
GENET, Jean	36
GENETTE, Gérard	251
GÉRICHAULT, Théodore	58
« <i>GIL, (señor)</i> », « Volunto »	459
GINER DE LOS RÍOS, Francisco	102
« <i>Ginesa</i> », « Durante el entreacto »	414
GODENNE, René	15
GODWIN, William	148
GOGOL, Nikolai	86, 90, 93
GONCOURT, (De), Jules et Edmond	69, 70, 71, 78, 86
« <i>GONDÁS, abad de</i> », « Atavismos »	418
GONTCHAROV, Ivan	86, 98, 107
GONZÁLEZ, Hilario	127
GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel	14, 46, 52, 102, 182, 210, 211,
254, 289, 295, 357, 375, 383	
« <i>Goriños</i> », « El pinar del tío Ambrosio »	51
« <i>GORMAZ</i> », « La dama joven »	184
« <i>GORMAZ, Mariano</i> », « El esqueleto »	452

GOYA Y LUCIENTES, (de) Francisco	268
GREIMAS, Algirdas Julien	277, 291
GRIMM, Jacob et Wilhem	48
GRIVEL, Charles	282
GROJNOWSKI, Daniel	204, 250
GRUNBERGER, Béla	425
GUERGUÉ Y RON, Luis María	435, 436, 437
« GUEVARA, (de), Clara », « La resucitada »	402
« GUEVARA, (de), Dorotea », « La resucitada »	316, 318, 401, 402
« GUEVARA, (de), Enrique », « La resucitada »	318
« GUEVARA, (de), Félix », « La resucitada »	402
« GUIJARRO, Justino », « La lógica »	307, 342, 343
GURREA, Ana	163

## H

HAMON, Philippe	278, 300
HERMAN, Irme	439
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus	47, 48, 52, 54, 55, 57, 223, 333, 407
HUGO, Victor	39, 58, 59, 86, 177, 269
HUYSMANS, Joris-Karl	73

## I

ICAZA, (de), Francisco	89
« Ichel », « Dioses »	424
IGLESIA, (de la), Antonio	344
« Ildara », « Las medias rojas »	237, 294, 364
« Inés », (« Inesiña »), « Vampiro »	306, 408, 409, 410
« Iñasi », « El azar »	221
« Irene », « Sor Aparición »	307
« Irene », « Vocación »	316, 317
Ivan III	93
Ivan IV	93
IXART, José	53, 54, 86

## J

JABÈS, Edmond	347
« Jacinta », « En el presidio »	376
« Jacinta », « La careta rosa »	446, 447
« Jacinta », « Un diplomático »	259
« Jacoba (de Alberte) », « Un destripador de antaño »	397, 415, 416
JACQUES, Jean-Pierre	30
JARRY, Alfred	396

JAUCOURT, (De), Louis	34
« <i>Jerónimo</i> », « La conciencia de Malvita »	192
« <i>Jorge</i> », « El aljófár »	288
JOUVE, Vincent	279, 282, 289
« <i>Juan</i> », « El montero »	207
« <i>Juan</i> », « Ir derecho »	393
« <i>Juan, don</i> », « La última ilusión de Don Juan »	296
« <i>Juaniño</i> », « Sin querer »	301
« <i>Juanote</i> », « En el presidio »	301, 375, 376, 458
« <i>Juan Ramón</i> », « Un destripador de antaño »	286, 291, 374
« <i>Juana</i> », « La enfermera »	198, 199
« <i>Julián (don)</i> », « Planta montés »	81
« <i>Juliana</i> », « Atavismos »	417, 418
« <i>Juliana</i> », « Eterna ley »	302

## K

« <i>Kali</i> », « La almohada »	397
<i>Id.</i> , « La tigresa »	396
KALIFA, Dominique	120, 142
KANT, Emmanuel	30
KAYSER, Wolfgang	266, 268
KEATS, John	39
KIRBY, Harry. L	33
KLEIN, Mélanie	351, 359, 419
KOHN, Max	414
KOTIN-MORTIMER, Armine	246
KRONIK, John. W	267
« <i>KUNTI</i> », « La almohada »	210
KUSTODIEV, Boris	88

## L

LACASSAGNE, Alexandre	153
LACASSIN, Francis	53
« <i>La Borgoñona</i> », « La Borgoñona »	33
« <i>La Camarona</i> », « La Camarona »	211
« <i>La Corpana</i> », « La Corpana »	199, 257, 258
« <i>La Roñosa</i> », <i>La Pepona</i>	375
LAMARTINE, (De), Alphonse	39
LANDRÉ, Germaine	39
LAPLANCHE, Jean	335, 463
LARRA (de), Mariano José	268
LARROUX, Guy	243
LA TAILLE, (De), Jean	38
LATORRE, Yolanda	53, 56
LAUDIN D'AIGALIERS, Pierre	38
« <i>Leandro</i> », « Justiciero »	64, 363, 364

LEBEAU, Anne	38
« <i>LEBRINÑA (familie)</i> », « Geórgicas »	252
« <i>LEBRINÑA, Andrés</i> », « Geórgicas »	237
« <i>LEBRINÑA, Aura</i> », « Geórgicas »	236
LECOUTEUX, Claude	407
LE FANU, Sheridan	406
« <i>Leliña</i> », « Leliña »	301
LEOPARDI, Giacomo	39
LERMONTOV, Mikhaïl	86
LÉVINE, Eva	35
LÉVI STRAUSS, Claude	18, 195
LEWIS, Matthew Gregory	53
« <i>L'HERMINE, (condesa de)</i> », « Vendeanas »	303, 326, 379
« <i>L'HERMINE, (de), Ivona</i> », « Vendeanas »	59, 326, 379
LITS, Marc	147
« <i>LLORENTE, Lucas</i> », « Un destripador de antaño »	290
« <i>LOBEIRA, (conde de)</i> », « Los buenos tiempos »	301
« <i>LOBEIRA, Magdalena (condesa de)</i> », « Los buenos tiempos »	450
« <i>LOBEIRO, (Cacique)</i> », « Viernes Santo »	301, 322, 323
LOMBROSO, Cesare	30, 153, 154, 155, 171
LÓPEZ-BALLESTEROS Y DE TORRES, Luis	337
LÓPEZ QUINTÁNS, Javier	14, 277, 291
« <i>Lucas</i> », « En el santo »	307
« <i>Lucy</i> », « El espectro »	401
« <i>Luisilla</i> », « Sangre del brazo »	301
« <i>Luisín</i> », (« <i>Luis</i> »), « Ir derecho »	393
« <i>LUZ, Doctor</i> », « <i>La gota de sangre</i> »	165, 341
LY, Nadine	34

## M

MAINAR, Rafael	124, 125
MAINE DE BIRAN, (BIRAN, Marie-François René Gontier de Biran)	104
MAINER, José Carlos	125
MAÎTRE, (De), Joseph	57, 58
MALLARMÉ, Stéphane	179
MALTHUS, Thomas	81
« <i>Malvita</i> », « La conciencia de Malvita »	192, 301
« <i>Mansegura</i> », « Mansegura »	307
« <i>Manuela</i> », « En el Santo »	307, 308
MARCANDIER-COLARD, Christine	60
« <i>María</i> », « La Santa de Karnar »	108
« <i>María del Deseo</i> », « Por dentro »	199
« <i>Marina</i> », « Poema humilde »	270
« <i>Mariniña</i> », (« <i>La loba</i> »), « El molino »	51, 52
« <i>Marinuño, (dueña)</i> », « La madrina »	390
« <i>Maripepiña</i> », « Bucólica »	186, 199, 251
« <i>Mariquita, (doña)</i> », « El milagro del hermanuco »	228
« <i>Marisapo</i> », « En el pueblo »	302

« <i>Marti</i> », « El engendro »	424
« <i>Martina</i> », « Los huevos arrefalfados »	193, 285, 286, 373
« <i>Matías</i> », « El destino »	220
« <i>Matías</i> », « El Xeste »	256, 257
MATURIN, Charles Robert	53
MAUPASSANT, (De), Guy	15, 17, 56, 62, 119, 175, 203,
215, 250, 261, 430, 431, 464, 468	
MAURON, Charles	18, 334, 384
MAYORAL, Marina	132, 135, 137, 139, 468
« <i>Melia</i> », « Un destripador de antaño »	386
MENA, (de), Juan	34
« <i>MÉNDEZ ARCOS</i> », « Sequía »	105
MERESKOVSKI, Dimitri	115
MÉRIMÉE, Prosper	15, 62, 63, 64, 65, 90, 175, 176,
407	
MESONERO ROMANOS, (de), Ramón	53
« <i>MESTIVAL, Ramón</i> », « Las cerezas rojas »	366
« <i>MESTRE, María</i> », « El aviso »	228
« <i>Micaela</i> », « El azar »	221
« <i>Micaeliña</i> », « Madrugueiro »	346, 347
MICHELET, Jules	217
MIJOLLA-MELLOR, (De), Sophie	335, 339, 369
MILNER, Max	372, 419
« <i>Minia</i> », (« <i>Herminia</i> »), « Un destripador de antaño »	136, 192, 286, 291, 308, 309,
315, 321, 374, 385, 386, 388, 397	
« <i>MIRAVALLE, Alberto</i> », « La cita »	161, 162, 222, 371
MIRBEAU, Octave	17
« <i>MOCHUELO, Froilán</i> », « Antiguamente »	299, 300
« <i>MOLINA, Federico</i> », « Eximente »	272, 343
MOLINIÉ, Georges	227, 268
« <i>MONCERRADA, Enrique</i> », « El quinto »	307, 399
« <i>MONJE, Simón</i> », (« <i>Tío Gaviota</i> »), « Tiempo de ánimas »	302
MONTAIGNE, (De), Michel	28
« <i>MORAGAS, Doctor</i> », « La piedra angular »	103, 104
« <i>MORAGAS</i> », « La bronceada »	307
« <i>MORALES, Clemente</i> », « Nube de paso »	303
MOREL, Jean-Pierre	115
« <i>MORRIÓN, Pedro</i> », « Morrión y Boina »	348
« <i>Morros negros</i> », « En el pueblo »	302
MOSQUERA RIBERA, Joaquina	433, 434, 435, 436, 438, 442,
458, 463	
MUNCH, Edvard	467
MUSSET, (De), Alfred	39

## N

NABOKOV, Vladimir	248
« <i>Natario</i> », « Un duro falso »	294, 324
« <i>Nati</i> », (« <i>Natividad</i> »), « Ceniza »	229
« <i>Nati</i> », (« <i>Natividad</i> »), « La Manga »	425

« <i>Natolia la cohetera</i> », « Ofrecido »	56
NÉRON	267
« <i>Niceta</i> », « Sequía »	105, 106
NIETZSCHE, Friedrich	29, 30
« <i>Nina</i> », « Las vistas »	275
NODIER, Charles	15, 59, 60, 62
NORDAU, Max	154
NOUSSANE, (De), Henri	121

## O

OLLER, Narcís	86, 87
« <i>Onofre</i> », « La puñalada »	246, 371, 372, 378, 438
ORTEGA MUNILLA, José	119
ORTEGA Y GASSET, José	337
ORS, (D'), Eugenio	123
OSSENFELDER, Henrich August	406
OZOUX TEFFAINE, Omblin	426

## P

PALACIO VALDÉS, Armando	59
« <i>Paloma</i> », « Sobremesa »	326
« <i>Pan-Siao</i> », « Agravante »	286
PAREDES NÚÑEZ, Juan	13, 33, 46, 118, 132, 160, 196,
197, 222, 257, 261, 262, 264, 277, 290, 307	
« <i>PAREJA, Mauro</i> », « Crimen libre »	179
<i>Id.</i> , « La pasarela »	297
PASCAL, Caroline	196
PARDO BAZÁN, José	435, 436, 437, 440, 453
PARDO BAZÁN, Miguel	434, 435
PATIÑO EIRÍN, Cristina	14, 62, 123, 176, 177
PAVLOSKY, Isaac	87
PAZ GAGO, José María	14, 124, 132
« <i>Pedro</i> , (« <i>Tío Pedro el carretero</i> »), « Los huevos arrefalfados »	285
PENAS VARELA, Ermitas	14, 204, 216
« <i>Pepiño</i> », « Atavismos »	301
« <i>Pepona</i> », (« <i>La loba</i> »), « La capitana »	193, 286
« <i>Pepona</i> », « Un destripador de antaño »	192, 286, 287, 290, 291, 301,
385, 386, 397, 438	
PEREDA, (de), José María	268
PÉREZ GALDÓS, Benito	61, 68, 88, 126, 128, 151, 152,
268	
PÉREZ ROMERO, Emilia	130
PÉREZ ZARAGOZA, Agustín	52, 54
« <i>Petronila</i> », « El tío Terrones »	362
« <i>Picardo</i> », « Bromita »	258
PICÓN, Jacinto Octavio	119, 121, 122
« <i>PIMENTEL, (Teniente)</i> », « Desde afuera »	209

« <i>Piña</i> », « Piña »	323
POE, Edgar Allan	54, 55, 57, 59, 115, 148, 149,
152, 159, 160, 177, 178, 181, 201, 266, 411	
POLIDORI, William	406
PONSON DU TERRAIL, (De), Pierre-Alexis	407
PONTALIS, Jean-Bertrand	335, 463
POUCHKINE, Alexandre	86
« <i>PRAGA</i> », « Drago »	141
PREMIO REAL, (De), Marquis	39
PRÉVOST, Marcel	119
PRINCE, Nathalie	52
PROUST, Marcel	36
« <i>PUJOL, Marín</i> », « Sequía »	105, 106
« <i>Puri “la casta”</i> », « No lo invento »	303

## Q

QUESADA NOVÁS, Ángeles	14, 132, 257, 277, 283, 286, 295
QUEVEDO, (de), Francisco	268

## R

« <i>Rabeno</i> », « Rabeno »	343, 344
RADCLIFFE, Ann	52, 54, 55, 158, 223
« <i>Rafaela, (Tía)</i> », « Por dentro »	199
RAFFET, Auguste	58
« <i>Raimundo</i> », « Accidente »	210
« <i>Raimundo</i> », « Santiago el mudo »	460
« <i>RAMÍREZ MADROÑA</i> », « Casualidad »	458
« <i>Ramón</i> », « La dama joven »	184
« <i>Ramona</i> », « Atavismos »	418
« <i>Ramoniña</i> », « Atavismos »	301, 418
RAND, Nicholas	451
RANK, Otto	444
« <i>RAPOSADA</i> », « El arco »	301
« <i>RAPOSO, Famille</i> », « Geórgicas »	252, 301
« <i>RAPOSO, Chinto</i> », « Geórgicas »	236
« <i>RAPOSO, Román</i> », « Geórgicas »	237
REDON, Odilon	58
« <i>Reinaldo</i> », « El revólver »	372, 373
« <i>RETAMOSO, Leocadio</i> », « El clavo »	273
REY, Alain	16, 255, 325
REY MOSQUERA, Adelaida	435
REY PERFUME, Juan	434, 435, 436, 437, 438, 456,
457, 471	
« <i>REYES, Afra</i> », « Afra »	377
« <i>Ricardo el estudiante</i> », « El aljófár »	161, 168
RICOEUR, Paul	346

ROBERT, Marthe	444
RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio	344
RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia	14
« <i>ROJAS, Joaquín</i> », « Bucólica »	186, 251
« <i>ROJO, Juan</i> », « <i>La piedra angular</i> »	102, 103, 104
« <i>ROLANDO, Justino</i> », « <i>Belcebú</i> »	458
« <i>Román</i> », « El aviso »	228, 229
« <i>Román</i> », « Vocación »	317, 322, 380
ROMERO TOBAR, Leonardo	44, 53
« <i>Roque</i> », « Reconciliados »	253
« <i>Roquillo</i> », « El destino »	321
« <i>Rosario</i> », « El cinco de copas »	325
ROUSSEAU, Jean-Jacques	279
RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo	35, 123, 124, 125, 126, 132, 280,
283	

## S

« <i>Sabel</i> », « El montero »	207, 217
SADE, (Marquis de), Donatien Alphonse François	38
« <i>SAGRIS, Lucio</i> », « La operación »	303
SAINT AUGUSTIN	30
SAINT FRANÇOIS D'ASSISE	33
SAINT-RÉAL, (De), César	38
SAINT THOMAS D'AQUIN	30, 34
SAINT VICTOR, (De), Paul	61
« <i>SAINTE FOI, Sor</i> », « La careta rosa »	447
SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos	164
SALILLAS, Rafael	155
« <i>SÁNCHEZ ABROJO</i> »	307
<i>Id.</i> , « La exangüe »	411, 412
<i>Id.</i> , « Sequía »	105
<i>Id.</i> , « Un diplomático »	260
SAND, George	177
« <i>SANGUIÑO, Marica de</i> », « Eterna ley »	302
« <i>Santa Comba</i> », « Ofrecido »	56
« <i>Santa del Karnar</i> », « La Santa del Karnar »	108, 109
« <i>Santiago</i> », « El caballo blanco »	193
« <i>Santiago</i> », « El molino »	52
« <i>Santiago (el mudo)</i> », « Santiago el mudo »	159, 160
SAVINE, Albert	77, 89
SCHOPENHAUER, Arthur	28, 29, 30
« <i>Sebastián</i> », « El sino »	425
« <i>Sebastián</i> », « El último baile »	316
SÉGALEN, Victor	233, 234, 235
SEGURA, Isabel	127
SELLIER, Philippe	31
« <i>Selmo</i> », « Reconciliados »	253
« <i>SELVA</i> », « La gota de sangre »	157, 164, 165, 166, 168
« <i>Sempronia, (señá)</i> », « El clavo »	273

SÉNÈQUE	27
SHAKESPEARE, William	39, 355
« <i>Sidoro</i> », (« <i>Isidro</i> »), « En el Santo »	307, 308, 309, 315, 321, 423
SILVELA, Luis	30
« <i>SILVEIRA, María</i> », « La hoz »	302
SILVESTRI, Laura	151
« <i>SOLÍS, (de), Ricardo</i> », « Confidencia »	450
SORIANO, Rodrigo	77
SPENCER, Herbert	30
SPINOZA, Baruch	30
SPURZHEIM, Gaspar	153
STAËL, (De), Madame, (NECKER, Anne-Louise)	58
STENDHAL, (BEYLE, Henri)	75, 98
STOKER, Bram	406, 407
SUÁREZ FIGUEROA, Augusto	92
SYMONS, Julian	146

## T

TAINÉ, Hippolyte	63
« <i>Tayasal</i> », « Dioses »	424
« <i>Tecla, (Tía)</i> », « El destino »	220, 286, 287, 416
« <i>TÉLLEZ, (Padre)</i> », « El delincuente honrado »	293
« <i>Teodoro</i> », « Consuelo »	233
« <i>Teresa</i> », « Aficiones peligrosas »	442
« <i>Teresa</i> », « So tierra »	159
« <i>TERRONES, Crispín</i> », « Tío Terrones »	362
THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores	29, 449
THOMSON, Stith	48
THUCYDIDE	27
TIKHOMIROV, Lev	87
TISSERON, Serge	440, 442, 447
TODOROV, Tzvetan	225
TOLSTOÏ, Léon	86, 98, 113
« <i>TOMÉ (hermanos)</i> », « El puño »	140, 281
TOPINARD, Paul	154
« <i>Torcuato</i> », « La mosca verde »	79, 380, 381, 382
TOROK, Maria	439, 440, 441, 443, 448, 451, 455
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo	467
TOUBOUL, Patricia	35
TOURGUENIEV, Ivan	62, 87, 91, 98, 106, 107, 110, 175, 203
« <i>TRELLES, Lucio</i> », « El espectro »	400, 401
« <i>TRESMES, (Vizconde de)</i> », « Drago »	141
« <i>Tristán</i> », « El ahogado »	272, 423, 426
TRONCOSO DURÁN, Dolores	109
« <i>TROPIEZO</i> », « El vampiro »	307, 409

## V

VACHER, Jacques	134
VALABRÈGUE, Antony	72
VALCÁRCEL, César	129
« VALDEORÁS, (de) Nolasco », « Ofrecido »	56
« VALDELOR, (Señores de) », « Inútil »	139, 208, 259, 282, 302
« VALDELOR, Ermitas », « Inútil »	281
VALDÉS LEAL, (de), Juan	268
VALERA, Juan	74, 86
VALERA JÁCOME, Benito	102
VALÉRY, Paul	278
VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador	150
VERNE, Jules	157, 165
VILLANUEVA, Darío	14, 295, 357, 375, 383
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste	17
VIRGILE	251
« VISAPURA, Rajá de », « La adopción »	450
« Vitorio », « Vitorio »	385
VITRUVÉ	267
« Viviana, Sor », « El martirio de sor Viviana »	111, 112, 113, 387
VOGÜÉ, (De), Melchior	89, 91, 98, 99, 105
VOLPI, Jorge	163
VON FRANZ, Marie-Louise	392, 397
VORAGINE, (De), Jacques	31, 113, 316

## W

WALPOLE, Horace	53
WENZEL, Eric	34
WERTZ, Antoine	58
WILDE, Oscar	392
WILGOWICZ, Pérel	405, 407
WILKIE COLLINS, William	148
WINNICOTT, Donald	335

## Y

« Yudistira », « La tigresa »	195, 395, 396, 397
-------------------------------	--------------------

## Z

« ZEDA », (FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco)	131
ZÉKRI, Khalid	244
« Zenón », « Las dos vengadoras »	296, 297, 390, 391, 392
« Zoila », « Tío Terrones »	362

ZOLA, Émile  
77, 78, 80, 81, 82, 89, 139, 158, 220, 232, 239, 289, 468

30, 39, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76,

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### I. BIBLIOGRAPHIES.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, VILLANUEVA, Darío, « Bibliografía fundamental », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, I*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. XXXVI-XXXIX.

*Id.*, « Referencias bibliográficas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. XXXIX-XXXIII.

*Id.*, « Referencias bibliográficas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. XXVIII-XXIX.

*Id.*, « Referencias bibliográficas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005, p. XXVIII-XXIX.

*Id.*, « Referencias bibliográficas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005, p. XXXV-XXXVI.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « Referencias bibliográficas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XI*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2011, p. XXV-XXIX.

*Id.*, « Referencias bibliográficas », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, XII*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2011, p. XVIII-XXII.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, « Bibliografía sumaria sobre los cuentos de Emilia Pardo Bazán », in *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada, 1979, p. 551-554

QUESADA NOVÁS, Ángeles, « Bibliografía », in *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005, p. 313-333.

## II. ŒUVRES D'EMILIA PARDO BAZÁN.

### Œuvres complètes :

Les œuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán, ont fait l'objet d'une réédition grâce au travail de José Manuel González Herrán et Darío Villanueva. Le *corpus* étudié est composé des récits courts réunis dans les volumes VII à XII.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, I: Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina, Un viaje de novios, La Tribuna, El Cisne de Vilamorta*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999.

*Id.*, *Obras completas, II: Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza, Insolación, Morriña*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999.

*Id.*, *Obras completas, III: Una cristiana, La prueba, La piedra angular, Doña Milagros, Memorias de un solterón*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999.

*Id.*, *Obras completas, IV: El tesoro de Gastón, El saludo de las brujas, El niño de Guzmán, Misterio*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999.

*Id.*, *Obras completas, V: La Quimera, La sirena negra, Dulce dueño*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1999.

*Id.*, *Obras completas, VI: Novelas ejemplares, Novelas cortas*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2002.

*Id.*, *Obras completas, VII: La dama joven, Cuentos escogidos, Cuentos de Marineda*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

*Id.*, *Obras completas, VIII: Cuentos nuevos, Arco Iris, Cuentos de amor, Cuentos sacro-profanos*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

*Id.*, *Obras completas, IX: Un destripador de antaño (Historias de Galicia), En tranvía (Cuentos dramáticos), Cuentos de Navidad y Reyes, Cuentos de la patria, Cuentos antiguos, Lecciones de literatura*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

*Id.*, *Obras completas, X: El fondo del alma, Sud-exprés (Cuentos actuales), Cuentos trágicos, Cuentos de la tierra*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

*Id.*, *Obras completas, XI: Cuentos dispersos, I (1865-1910)*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2012.

*Id.*, *Obras completas, XII: Cuentos dispersos, II (1911-1921)*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2012.

### **Autres éditions de récits courts consultées :**

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación « Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa », édition de Juan Paredes Núñez, 1990 (4 tomes)

*Id.*, *Nouvelles de Galice*, Nantes, Le Passeur, traduction Isabelle Dupré, Caroline Pascal, 1992.

*Id.*, *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones internacionales universitarias Madrid, édition Ana Gurrea, 1998.

*Id.*, *Cuentos policíacos*, Madrid, Bercimuel, édition de Danilo Manera, 2001.

*Id.*, *Cuentos de la Galicia antigua*, Madrid, Bercimuel, édition de Danilo Manera, 2001.

*Id.*, *Cuentos de invierno*, Madrid, Bercimuel, édition de María Siqueiro, introduction de Danilo Manera, 2002.

*Id.*, *Cuentos sangrientos*, Madrid, Bercimuel, édition de María Siqueiro, introduction de Tonina Paba, 2002.

### **Ecrits journalistiques et de critique littéraire d'Emilia Pardo Bazán :**

PARDO BAZÁN, Emilia, *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, La España Editorial, 1891-1893.

*Id.*, *La literatura francesa moderna, El Romanticismo*, Madrid, V. Prieto y Compañía editores, 1911.

*Id.*, *La literatura francesa moderna, El Romanticismo y la transición*, Madrid, V. Prieto y Compañía editores, 1911.

*Id.*, *La literatura francesa moderna, el Naturalismo*, Madrid, Renacimiento, V. Prieto y Compañía editores, 1911.

*Id.*, *La cuestión palpitante* [1883], Santiago de Compostela, édition de José Manuel González Herrán, Anthropos, Universidade de Santiago de Compostela, 1989

*Id.*, *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva, édition de Rosa de Diego, 1998.

*Id.*, *La cuestión palpitante, La Revolución y la novela en Rusia, La nueva cuestión palpitante*, Madrid, Bercimuel, édition de Carlos Dorado, 2009.

*Id.*, *La vida contemporánea*, Madrid, Testimonios de Prensa nº5, Hemeroteca de Madrid, édition de Carlos Dorado, 2005.

### **Autres textes cités:**

PARDO BAZÁN, Emilia, “El castillo de la Fada. Leyenda fantástica”, *Emilia Pardo Bazán, Poesías inéditas u olvidadas*, édition de Maurice Hemingway (Exeter Hispanic Texts LI), Exeter, University of Exeter Press, 1996.

*Id.*, *Aficiones peligrosas*, Madrid, Palas Atea, étude préliminaire de Juan Paredes Núñez, 1989.

*Id.*, *San Francisco de Asís*, México, éd. América, vol. I, 1945 [1890].

### III. OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'AUTEUR.

ALBALADEJO, Tomás, « Texto y referente en el cuento “El dominó verde” de Emilia Pardo Bazán », *Monteagudo*, 1, (1996), p. 79-92.

ALONSO, Cecilio, « Literatura y prensa periódica en España en tiempo de Pardo Bazán (1866-1921) », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Real Academia Galega, 2007.

AXEITOS VALIÑO, Ricardo, CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, « “En su cama” y “El vencedor”, dos cuentos de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº5, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2007, p. 377-388.

*Id.* « Nuevos cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la prensa madrileña », *La Tribuna*, 7, *Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009, p. 387-432.

BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, AXEITOS VALIÑO, Ricardo, CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, CARIDAD MARTÍNEZ, Jacobo Manuel, « La trágica muerte de Joaquina Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado », *La Tribuna, Cadernos de Estudos de Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 8, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2010-2011, p. 15-56.

BARROSO, Fernando, *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, Playor, 1973.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea (1896-1915)*, Madrid, Magisterio Español, 1972.

*Id.*, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1962, Madrid, Magisterio español, 1973.

BOYER, Christian, « Hacia una lectura psicoanalítica del “cuento cruel” de Emilia Pardo Bazán : “Un destripador de antaño” », in *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº7, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, p. 243-259.

*Id.*, « “ Marionetas ”, “ maniqués ” : le personnage prisonnier dans les contes naturalistes d’Emilia Pardo Bazán », in LAKHDARI, Sadi, *La Construction du personnage : l’être et ses discours*, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 2011, p. 31-53.

*Id.* « El secreto y el crimen en el cuento pardobazaniano: la historia de una evolución », in ENACHE VIC, Irina, LAKHDARI, Sadi, *Le Secret, Iberic@l* nº1, Printemps 2012, p. 9-20 ([iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iberical-Numero1.pdf](http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iberical-Numero1.pdf))

- Id.* « Le naturalisme, arme de la rupture : Emilia Pardo Bazán et le conte rural », *Babel*, 26, 2012, p. 119-131.
- BUGALLAL, Isabel, « El secreto de los Pardo Bazán », *La Opinión A Coruña*, 7/11/2012, ([www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/11/07/secreto-pardo-bazan/662309.html](http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/11/07/secreto-pardo-bazan/662309.html).)
- CARBALLIDO REBOREDO, Silvia, « Un nuevo relato en la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán, en *La Voz de Galicia (1882-1901)* », in *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo Pardo Bazán*, nº3, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2005, p. 301-309.
- CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, « “Rabeno” de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual », in *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo Pardo Bazán*, nº8, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2010-2011, p. 97-106.
- CARRANZA, Claudia, « *Un destripador de antaño*. Bases tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán », *Revista del colegio de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Nueva época, año I, número 2, julio a diciembre de 2011, p. 61-87.
- CHARNON-DEUTSCH, L, « Naturalism in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán », *Hispanic Journal*, 3, 1981, p. 73-85.
- CLARKE, Anthony. H, « Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policiaca », *Boletín bibliográfico Menéndez Pelayo*, 49, 1973, p. 375-391.
- CLÉMESSY, Nelly, *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.
- Id.*, LEGAL [CLÉMESSY], Nelly, *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968.
- Id.*, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.
- Id.*, « La comtesse de Pardo Bazán et le conte rural », *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, éd. H. Vidal Saphila, Paris, 1975, T. I, p. 191-200.
- Id.* « Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique », *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, I, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, p. 565-575.
- CLÚA GINÉS, Isabel, « Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán », *Cuadernos de Investigación Filológica*, nº26, Logroño, Universidad de La Rioja, 2000, p. 125-135.
- CONTE, Rafael, « La inevitable doña Emilia », *El País*, Babelia, 19/10/2002.
- De COSTER, Cyrus, « Pardo Bazán and her Contemporaries », *Anales Galdosianos*, 19, 1984, p. 121-131.
- DIABY, Ibrahima, *Le Récit court de doña Emilia, Thématique et procédés narratifs*, Thèse inédite dirigée par M. Le Professeur Maurice Molho en Sorbonne, 1983.
- DORADO, Carlos, « Un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán », *La Quimera*, 259-260, julio-agosto 2005, p. 62-65.

*Id.*, *Emilia Pardo Bazán, Periodista de hoy*, Asociación de Prensa de Madrid, 2006.

DURHAM RICHARDSON, Carolyn, *The grotesque in the short stories of Emilia Pardo Bazán*, The State University of New Jersey, New Brunswick, PHD, 1987. (University Microfilms International, 156). Degree date: 1987-1988.

*Id.*, « Subversion in Two Short Stories by Emilia Pardo Bazán », *Letras Peninsulares*, 2.1, 1989, p. 55-64.

EBERENZ, Rolf, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. E. Pardo Bazán, L. Alas ("Clarín"), V. Blasco Ibáñez*, Madrid, Gredos, 1988.

ETREROS, Mercedes, « Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán: El ejemplo de *La piedra angular* », *Anales de la Literatura Española*, 9, Universidad de Alicante, 1993.

EZAMA, Ángeles, « Un cuento infantil olvidado de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo Pardo Bazán*, nº4, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 385-401.

FAUS, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, « Fundación Barrié de la Maza », (2 vol.), 2003.

GAMAZO RICO, Rufo, « El dolor secreto de Emilia Pardo Bazán », *La Opinión de Zamora*, 13/11/2012.

<http://www.laopiniondezamora.es/opinion/2012/11/13/dolor-secreto-emilia-pardo-bazan/640606.html>.

GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, « Emilia Pardo Bazán. Algo más en torno a su naturalismo y feminismo », in *Cuadernos americanos*, año XXXVIII, nº1, 1979.

GARCÍA GUERRA, Delfín, *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Anteo, 1991.

GEORGE, David R., "Un destripador de antaño" (1890), entre el pintoresquismo y el naturalismo, in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixa Galicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009, p. 305-312.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « Zola y Pardo Bazán: de "Les Romanciers naturalistes" a "La cuestión palpitante" », *Letras Peninsulares*, vol. V, 2.1, 1989, p. 31-43.

*Id.*, « Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento *La mina*? », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade-Consorcio de Santiago, 1997, p. 171-180.

*Id.*, « Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán », in LISSORGUES, Yvan, SOBEJANO, Gonzalo, *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

*Id.*, "Emilia Pardo Bazán y el mar", in *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 4, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2003, p. 133-152.

*Id.*, « La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970 », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, "*Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*", II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p 261-270.

*Id.*, « Once cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1906-1916) », *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 16, 2010, p. 241-294.

*Id.*, « El naturalismo », à consulter sur <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-naturalismo/>.

*Id.*, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, “*Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*”, II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 17.

*Id.*, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Casa-Museo Pardo Bazán, 2007.

*Id.*, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixa Galicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009.

*Id.*, SAIZ VIADERO, Ramón, “Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa santanderina (1897-1898)”, *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo Pardo Bazán* n°2, Casa-Museo Pardo Bazán, 2004, p. 359-365.

GONZÁLEZ TORRES, Rafael Antonio, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Boston, Florentia Publishers, 1977.

HEMINGWAY, Maurice, *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

INFANTES, V, « “Desheredado”, un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán », *Lucanor* (1988), p. 111-121.

LANDEIRA, Ricardo, « La narración policiaca de Emilia Pardo Bazán: un crimen en Santiago de Compostela », in ÁLVAREZ, Rosario, VILAVEDRA, Dolores, *Cinguidos por unha arela común*, Universidade de Santiago de Compostela publicacións, 2000, p. 771-789.

LATORRE CERESUELA, Yolanda, « La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán », in PONT, Jaume, *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lérida, Milenio, 1997, p. 381-396

*Id.*, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès editors, Universitat de Lleida, 2002.

LÓPEZ QUINTÁNS, Javier, « Mito y realidad en “Un destripador de antaño” », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 279-286.

*Id.*, *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

*Id.*, « Camino de senderos que se bifurcan. La recuperación de cuentos de Emilia Pardo Bazán: edición de “Las siete dudas” », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 7, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2009, p. 295-305.

MAYORAL, Marina, « Pardo Bazán: de la noticia a la ficción », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 225-250.

*Id.*, « La inevitable Doña Emilia », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012 : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-inevitable-dona-emilia/>

NOVO DÍAZ, María del Mar, « “Chucho” y “Maleficio”, dos cuentos de Emilia Pardo Bazán rescatados de la prensa lucense (1913 y 1919) », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 2, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2004, p. 425-434.

*Id.*, « El taller de la escritora: “Diálogo” y [“Un buen tirito”], dos cuentos desconocidos de 1916 », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 5, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2007, p. 438-465

*Id.*, « “Femeninas”. Un nuevo cuento rescatado de doña Emilia », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 6, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2008, p. 399-405.

*Id.*, « “El linaje” y “El enemigo-Ejemplo” », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 6, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2008, p. 415-444.

PALOMO, María del Pilar, introduction à PARDO BAZÁN, Emilia, *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 148-161.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada, 1979.

*Id.*, « El cuento policíaco en Emilia Pardo Bazán », in *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz*, T. III, Granada, Universidad de Granada, 1979, p. 7-18.

*Id.*, *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, Sada - A Coruña, O Castro, 1983.

*Id.*, « Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España [« Le Horla » y « Eximiente »], *1616*, 1983, p. 113-119.

PATIÑO EIRÍN, Cristina « *La Revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade-Consorcio de Santiago, 1997, p. 239-374.

*Id.*, « Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos de los cuentos de Emilia Pardo Bazán », *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XLI, n°106, 1993-1994, p. 511-552.

*Id.*, « La abeja de oro en el Camafeo: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas “*Emilia Pardo Bazán: los cuentos*”, II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 119-152.

*Id.*, « Un cuento infantil de Pardo Bazán: “El lorito real” (1893) », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 4, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 419-422.

*Id.*, « Un cuento de circunstancias que permanecía olvidado: “La muchedumbre” (1922) », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 5, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2007, p. 431-438.

*Id.*, « Un cuento de Pardo Bazán olvidado, el *pendant* de “Travesura pontificia” : “Travesura regia”, o cómo se germina un cuento », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 7, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2009, p. 373-385.

*Id.*, « Un rosal *allí*. Deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina* », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Casa-Museo Pardo Bazán, 2007, p. 161-192.

PAZ GAGO, José María, « Discurso literario y discurso periodístico en Emilia Pardo Bazán », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Real Academia Galega, 2007, p. 193-202.

PENAS VARELA, Ermitas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003.

*Id.*, « El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, II Simposio, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2006, p. 153-174.

PÉREZ ROMERO, Emilia, *Emilia Pardo Bazán journaliste : entre littérature et presse (1876-1921)*, Thèse inédite soutenue le 29 octobre 2010 à l'Université François Rabelais de Tours, sous la direction de Mme Colette Rabaté.

PÉREZ SÁNCHEZ, Yolanda, « La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz », in *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº4, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, p. 271-290.

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

*Id.*, « “Poda, no corta”: los cuentos *Profesiones* como reflejo de un emblema », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade-Consorcio de Santiago, 1997, p. 291-306.

*Id.*, « Emilia Pardo Bazán, personaje narrador en sus cuentos », *Salina*, 13, 1999, p. 89-97.

REY ALVÁREZ, Alfonso, « El cuento psicológico en Pardo Bazán », *Hispanófila*, XX, nº 59, enero 1977, p. 19- 30.

RIPOLL SINTES, Blanca, « La recepción de la literatura inglesa en los artículos de crítica de Emilia Pardo Bazán », in *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº5, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2007, p. 305-329.

RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación universitaria española, 2004.

*Id.*, « El canon periodístico de Emilia Pardo Bazán », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Casa-Museo Pardo Bazán, 2007, p. 91-129.

SCARI, R. M., « El cuento “Un destripador de antaño”, de Emilia Pardo Bazán », *Revista de Literatura*, XLIX, n.º. 97, enero-junio 1987, p. 169-180.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, « Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de su personalidad literaria », in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas, *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, III Simposio, A Coruña 3,4,5,6 e 7 de outubro de 2006, Casa-Museo Pardo Bazán, 2007.p. 203-232.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, « Verdad-Vérité, génesis y trayectoria de un manuscrito inédito », Montpellier, Iris, 2002, p. 233-248.

*Id.*, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano Ollero y Ramos, 2003.

TRONCOSO DURÁN, Dolores, “*La Santa de Karnar, un cuento fin de siglo*”, in GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán, in Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade-Consorcio de Santiago, 1997, p. 307-319.

VARELA CABEZAS, R., « El pecado de Yemsid, un cuento de Emilia Pardo Bazán, o el impacto del oriente en la literatura finisecular », in ALVÁREZ, Rosario, VILAVEDRA, Dolores, *Cingidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, II, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions da Universidade, 1991, p. 1521-1533.

VILLANUEVA, Darío, « El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán », *Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2003.

*La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán, 2003 – 2011: <http://www.realacademiagallega.org/La-Tribuna>  
[www.cervantesvirtual.com/portales/pardo\\_bazan/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/)

#### **IV. OUVRAGES D'HISTOIRE, DE MÉDECINE, DE PHILOSOPHIE ET DE PSYCHANALYSE.**

ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Vocabulaire de Freud*, Paris, Ellipses, 2002.

ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.

ANCELIN SCHÜTZENBERGER, Anne, *Aïe, mes aïeux !*, Paris, La Méridienne, 1993.

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

*Id.*, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1986.

*Id.*, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*, Paris, José Corti, 1942.

BADINTER, Robert, « *Sous le signe de Caïn* », in CLAIR, Jean, *Crime et châtement*, Paris, Gallimard, 2010, p. 11-26.

BAYARD, Pierre, *Lire avec Freud : pour Jean Bellemin-Noël*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

BÉCACHE, Ary, « La chair et le sang », in *La Psychanalyse et la « capacité de rêverie de la mère »*, Colloque de Dauville, 18-19 octobre 1986, *Revue française de psychanalyse*, 5, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1988, p. 1385-1401.

BECCARIA, Cesare, *Des délits et des peines*, Paris, Flammarion, 1979.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, première édition :1979.

*Id.*, *Les Contes et leurs fantasmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

*Id.*, *Interlignes. Essais de textanalyse*, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1988.

*Id.*, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001

BERGERET, Jean, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 2000.

BERTRAND Michèle, PAPAGEORGIOU, Marina, « Argument : Scène primitive », in *Revue Française de Psychanalyse*, 4, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 965-968.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, collection Pluriel, 1976.

BOSSI, Laura « L'Anthropologie criminelle : la médicalisation du mal », in CLAIR, Jean, *Crime et châtement*, Paris, Gallimard, 2010, p. 215-239.

CAMPOS, Ricardo, « Les nouvelles théories de la criminalité en Espagne sous la *Restauración* (1875-1910) », *Criminocorpus, revue hypermédia* (En ligne), Autour des *Archives d'anthropologie criminelle*, 4. Mis en ligne le 01 janvier 2005. <http://criminocorpus.revues.org/137>.

CANAULT, Nina, *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres ?*, Paris, Désclée de Bouvier, 2007.

CARLONI, Glauco, NOBILI, Daniela, *La Mauvaise mère : phénoménologie et anthropologie de l'infanticide*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1975.

CLAIR, Jean, « La vision de Méduse », in *Le Mal*, Nouvelle revue de Psychanalyse, n°38, Paris, Gallimard, 1988, p. 87-98.

CUPA, Dominique, *Tendresse et cruauté*, Paris, Dunod, 2007.

DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *Meurtre familial. Approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995.

*Id.* *Le Besoin de savoir. Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*, Paris, Dunod, 2002.

- Id.*, « Femmes, fauves et grands criminels », in *La Cruauté au féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- Id.* « L'impact de la scène primitive sur la pulsion de savoir », in *Revue Française de Psychanalyse*, 4, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 1007-1019.
- DERRIDA, Jacques, *États d'âme de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 2000.
- DJERIBI, Muriel, « Œil d'amour, œil d'envie », *Le Mal*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, numéro 38, automne 1988, Paris, Gallimard, p. 99-110.
- DOLTO, Françoise, *Les Évangiles et la foi au risque de la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1996.
- DOREY, Roger, *Le Désir de savoir*, Paris, Denoël, 1983.
- Id.*, « “Cette pointe extrême de jouissance...” : propos sur la cruauté », in *Écrit du temps*, n° 19, 1988.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Id.*, *Cet obscur objet du désir : essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- EL KENZ, David, *Le Massacre, objet d'histoire*, Paris, Gallimard, 2005.
- ERMAN, Michel, *La Cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- ESQUERDO, José Manuel, « Locos que no lo parecen. Garayo el Sacamantecas ». Conferencia dada por el Dr. Esquerdo, Médico del Hospital General, Director y propietario único del manicomio para ambos sexos situado en Carabanchel alto, Madrid, Imprenta del Hospicio, 1881, 2 vol.
- FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, première publication 1909.
- Id.*, « La création et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1971, première publication : 1908.
- Id.*, « Das Medusenhaupt » [1922], traduction française « La tête de Méduse », in *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 45-69. Première publication : 1922.
- Id.*, *Délires et rêve dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1971, première publication : 1907.
- Id.*, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, première publication : 1900.
- Id.*, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968. Première publication : 1916.
- Id.*, *Le moi et le ça*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991 : première publication : 1923.
- Id.*, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948, première publication : 1939.

- Id.*, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, première publication : 1901.
- Id.*, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, première publication 1905.
- Id.*, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1968, première publication 1921.
- Id.*, *Freud et la création littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- GANTHERET, François « L'archaïque. Présentation », in *L'Archaïque*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°26, Paris, Gallimard, 1982, p. 5-9.
- HENRY, Michel, *La Barbarie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004. (Première édition : 1987)
- KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968 (pour la traduction française).
- KOHN, Max, *Un vampire sur le divan*, Paris, MJW Fédition, 2013.
- KAËS, René, *Contes et divans : Médiation du conte dans la vie psychique*, Paris, Dunod, 2004. (1984 pour la première édition).
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bernard, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2004 (1967 pour la première édition).
- LAPLANCHE, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970.
- LECLAIRE, Jean, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975.
- LECOUTEUX, Claude, *Histoire des Vampires. Autopsie d'un mythe*, Paris, éditions Imago, 2009.
- LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris, éditions du Regard, 2000.
- LÉVINE, Eva, TOUBOUL, Patricia, *Le Corps*, Paris, Flammarion, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2012 (1955 pour la première édition).
- Id.*, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, 2007.
- MARQUISET, Jean, *Le Crime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.
- MILNER, Max, « Voyons voir... », in BAYARD, Pierre, *Lire avec Freud*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 233-250.
- Id.*, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2008 [1886].

*Nouvelle Revue de Psychanalyse: Du secret*, n° 14, Automne 1976, Paris, Gallimard, 1976.

OZOUX TEFFAINE, Ombeline, *Adoption tardive*. Paris, Stock, 1987.

PEREÑA, Francisco, *De la violencia a la crueldad: Ensayo sobre la interpretación, el padre y la mujer*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.

PEUSNER, Pablo, « ¿Amorrortu o Ballesteros? » Reflexiones en torno a la historia de las traducciones españolas de Freud, *Imago Agenda*, disponible en ligne : [www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=115](http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=115).

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966 (1818).

SÉDAT, Jacques, *Comprendre Freud*, Paris, Armand Colin, 2007.

SÉGALEN, Victor, *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, Thèse pour le Doctorat en Médecine, présentée et soutenue, publiquement le 29 janvier 1902, sous la présidence de M. Morache, Professeur, Université de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux, version numérisée disponible sur le catalogue [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr).

SÜSKIND, Patrick, *Sur l'amour et la mort*, Paris, Fayard, 2005.

TISSERON, Serge, *La Honte, psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 2007.

*Id.*, *Les Secrets de famille*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

WILGOWICZ, Pérel, *Le Vampirisme. De la Dame Blanche au Golem, Essai sur la pulsion de mort et sur l'irreprésentable*, Méziue, Césura, 2000.

[www.histoiredumonde.net/Attila-le-fleau-de-Dieu-le-Hun.html](http://www.histoiredumonde.net/Attila-le-fleau-de-Dieu-le-Hun.html).

## **V. OUVRAGES ET ARTICLES DE CRITIQUE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE.**

AMORES, Montserrat, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964

ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, Paris, Garnier, 2010.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2012, [1997].

BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres. Le texte à l'œuvre*, Paris, Nathan, 1995.

- BAJON, Michel P., « Les métamorphoses du vampire ou les avatars d'une bestiole », in *Le Vampirisme et ses Formes*, Paris, L'Harmattan, textes réunis par Natalie NOYARET, 2009, p. 13-40.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1949.
- Id.*, *El cuento español del romanticismo al realismo*, Biblioteca de Filología Hispánica, CESIC, Madrid, 1992
- Id.*, *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 3<sup>a</sup> ed, 1998.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1960.
- Id.*, « L'effet de réel », publié originellement dans *Communications*, 11, 1968 in *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- BÉNICHOU, Paul, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BIET, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964.
- BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Fallois, 1996.
- BRUNN, Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001.
- CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- COLIN, René Pierre, *Zola, Renégats et alliés : la République naturaliste*, Presses universitaires de Lyon, 1988.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, Collection « Points », 1998.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.
- ÉVRARD, Franck, *Lire le Roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximaciones al estudio del relato breve entre 1880 y 1890*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

- FIX, Florence, *Médée l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- FONTEBOSA, Alicia, *Literatura de tradición popular en El Bierzo*, León, Diputación de León, 1992.
- GEFEN, Alexandre, *La Mimésis*, Paris, Flammarion, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Id.*, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Id.*, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007. (Première édition : 1972).
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, (1986), Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris, 1993.
- HAMON, Philippe, « Clausules » in *Poétique* n°24, 1975, p. 495-526.
- Id.*, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection « Points », 1977.
- Id.*, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Écriture », 1984.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008. (1992 pour la première édition).
- KAISER, Wolfgang, *Lo Grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- KALIFA, Dominique, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 1995.
- KOTIN-MORTIMER, Armine, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.
- KRONIK, John. W, « El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta* », in *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del simposio internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento, 1987, p. 517-518.
- LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.
- LÉVY, Maurice, *Le Roman « gothique » anglais : 1764- 1824*, Paris, Albin Michel, 1995.
- LITS, Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du CEFAL, 1999.
- LY, Nadine, « Norme et é-normité dans le *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena », in *La poésie castillane de la fin du Moyen Âge au début du Siècle d'Or*, Paris, Les Éditions du Temps, 1997, p. 36-54.

- MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*, Barcelona, Manuales Gallach, Calpe, 1906.
- MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MARIGNY, Jean, « Vampires et vampirisme à travers les formes et les genres littéraires », in *Le Vampirisme et ses Formes dans les Lettres et les Arts*, Paris, L'Harmattan, textes réunis par Natalie NOYARET, 2009, p. 67-85.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, collection Corpus, 2003.
- MOREL, Jean Pierre, « L'air d'un autre crime » in *Romans et crimes*, Genève, Slatkine, 1998.
- OUELLET, Pierre, *Voir et savoir, La perception des univers du discours*, Candiac, Les éditions Balzac, 1992.
- PELLETIER, Anne-Marie, « La référence animale dans la *Brève Relation de la destruction des Indes de las Casas* ». Discours de l'infra-humanité à celui de l'humanité dévoyée », in CHEVALIER, Jean-Louis, COLIN, Mariella, THOMPSON, Ann, *Barbares et Sauvages. Images et reflets dans la culture occidentale*, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 53-64.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « Comment finir ? La fin et l'après-fin dans les récits de fiction » in *Histoires de textes. Mélanges offerts pour Marie-Hélène Pérennec*. Disponible en version numérisée : <http://langues.univ-lyon2.fr/1184-Histoires-textes.html>.
- PRINCE, Nathalie, *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, éd. Arco/ Libros, Série « Lecturas », 2001.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « L'imaginaire du texte », 1991.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- Id.* « El movimiento espiritualista y la novela finisecular », *El siglo XIX*, in GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 776-794. Version préalable de l'article disponible en ligne : [www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/mvespirit.PDF](http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/mvespirit.PDF)
- SEGURA, Isabel, *Romances horrosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.
- SILVESTRI, Laura, *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Bercimuel, Colmenar Viejo, 2001.
- SIMONSEN, Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- VALERY, Paul, *Tel quel II, in Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1943.
- VAN ROSSUM-GUYON Françoise, VAN BREDERODE Michel, *Balzac et les Parents Pauvres : Le Cousin Pons, La Cousine Bette*, Paris, SEDES, 1981.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *La Femme dans les contes de fées*, Paris, éd. J. Renard, La Fontaine de Pierre, 1972.
- VOLPI, Jorge, *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- WANLIN, Nicolas, « Atelier de théorie littéraire : Ekphrasis : Problématiques majeures de la notion », [www.Fabula.org/atelier.ptq?Ekphrasis](http://www.Fabula.org/atelier.ptq?Ekphrasis).
- YXART, Josep, « El arte escénico en España », Barcelona, *La Vanguardia*, 1894, I.
- ZEKRI, Khalid, *Études des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Le Clézio*, Thèse de Doctorat de littérature française comparée, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, soutenue le 30 mars 1992.

## VI. ŒUVRES LITTÉRAIRES DE RÉFÉRENCE.

- ALARCÓN, Pedro Antonio (de), *La Comendadora, El clavo y otros cuentos*, édition de Laura de los Ríos, Madrid, Cátedra, 2000.
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Librairie Philosophique, 1990 (traduction de Jean. Tricot).
- BALZAC, Honoré (de), *La Peau de chagrin*, Paris, Satiat, Flammarion, 1996.
- BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, (1941), *Œuvres Complètes, III*, Paris, Gallimard, 1971.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente, *La condenada (cuentos)*, Valencia, Prometeo, 1919.
- BOUNINE, Ivan, *La Nuit*, Paris, Syrtes, traduction de Boris de Schloezer, 2000.
- CABALLERO, Fernán, *La suegra del diablo y otros cuentos*, Madrid, Torremozas, 2004.
- CANTOS CASENAVE, *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- CARRÉ ALVARELLOS, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

- DE OCHOA, José Augusto, *El Artista*, vol. 2, 1835.
- DE VORAGINE, Jacques, *La Légende dorée*, Paris, Flammarion, introduction d'Hervé Savon, 1967.
- DIDEROT, Denis, « Paradoxe sur le comédien », in *Écrits sur le théâtre 2. L'acteur*, Paris, Pocket, 1995.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor, *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, traduction D. Ergaz, 1950.
- ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE, *Les Tragiques grecs, Théâtre complet*, Paris, éditions de Fallois, Introduction Anne Lebeau, 1999.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, Real Compañía de Impresos y Libreros, 1774, vol. IV.
- GAUTIER, Théophile, « La Morte amoureuse », *Récits fantastiques*, présentation M. Eideldinger, Paris, Flammarion, 1981.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El crimen de la calle de Fuencarral. El crimen del cura Galeote*, Lengua de Trapo, 2002.
- GONCOURT (De), Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Paris, La boîte à documents, 1990.
- Id.*, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, III*, 1887-1896, Paris, Robert Laffont, 1989.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1963.
- JACQUES, Jean Pierre, *La Bible : profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1982.
- LACASSIN, Francis, *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, édition de Pierre Georges Castex, 2003.
- MAUPASSANT, Guy (de), *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Colomba et dix autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1964
- MESONERO ROMANOS, *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MIRBEAU, Octave, *Contes cruels*, Paris, Les Belles Lettres, Archimbaud, 2000.
- MONTAIGNE, Michel (de), *Les Essais*, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
- NABOKOV, Vladimir, *La Méprise*, Paris, Gallimard, 1991.
- NODIER, Charles, *Contes*, introduction de P.G Castex, Paris, Garnier, 1961.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *Cuentos de mansos, pícaros y ahorcados*, Madrid, Clan, 1998, édition de Juan Casamayor Vizcaíno.
- POE, Edgar Allan, *Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989.

PÉREZ ZARAGOZA, Agustín, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, Imprenta Palacios, doce tomos, 1831.

SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, Paris, Garnier-Flammarion, introduction de Germaine Landré, 1965.

STOKER, Bram, *Dracula*, Paris, Larousse, 2012.

TOURGUENIEV, Ivan, *Mémoires d'un chasseur*, Paris, Gallimard, 1931.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Contes cruels*, Paris, Bordas, édition de P. G. Castex, 1989.

VIRGILE, *Bucoliques*, traduction d'Eugène de Saint-Denis, Paris, Hatier, 2011.

*Id.*, *Géorgiques*, traduction d'Eugène de Saint-Denis, Paris, « Les Belles Lettres », 1957.

WILDE, Oscar, *Aphorismes (1854-1900)*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, édition de Bernard Hoepffner, 1997.

WILKIE COLLINS, William, *La Dame en blanc*, Paris, Phébus, 1995.

ZOLA, Emile, *Pot-Bouille*, Paris, Arvensa, 2014.

*Id.*, *Thérèse Raquin*, Paris, Hatier, 2005.

*Id.*, *L'Attaque du moulin et autres nouvelles*, Paris, Hatier, 2004.

*Id.*, « De la description » in *Le Roman expérimental* (1880), Paris, Flammarion, GF, édition de François-Marie Mourad, 2006.

## VII. AUTRES.

*Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, (coordina Xulia Santiso Rolán), A Coruña, Real Academia Galega, Casa-Museo Pardo Bazán, 2008.

*Crime et Châtiment au Musée d'Orsay*, Paris, ADAGP, 2010.

COROMINAS, Joan, PASCUAL, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973, 3<sup>a</sup> edición.

DANIÉLOU, Alain, *Mythes et Dieux de l'Inde*, Paris, Flammarion, 1994. (1992 pour la première édition).

DENIZEAU, Gérard, *Le Dialogue des Arts*, Paris, Larousse, 2008.

DUQUESNE, Jacques, LEBRETTE, François, *La Vie des saints*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005.

- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- IMPELLUSO, Lucia, *La Nature et ses symboles*, Paris, Hazan, 2004.
- LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris, éditions du Regard, 2000.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, 1992.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- POUPARD, Paul, *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses universitaires de France, (2 vol), 1984.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, (1993), 2010.
- VAUDE, Mary Gérard, *Il était une fois la vie rurale*, Paris, Hachette Livre, E/P/A, 2008.
- WATERSONE, Richard, *L'Inde éternelle*, Evergreen, Taschen, 1996.

## **Annexes : Une iconographie de la cruauté**

Le texte littéraire cruel n'est sans doute pas imperméable aux représentations iconographiques de la cruauté : parce qu'écrire la blessure est toujours une invite à regarder, à se représenter le passage de l'extérieur (l'enveloppe corporelle, la vie, l'équilibre) vers l'intérieur (sang et viscères, la mort, le désordre des passions), il est toujours nécessaire de visualiser, pour mieux les ressentir, les manifestations de la souffrance. L'œil est toujours convoqué, et celui-ci tisse des liens entre ce qu'on lui donne à voir, à travers des illustrations de nature diverse, et ce qu'on lui demande d'imaginer.

La confrontation du texte et de l'image permet de souligner des échos, des correspondances entre les récits courts et un imaginaire cruel présent, non seulement dans la sphère collective (qu'il s'agisse de la presse ou dans les œuvres d'artistes de renom), mais également dans celle de l'intimité et du logis. Parmi les reproductions choisies dans ces annexes, certaines étaient inconnues de doña Emilia, et ont alors surtout une fonction d'illustration visant à souligner le fait que l'attrait pour les motifs cruels était partagé. En revanche, nous avons choisi de reproduire, grâce au catalogue de la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán, plusieurs œuvres d'art que possédait doña Emilia, et qui selon nous, permettent d'établir plusieurs mises en regard intéressantes entre la cruauté présente dans les récits courts et la présence de statues, de tapisseries, et de gravures que l'écrivain pouvait voir au quotidien. Nous ne saurions dire dans quelle mesure ces œuvres de l'intimité et de l'héritage familial ont pu conditionner une écriture, suggérer un argument. Nous ne prétendons

nullement parvenir à de nouvelles conclusions : la relation qui unit les supports iconographiques et la création littéraire est complexe, et ne saurait être éclairée sans que l'on étudie l'inscription de ces œuvres dans un processus général et déterminé, les principes d'exploitation d'une thématique commune en un temps donné, les parallèles d'ordre esthétique entre toutes les hypostases de la création, la position de doña Emilia à l'endroit des arts visuels.

Toutefois, en suivant quelques uns des grands temps de ce travail, nous souhaitons dégager des analogies, des affinités, des concordances entre l'intérêt pour la cruauté, manifeste dans les récits courts, et les représentations de la souffrance. Nous nous intéresserons d'abord à quelques échos romantiques en reproduisant des illustrations de récits courts fantastiques espagnols, puis en choisissant de revenir sur la hantise de la tête coupée, rendue plus vivace avec la Révolution française, cette « levure romantique ».

Le deuxième volet de cette iconographie de la cruauté laissera une place de choix aux illustrations présentes dans la presse de l'époque, tant française qu'espagnole, et qui permettent de mieux saisir combien la lecture d'un récit court cruel peut être conditionnée par les représentations de l'horreur devenues habituelles à une époque où les périodiques souhaitent émouvoir par le sang.

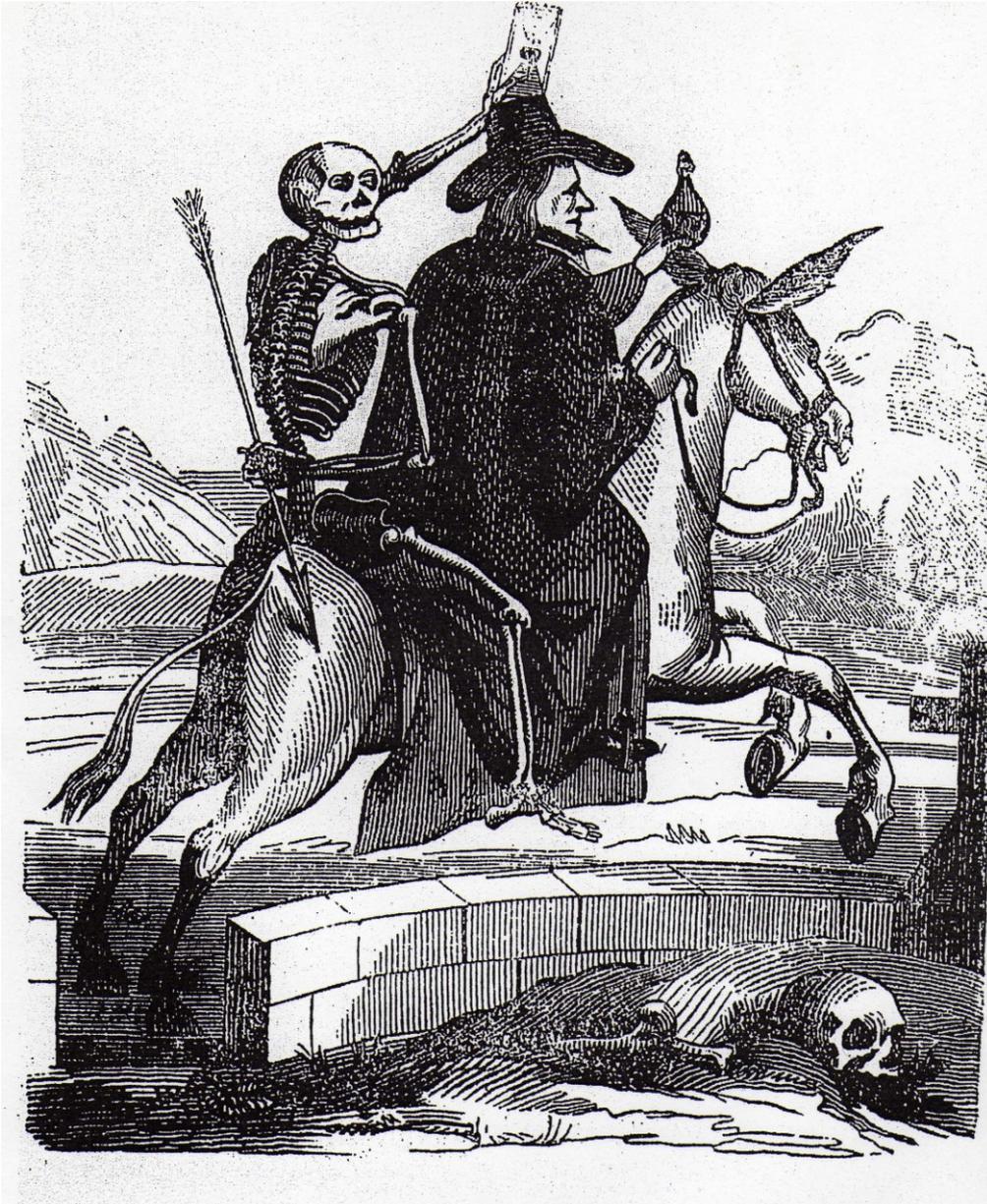
C'est ensuite le criminel et la scène de crime qui retiendront notre intérêt : entre phrénologie et physiognomonie, le criminel est objet d'étude ; avec la photographie, il est désormais possible de fixer l'instant de la découverte du corps, elle est cet instantané qui requiert de la part de l'enquêteur une attention toute particulière dans la recherche des indices.

La cruauté touche aussi au sublime. Parce que les scènes de la passion et des martyres sont nombreuses dans les récits courts, il nous a semblé opportun de reproduire quelques œuvres d'art que doña Emilia possédait et qui témoignent de ce goût pour la représentation de la souffrance du Christ et des saints.

Enfin, nous choisirons de clore cette iconographie de la cruauté avec plusieurs représentations de la mère cruelle. La femme déshéritée, la nourrice, Kâli, la bête sauvage, qui ne sont que quelques uns des avatars d'une figure tantôt ambivalente, tantôt phallique et terrible, retiendront une dernière fois notre intérêt.

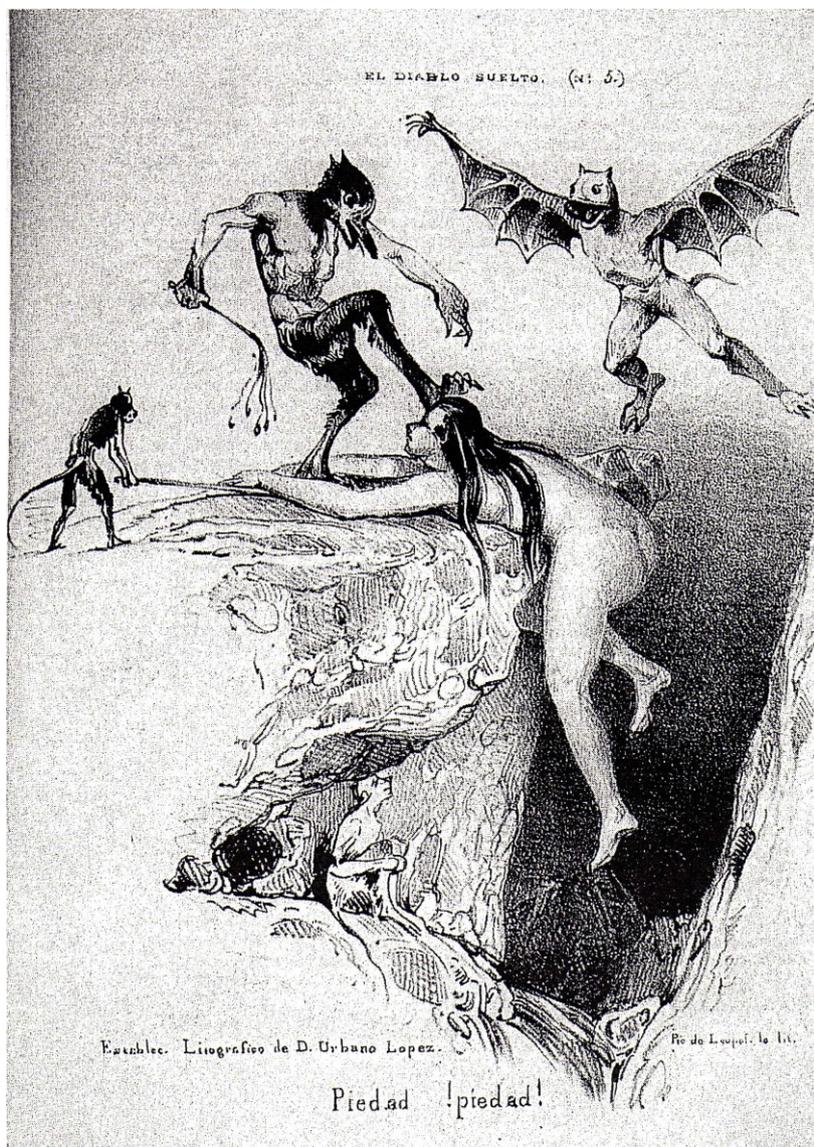
## I. Échos romantiques :

### *Le surnaturel à l'œuvre...*



*Educación pintoresca*, 1857, p. 45.

Dans cette illustration, comme dans les suivantes, on observera aisément que le destin funeste des personnages est lié à l'apparition de créatures surnaturelles : elles peuvent prendre les traits de La Mort, mais aussi d'entités monstrueuses et diaboliques.



*El Diablo Suelto, 1839, p. 38.*



*Semanario Pintoresco Español, 1851, p. 339.*

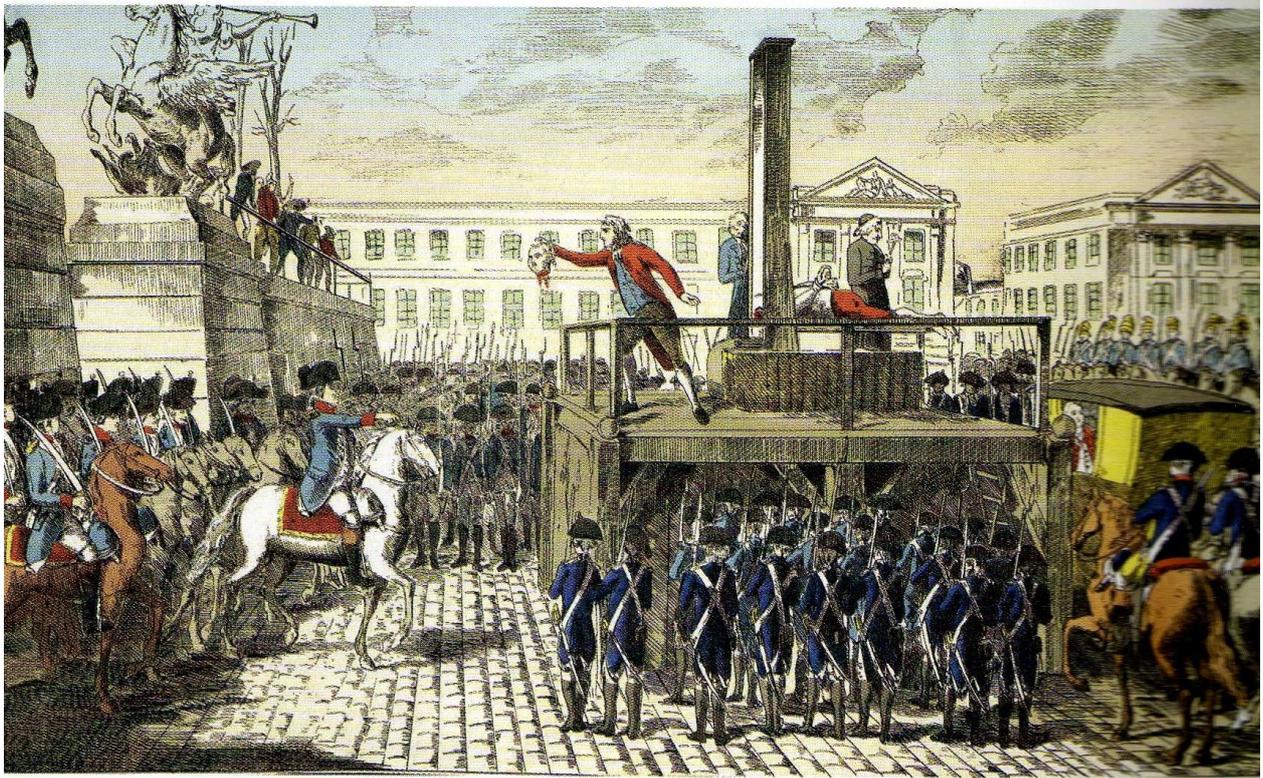
El Artista.



*N.º 16 de Madrid.*

*El Artista, 1835.*

## *La hantise de la tête coupée...*



« La Guillotine », lithographie de Théophile Alexandre Steinlen, 1900.

Nous ne reproduirons pas ici les œuvres iconographiques de l'époque de la Révolution : bien qu'éloquentes pour saisir la fascination pour la décollation et l'omniprésence de la mort (nous pensons, par exemple, aux gravures d'Etienne Béricourt ou aux peintures de Pierre Antoine Demachy), elles ne serviraient que partiellement notre propos. Nous souhaitons rappeler que la tête coupée continue de hanter les imaginaires bien après cette période ensanglantée de l'histoire française. A preuve, la lithographie de Théophile Alexandre Steinlen, de 1900 ou encore, à la page suivante, l'étude au fusain d'Odilon Redon, de 1877.



« Après le supplice », Odilon Redon, 1877.

## II. La presse et le sang...

Le conte littéraire, tout comme la chronique noire, sont entourés d'illustrations saisissantes : le texte s'insère dans un ensemble dont le but est le plus souvent de fasciner par le scandale du sang. Le procédé n'est pas nouveau : dans les « romances de ciego » déjà, le lecteur découvrait les vers après avoir pris connaissance du titre, souvent accompagné d'un sous-titre à valeur prophylactique, et s'être arrêté sur une illustration témoignant de toute la sauvagerie du crime. Ces illustrations contribuaient au succès des périodiques ; en couverture, elles permettaient de donner le ton de toute la publication. La photographie joua le même rôle : le photographe ne pouvait certes pas forcer le trait, et souligner la violence du crime en ajoutant à sa composition, comme l'aurait fait un illustrateur, une arme ensanglantée, une mare de sang sur le pavé madrilène, il comblait toutefois les attentes du lecteur, devenu spectateur, en lui offrant une image bien plus réelle de l'horreur.

Nous reproduirons ici quelques exemples d'illustrations de « romances de ciego », et proposerons également quelques reproductions permettant de retrouver les crimes de Corrancez et de la rue Fuencarral, mentionnés dans cette étude. Nous nous intéresserons rapidement à Garayo, « el sacamantecas » et retrouverons la cruauté des « chauffeurs ».



## Misérias humanas.

Dios mío ¿por qué ha de haber  
Hombres fieros é inhumanos,  
Que no comprendan, que hermanos  
Somos todos entre sí?  
¿Porqué han de aguantar horribles  
Sentimientos de venganza,  
Sin ver que tu mano alcanza  
Do no alcanza el mundo aquí?  
Bien se conoce en verdad,  
Que en este valle de llanto,  
No se busque en su quebranto,  
Ni paz ni felicidad.

---

Se hallan de venta en casa Miguel Homg, calle de la Cort-Real n.º 48, Gerona.

« Misérias humanas », *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, ed. Isabel Segura, Barcelona, Alta Fulla, 1984.



ASESINATO DE DOÑA LUCIANA BORGINO

## CRÍMEN DE LA CALLE DE FUENCARRAL

Horroroso crimen cometido en Madrid, el día 1.º de Julio del presente año, en la calle de Fuencarral, núm. 109, con lo demás que verá el curioso lector.

Todo el público indignado se encuentra en estos momentos por un crimen cometido, crimen de los más horribles, cuyos detalles horribles, asquerosos y crueles, á toda persona honrada horripilan y estremecen. Pocas veces la opinión siguió con más interés

la marcha de algun proceso como el que ahora se vé.

Del crimen teatro ha sido la calle de Fuencarral, nombre que por largo tiempo con terror se nombrará.

Vivia en el 109 doña Luciana Borgino, viuda de Vazquez Varela que era natural de Vigo.

Alors que l'article de *La Vanguardia* repose sur le témoignage d'Higinia Balaguer, criminelle de rue Fuencarral, le « romance » insiste sur l'atrocité du crime, et les agissements : « horribles, horribles, asquerosos, crueles »... La juxtaposition des deux supports nous permet de rappeler que la forme du « romance » ne disparaît pas dès que les journaux s'emparent des faits divers...

## LA VANGUARDIA

la reina, á las

del beneficio  
ne á petición  
noche, se pon-

Ecuestre mon-  
ibico un oso  
el hombre, di-

al juzgado un  
tes del boisilio

número 11 de la  
ta, que padece  
suicidarse ayer  
asa desco gan  
se extrada del  
ien auxiliaron  
o más caño que  
tas en la tenen-  
pasó después de

Juez.—Diga V., Higinia, ¿conoce V. á este ca-  
ballero?

Higinia.—No, señor.

—¿No ha visto Vd. nunca á este señor (señalando  
al doctor)?

—Es posible que sí, pero no lo aseguro.

—¿No vio V. al señor en la tarde del 1.º del ac-  
tual en la escalera de la casa en que V. servía?

—No recuerdo

—¿Que dice V. á esto, señor Mariani?

El doctor.—Que la vi y que por cierto llevaba un  
perro. ¿No se acuerda V.?

—No, señor.

El doctor.—¿No recuerda V. que llevaba el pe-  
rro de su desgraciada ama, y que hubo de advertir-  
la que podría morder á cualquier persona que pa-  
sase por su lado?

Higinia.—No, señor.

El juez.—¿Pero es cierto que no se acuerda usted  
de este detalle?

Higinia.—No lo recuerdo. Yo no salí más que á  
comprar el petróleo, y lo recuerdo que llevase el  
perro.

Del careo, como se vé, nada pudo sacarse en  
claro.

# Garayo «EL SACAMANTECAS»



Juan Díaz de Garayo y Ruiz de Argandoña, que había nacido en el pueblo de Eguilaz, inmediato a la villa de Salvatierra. En ésta, así como en algunos otros pueblos próximos, le habían puesto a servir, como labrador, pastor y carbonero, sus padres. **JUAN DIAZ DE GARAYO ALIAS «ZURRUMBON»**

Nació en Eguilaz, pueblo situado a corta distancia de la villa de Salvatierra, el 17 de octubre de 1821, en el seno de una familia de honrados y humildes labradores. Junto a sus ocho hermanos no pudo recibir instrucción alguna, enterándose a fuerza de tiempo y práctica, sólo de las tareas del campo. A los catorce años, en plena guerra civil, fue enviado por su padre a servir en pueblos cercanos donde se ocupaba de labores diversas como labrador, pastor y carbonero, observando siempre una intachable conducta y satisfacción de sus amos.

En 1850 Garayo casó con una viuda, apodada "la Zurrumbona", que explotaba en arriendo unas tierras en las inmediaciones de Vitoria.

Durante los trece años que duró su primer matrimonio Garayo y sus tres hijos pudieron vivir de las labores del campo con relativo desahogo. No fue así a partir del segundo matrimonio, que se caracterizó por la desavenencia conyugal, la ruina y la miseria. De los hijos, un marchó de la casa para trabajar como criado, los otros dos se dedican al vagabundeo y a la mendicidad, pero es tal vez el cabeza de familia la principal víctima de esta inestabilidad. Efecto, en 1870, poco antes de la muerte de su segunda mujer, comete Garayo su primer crimen.



«El Sacamantecas».

El día 2 de abril de 1870, a la caída de la tarde, a orillas del arroyo Recachiqui, que corre próximo a los altos de Judizmendi y Santa Lucía, una prostituta discute con Garayo sobre el dinero a pagar. En la discusión el hombre se abalanza sobre la buscona, la derriba en tierra, la estrangula y para rematarla sumerge su cabeza en un remanso que hacia el arroyo. Una vez muerta saca del agua a la mujer, la desnuda y la viola. Pasado un año, el 12 de marzo de 1871, en el término de Labizcarra, que sólo dista 400 metros del lugar de Recachiqui, donde cometió el primer asesinato, Garayo reincide, también en la persona de una prostituta y poco más o menos con el mismo escenario. La tercera víctima es una adolescente de trece años, criada en el pueblo de Gamarra, que cuando se dirigía hacia Vitoria, a las doce del mediodía del 21 de agosto de 1872, fue atacada por Garayo, quien la arrastró fuera de la carretera junto a una acequia. Allí, tendida en el suelo, medio asfixiada por la estrangulación, fue violada y posteriormente rematada. El 29 de agosto, ocho días después, el cuarto crimen contra una muchacha de 23 años que, como las dos primeras, se prostituía. Al anochecer Garayo y la joven tomaron la carretera de Rioja hasta el cruce del camino de la Zumaquera, avanzando hasta el puente que hay sobre el riachuelo del Batán. Cerca de dicho puente entraban en discusión con motivo del precio del amor. En medio de la disputa renace una vez más en Garayo el instinto homicida, echa las manos al cuello de la joven, la derriba, la estrangula y la viola. Acto seguido retira una horquilla del peinado de la víctima, descubre el pecho e introduce la horquilla dejándola clavada en el cadáver.

Un tercer matrimonio, que duró de 1871 a 1876, no fue más afortunado. Garayo trabajaba cuando podía como bracero, mientras que su mujer se daba a la bebida. En este período de cinco años perpetró tres asesinatos más. En mayo de 1876, al mes de fallecer su esposa de muerte natural, consecutiva a una enfermedad variolosa, Garayo casó por cuarta vez, sin que con ello mejorara su situación material ni cesara en su carrera criminal. En agosto de 1879 efectuó su única salida de las tierras de la llanada llavesa con el proyecto de encontrar trabajo en las minas de Somorrostro. A los pocos días volvió Garayo de Vizcaya a pie por la carretera de Amurrio, Altube y Murguía, cometiendo en su regreso dos últimos crímenes: el 7 de setiembre, rebasado el alto de Ayurdin, mata a una aldeana de Zaitegui, y el 8 de setiembre, tras haber pasado la noche bajo uno de los puentes de Arriaga, asesina de nuevo a otra campesina no lejos de los caseríos de Araca. Dos días más tarde, Garayo se ajustó a servir para toda la época de la cosecha.

Garayo, sin duda el más extraordinario caso de homicida que en la historia del crimen ha dado la provincia de Alava, realizó diez crímenes, todos ellos contra mujeres, de los que cuatro resultaron frustrados. Las seis mujeres asesinadas fueron violadas, previa estrangulación, en algún caso desgarramiento con arrancadura de vísceras, lo que dio pábulo a la leyenda de Sacamantecas. Examinando los detalles de los crímenes comprenderemos mejor la personalidad patológica del asesino.

**A LAS OCHO Y MEDIA DEL 11 DE MAYO DE 1881 de la mañana, sin incidente alguno notable, expiró sus crímenes en el patíbulo el delincuente llamado Juan Díaz de Garayo. fue ajusticiado en el patíbulo en el campo del Polvorín.**

No tenía todavía 50 años cuando cometió su primer hecho delictivo, dando muerte a la que fue su primera víctima, junto al arroyo "Errekatziki", entre Judizmendi y Santa Lucía, al caer la tarde del 2 de abril de 1870, hecho al que fueron sucediendo otros análogos con repugnante sadismo, hasta la comisión del último, en el alto de Ayur-

Montage réalisé à partir de coupures de presse proposé sur le site [www.salvatierra-agurain.es/garayo-elsacamantecas.html](http://www.salvatierra-agurain.es/garayo-elsacamantecas.html).



Gravure tirée du *Petit Journal illustré* du 20 octobre 1907.

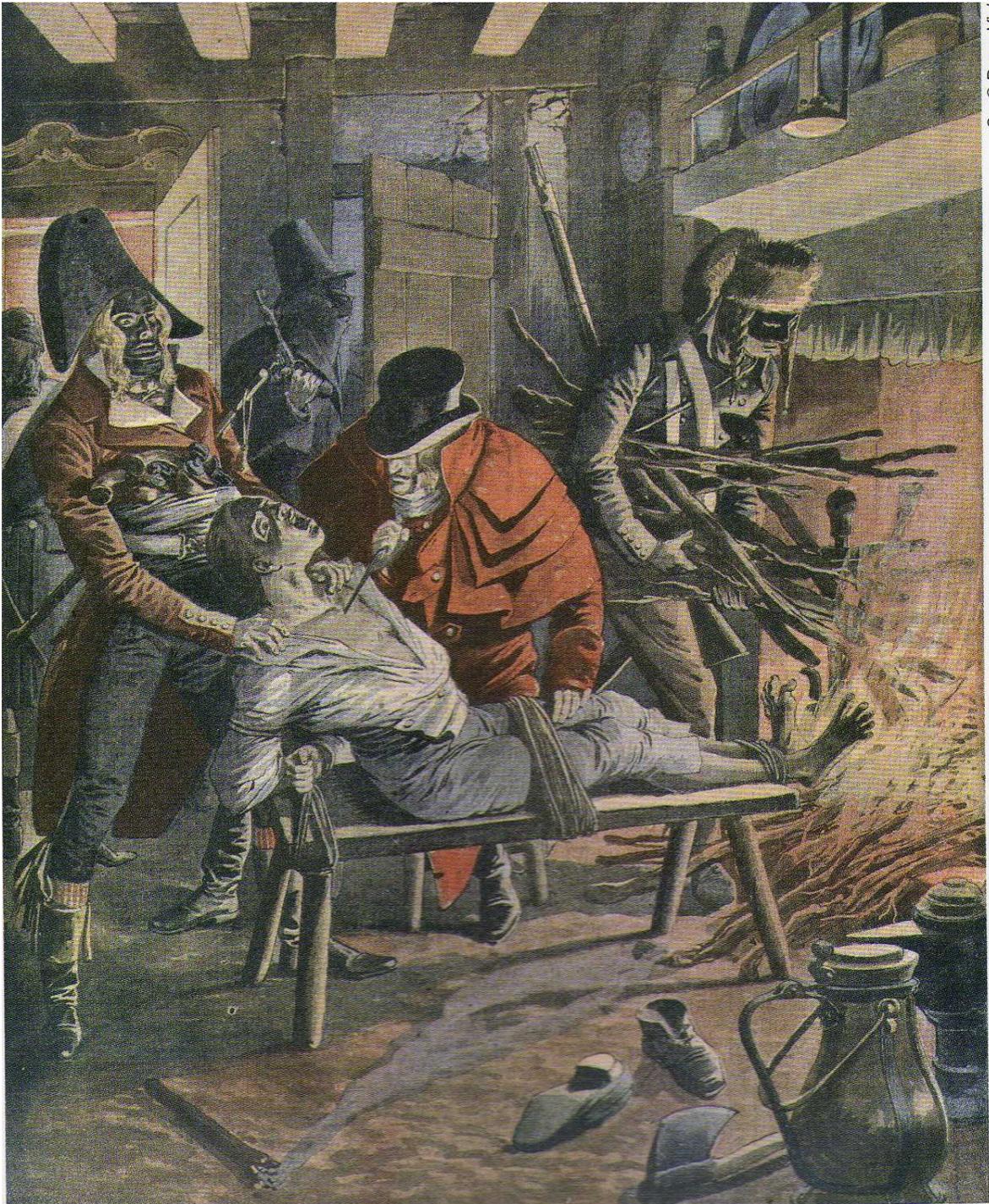
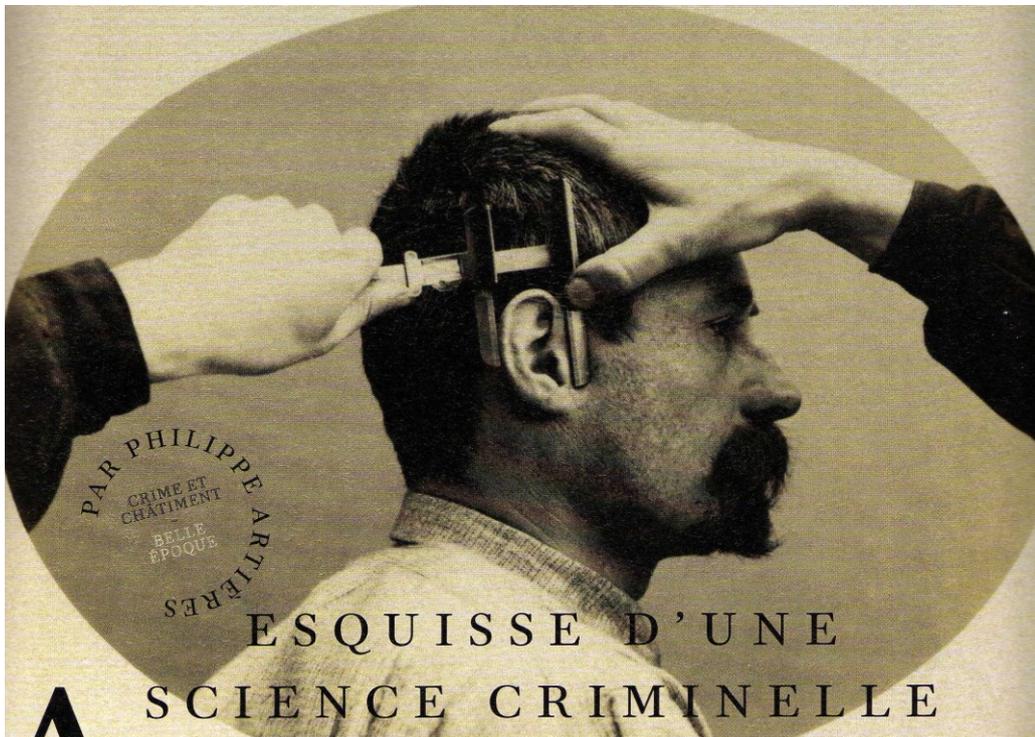


Illustration *Le Petit Journal*, novembre 1908.

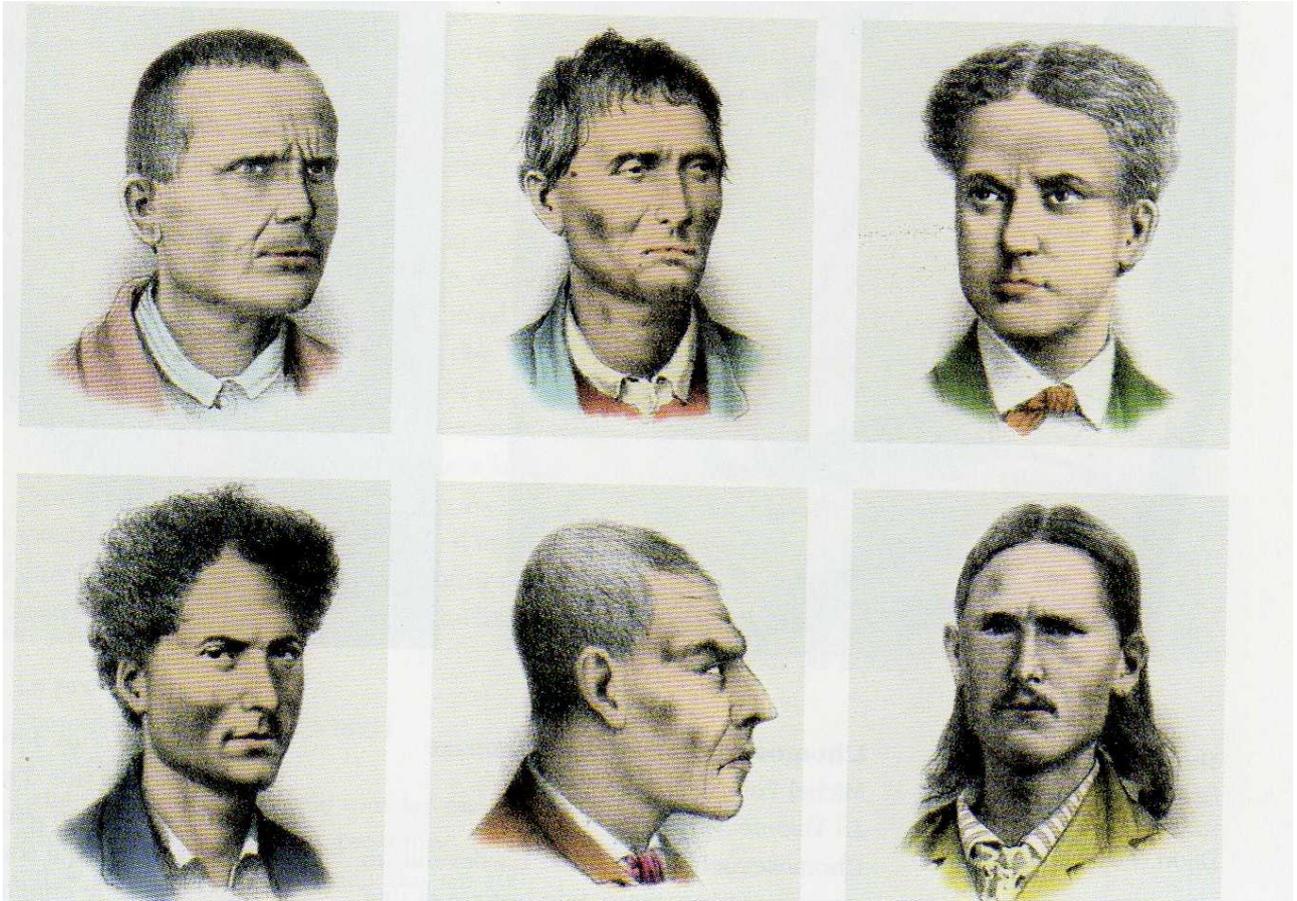
« Detrás de la cáfila de pollos venían cinco figurones, de cara cubierta por negros pañuelos, que el sombrero ancho sujetaba, y en que dos tijeretazos habían recortado el hueco de los ojos », « Inútil » 1906.

### III. Le criminel et la scène de crime...

« En *El delincuente*, por querer probar mucho, nada prueba Lombroso [...] Hemos visto en estos últimos tiempos, merced a la libérrima interpretación de los principios de Lombroso, que ningún delincuente era culpado. Este, por joven; aquel, por viejo; el uno, por hijo de padres alcohólicos; el de más allá, porque tenía la oreja en forma de asa, debían ser absueltos y no sé si recompensados [...] Lo que se agita en los dos voluminosos tomos, llenos de palabras técnicas y de diseños extraños, no es sino la vieja cuestión teológica de la predestinación y el libre arbitrio », « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, n°1454, 1909, p. 730.



Elaboration du système anthropométrique d'Alphonse Bertillon : mensuration de la largeur de l'oreille, 1894.



Spécimen de criminels pour *L'Homme Délinquant* de Cesare Lombroso, 1876, Turin.



« Attention attirée par un sujet qui provoque des idées ou des désirs lascifs », Duchenne de Boulogne, 1876.



Alphonse Bertillon, Assassinat du sieur C. – *Le cadavre vu par renversement*,  
9 décembre 1914.

Grâce à la « photographie métrique », imaginée par Bertillon, la scène du crime n'est plus cet indescriptible chaos de formes où se mêlent corps mutilé, draps souillés, mobiliers renversés, elle est devenue un champ soigneusement contrôlé et balisé. Elle relève des lois optico-géométriques de la perspective où tout est distribution spatiale, échelles de distance, succession régulière et causalité. Pour l'anthropologie criminelle, la « photographie métrique » apparaît comme l'indispensable complément du « portrait signalétique ». Alors que ce dernier, en fixant les traits de l'assassin, permet de donner aux mécanismes du châtement légal une prise parfaitement identifiée, la « photographie métrique », en inscrivant la scène du crime dans le champ des objets susceptibles d'une mesure rigoureuse, induit l'idée qu'il existe pour chaque assassinat une punition exactement adaptée – autrement dit, qu'il existe une échelle métrique du Mal.

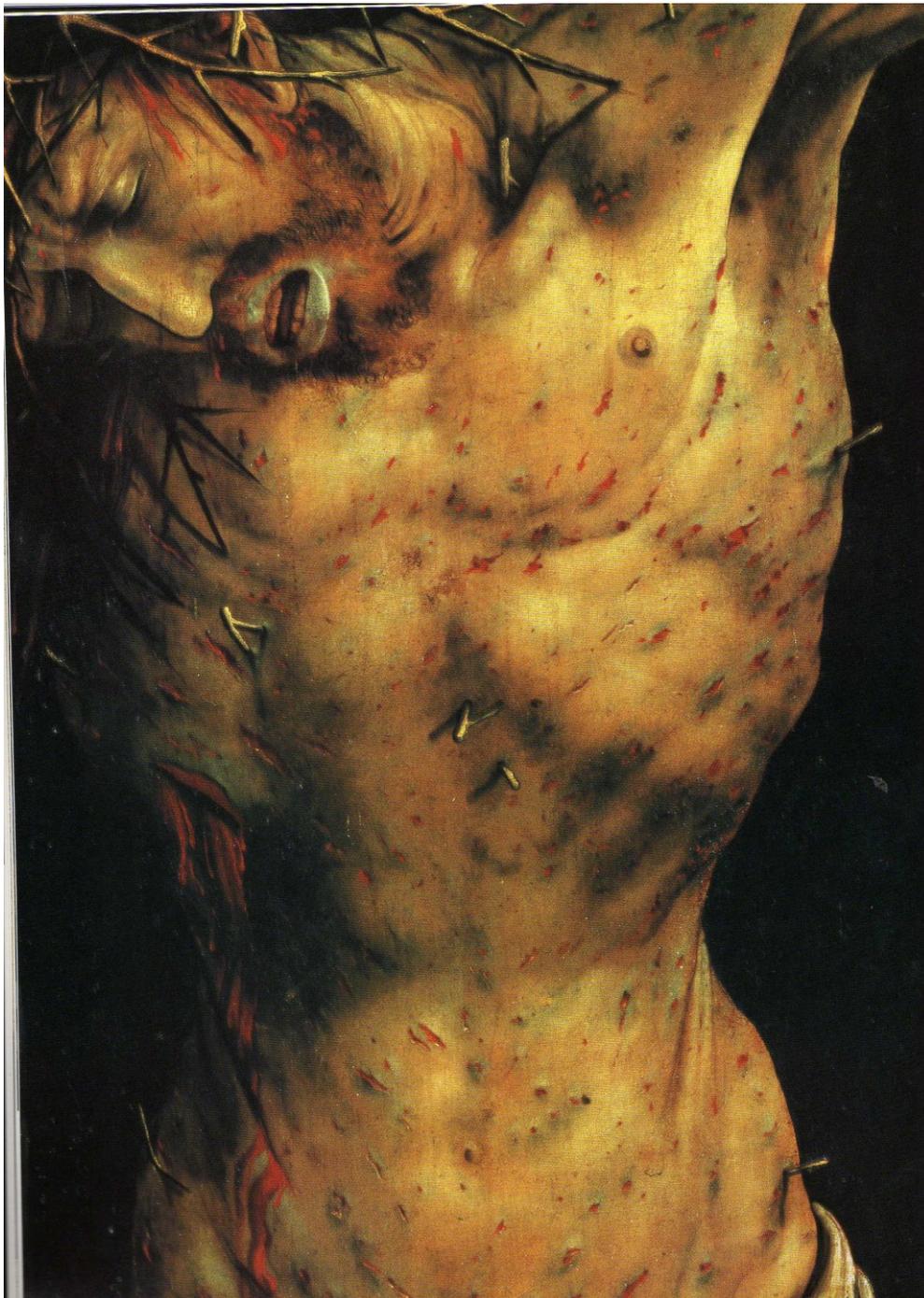
Philippe Comar, « La scène du crime », *Crime et châtement*, *op. cit.*, p. 247.



« Al fin, dio más luces y avanzó hacia el gabinete, todos sedas, almohadones y butaquitas, pero igualmente desierto; y, después de vacilar otro poco, se decidió y alzó con cuidado el cortinaje de la alcoba de columnas... Se quedó paralizado. Un temblor de espanto le sobrecogió. En el suelo yacía una mujer muerta, caída al pie de la cama. Sobre su rostro amoratado, el pelo, suelto, tendía un velo espeso de sombra. Los muebles habían sido violentados: estaban abiertos y esparcidos los cajones », « La cita », 1909.

Alphonse Bertillon, *Crime de la rue Chalgrin (n°9) à Paris. Assassinat de Zoé D., veuve G. par Paul Martin, déserteur, 8 mai 1903.*

#### IV. Passion et martyrs...



Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (détail), 1515. Partie centrale du retable d'Issenheim, Colmar, Musée Unterlinden.

Le sang du Christ et des martyrs imprègne les pages des récits courts, nous l'avons signalé à plusieurs reprises au cours de cette étude. Doña Emilia possédait chez elle de nombreuses œuvres d'art rappelant la grandeur du

Christ, de la Vierge Marie et des saints. Si ces œuvres ne sont pas aussi expressives que *La Crucifixion* de Grünewald, elles témoignent toutefois d'un attachement pour des représentations de la souffrance. A preuve, le fait que la tête de saint Pierre de Vérone, que nous reproduisons ci-après, soit disposée près de livres, dans une bibliothèque vitrée dans la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán de La Corogne, ou encore, que l'auteur ait choisi de poser à côté de sa sculpture de Sainte Apolline, devant une Danse Macabre.



Maximilien Rapine, « Crucifixion », non daté (détail)

Cette eau-forte appartient à la collection de la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán de la rue Tavernas. Maximilien Honoré François Rapine (France, 1840-1905) fit ses débuts au Salon de 1861. Il se spécialisa dans les thèmes religieux et les scènes de genre<sup>1249</sup>.

<sup>1249</sup> Cf. *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, coord. Xulia Santiso Rolán, A Coruña, Real Academia Galega. Casa-Museo Pardo Bazán, 2008, p. 192-193.



**Tête de Saint Pierre de Vérone, École de Pedro de Mena, seconde moitié du 17<sup>ème</sup> siècle. Bois polychrome : Dans le cabinet de la rue Tabernas.**

Comme l'ont si justement observé les contributeurs chargés de commenter les œuvres d'arts dans le catalogue de la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán, on retrouve, dans cette tête de Saint Pierre de Vérone, l'attitude caractéristique de la souffrance telle qu'elle était exprimée avec le Baroque : les yeux mi-clos, le regard dirigé vers le ciel, La bouche entrouverte. La fente transversale qui sépare le crâne serait le signe visible de la souffrance du martyr<sup>1250</sup>.

---

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 199.



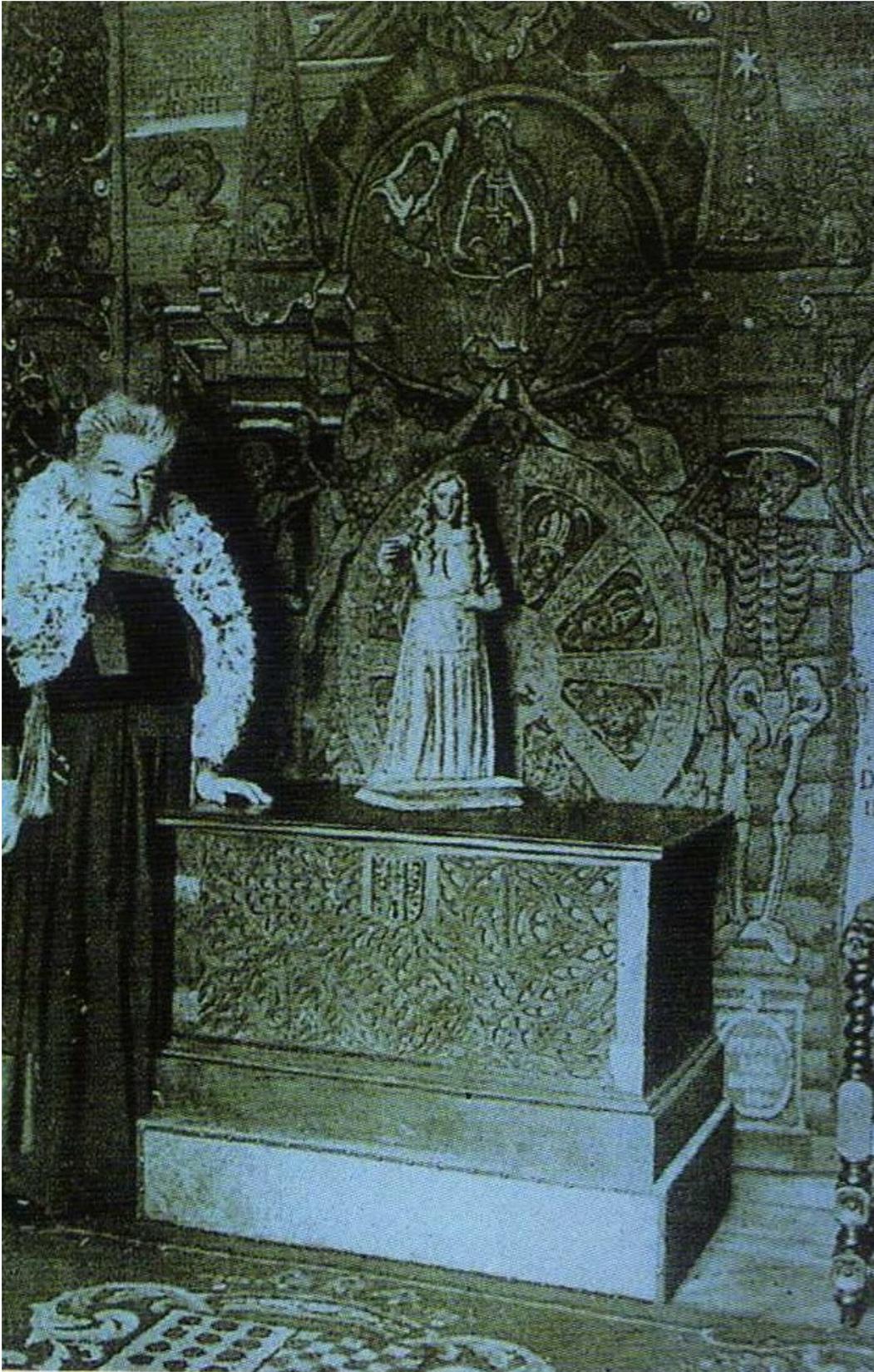
Sainte Apolline, (non daté, non signé). 16<sup>ème</sup> siècle.  
Bois polychrome (Vestibule de la rue Goya).

Ce n'est qu'après avoir évoqué le martyr de Sainte Apolline (dans la deuxième partie de ce travail), que nous avons découvert que doña Emilia possédait cette statue-reliquaire. A l'origine, Sainte Apolline était coiffée d'une couronne, et des tenailles devaient figurer dans la main gauche<sup>1251</sup>.

---

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 198.

Dans l'article « La Cantora de los Pazos », publié dans la revue *Blanco y Negro*, en 1918, le lecteur pouvait voir doña Emilia chez elle, près de cette sculpture.



## V. De « la mauvaise mère » à la « mère phallique ».

La mauvaise mère hante les imaginaires des artistes : le tableau de Louis Janmot, que nous avons proposé au début de ce travail, en offrait déjà la preuve. Nous en donnerons encore quelques exemples, en nous appuyant sur un dessin de Goya, une gravure d'Hogarth, et un tableau d'Antoine Wiertz, et deux représentations de la déesse Kâli. Nous nous arrêterons ensuite sur deux eaux-fortes que possédait doña Emilia qui nous permette d'illustrer le caractère ambivalent de la figure maternelle.



Francisco de Goya y Lucientes, « Mala muger », non daté, fonds du Musée du Louvre, Paris.



William Hogarth, *La Rue du Gin*, 1751, Gravure, Londres, British Museum.



Antoine Wiertz, « Faim, folie, crime », 1853-1854.

« Quería saber su opinión para formar la mía respecto a una mujer que fue condenada a cadena perpetua, y que yo no he llegado a convencerme de si era la mayor criminal o la más desdichada criatura del mundo », « Sobremesa », 1893.



Illustration de Kâli, *Indian Bazaar*, anonyme.

Kâli, que le lecteur des récits courts de doña Emilia retrouve dans « La tigresa » et dans « La almohada » est ici représentée de façon très traditionnelle : elle brandit le cimenterre qui lui sert à décapiter les hommes, sa

langue est pendante, sa peau est sombre, les mains et les têtes qu'elle tranche forment une ceinture de phallus, et contribue ainsi à ce que « la louve assoiffée de sang » apparaisse comme une Mère Terrible, inquiétante par sa capacité à incarner un surmâle punitif.





Photographie personnelle, Kâli au temple hindouiste de Grand Bassin, Ile Maurice, 2012.

« Kunti trató de acomodar en su regazo, sobre sus rodillas, la desfigurada cabeza, monstruosa. Como viese que Bisma no descansaba así, a una señal expresiva del veterano, recogió del suelo varias agudas flechas, las colocó en haz, y sobre ellas acomodó cuidadosamente la testa, donde la muerte empezaba ya a tender velo sombrío. Bisma sonrió contento, y murmurando: “Adoración a ti, Kali, la de la faz de loba”, dejó que se descifniese el estrecho abrazo de su cuerpo y su alma », « La almohada », 1903.

*Du côté de chez doña Emilia...*



Robert de Launay, « Les adieux à la nourrice », à partir d'un original d'Etienne Aubry.

Dans cette eau-forte, que l'on peut observer dans la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán, l'attention du spectateur se porte immédiatement, grâce au travail sur les lignes de force convergentes et sur les valeurs, sur la triade composée par l'enfant et ses deux mères (la génitrice et la nourrice). Tout n'est qu'opposition : l'attitude du père et du mari de la nourrice, dont les mains témoignent du détachement ou au contraire, de l'émotion ; les vêtements des femmes, l'ombre et la lumière. Pour le lecteur des récits courts de doña Emilia, cette gravure peut évoquer « Leliña », mais aussi « Sustitución ». La nourrice y apparaît sous les traits de la

bonne mère, celle qui donne son sein, assure le bien-être de l'enfant. Cette figure aimante s'oppose à la mère, dont le visage éclairé est moins proche de celui de l'enfant... Le regard du nourrisson est celui du déchirement, de la séparation. Alors qu'il se trouve dans les bras de sa mère, il semble vouloir toucher une dernière fois celle qui l'a choyé pendant les premiers mois de sa vie.

Cette correspondance entre le thème de la gravure et les diffractations des imagos maternelles retient notre attention car il nous semble que tous les objets d'art que possédait doña Emilia n'étaient pas étrangers à l'univers de ses créations. S'il est souvent bien difficile de savoir si ces gravures et autres objets ont pu inspirer l'auteur - nous nous garderons de forcer les liens entre les supports – il nous semble toutefois possible d'avancer que certains passages du texte *En las cavernas* doivent beaucoup à la présence, chez l'auteur, d'une gravure de Lionel le Couteux, « Retour de la chasse à l'ours », réalisée à partir d'un original de Fernand Pieste, « Cormon », de 1883. L'être primitif, qui peut être sauvage et barbare, y est représenté dans une scène quotidienne. Pourtant, à bien y regarder, cette gravure est aussi le support du fantasme de diffractation des imagos que nous avons souligné dans cette étude : l'habitation, telle une grotte, la bête sauvage, la mère qui allaite ne tiennent pas simplement du détail... Pour nous en assurer, nous choisirons de mettre en regard le texte d'Emilia Pardo Bazán et la gravure que nous reproduisons à la page suivante



« Retour de la chasse à l'ours », Lionel le Couteux, à partir d'un original de Fernand Pieste, « Cormon », 1883.



Détails de la gravure.



« Alzose a su vez, el viejo. Un río de plata parecía descender de su faz: era la barba tan blanca y tan luenga, que llegaba a cubrir, honesta, su vientre rugoso, sus formas momificadas. Levantó las manos, y con temblequeteo senil de cabeza, deploró.

-¡Jari! ¡Oh Jari! ¿Quién ha sido causa de tu muerte, hijo amado?

Ya entonces habían sacado a rastras el corpulento oso, y los cuchillos de pedernal empezaba, a hacer su oficio. Se le despellejaría, para luego descuartizarlo. Las mujeres, menos una, interrumpieron sus lamentos, y se pusieron a ayudar a la faena. ¡Se comería! La madre de Jari, entretanto, permanecía revolcándose en la tierra, repelándose el cabello, clavándose las uñas. Era la maternidad el único parentesco positivo que existía en la promiscuidad de la tribu. Y las madres demostraban a sus crías un amor violento, sin quejarse nunca de tener que cargarlas a hombros, ni de quitarse el sustento de la boca para dárselo. Los hombres, llegados a la edad del vigor, atendían a sus madres, de cuyas entrañas habían salido. La madre dolorosa sollozaba.

-¡Jari! ¡Jari! ¿Quién me servirá ahora de báculo en las caminatas? ¿Quién me dará el pedazo de carne, la grasa buena? ¡Jari, hijo mío, todo mi bien, el más alentado de la tribu!

Su voz se elevaba aislada, entrecortada por el hipo del dolor. A la claridad de la luna, la tribu se afanaba en torno de la presa. Al muerto le habían arrimado a un resalte del terreno, dándole ya la posición embrionaria que había tenido en el vientre materno, durante la gestación; porque así sería enterrado, y era preciso doblarle las rodillas antes que sobreviniese la rigidez. Las hachas y los cuchillos de pedernal se activaban; el animal, despellejado, iba siendo dividido en trozos, con una velocidad que indicaba la costumbre. La vista y el olor de la carne fresca excitaba a los hambrientos, y muchos partidarios de los antiguos usos reclamaron su trozo y se apartaron para devorarlo, sin otra preparación », *En las cavernas, in Obras completas, VI, op. cit., p. 545.*

*Et la Reine Tomyris plonge la tête du bourreau de son fils dans une urne pleine de sang...*



« La Reine Tomyris avec la tête de Cyrus », Bruxelles, Seconde moitié du 16<sup>ème</sup> siècle.

Cette tapisserie flamande occupait le vestibule de l'appartement de la Rue Goya. C'est après de longues recherches que les personnes ayant contribué à l'élaboration du catalogue de la Maison-Musée Emilia Pardo Bazán sont parvenues à identifier les sujets et le thème de cette œuvre de grand format (223 x 426 cm). Il s'agit d'une scène de vengeance : le fils de la Reine Tomyris avait été capturé par Cyrus, Roi de Perse. Malgré la menace de Tomyris, qui avait envoyé un messenger pour convaincre Cyrus, le Roi de Perse ne céda pas. La Reine Tomyris décida alors d'envoyer ses troupes et une grande partie de l'armée perse fut décimée. Sur le champ de bataille, Tomyris cherche la tête de Cyrus, victime de ses représailles. Elle s'empare alors de la tête de son ennemi et la plonge dans une urne de sang. La Reine,

mère décidée tout à la fois protectrice et cruelle, l'avait annoncé : elle parviendrait à éteindre la soif de sang de Cyrus<sup>1252</sup>...



---

<sup>1252</sup> *Catálogo de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 224-225.

## La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán

### Résumé :

Les nombreux récits courts publiés par la comtesse de Pardo Bazán offrent un vivant témoignage des préoccupations littéraires et sociétales d'un auteur toujours soucieux de connaître les courants littéraires européens. La cruauté est au centre de ce travail : le constat d'une insistance pour les descriptions de corps meurtris et ensanglantés, la prédilection de doña Emilia pour les tonalités dramatiques et tragiques engagent une réflexion autour du pouvoir tout à la fois réformateur et fascinant de l'écriture de la souffrance. Le premier temps de cette étude vise à situer l'écrivain au sein des lettres cruelles : le naturalisme, le roman russe, le genre policier, la tradition du conte fantastique et des faits-divers constituent un terreau littéraire cruel dont s'est nourri l'auteur. Notre intérêt se portera ensuite sur la poétique de la cruauté dans les récits courts : les recensements lexicaux, la mise en évidence de répétitions et d'invariants mettront en lumière la création d'un « effet cruel » au pouvoir parfois prophylactique. C'est enfin par le prisme d'une étude psychanalytique que nous étudierons notre corpus : le sang et les souffrances sont le témoignage d'images obsédantes et de fantasmes révélateurs d'un matériel psychique enfoui d'une grande éloquence pour appréhender une écriture de l'excès.

[

## Cruelty in short narratives of Emilia Pardo Bazán.

### Summary

The numerous short narratives published by Countess Pardo Bazán present us with a vivid testimony of the literary and societal considerations of an author who took great care at being aware of the European literary trends. Cruelty lies at the core of this work, with an emphasis laid on the description of bruised and bloody bodies and Doña Emilia's partiality for dramatic and tragic tones. This triggers a reflection revolving around the writing of suffering, with both its reformative and mesmerizing power.

The first part of this study aims at positioning the writer amidst cruel humanities- id est, naturalism, the Russian novel, the detective genre, the tradition of fantasy tales and of new-items. They constitute the literary roots on which the author drew.

The focus will then be laid on the poetic devices of cruelty in short narratives. The semantic fields, the unraveling of repetitions and permanent features will highlight the creation of "a cruel effect", the apex of which sometimes ends up being prophylactic.

Last but not least, the corpus will be studied through the spectrum of psychoanalysis. Blood and suffering indeed testify to the pregnancy of obsessive images and fantasies. Their presence unravels a psychic web intertwined with great eloquence, so as to convey the writing of excess.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

### ÉCOLE DOCTORALE : IV

Intitulé de l'ED : ED4, (ED0020) Cultures, littératures et Sociétés

Adresse de l'ED Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE** : Etudes Romanes Espagnoles : Littérature du 19<sup>ème</sup> siècle