

Emilia Pardo Bazán et la peinture de la réalité dans *La Tribuna*

Caroline BOUHACEIN

Université de Caen Normandie

Résumé : Cet article se propose d'analyser, dans *La Tribuna*, les formes d'une écriture portant la volonté d'une romancière de dresser un portrait du microcosme sociopolitique que représente le petit village de Marineda. Considéré comme le premier roman naturaliste espagnol, de nombreux critiques le perçoivent comme une sorte de terrain d'investigations littéraires au sein duquel Emilia Pardo Bazán construit et travaille des procédés rhétoriques et stylistiques qui définiront le genre. En ce sens, nous prêtons une attention particulière à l'écriture de la lumière dans le roman avant de nous pencher sur le rôle que jouent les différentes formes de comparaisons et de généralisations pour impliquer directement le lecteur dans une réflexion sur le fonctionnement d'une société. Enfin, nous considérons l'aspect syntaxique du récit pour mieux comprendre les intentions d'une romancière désireuse de mettre la lumière sur les inégalités et injustices sociales qui caractérisaient l'époque à laquelle elle vivait.

Mots-clés : Roman naturaliste, procédés stylistiques, syntaxe, critique sociale, poétisation

Resumen: El presente artículo se propone analizar en *La Tribuna* las formas de una escritura que refleja la voluntad de una novelista de retratar el microcosmos sociopolítico representado por la aldea de Marineda. Considerada como la primera novela naturalista española, numerosos críticos la conciben como un campo de investigaciones literarias en cuyo seno Emilia Pardo Bazán elabora procedimientos retóricos y estilísticos que van a definir un nuevo género. Desde esta perspectiva, prestamos especial atención a la escritura de la luz en la novela antes de interesarnos en el papel de las diferentes comparaciones y generalizaciones que invitan al lector a reflexionar sobre la sociedad. Por fin estudiamos la dimensión sintáctica del relato para entender mejor las intenciones de una novelista que desea denunciar las desigualdades e injusticias que caracterizaban la época en que vivía.

Palabras clave: Novela naturalista, procedimientos estilísticos, sintaxis, crítica social, poetización

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

BOUHACEIN, Caroline, «Emilia Pardo Bazán et la peinture de la réalité dans *La Tribuna* », in *Narraplus*, N°2 - *La Tribuna- Emilia Pardo Bazán*, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar. Mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Novembre 2018.

<http://narrativaplus.org/Narraplus2/Emilia-Pardo-Bazan-et-la-peinture-de-la-realite-dans-La-Tribuna-BOUHACEIN.pdf>

En 1883, Emilia Pardo Bazán publie son troisième roman, *La Tribuna*¹, qui sera considéré comme le premier livre naturaliste espagnol. L'écrivaine galicienne le présente, dans le prologue qu'elle adresse à son « lector indulgente » (p. 57), comme « un estudio de costumbres locales » (p. 57). Elle y évoque « el vigor analítico » (p.57) animant son écriture lors de la gestation de l'œuvre et son désir d'atteindre la plus grande « verosimilitud artística » (p. 57) au moment de relater l'histoire de Marineda, projection littéraire de La Corogne, sa ville natale. Ainsi y brosse-t-elle avec précision le portrait d'une société marquée par une lutte des classes au moyen d'une chimérique histoire amoureuse entre Amparo, une jeune femme issue du peuple, et Baltasar, un aristocrate prisonnier des conventions sociales. Le roman s'avère d'autant plus intéressant qu'il se présente, en réalité, comme une sorte de champ d'investigation littéraire. En effet, la Pardo Bazán le compose parallèlement aux réflexions qu'elle menait sur le naturalisme, tel que le pratiquait Émile Zola cherchant à décrire le monde social de manière scientifique² ; celles-ci trouveront leur aboutissement dans le recueil d'articles intitulé *La cuestión palpitante*³.

Nous nous proposons de mener une analyse essentiellement centrée sur l'écriture du roman afin de comprendre comment la lettre même de celui-ci devient l'instrument privilégié de l'expression de la conscience littéraire – et peut-être aussi politique et sociale – de la romancière. Les procédés narratifs et stylistiques mis en œuvre par Emilia Pardo Bazán pour conférer à *La Tribuna* cette empreinte de réalisme cru passé au crible d'un regard pointilleux sont-ils en accord « con esa brutalidad, con su complacencia en la descripción de la miseria humana, con sus pretensiones de laboratorio y de clínica⁴ » qui, selon elle, sont des aspects déterminants du discours romanesque naturaliste ? Pour répondre à cette question, nous étudierons, dans un premier temps, les spécificités d'une écriture

¹Édition retenue pour cette étude : PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 2018. Pour les citations provenant de cette édition, nous indiquerons dorénavant uniquement le numéro de la page dans le corps du texte.

²Nous précisons que, pour Émile Zola, « avant d'être un écrivain, le naturaliste est un philosophe, un savant, un peintre », PAGES, Alain, *Le naturalisme*, Paris, Que-sais-je, 1993, p. 28.

³PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989.

⁴PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, III, Madrid, Renacimiento, 1910, p. 22.

empreinte de couleurs et de lumière avant de nous interroger sur le rôle que jouent les fréquentes comparaisons et les processus de généralisation tout au long du roman. Nous terminerons notre étude par un regard sur les formes singulières de l'écriture dans *La Tribuna* : de la volonté de recréer les rapports sociaux régissant les registres de langue évoqués tout au long du roman à la création d'un discours littéraire original fondé sur des structures rhétoriques visant à expliquer les mécanismes du réel.

POÉTISATION ET RÉALISME

La Galice occupe une place prépondérante dans la production narrative d'Emilia Pardo Bazán. Celle-ci projette sa ville natale, La Corogne, à travers le territoire fictif de Marineda, précisant que cette création romanesque « no se opone a que los elementos todos del microcosmos estén tomados, como es debido, de la realidad » (p. 57). *La Tribuna* a précisément pour cadre cette ville qui servira quelques années plus tard de scénario à ses nouvelles recueillies dans *Cuentos de Marineda*⁵. La romancière ancre fermement son récit dans une réalité qu'elle revendique et nous allons observer comment les spécificités de son écriture conduisent le lecteur à appréhender la profondeur d'un paysage et l'âme d'un peuple. Nous ne nous pencherons pas sur la construction matérielle et géographique de cet espace dont l'organisation reflète la dimension sociale de l'œuvre, mais sur les procédés d'une plume au service du réel, ayant pour objectif la conduite des lecteurs sur le chemin du documentaire. Deux aspects semblent principalement se dégager : d'une part, l'utilisation rigoureuse du champ sémantique de la lumière renouvelant le sens des descriptions et, d'autre part, l'étendue du champ lexical lié aux couleurs, venant exacerber le regard porté sur les paysages décrits et observés, et laissant à l'imaginaire une place prépondérante.

Dès les premières lignes, le récit nous donne la tonalité d'une écriture au sein de laquelle la lumière devient le vecteur d'une transfiguration de l'espace, dont le résultat est la densification sémantique du milieu décrit, comme si Pardo Bazán cherchait à en réinventer le sens. Le roman s'ouvre en plaçant le lecteur au milieu

⁵PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, Vol. VII*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004.

de la « calle de los Castros », berceau de la future cigarière Amparo, qui va y forger une personnalité rebelle et volontaire :

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

Dans cet incipit, que l'on peut qualifier de statique puisqu'il se compose d'une « partie descriptive préparant le terrain à l'investigation de l'action narrative⁶ » – selon les propos d'Amel Chebil-Ben Salem dans son ouvrage consacré aux débuts de romans – le cadre spatial est dévoilé. L'action se passe à Marineda et la famille du « barquillero » est au centre de l'attention. En accord avec l'intrigue prenant ici son premier élan, le jour se lève et les rayons personnifiés du premier soleil peinent à éclairer la rue. La double adjectivation (« primeras y vagas») confère aux lueurs du jour un protagonisme essentiel en leur donnant presque le statut d'un personnage paresseux ayant pour mission d'intensifier indirectement la dimension référentielle de l'histoire relatée. Nous comprenons ici que le milieu dans lequel évoluent les personnages est sombre et que sortir de la condition sociale dont ils relèvent serait une expérience aussi ardue que vaine. On peut alors voir dans les rues tortueuses le symbole latent de ce cheminement difficile. C'est également par le jeu des adjectifs que l'on comprend dans quel environnement social vit Rosendo, le mot « mezquino », dont les différentes acceptions connotent un univers sordide⁷, renvoyant à l'idée d'étroitesse et de pauvreté.

Ici, l'espace est comme réinventé par l'exercice d'une luminosité incertaine combiné à l'action du signifiant des adjectifs. Cette action confère à l'espace une dimension symbolique qui le métamorphose en composant essentiel de la narration. Le jeu de la lumière n'est pas uniquement soumis au besoin de renforcer le sens du récit. Souvent,

⁶CHEBIL-BEN SALEM, Amel, *Poétique et typologie des incipits dans la fiction narrative française du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 133.

⁷Nous nous référons ici aux définitions proposées dans le *Diccionario de la Real Academia Española* consultable en ligne : « pobre, necesitado », « desgraciado », « pequeño, diminuto ».

< <http://dle.rae.es/?id=P9JTOL2>>, [consulté le 14 août 2018].

associé à une abondante adjectivation dans les nombreuses descriptions ponctuant la narration – nous y reviendrons –, il vient renforcer le caractère pictural, plastique, mais aussi poétique d'une écriture soucieuse de peindre le réel. Emilia Pardo Bazán décrit ainsi le paysage de Marineda à la tombée du jour :

Acercábase el sol a su ocaso, y las colinas que limitaban el horizonte pasaban del suave azul ceniciento al lila más delicado. Las playas de la Barquera y el mar alternaban en zonas de nítida blancura y de limpio color de zafiro; a los últimos destellos del poniente, el arenal brillaba como si estuviese salpicado de plata, y vaporosas franjas de espuma, tan pronto formadas como deshechas, corrían un instante por el borde de las olas. Soberana y majestuosa paz, unida al recogimiento de la hora vespertina, se elevaba de aquellas diáfanos lejanías al cielo puro, donde apenas de trecho en trecho leves nubecillas, semejantes a copos de algodón, se esparcían tiñéndose de oro. (p. 145-146)

Il convient de souligner l'étendue du champ lexical des couleurs traduisant la volonté de la romancière de partager avec ses lecteurs la beauté du paysage dans toute sa profondeur polychromique. Mais nous ne sommes plus seulement ici dans la simple recherche d'une forme de plasticité visuelle et matérielle. La présence des dégradés (« del suave azul ceniciento al lila más delicado») mis en valeur par une adjectivation multiple permettant au lecteur de mieux appréhender la couleur évoquée, la transparence des éléments représentés dont les variations sont énoncées (« las franjas de espuma » qui se forment et se défont au gré de la lumière), la dynamique du mouvement liée à l'organisation spatiale (les nuages blancs « de trecho en trecho » éparpillés dans le ciel vers lequel tend la mer) et le jeu des comparaisons pour une meilleure visualisation de la scène fonctionnent presque identiquement à la création artistique d'un peintre qui réalise, par touches successives, son tableau. Emilia Pardo Bazán donne à voir le mouvement de la nature y compris dans ses phénomènes imperceptibles. La décomposition de la description en une multitude de détails restitue la vie de la nature dans tout son dynamisme. Et si les procédés rhétoriques mis en œuvre permettent au lecteur de s'approprier le regard que l'écrivaine pose sur les espaces, ils n'en sont pas moins les vecteurs

d'une forme de poétisation de l'espace qui questionne les rapports d'une écriture au service de la réalité.

Cette objectivation des descriptions, en accord avec le naturalisme, semble se heurter bien souvent à un emportement romantique par lequel la nature reprend ses droits et se charge d'une dimension psychologique. Observée par le prisme du regard de Chinto, l'employé du « barquillero » de Marineda, la mer est décrite dans son aspect changeant. Loin de nous proposer une description statique du paysage, la romancière lui confère, à nouveau, le dynamisme du changement et elle offre ainsi à ses lecteurs la possibilité d'en percevoir toutes les métamorphoses : « [...] unas veces ataviado con traje azul claro; otras, al amanecer, semejante a estaño en fusión ; por la tarde, al ocaso, parecido a oro líquido, y de noche, envuelto en túnica verde oscura listada de plata » (p. 96).

La valeur de la mer est indéniablement mise en avant par le jeu des couleurs qui, à deux reprises, naissent d'une comparaison avec un métal précieux. Si la Pardo Bazán souhaite offrir à ses lecteurs la possibilité de percevoir les changements de l'espace maritime en fonction des influences du temps, il n'en est pas moins évident que le choix opéré dans les stratégies de la description connote une tendance romantique qui pourrait s'éloigner de l'objectif naturaliste qu'elle se fixe à l'heure de rédiger son roman. La création littéraire laisse ici une large place à l'imagination et la mer, personnifiée, pourrait renvoyer l'image du rêve d'évasion de Chinto. En accordant sa description avec l'état d'âme d'un personnage au rêve impossible, la romancière galicienne manifeste une tendance au romantisme qui se confirme dans la description de paysages animés par la tempête alors que « en una casa de ricos comerciantes » se déroule une grande fête : « Hasta los edificios tomaban parte en la batalla ; aullaban los canalones, las fallebas de las ventanas temblequeaban, retemblaban los cristales de las galerías [...] » (p. 80).

Au cœur même de cette écriture qui revendique sa volonté de s'approcher du réel, on observe la présence de ces fragments qui confèrent une dimension atemporelle aux descriptions et révèlent une plume indéniablement poétique. Toutefois, si l'on s'en tient à la définition d'Antoine Albalat qui voit dans la description « un tableau qui rend les choses matérielles visibles⁸ », on ne peut que se demander dans quelle mesure l'écriture d'Emilia Pardo Bazán se

⁸ALBALAT, Antoine, *La formation du style*, Paris, Hachette, 2015, p. 90.

pose aussi en médiateur d'images vraies et vivantes. Nous constatons, effectivement, que cette poétisation fréquente des espaces côtoie une approche plus prosaïque des scènes observées. C'est principalement le cas lorsqu'il s'agit de regarder les hommes, leurs activités, leur travail, leur condition. Lumières et couleurs acquièrent alors la mission de densifier la portée de ce qui nous est donné à voir, conférant à ce qui apparaît aux yeux du lecteur non seulement une réalité plastique mais aussi une densité sémantique qui dévoile la volonté de la romancière de refléter la réalité ainsi que d'en analyser les manifestations. On se réfèrera ici à l'exemple de l'entrée du groupe d'enfants pauvres dans la riche maison de doña Dolores. La lumière des bougies va accentuer l'aspect presque monstrueux de cette miséreuse assemblée :

Lo cierto es que la viva luz de las bujías, tan propicia a la hermosura, patentizaba y descubría cruelmente las fealdades de aquella tropa, mostrando los cutis cárdenos, fustigados por el cierzo; las ropas ajadas y humildes, de colores desteñidos; la descalcez y flacura de pies y piernas; todo el mísero pergeño de las cantoras. (p. 84)

Une fois de plus, force est de constater que, au-delà d'une volonté de décrire la réalité dans ses moindres aspects, Pardo Bazán emplit l'espace de couleurs et de lumières imprégnant l'écriture du roman d'une intention sociale.

Par ailleurs, lorsque la romancière évoque le petit marché s'installant aux portes de l'usine dans laquelle travaille Amparo au cours de « una hermosa tarde estival » (p. 97), elle confère très vite à sa représentation un caractère pittoresque :

Gran animación a la puerta, donde se había establecido un mercadillo; no faltaba el puesto de cintas, dedales, hilos, alfileres y agujas; pero lo dominante era el marisco: cestas llenas de mejillones cocidos ya, esmaltados de negro y naranja; de erizos verdosos y cubiertos de púas, de percebes arracimados ya correosos; de argentadas sardinas, y de mil menudos frutos de mar –bocinas, lapas, almejas, calamares– que dejaban pender sus esparcidos tentáculos, como patas de arañas muertas. Semejante cuadro, cuyo fondo era un trozo de mar sereno, un muelle de piedras desiguales, una ribera peñascosa, tenía mucho de paisaje napolitano, completando la analogía los trajes y actitudes de los pescadores que no muy lejos tendían al sol redes para secarlas.(p. 97)

Trois niveaux structurent la description qui se déploie sous forme d'hypotypose. Celle-ci, selon Pierre Fontanier, permet de peindre « les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante⁹ ». On retiendra d'abord la forte composante visuelle de ce qui pourrait être la description d'une nature morte. Pour Mariano Baquero Goyanes,

los bodegones literarios tienden a demostrar, sobre todo, la capacidad de observación de la autora, a la vez que probar, una vez más, que para una novela naturalista, no hay tabús ni prohibiciones, y que todo es susceptible de ser descrito sub specie novelística¹⁰.

L'accentuation des couleurs et de la lumière se reflétant dans les adjectifs « esmaltados » et « argentadas » se déploie ici encore. Ensuite, apparaît la richesse lexicale du fragment de texte, au sein duquel la romancière accumule le nom des objets ou des choses éparpillés sur les étalages, ce qui tend vers un allongement phrastique reproduisant le mouvement du regard observateur. Enfin, et comme pour confirmer cette volonté de gonflement de la phrase, nous constaterons la mise en place d'une syntaxe singulière, essentiellement fondée sur un jeu parataxique au service de l'accumulation des éléments. L'apposition entre tirets est, à son tour, source d'un nouveau développement ouvrant le champ de la description. Rappelons que, pour Franck Neveu, l'apposition est la figure « d'ajout » par excellence et que, par conséquent, elle peut être considérée comme « un critère descriptif de première importance¹¹ ».

Accumulation et apposition élargissent le champ référentiel et se mettent au service d'une description qui se veut la plus objective possible. La structure nominale de la longue première phrase du fragment est le reflet de la volonté de l'effacement du narrateur qui souhaite laisser place à la description brute, sans médiateur. Et la structure syntaxique de l'extrait reproduit cette « gran animación » en

⁹FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, p. 391.

¹⁰BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, p. 194.

¹¹NEVEU, Franck, « L'ajout et la problématique appositive », in AUTHIER-REVUZ Jacqueline et LALA Marie-Christine, *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 11.

déployant sur plusieurs lignes un regard dénué de sentiments, laissant alors la possibilité au lecteur de se forger ses propres émotions.

Il arrive que, pour mieux transmettre encore la profondeur plastique des paysages décrits, Emilia Pardo Bazán convoque tous les sens de ce même lecteur comme on peut le constater alors qu'elle évoque la matinée d'un dimanche où les rues sont désertées par les habitants partis à la messe :

El sol, llegado al cenit, lo alegraba todo. En los umbrales de las puertas, los gatos, acurrucados, presentaban el lomo al benéfico calorcillo, guiñando sus pupilas de tigre y roncando de gusto. Las gallinas iban y venían, escarbando. La bacía del barbero, colgaba sobre la muestra y rodeada de una sarta de muelas, rancias ya, brillaba como plata. (p. 72)

L'ouïe du lecteur est sollicitée et, quelques pages plus loin, son odorat est convoqué : « el sol sembraba la regocijada atmósfera de átomos de oro y tibios efluvios primaverales » (p. 74).

Dans un élan synesthésique, et avec une parfaite approche des couleurs dans leurs nuances les plus fines, Emilia Pardo Bazán parvient à offrir à ses lecteurs des peintures exactes et pluridimensionnelles de la réalité qu'appréhendent ses personnages. Nous observons donc que, de façon récurrente, Emilia Pardo Bazán tente, par le biais d'une grande palette polychromique ainsi que d'une écriture de la lumière et de la perception des métamorphoses de la nature, de reproduire le réel dans sa plus grande « verosimilitud artística », et grâce à une écriture cultivant paradoxalement aussi bien des procédés conduisant à la poétisation de l'espace que des stratégies relevant de la volonté d'objectivation du réel. Cette dernière propension se manifeste principalement dans le jeu des comparaisons, qui prennent des formes variables dans *La Tribuna*, et le rôle singulier que la romancière confère parfois aux substantifs.

LES FIGURES RHÉTORIQUES DE L'ANALYSE SOCIALE

Dans le prologue de *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán évoquait sa volonté d'observer avec un « vigor analítico » l'environnement de son roman, comme si elle voulait en faire une sorte d'ouvrage singulier

qui permette à ses lecteurs de comprendre scientifiquement la société représentée comme dans une sorte de documentaire.

Nous ne nous attarderons pas ici sur les chapitres consacrés à l'Histoire se glissant dans le cours de la narration pour l'ancrer au plus profond d'une réalité socio-politique, telles les références précises aux noms de certains journaux ou bien encore à l'explicitation objective de certaines dates, ou encore, au titre de certains chapitres qui n'ont rien de fictif (par exemple, le chapitre 36 intitulé « Ensayos sobre literatura dramática revolucionaria »). Nous nous pencherons plutôt ici sur les procédés stylistiques mis en œuvre pour atteindre ce degré scientifique auquel l'écrivaine aspire et qu'elle revendique dans son prologue.

Dans un premier temps, nous constatons que les comparaisons jouent un rôle prépondérant dans cet exercice d'une plume s'assignant une fonction de connaissance. Pour mieux comprendre comment fonctionne cette figure de style, reposant selon Pierre Fontanier sur le rapprochement « d'un objet d'un autre objet étranger¹² », nous allons analyser la façon dont elle participe de la construction des personnages et combien sa présence donne au lecteur un accès direct à la scène représentée tout en intensifiant le sens du message transmis. Ainsi, lorsqu'il s'agit de mettre en avant l'énergie d'une Amparo pleine d'espoirs et de rêves, des comparaisons relevant du monde animal ou d'objets connotant la célérité se coulent dans le texte. Dès les premières pages du roman, alors qu'elle quitte sa demeure, la jeune femme « se lanzó a la calle con la impetuosidad y brío de un cohete » (p. 67), ou bien encore « con rapidez de ave » (p. 69). Elle se déplace dans les rues de Marineda « veloz como una saeta » (p. 98). Ses dents sont pointues « como los de un perro cachorro » (p. 103) et blanches « como gotas de leche » (p. 77).

Ainsi la romancière donne-t-elle à voir à ses lecteurs la force de la détermination animant son héroïne en offrant une image concrète et signifiante de l'action réalisée. Et, comme pour mieux opposer le comportement des deux jeunes femmes dont le cœur bat pour Baltasar, Emilia Pardo Bazán a recours à une même image reliée au monde animal. Josefina, qui aime parler de choses superficielles, possède « cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero » (p. 130). La comparaison avec le chant du chardonneret met en

¹²FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, op. cit., p. 377.

valeur la légèreté des propos tenus par cette femme et offre au lecteur la dimension sonore que les mots dissimulent. Pareillement, la romancière emploie une comparaison relevant du domaine de l'esthétique pour souligner le caractère docile et impersonnel de sa protagoniste dont le corps, en accord avec son caractère, est aussi malléable que « la gelatina que los escultores usan para vaciar sus estatuas » (p. 129). Au moyen de ces comparaisons, la romancière produit un fort contraste avec Amparo. Le texte s'avère tisser un réseau cohérent de connotations qui confèrent au récit une dimension réelle. De plus, ces comparaisons avec des éléments concrets issus de l'univers familier des lecteurs contribuent à la compréhension de l'œuvre par le plus grand nombre.

On remarque également que les comparaisons offrent aussi une perspective sonore à la narration comme lorsque les enfants jouent de la musique devant la maison de Doña Dolores et que « las castañuelas se entrechocaban bajito, como los dientes del que tiene miedo » (p. 84), ou quand le bruit de quelques pétards perturbe l'ambiance « como el zumbido de un mosquito turbaría el reposo de un gigante » (p. 146). Les comparaisons sont au service d'une vision complète et multisensorielle des scènes décrites. Grâce à ce procédé, Emilia Pardo Bazán ne se contente pas de décrire ce que l'on voit, elle est en mesure aussi de faire ressentir, dans leur profondeur sensible, les scènes évoquées, grâce à sa capacité évocatrice de sensations et d'émotions qui font appel tant à l'imaginaire qu'à l'expérience personnelle des lecteurs.

L'écrivaine semble mettre tout en œuvre pour que ces derniers aient aussi accès à l'intimité des personnages et qu'ils puissent ressentir leurs émotions. Par exemple, lorsque le militaire porte sur Amparo un regard non dénué de convoitise, son admiration est comparée à celle « de un arqueólogo [que] miraría un ánfora acabada de encontrar en una excavación » (p. 77). La comparaison permet de saisir la situation dans sa portée la plus complexe : la jeune femme devient un objet de concupiscence qui dépasse la simple considération de sa beauté.

Cette appréhension concrète des sentiments des personnages se fait également par le biais de comparaisons d'ordre général. Lorsqu'Amparo se rend à l'usine, son enthousiasme mêlé de crainte est comparé au ressenti d'un adolescent : « El adolescente que por primera vez pisa las aulas experimenta algo parecido a lo que sentía

Amparo » (p. 91). Elle s'y rend, « contenta como el que va a tomar posesión del solar paterno » (p. 91). Ce phénomène s'accompagne presque systématiquement d'une transition du passé au présent à valeur gnomique, propre à définir, selon Christian Touratier, « une vérité d'expérience n'appartenant pas à une époque plus qu'à une autre¹³ ». De cette sorte, la romancière insère un discours didactique dans sa prose romanesque. Il ne s'agit jamais de longs développements mais de quelques touches saisissantes parfaitement intégrées à la diégèse, dans un maillage très serré du narratif et du général. En ce sens, la mère éprouve, pendant l'accouchement de sa fille, « la ternura que sienten las madres por sus hijas mientras éstas sufren la terrible crisis que ellas ya atravesaron » (p. 262).

La portée didactique de sa réflexion repose également sur la fréquente insertion de propos à caractère médical. On apprend que si les dents d'Amparo sont aussi blanches, c'est qu'elles sont servies par « un estómago que no conocía la gastralgia » (p. 103). On sait que la respiration parfois difficile de Chinto est due au fait que « se le había metido polvillo de tabaco en los *brancos* y los *pulmones* » (p. 264).

Ces tensions vers le général et l'observation clinique confèrent au roman une visée documentaire revendiquée par Pardo Bazán dans le prologue du roman où elle se fait le représentant du genre humain. L'écrivaine devient une sorte d'ethnologue en racontant des histoires de vie. En ce sens d'ailleurs, Gérard Toffin précise que « de toute la production romanesque du XIX^e siècle, le naturalisme est le courant littéraire qui a le plus de connexions immédiates avec l'ethnologie¹⁴ ».

Pour conférer à son roman cette orientation documentaire qui se voudrait scientifique, Emilia Pardo Bazán cultive également, et nous venons de l'évoquer, la généralisation que Bernard Dupriez définit comme le moment où l'écrivain « généralise au sens courant du mot, quand [il] étend à un grand nombre de cas une observation qui n'a été vérifiée que sur un petit nombre¹⁵ ». Il précise qu'« une généralisation adroite relève de l'induction scientifique et entraîne le

¹³TOURATIER, Christian, *Syntaxe latine*, Louvain, Peeters, 1994, p. 100.

¹⁴TOFFIN, Gérard, *Écriture romanesque et écriture ethnologique*, Revue d'Anthropologie n° 111-112, 1989, p. 35.

¹⁵DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 217-218.

roman dans la direction de la psychologie appliquée¹⁶ ». Processus fréquent au fil de *La Tribuna*, il permet non seulement d'attribuer aux propos littéraires une portée plus scientifique mais aussi de faire des personnages des sortes de « personnages-types » qui relèveraient davantage d'un rapport instructif sur le genre humain que d'un roman.

Ainsi, se glissent dans la narration des propos inscrivant les personnages dans l'ensemble de la nature humaine, tout en veillant à respecter ce qui détermine leur condition sociale. En ce sens, le groupe d'enfants qui se pressent devant la riche demeure à Noël sont les émissaires des plus pauvres. Cette impression est possible par le biais d'une généralisation introduite par « como » : « Como para los pobres no suele haber estaciones, Amparo tenía el mismo traje de tartán, pero muy deteriorado, y una toquilla de estambre rojo era la única prenda que indicaba el tránsito de la primavera al invierno » (p. 85). Ce processus révèle combien l'écrivaine est soucieuse de tendre un pont entre ses êtres de fiction et l'ensemble d'une communauté pour mieux peindre et comprendre la société.

L'un des exemples les plus parlants est sans aucun doute celui qui éclaire le comportement de l'apprenti Chinto :

La explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre, y Chinto se veía estrujado, prensado, zarandeado y pisoteado al mismo tiempo. Le habían calificado y definido ya: era un mulo, y nada más que un mulo. (p. 121)

L'explication d'ordre général conférée à la situation du jeune homme l'inscrit et l'enferme dans sa condition d'être exploité. Sur fond d'une impitoyable lutte des classes existant à tous les niveaux, Emilia Pardo Bazán montre que ses personnages sont le résultat de leur condition sociale, et la locution « nada más que » en dévoile le caractère irrévocable. Cette tension est maintenue dans le fil du récit au moyen de tout un champ lexical se resserrant autour du Chinto, qui n'est plus qu'une sorte d'animal. Cette condition donne d'ailleurs son titre à un chapitre entier « Aquel animal », expression que l'on retrouve à la fin du chapitre précédent et à l'ouverture même de celui-ci ainsi que dans le chapitre VII : « Si Chinto no fuese un

¹⁶ *Id.*

animal » (p. 96). Quand Amparo le rejette, il pleure « como un becerro » (p. 161). Et à la fin du roman, il reste « un palomino atontado » (p. 262).

Cette aspiration d'un individu vers un groupe plus grand nous incite à penser que Pardo Bazán conçoit effectivement ses protagonistes comme des « types » représentatifs. Cet aspect du roman souligne le caractère « costumbrista » qu'il revêt parfois car, comme le précise Dorde Curvadic García, « parte importante del costumbrismo español e hispanoamericano tuvo por objetivo de “pintar” tipos sociales¹⁷ ». Cela transparaît d'abord dans le procédé onomastique surtout lié à un fort attrait pour des mots significatifs employés pour dénommer les différents personnages. Ainsi, le père d'Amparo est souvent connu comme « El barquillero ». Il est perçu, avant tout, comme le produit de son expérience de vie. De la même façon, Amparo est entourée de « La comadreja », « La Guardiana » ou « La encajerita », dont les appellations sont certainement motivées par des comportements sociaux. La figure maternelle subit le même sort, elle est « la paralítica » (p. 262), « la tullida » (p.121), « la imposibilitada » (p.68), « la impedida » (p. 70) ; elle devient le symbole d'une vie détruite par le travail aliénant.

L'illustration la plus probante de ce procédé se retrouve dans le traitement de l'héroïne du roman se transformant progressivement, et notamment dans la seconde partie du récit, en « la Tribuna », au point de n'apparaître essentiellement dans certains chapitres¹⁸ que sous cette appellation. Elle est « la oradora » (p. 152). Cette approche du personnage dans l'écriture remet en question son individualisation au point de la rendre emblématique. En ce sens, Amparo apparaît souvent entourée de toute une mise en scène qui en fait l'incarnation féminine de l'idée républicaine : « parecíase a la república misma, la bella república de las grandes láminas cromolitográficas » (p. 125). La cristallisation de la dimension allégorique du personnage se confirme par le tissage d'un réseau sémantique en lien avec l'idée de la représentation traditionnelle d'une Marianne : elle porte un « pañolón de Manila de un rojo vivo que atraía la luz del gas » (p. 151), elle agit « levantando en alto un

¹⁷CURVADIC GARCÍA, Dorde, *La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano*, Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, Volumen 34, n°1, 2008, p. 39.

¹⁸Dans le chapitre intitulé « Segunda hazaña de la Tribuna », on ne compte pas moins de dix occurrences de cette expression.

ramo » (p. 151-152)¹⁹. Quand elle passe, les gens s'écartent : « El corro se abrió para dejarle paso » (p. 152). Son mentor a des airs de héros de tragédie grecque avec « su barba plateada y levemente ondulada, como la de los ermitaños de tragedia » (p. 152). Emilia Pardo Bazán confère alors à son personnage une dimension qui dépasse la simple réalité ; Amparo est, de fait, le symbole de toute une population qui, aux prémices de l'avènement de la République, se bat pour ses droits.

Multiplication des comparaisons et importance des formes de généralisation sont donc autant de procédés mis en œuvre par Emilia Pardo Bazán pour conférer à son écriture une force originale lui permettant de dépasser le cadre de l'élaboration d'un roman traditionnel. Elle pose sur le monde environnant, par le biais de son écriture, le regard scrupuleux de celui qui souhaite avant tout analyser et comprendre la société dans laquelle il vit, créant une nouvelle forme de dialogue entre écriture romanesque et implication sociopolitique. Nous allons voir maintenant comment la mise en place d'une syntaxe particulière participe également de ce renouvellement de l'écriture romanesque.

UNE SYNTAXE DE LA PRÉCISION

En point d'orgue à notre étude sur les processus stylistiques qui caractérisent une écriture au service à la fois du réel et de la fiction, nous nous pencherons sur les particularités de la syntaxe mise en œuvre par Emilia Pardo Bazán. Cependant, avant de nous y intéresser concrètement, nous nous proposons d'étudier l'insertion de formes de langage qui viennent souligner la rigueur analytique et scientifique dont fait preuve la romancière. Rappelons que pour Lise Gauvin, qui s'est intéressée aux faits de langue et aux stratégies d'écriture intégrées au processus scriptural dans une volonté de rendre compte du réel, « la problématique des interactions langues/littératures est complexe et met en cause aussi bien des enjeux institutionnels – l'autonomie d'une littérature, les conditions de son émergence, la relation qui s'y établit entre l'écrivain et le public –,

¹⁹C'est dans le chapitre XVII, qui est sans doute le chapitre au caractère le plus symbolique et métaphorique du roman, que naît « la tribuna del pueblo » (p. 153).

que proprement littéraires, à savoir quels sont les modèles sociaux entre les langues ou les niveaux de langue²⁰ ».

C'est pourquoi il s'avère intéressant, à cet endroit de notre réflexion, de mesurer la place de ce facteur dans les stratégies d'écriture propres à *La Tribuna*. Nous observons, dans un premier temps, que la romancière souhaite reproduire le langage tel que le parlent les personnages, en fonction de leur appartenance sociale ou territoriale. Ainsi, des mots réfléchissant la façon de s'exprimer de certains protagonistes se glissent essentiellement dans les dialogues, au détriment des règles orthographiques traditionnelles. On trouve dans la bouche de l'une des cigarières le mot « libertá » (p. 143), qui sera repris plusieurs fois dans tout le récit. On repère également les termes « voluntá » ou « atrocidá » dans les propos de *La encajerita* (p. 144). Lorsque le roman se ferme, la *Comadrona*, face à l'insistance de la mère d'Amparo subissant un accouchement difficile, réplique : « [...] a mi edá no gusta verse envuelta en cuentos... Luego, después, que si hiso así, que si pudo haser asá ... [...] » (p. 265). On sait encore que Carmela, l'amie de l'héroïne, « hablaba con un cierto ceceo, propio de los puertecitos de mar en la provincia de Marineda » (p. 72). Le langage des enfants est également retranscrit avec fidélité dans un souci de respect des formes d'expression de tous les personnages: « ¡Mamá, Osepina, Loló ! –vociferaba la rubilla–. Un tiquito, un niño Quetús. » (p. 86).

Emilia Pardo Bazán, par le biais de l'orthographe et de la syntaxe, reproduit la façon dont parlent ses personnages. On y retrouve notamment le *seseo* qui est « propio del gallego atlántico u occidental²¹ » selon Ricardo Carballo, spécialiste du galicien. Elle n'hésite pas non plus à apporter elle-même l'information concernant certaines formes d'expression, comme nous venons de l'évoquer pour Carmela, ancrant chaque fois davantage ses êtres de fiction dans leur contexte territorial. Mais plus encore, elle va jusqu'à montrer comment l'expression de certains est étroitement liée à une condition sociale déterminant leur comportement. En ce sens, elle explicite longuement les raisons pour lesquelles, dans la bouche du père, le mot « barquillero » est devenu « barquilleeeeeé... » :

²⁰GAUVIN, Lise, *Les langues du roman*, Montréal, Presses Universitaire de Montréal, 1999, p. 53.

²¹CARBALLO CALERO, Ricardo, *Gramática elemental del gallego*, Vigo, Galaxia, 1979, p. 134.

Poseía el inquebrantable laconismo popular, que vence al dolor, al hambre, a la muerte y hasta a la dicha. Soldado reenganchado, uncido en sus mejores años al férreo yugo de la disciplina militar, se convenció de la ociosidad de la palabra y necesidad del silencio. Calló primero por obediencia, luego por fatalismo, después por costumbre. En silencio elaboraba los barquillos, en silencio los vendía, y casi puede decirse que los voceaba en silencio, pues nada tenía de análogo a la afectuosa comunicación que establece el lenguaje entre seres racionales y humanos aquel grito gutural en que, tal vez para ahorrar un fragmento de palabra, el viejo suprimió la última sílaba, reemplazándola por doliente prolongación de la vocal penúltima:

–Barquilleeeeé... (p. 71)

Le regard distancié de l'écrivain observant le monde environnant, avec la plus grande objectivité dont il peut faire preuve, et cherchant l'explication empirique aux comportements sociaux, transparait ici. Les différentes accumulations présentées chronologiquement traduisent l'enchaînement des causes et l'identité, annihilée par des années de soumission, éclate dans les connotations animales (« grito gutural ») qui éloignent d'une condition humaine définitivement refusée par la négation (« nada tenía que ver »). La force du silence auquel est condamné cet homme se révèle dans toute son intensité dans l'oxymore « voceaba en silencio », réduisant à néant sa propre volonté. On relèvera le même souhait d'une biographie marquée du sceau du déterminisme social alors que l'on dresse le portrait de la Guardiania, une autre cigarière. De sa naissance aux portes « del santuario de Nuestra Señora de la Guardia » à son entrée dans l'usine motivée par la pitié d'un médecin alors qu'elle a en charge ses quatre frères et sœurs « todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria » (p. 115), son cheminement est marqué par le côté monstrueux des expériences traversées. Cette approche de la biographie des personnages correspond parfaitement aux conclusions de Georges Lukács voyant dans le naturalisme une prétention à rendre compte « des déterminations humaines essentielles²² ».

Un autre aspect attire l'attention du lecteur au moment de porter un regard attentif sur la syntaxe du récit en lui-même. Il s'agit de la longueur des phrases qui s'étirent souvent sur plusieurs lignes,

²²LUKÁCS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1977, p. 154.

gonflées de propositions subordonnées ou bien d'accumulations. On souligne également la complexité de certains fragments liée à une syntaxe tenant essentiellement aux emboîtements, aux dislocations de la phrase, à ses segmentations et, parfois, aux ellipses verbales. Sous la plume de Pardo Bazán, la phrase traduit la volonté de la romancière d'approcher le réel dans ses détails et dans sa profondeur. L'énumération, que nous avons évoquée précédemment, en est l'une des principales caractéristiques, et nous renverrons ici à la description du marché à la sortie de l'usine mentionnée dans notre partie précédente. Nous retiendrons plutôt maintenant l'importance des propositions subordonnées qui, en plus de l'observation minutieuse, relève du même besoin d'explicitation du réel. Un exemple paradigmatique des formes d'accumulation se trouve dans la description des enfants qui vivent dans les quartiers pauvres de Marineda :

Lo más característico del barrio eran los chiquillos. De cada casucha baja y roma, al salir el sol en el horizonte salía una tribu, una pollada, un hormiguero de ángeles, entre uno y doce años, que daba gloria. De ellos los había patizambos, que corrían como asustados palmípedos; de ellos, derechos de piernas y ágiles como micos o ardillas; de ellos, bonitos como querubines, y de ellos, horribles y encogidos como los fetos que se conservan en aguardiente. Unos daban indicios de no sonarse los mocos en toda su vida, y otros se oreaban sin reparo, teniendo frescas aún las pústulas de la viruela o las ronchas del sarampión [...]. (p. 212)

Ce procédé, exacerbé par le lexique de la difformité et du monstrueux propre aux techniques naturalistes, dévoile au lecteur le monde des quartiers marginaux de la ville. L'animalisation des enfants métaphorise leur condition sociale et met en évidence leur misère. Et souvent, la volonté de précision est accompagnée de structures nominales d'où disparaît le verbe pour laisser place à une observation brute liée à l'effacement du narrateur afin de ne faire ressortir que la pauvreté du peuple, comme si Pardo Bazán souhaitait que l'on en ait une conscience directe: « Zapatos, pocos y esos muy estropeados y risueños, abiertos de boca y endebilllos de suela ; ropa blanca, reducida a un jirón [...] » (p. 213).

Pour terminer cette étude d'une syntaxe singulière dont le but est de permettre au lecteur d'accéder à la réalité de la façon la plus

pragmatique et expérimentale possible et de stimuler la prise de conscience des écarts sociaux, nous constaterons la récurrence des insertions de propositions subordonnées ou coordonnées. Ainsi Pardo Bazán décrit-elle l'espace dans lequel travaille Amparo : « Al través de los sucios vidrios, barnizados de polvo de rapé que se había ido depositando lentamente, y en cuyos ángulos trabajaban muy a su sabor las arañas, se divisaban la concha de la bahía, el cielo y la lejana costa » (p. 116). On remarque, à cet endroit, la dichotomie qui s'installe entre la représentation des espaces extérieurs – on se souviendra de la description de la mer – et des espaces intérieurs – on pensera alors à la description de la maison des parents d'Amparo au début du roman. Le manque de luminosité et la saleté sont le propre de ces derniers espaces. Ici, la fragmentation de la linéarité de la phrase par l'insertion de détails induisant une meilleure visualisation de la scène rend le langage du roman plus proche du pictural que du conceptuel. Comme il s'agit d'interpeler le lecteur, nous constatons que la vue est le sens le plus sollicité dans les extraits sélectionnés, le narrateur donnant ainsi plus de poids à ce qu'il décrit et multipliant les détails pour une meilleure appréhension de la scène.

On peut voir dans la fréquence de la double adjectivation un besoin similaire d'enrichissement énonciatif. Chinto possède « [una] risa entre idiota y maliciosa » (p. 123), sa façon de marcher est qualifiée de « sinuos[a] y desgarbad[a] » (p. 123), le visage du bébé porté par les enfants quand ils s'apprêtent à chanter les villancicos est « arrugad[o] y marchit[o] como [el] de un anciano por culpa de la mala alimentación » (p. 86). L'adjectivation profuse de *La Tribuna*, fonctionnant très souvent par binômes, démontre la caractérisation précise vers laquelle tend systématiquement l'écriture d'Emilia Pardo Bazán, qui semble souhaiter provoquer les réactions de son lecteur. Cette approche syntaxique de *La Tribuna* trouve son corolaire dans des formes parataxiques ayant cette même vocation d'approcher directement et objectivement la scène décrite. Cette mise en parataxe, qui « consiste essentiellement en un effacement des taxèmes – par ce terme, nous désignons les segments du discours (préposition, conjonction, verbe copule, etc.) –²³ », n'est pas la plus fréquente, mais elle retient notre attention car elle manifeste clairement le besoin de décrire les choses en atteignant le cœur du

²³DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires, op. cit.*, p. 328.

réel. La description à caractère « costumbrista » du paysage à l'heure où se prépare la fête de « Las comiditas » repose sur ce procédé :

Extramuros, al pie de las fortificaciones de Marineda, celebrábrase todos los años, una fiesta conocida por «Las comiditas»; fiesta peculiar y característica de las cigarreras, que aquel día sacan el fondo del cofre a relucir y disponen de una colación más o menos suculenta para despacharla en el campo; campo mezquino, árido, donde sólo vegetan cardos borriqueros y ortigas. (p. 185)

Nous constatons que cette formulation délivre aux descriptions de la romancière une objectivité relevant simplement du constat. On perçoit à nouveau la visée didactique de propos cherchant à expliciter clairement ce qu'est la fête évoquée, répondant ainsi à sa volonté première de proposer à ses lecteurs « un estudio de costumbres locales » (p. 57). Mais, inévitablement, Emilia Pardo Bazán va au-delà, et l'on peut alors percevoir dans la campagne aride à la végétation épineuse, dans un élan mimétique, le reflet des conditions de vie difficiles des ouvrières. L'espace se charge définitivement d'une valeur symbolique venant renforcer le sens du roman.

CONCLUSION

On peut donc aisément remarquer à quel point les choix syntaxiques et stylistiques que l'écrivaine opère plongent le lecteur dans une atmosphère où le sens concret des choses est primordial et où la tension vers la représentation empirique du réel est fondamentale. Emilia Pardo Bazán nous livre ainsi, dans *La Tribuna*, son exploration d'une région et d'une époque déterminées. Non contente de les donner à voir, elle cultive aussi des procédés scripturaux conduisant également le lecteur vers une approche plus complexe de la réalité qu'elle donne à ressentir en mettant en avant tout ce qui la compose. Néanmoins, il semblerait que les choix rhétoriques de l'écrivaine galicienne, opérés pour dresser le portrait de tout un microcosme social, portent également un désir profond d'impliquer le lecteur dans une réflexion sociopolitique dans le but de l'aider à prendre conscience des injustices et des inégalités qui, selon elle, caractérisaient cette époque.

BIBLIOGRAPHIE CITEE

- BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.
- CARBALLO CALLERO, Ricardo, *Gramática elemental del gallego*, Vigo, Galaxia, 1979.
- CHEBIL-BEN, Salem, *Poétique et typologie des incipits dans la fiction narrative française du XIX^e et XX^e siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- CURVADIC GARCÍA, Dorde, *La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano*, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Volumen 34, nº1, 2008.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009.
- GAUVIN, Lise, *Les langues du roman*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1999.
- LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1977.
- NEVEU, Franck, « L'ajout et la problématique appositive », in AUTHIER-REVUZ, Jacqueline et LALA, Marie-Christine, *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- PAGES, Alain, *Le naturalisme*, Paris, Que-sais-je, 1993.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, Cátedra, 2018.
- , *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , *La literatura francesa moderna. El Naturalismo III*, Madrid, Renacimiento, 1910.
- , *Obras completas, Vol. VII*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004.
- TOFFIN, Gérard, « Écriture romanesque et écriture ethnologique », *Revue Anthropos* nº 111-112, 1989, p. 34-49.
- TOURATIER, Christian, *Syntaxe latine*, Louvain, Peeters, 1994.