

## ***La Tribuna, une illusion lyrique ?\****

**Marie-Angèle OROBON**

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

**Résumé :** L'article se propose d'analyser en détail l'inscription politique et sociale du roman *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán dans l'Espagne du *Sexenio democrático* (1868-1874). Au-delà de la réalité décrite et interprétée par le regard aristocratique de la romancière, cette étude envisage la dimension allégorique et symbolique de la trajectoire de l'héroïne, Amparo, ouvrière émancipée, séduite et abandonnée par un jeune bourgeois. Emblème de la prise de conscience d'une classe ouvrière en herbe, la jeune cigarière est porteuse des espoirs et des désillusions de cette étape historique.

**Mots-clés :** *Sexenio democrático*, symbolique politique, républicanisme, Pardo Bazán (Emilia), *La Tribuna*

**Resumen:** El artículo propone un análisis detallado de la inscripción política y social de la novela de Emilia Pardo Bazán en la España del Sexenio democrático (1868-1874). Más allá de la realidad descrita e interpretada desde la mirada aristocrática de la novelista, este estudio se aproxima a la dimensión alegórica y simbólica de la trayectoria de la protagonista, Amparo, obrera emancipada, que acaba siendo abandonada por su seductor de clase burguesa. Emblema de la toma de conciencia de una clase obrera en ciernes, la joven cigarrera encarna a la vez las ilusiones y desilusiones de aquella etapa histórica.

**Palabras clave:** Sexenio democrático, simbología política, republicanismo, Pardo Bazán (Emilia), *La Tribuna*

**Pour citer cet article/ Para citar este artículo :**

OROBON, Marie-Angèle, « *La Tribuna, une illusion lyrique* », in *Narraplus*, N°2 - *La Tribuna* - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar. Mis en ligne sur [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), Novembre 2018.

<http://narrativaplus.org/Narraplus2/La-Tribuna-une-illusion-lyrique-OROBON.pdf>

Dans la préface de son roman *Un viaje de novios* (1881), Emilia Pardo Bazán déclarait que « la novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, modo de engañar gratamente una cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio<sup>1</sup> », s'inscrivant ainsi pleinement dans le courant de la littérature réaliste et naturaliste. *La Tribuna*, que la romancière publie deux ans plus tard, devait se présenter comme une mise en pratique de cette définition programmatique du roman, par le biais de son héroïne, cigarière et meneuse d'un mouvement revendicatif au sein de la manufacture de tabacs de Marineda, transposition littéraire de La Corogne, la ville natale de la romancière. Amparo, tribun au féminin, apparaît ainsi comme l'emblème de la prise de conscience d'une classe ouvrière en herbe, qui acquiert, dans les années médianes du XIX<sup>ème</sup> siècle, visibilité et parole. Dans le projet littéraire, historique et féministe qu'est *La Tribuna*, c'est à la dimension politique, sociale et symbolique que l'on s'intéressera ici en voyant dans quelle mesure la trajectoire d'Amparo, ouvrière émancipée, séduite et abandonnée par un jeune bourgeois, est l'allégorie d'une étape historique, le *Sexenio Democrático* (1868-1874), à la fois en raison de l'immense espoir qu'a pu susciter l'avènement de la démocratie parmi les classes populaires, mais aussi à cause de l'échec de cette sorte d'illusion lyrique.

### **LE SEXENIO DEMOCRÁTICO : AGITATION POLITIQUE ET EFFERVESCENCE RÉPUBLICAINE**

Ce n'est qu'au chapitre 9, « La gloriosa », qu'apparaît explicitement le contexte politique qui, à partir de ce moment, occupera une place importante dans la narration, en liaison étroite avec le développement de la trame romanesque et surtout avec le devenir de la jeune héroïne. Rien dans ce qui précède ne laisse présager ce soulèvement, rien sur le soulèvement des sergents de la caserne San Gil de Madrid en juin 1866, rien sur le pacte d'Ostende entre progressistes et démocrates de l'été 1866 ou sur la crise de subsistance des années 1867 et 1868 qui entraîne des

---

\* Cet article est rattaché au projet « Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX » de l'Universidad Complutense de Madrid, référence HAR-77146-P, financé par le Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

<sup>1</sup> *Un viaje de novios* [1881], Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888, p. 3.

soulèvements populaires. Une éclipse politique, mais pas temporelle, puisque les premiers chapitres sont consacrés au milieu familial, social et professionnel de la jeune Amparo, puis à sa métamorphose physique (chapitre 8 : « La chica vale un Perú »), directement corrélée avec l'éclatement de la révolution dans le chapitre suivant.

Le pronunciamiento de septembre 1868 s'inscrit dans le sillage des autres pronunciamientos qui ont rythmé l'alternance entre modérés et progressistes pendant l'ère isabelline (1833-1868), mais celui-ci, qualifié de « muy grande<sup>2</sup> » et de « pronunciamiento de veras » (p. 104), ne devait effectivement pas être un pronunciamiento de plus, car il entraîne la chute de la dynastie. Le triomphe de la Révolution, populairement la Gloriosa<sup>3</sup>, métonymie reprise dans l'historiographie, inaugure le premier essai démocratique en Espagne au cours duquel se succéderont trois formes de gouvernement : la régence du général Francisco Serrano (un des vainqueurs de Cadix contre les troupes d'Isabelle II), la monarchie démocratique d'Amédée I et la République, la première en Espagne. Dans la continuité du développement du fédéralisme républicain dans les milieux populaires, sa proclamation représente, dans *La Tribuna*, une sorte d'aboutissement politique et narratif, qui clôt le roman et coïncide avec la naissance du fils d'Amparo.

L'écriture du roman se situe pendant la Restauration, qui débute en 1875 avec le retour au pouvoir de la dynastie en la personne d'Alphonse XII, fils d'Isabelle II. D'emblée, l'expérience démocratique apparaît comme une parenthèse, comme cela a été longtemps le cas dans l'historiographie. Même si ceux qui gardent le silence en 1868 finiront au bout de sept ans par emporter le morceau (« llevarse el gato al agua », p. 104), Pardo Bazán peint avec un souci d'authenticité et de quasi exhaustivité cette courte période d'effervescence politique, toujours, ou presque, depuis l'optique du milieu ouvrier de la manufacture de tabacs. Ce point de vue entraîne, dans une quête d'« effet de réel<sup>4</sup> », l'emploi d'une langue dégradée et déformée (« institución », « espotismo », « descentraizar », etc.) et l'exposition volontairement grossière et superficielle de principes

---

<sup>2</sup> Toutes les citations renvoient à l'édition de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1991.

<sup>3</sup> J'emploie la majuscule pour suivre l'usage dans l'historiographie.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968.

politiques<sup>5</sup>. Par exemple, dans la souveraineté populaire et la lutte des classes expliquées par Amparo (p. 105) transparait peut-être une certaine condescendance teintée de moquerie de la part de la narratrice. Il n'empêche, l'artifice réaliste et le point de vue de classe sont significatifs d'une véritable politisation des masses populaires à l'époque du *Sexenio*, à travers les clubs, meetings et manifestations (ce bouillonnement est évoqué p. 105), grâce aux libertés d'expression, d'association et de réunion. Le premier gouvernement provisoire d'octobre 1868 avait reconnu ces droits, dans la foulée des revendications des *juntas* révolutionnaires constituées dans tout le pays, libertés qui seront inscrites dans la constitution de juin 1869 (article 17).

Ce n'est donc pas un hasard si les chapitres 9 et 10 représentent l'impact immédiat de la révolution de 1868 dans les ateliers de la manufacture de tabacs par le biais de la lecture collective de journaux qui, à l'époque, « pululaban » (p. 105). Ces scènes mettent en relief trois réalités socio-politiques : l'importance de cette pratique, courante jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle dans une société très majoritairement analphabète, l'essor inédit de la presse avec le *Sexenio* (à peu près, semble-t-il, 600 titres nouveaux, dont beaucoup éphémères<sup>6</sup>) et les modalités de l'apprentissage politique dans les classes populaires, que débute Amparo par la lecture quotidienne de *La Soberanía Nacional* au barbier (p. 87). Le journal devient avec le *Sexenio* un véritable outil d'instruction et d'éducation, comme le montre le préambule au décret du 1<sup>er</sup> mai 1871, dans lequel Sagasta qualifie le journal de « libro del obrero<sup>7</sup> ». Les réactions spontanées et enflammées des ouvrières, qui ponctuent la lecture des journaux, incarnent l'appropriation — maladroite, comme la romancière se plaît à le souligner par diverses marques stylistiques — des idées politiques par le milieu populaire, tout en traduisant la naissance d'une conscience sociale et politique. Il ne faut cependant pas ignorer l'importance fondamentale des modalités de cette propagande en actes qui concourent à cette appropriation et cette

---

<sup>5</sup> Leopoldo Alas a noté : « En los primeros capítulos parece que el autor quiere dibujar el perfil cómico de la revolución, según la entendió el pueblo en algunas provincias », « *La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán », dans ...*Sermón perdido* : (Crítica y sátira), Madrid, Fernando Fé, 1885, p. 117.

<sup>6</sup> FUENTES, Juan Francisco et FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *Historia del periodismo español*, Madrid, Editorial Síntesis, p. 118.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 131. Ce décret réduisait les frais d'affranchissement pour l'envoi de journaux.

prise de conscience : la dramatisation, les variations dans le ton de la voix et autres effets oratoires de la lectrice Amparo. À la propagande orale il faut également rattacher le tribun par antonomase, le républicain Emilio Castelar, auquel les ouvrières vouent une grande admiration. Même si elles ne comprennent pas tout dans ses discours, elles savent que Castelar défend le peuple et dénonce la tyrannie et cela suffit (p. 108). Enfin, le théâtre, au cœur du chapitre 36 avec la représentation, à Marineda, de *Valencianos con honra*, est un autre moyen de diffusion politique. Inauguré en Espagne par le théâtre patriotique lors de l'invasion napoléonienne, le théâtre politique sera abondamment utilisé par la propagande républicaine pendant le *Sexenio*<sup>8</sup>.

Si les dirigeants politiques du *Sexenio* sont quasiment absents de la narration — on évoque rapidement le général Prim et le régent Serrano soupçonnés de trahir l'idéal révolutionnaire (p. 107 et p. 126) —, les deux questions politiques essentielles de cette étape historique parcourent la narration, à savoir la forme de gouvernement de l'Espagne (monarchie ou république) et le conflit carliste. La première est abordée, d'une part, à travers la recherche d'un roi et, d'autre part, à travers l'effervescence républicaine, notamment l'adhésion populaire à la *Federal*, qui structure le roman jusqu'à la proclamation finale de la République, le 11 février 1873. La nouvelle offensive carliste qui se fait jour pendant le *Sexenio* et débouchera sur la deuxième guerre carliste (1872-1876) est évoquée à plusieurs reprises et directement corrélée avec la fiction narrative, puisque le lieutenant Baltasar Sobrado est envoyé en Navarre combattre la guérilla carliste (« partidillas sueltas », p. 178).

La Révolution de septembre 1868 avait été le fruit de la coalition entre des groupes politiques idéologiquement opposés — unionistes, progressistes et démocrates — mais ligués contre la reine Isabelle II et le libéralisme modéré au pouvoir. Les démocrates sont exclus du gouvernement provisoire d'octobre 1868, ce qui montre la fragilité ou plutôt le jeu de dupes qu'avait été l'alliance politique scellée à Ostende en août 1866. Cependant, les militaires, unionistes et progressistes, soulevés dans la baie de Cadix, avaient invoqué le Suffrage Universel en tant qu'instance de légitimation dès leur premier manifeste, le 19 septembre 1868. Sous la pression des

---

<sup>8</sup> DE LA FUENTE MONGE, Gregorio, « El teatro republicano de la Gloriosa », *Ayer*, 72, 2006, p. 83-119.

*juntas* et dans le sillage du mouvement révolutionnaire, le gouvernement provisoire formé à Madrid consigne le principe du Suffrage Universel dans son programme du 25 octobre. Sous le compromis démocratique, c'est-à-dire le régime de « monarchie démocratique » que les unionistes, progressistes et démocrates *cimbrios*<sup>9</sup> avaient institué comme forme de gouvernement par leur manifeste du 12 novembre 1868<sup>10</sup>, se font jour les tensions entre civils et militaires, ainsi que, plus concrètement, l'incrédulité des républicains face au recyclage démocratique des progressistes et unionistes<sup>11</sup>. La promulgation de la Constitution en juin 1869 confirmerait, par son article 33, la permanence du trône en Espagne, mais, pour l'heure, sans roi.

Ce paradoxe et la recherche d'un roi pour la vacance du trône espagnol, qui débute dès octobre 1868, nourrirait plaisamment les revues satiriques du début du *Sexenio* qui ont visiblement été une source d'information pour Emilia Pardo Bazán. Cette question est évoquée dans le roman avec humour, d'abord par le biais de Salustiano Olózaga, ambassadeur à Paris, *el viejo del borrego*, que les cigarières détestent parce qu'il est à la recherche d'un roi « que no nos hacía maldita la falta » (p. 107). Celui-ci apparaît en effet dans la presse satirique du début du *Sexenio* affublé d'un caricatural

<sup>9</sup> C'est-à-dire l'infime minorité démocrate qui reconnaît la monarchie.

<sup>10</sup> Manifeste que la presse satirique illustrée représenterait comme le « pastel democrático », en référence au « pastel », défini au sens figuré comme « el convenio de algunos, secreto o encubierto, para algún intento, regularmente no bueno », dans la première édition du *Diccionario de Autoridades*.

<sup>11</sup> C'est ce qu'exprime clairement le vieux républicain José María Orense le 22 février 1869 devant les Cortes Constituyentes : « ¿Cómo he de creer yo que son esos señores demócratas? Ya eran talluditos en 1854 para haber sabido lo que era la democracia ». Voir dans <[http://www.congreso.es/est\\_sesiones/](http://www.congreso.es/est_sesiones/)>, la législature 1869-1871, 22/02/1869, p. 93 [consulté le 10.09.2018]. Si, dans le même cénacle, le 25 juin 1869, le progressiste Sagasta, alors ministre de l'Intérieur, se félicitait d'avoir été le premier à avoir établi avec ses « dignes compagnons », « ese instrumento poderoso de progreso y civilización, el sufragio universal », le même Sagasta devait déclarer des années plus tard : « El Sufragio Universal no ha sido nunca un principio [...] del Partido Progresista; fue un principio aceptado por el Partido progresista y por la Unión Liberal a cambio de que la democracia nos aceptara la Monarquía. » Déclarations de Sagasta citées dans DARDÉ, Carlos, « Sagasta o cómo sobrevivir en política », in Javier MORENO LUZÓN (coord.), *Progresistas: biografías de reformistas españoles: 1808-1939*, Madrid, Taurus Ediciones, 2006, p. 123. Et il est certain que la tradition libérale restait attachée au suffrage censitaire, c'est-à-dire l'exercice du vote par les propriétaires et les capacités.

collier de la Toison d'or<sup>12</sup>, d'où *el del borrego*, et en perpétuelle quête d'un souverain<sup>13</sup>. C'est ensuite Baltasar Sobrado qui se lance dans le décompte des nombreux prétendants soutenus par les différentes tendances politiques (p. 178-179). Sur les onze candidats dénombrés par Baltasar, trois seulement prétendent réellement à la couronne d'Espagne, tous trois rattachés d'ailleurs à la dynastie des Bourbons : le jeune Alphonse, fils de la Reine renversée, Carlos, *el pretendiente*, car le prétendant par antonomase de la branche carliste et, enfin, le duc de Montpensier, candidat des unionistes, le mari de la sœur d'Isabelle II (« ese maldito de cuñado de la reina », p. 112) qui, à la suite de son duel avec Enrique de Bourbon en mars 1870 (p. 178), devra renoncer à ses ambitions monarchiques<sup>14</sup>. Après que le Portugais, Ferdinand de Cobourg (« el de Portugal que anda remiso », p. 179), et le jeune Thomas de Savoie, duc de Gênes, neveu du roi Victor Emmanuel II, eurent décliné l'offre de la couronne d'Espagne, le général progressiste Prim défend, entre l'été 1869 et l'été 1870, les candidatures de Léopold de Hohenzollern et d'Amédée de Savoie, duc d'Aoste et fils du roi d'Italie. La candidature du prince prussien, poussée par Bismarck, sera le prétexte de la guerre franco-prussienne (1870-1871). Le patronyme Hohenzollern-Sigmarigen donnerait lieu à de multiples plaisanteries, dont le roman se fait l'écho « los periódicos satíricos lo convierten en *Ole, ole, si me eligen*<sup>15</sup> ». Après le renoncement de Hohenzollern, Prim finit par imposer Amédée de Savoie, qui sera élu par le Congrès des députés le 16 novembre 1870. Celui-ci arrivera à Madrid le 2 janvier 1871, quelques jours après l'assassinat de Prim, son plus ferme soutien. Le nouveau roi est évoqué à plusieurs reprises dans la narration, comme le roi libéral (p. 207), apparemment égalitaire — il est décrit serrant la main de tout le monde (p. 193) — et sous le sobriquet, populaire à l'époque, de Macarroni (p. 228 et 261)<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Il avait été effectivement nommé chevalier dans l'Ordre de la Toison d'Or en 1843.

<sup>13</sup> Un exemple parmi une multitude, une caricature, œuvre de Francisco Ortego, où il est représenté guidant l'allégorie de l'Espagne qui porte le trône vide sur le dos, *Gil Blas*, revue satirique madrilène, 6 mai 1869.

<sup>14</sup> Voir la note de Varela Jácome dans le roman, p. 178.

<sup>15</sup> Le jeu de mots apparaît, par exemple, dans l'hebdomadaire satirique de Barcelone, *La Campana de Gràcia* du 10 juillet 1870.

<sup>16</sup> Le journaliste et écrivain Roberto Robert écrit en 1870 *Crítica de la bufonada cómica Macarronini I* comme une immédiate réaction à la pièce interdite d'Eduardo Navarro Gonzalvo *Macarronini I*. Baltasar évoque aussi le général Baldomero Espartero, candidat des progressistes, l'ancien héros libéral, Duc de la Victoire,

Le renversement de la reine Isabelle II entraîne le regain du carlisme et des prétentions de Carlos de Bourbon à la couronne d'Espagne. La résurgence de ce conflit, qui avait commencé avec l'opposition de Carlos María Isidro, le frère cadet de Ferdinand VII, à l'accession au trône d'Isabelle, provoquant la première guerre carliste (1833-1840), est directement articulée avec la fiction narrative. Baltasar Sobrado, en effet, sera envoyé en Navarre combattre les premiers soulèvements des partisans de Carlos, *el Terso*, petit-fils de Carlos María Isidro de Bourbon. Comme il l'expose à son ami Enrique Borrén : « verá usted cómo salen de la tierra igual que los hongos, cuando llueve, pero equipaditos y con armamento » (p. 138). Lorsqu'il est à la veille de partir, Baltasar évoque la radicalisation de la lutte : les attaques carlistes contre les symboles du progrès (« y los otros caribes que cortan el telégrafo y queman las estaciones », p. 178), tandis que les libéraux se livrent à l'iconoclasme religieux (« fusilan por chiste a las imágenes », p. 178). Lors de cette seconde guerre, le carlisme atteindra une organisation inédite avec la formation d'un embryon d'État qui battra sa propre monnaie (p. 248). Soulignons deux choses qui montrent que doña Emilia a feuilleté la presse satirique du *Sexenio*. Pour désigner la multiplication des groupes carlistes, l'image, discursive ou graphique, des champignons — *hongos ou setas* — est récurrente à l'époque du conflit, à titre d'exemple un dessin de Tomàs Padró paru dans *El Lío* du 21 mars 1874, « Metamorfosis », où apparaissent des champignons coiffés de bérets, l'emblème par excellence des carlistes. Relevons aussi l'emploi de « caribes » pour qualifier les carlistes<sup>17</sup>, que l'on rencontre souvent dans la presse satirique des années 1873-1874, notamment dans *El Cañón Krupp* et *La Madeja Política*<sup>18</sup>. Ce substantif, qui est défini dans son sens métaphorique dès la première édition du dictionnaire de l'Académie (1729) comme « el hombre sanguinario y cruel que se enfurece contra otros sin

---

pouvait être à même de créer sur sa personne le consensus ; la regencia trina peut réunir les trois militaires victorieux, Serrano, Topete et Prim, enfin, je ne peux qu'émettre deux hypothèses sur l'intrigant Ángel Primo, soit le jeune Thomas de Savoie, duc de Gênes (mais que je n'ai jamais vu désigné sous ce titre), ou bien Pardo Bazán reprend-elle une boutade apparue dans la presse satirique ? J'ai repéré cette mention dans *Gil Blas* du 7 août 1870 et dans *El Padre Adán*, revue sévillane, du 7 novembre 1870.

<sup>17</sup> Mais il est possible que le syntagme « los otros caribes » englobe aussi bien les carlistes que les libéraux iconoclastes.

<sup>18</sup> *La Madeja Política* succède à *La Flaca* et alterne avec *El Lío*. Les trois revues sont publiées à Barcelone.



tener lástima ni compasión », était déjà politiquement orienté au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, puisqu'il désignait les « serviles » (c'est-à-dire les absolutistes)<sup>19</sup>.

Dans un souci de vérisme (mais aussi de retardement de l'intrigue amoureuse), l'artifice littéraire — faire de Sobrado un militaire combattant le carlisme — permet d'ancrer fermement le roman dans le contexte historique. Mais là n'est peut-être pas l'essentiel. Le carlisme, dès le début, n'est pas seulement un conflit dynastique, c'est une idéologie contre-révolutionnaire. C'est la résistance de l'Ancien Régime contre le libéralisme, un combat qui se superpose à l'opposition séculaire ville/ campagne et, au-delà, à l'antagonisme entre la tradition et la modernité, c'est-à-dire, les Lumières et le libéralisme. Pardo Bazán l'a bien compris, qui, en amont dans la narration, aborde le carlisme dans le chapitre intitulé « Tirias y troyanas » par l'évocation de l'agitation à la frontière — « En la frontera, agitación carlista » (p. 126) —, les partisans carlistes trouvant, effectivement, aisément à se réfugier dans le Sud de la France qui leur sert de base arrière<sup>20</sup>. La métaphore même de l'irréconciliabilité qui chapeaute ce chapitre apparaît comme une caractéristique de la nation espagnole, minée (« *se gaseó la nación hispana* », p. 126) par les divergences : l'opposition sur la forme politique de l'Espagne, la multiplication des manifestations revendicatives qui dégénèrent (« *acabando siempre como el rosario de la aurora* », p. 126), et la résurgence du carlisme. La manufacture de Marineda devient une métonymie (« *representación en pequeño* ») de la « *lid magna* » (p. 126), à travers les invectives qu'échangent les citadines et les paysannes traitées par les premières de « *servilonas, carlistas* » (p. 127). Le temps passe, l'antagonisme originel demeure : la qualification de « serviles » était née au sein des Cortes de Cadix (1810-1812), à l'aube du libéralisme en Espagne, pour dénigrer les absolutistes. Qu'on ne s'y trompe pas : sous le ton souvent enjoué c'est bien la tragédie

---

<sup>19</sup> Comme le montre cet exemple tiré du *Semanario Patriótico*, qui s'acharnait ainsi contre les « serviles » : « No conocen el derecho de gentes, y así es que cuando hacen algún prisionero le queman en parrillas danzando alrededor de él como caribes », cité dans AYMES, Jean-René, *La Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1990, p. 154.

<sup>20</sup> DUPONT, Alexandre, « L'exil carliste espagnol dans le sud de la France des années 1870 : entre catégorisations du réfugié et protestations populaires », *Hommes & migrations*, 1321, 2018, <<http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4335>> [consulté le 27.07.2018]

nationale qui se joue. Ces Tyriennes et Troyennes sont une métaphore des deux Espagne comme ne l'aurait peut-être pas dit Pardo Bazán, mais que quelques années auparavant Benito Pérez Galdós avait concentrées dans la terrible Orbajosa<sup>21</sup> de son roman *Doña Perfecta* (1876).

*La Tribuna*, plus que toute autre question politique, développe l'effervescence républicaine et l'essor inédit, et réel, du fédéralisme, qui trouve sa caisse de résonance dans la manufacture de tabacs de Marineda. Les historiens s'accordent à souligner, en effet, la progression foudroyante du républicanisme pendant le *Sexenio*, notamment dans sa dimension fédéraliste<sup>22</sup>. En dépit de ce que prétend l'auteur que reprend la romancière, non sans raillerie, à savoir que personne n'aurait pensé au fédéralisme en Espagne si Francisco Pi y Margall n'avait pas traduit Proudhon<sup>23</sup> (p. 105), les premières publications concernant la doctrine fédérale apparaissent dès les années 20 et 30 du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>24</sup>. Que ce soit dans la clandestinité ou la légalité, pendant la monarchie isabelline la propagande démo-républicaine connaîtrait une notable progression par le biais de ceux que l'on a appelés les « tribunos del pueblo<sup>25</sup> ». Mais il est certain que l'ère de libertés inaugurée par le *Sexenio*, la multiplication de toutes formes de propagande et la création du Parti Républicain Démocratique Fédéraliste, né des dissensions au sein du Parti démocrate, offriront un excellent tremplin pour l'expansion du fédéralisme.

Le roman de Pardo Bazán recrée l'enthousiasme populaire suscité par l'aspiration à une république fédérale. La *Federal* est bien plus qu'une forme politique d'organisation territoriale reposant sur l'autonomie et la décentralisation, éléments grossièrement évoqués

---

<sup>21</sup> Fiction romanesque citée par la romancière dans le prologue, p. 57.

<sup>22</sup> Entre autres, MORALES MUÑOZ, Manuel, *El republicanismo malagueño en el siglo XIX*, Málaga, Asukaría Mediterránea, 1999, p. 35.

<sup>23</sup> Une phrase qui manque d'intelligence pour SANCHEZ REBOREDO, qui blâme la conception élitiste de la politique dans *La Tribuna* ; voir « Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera. Notas sobre *La Tribuna* », *Cuadernos hispanoamericanos*, 531, 1979, p. 576.

<sup>24</sup> José Canga Argüelles publie en 1826 en Angleterre, où il est en exil, ses *Cartas de un americano sobre las ventajas de los gobiernos republicanos federativos*. Canga Argüelles y justifie une solution fédérale en raison de la diversité régionale de l'Espagne, du régime foral et de la formation des *juntas* provinciales pendant le soulèvement de 1808.

<sup>25</sup> PEYROU, Florencia, *Tribunos del pueblo. Demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, CEPC, 2008.

page 141 : « tiene que Madrid no se nos monte encima ». C'est le remède à tous les maux et toutes les infamies (p. 111), l'égalité et la justice sociales (p. 141), la garantie de « la beatitud perfecta » pour le peuple (p. 105). D'où l'absence d'exposition de doctrine. Les quelques éléments qui peuvent apparaître passent par le filtre des ouvrières et leur langage déformé ou parviennent par bribes au milieu du brouhaha du banquet organisé en l'honneur des délégués de Cantabrie (p. 151) ; des mots-clés se détachent : « La Revolución francesa », « Pi » (pour Pi y Margall, qui a diffusé et théorisé le fédéralisme en Espagne). Lors de la lecture du pacte de l'Union du Nord (p. 157), sous l'effet de la chaleur et de la foule, ce ne sont à nouveau que quelques expressions — « garantías sacrosantas », « derechos invulnerables », etc., principes fondamentaux du républicanisme — qui survolent l'assemblée. De l'établissement avec les délégués de Cantabrie du pacte de l'Union du Nord, qui s'inscrit dans la réalité des pactes fédératifs de l'année 1869, c'est l'impact sur l'assemblée populaire qui est retenu et surtout la consécration d'Amparo en tant que *tribuna del pueblo*, porte-étendard, au propre et au figuré, de l'éveil d'une conscience populaire. Une Amparo convertie, par le truchement du regard du patriarche républicain, en flamboyante allégorie de la liberté (p. 152). En élaborant cette image, Pardo Bazán pensait probablement au tableau de Delacroix *La liberté guidant le peuple* qui célèbre la révolution de 1830<sup>26</sup>, ou à d'autres allégories de la liberté (ou de la République ou de la Révolution), si présentes dans la presse espagnole du *Sexenio*. Dans tous les cas, c'est bien l'illusion républicaine que cherche à recréer *La Tribuna*, le mythe de la *Federal*, qui a pris corps pendant ces années du *Sexenio*, comme l'a expliqué l'historien José María Jover Zamora :

Y las clases populares creen llegado el momento propicio al cumplimiento de todos los sueños: el reparto, la igualdad, la democracia, el fin de las quintas, la República: la Federal que es la mítica palabra que resume y garantiza todas estas aspiraciones<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> JOVER ZAMORA, José María, *Realidad y mito de la primera república*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 95.

<sup>27</sup> JOVER ZAMORA cité dans FUENTES, Juan Francisco et FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *op. cit.*, p. 127.

Mais Amparo, nouvelle Marianne, n'est pas la seule à incarner cet imaginaire républicain, que la narration évoque par d'autres symboles et par le discours. C'est par le biais des images allégoriques qui abondent dans la presse du *Sexenio* que les ouvrières de Marineda se représentent l'affrontement entre les deux formes politiques en lice<sup>28</sup> (p. 125). La monarchie est une vieille plus ridée qu'un raisin sec et entourée des instruments de la violence et du despotisme, tandis que la république est une magnifique jeune femme vêtue à l'antique (comme l'étaient les Mariannes de la Révolution française) et entourée des symboles de l'abondance et du progrès, des arts et de la science. Guerre des images, guerre des hymnes aussi, qui est évoquée au chapitre 15, lors de la réception de la délégation de Cantabrie. Comme le traduit avec pertinence la romancière, *La Marseillaise*, « la trágica Marsellesa » (p. 139) — on notera que la conservatrice doña Emilia préfère rappeler l'hymne de guerre plutôt que le chant universel de la liberté — sera adoptée davantage par le républicanisme espagnol que l'*Himno de Riego*, « el bullanguero himno que todo español conoce y ama o detesta » (p. 138). Le vieil hymne du libéralisme espagnol, composé et chanté par la colonne de Riego au moment du soulèvement libéral de 1820, est associé aux dissensions au sein de la famille libérale : « [N]unca servirá de enseña para agrupar a todos los españoles », lisait-on dans le journal du libéralisme modéré, *La España*, en juin 1848<sup>29</sup>.

L'imaginaire républicain s'exprime par des symboles et allégories, mais aussi dans un langage stéréotypé, qui est repris dans le roman par l'emploi d'une rhétorique à forte connotation religieuse. Le républicanisme emprunte au premier libéralisme un langage politique empreint d'images et de métaphores religieuses et de toute une veine sacralisatrice. Le roman en offre un petit échantillon avec la « redención » prédite par les hommes venus de Cantabrie (p. 148), les « garantías sacrosantas », « dogmas de la libertad », « ideales benditos » (p. 157) ou encore le « santo abrazo de fraternidad » (p. 153) qui unit le vieux républicain et Amparo. Relevons aussi le cortège qui accompagne la délégation de Cantabrie et ressemble à une procession (« aquello olía a procesión », p. 146). Dans l'esprit

---

<sup>28</sup> Les références graphiques de ces affrontements symboliques abondent dans la presse madrilène et barcelonaise, notamment sous le crayon des caricaturistes Francisco Ortego et Tomàs Padró.

<sup>29</sup> *La España*, 29-VI-1848, p. 4 « Revista musical ». L'*Hymne de Riego*, après bien de débats chez républicains, sera choisi comme hymne officiel de la II<sup>e</sup> République.

d'Amparo, l'arrivée des membres de l'Assemblée de l'Union est semblable à celle des Apôtres porteurs de la bonne parole, l'Évangile (p. 148). La propagande républicaine du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais encore sous la II<sup>e</sup> République, déborde de ce genre d'analogies<sup>30</sup>. Pourquoi ? D'une part, les républicains considéraient qu'eux seuls étaient à même de réaliser le message évangélique qui avait été dévoyé par l'Église, d'autre part, dans une société profondément chrétienne, une rhétorique empreinte de religiosité permettait de véhiculer la propagande républicaine. L'histoire du républicanisme espagnol abonde en *santones* et *apóstoles*, mais, comme on sait, les « apôtres de la liberté » et « crédos politiques » ne sont pas l'apanage exclusif du langage politique espagnol. Dans ce chapitre 17, Amparo se rêve en héroïne romantique prête à sacrifier sa vie pour la cause et se voit aux côtés de Mariana Pineda, l'héroïne libérale par excellence, sur les tableaux qui représentent les martyrs de la liberté. Ce genre de gravure existe, l'une d'elles orne une série de biographies des députés à l'Assemblée Constituante de 1869, *Los diputados pintados por sus hechos* (Madrid, 1869-1870, R. Labajos y Compañía). La veine martyrologique initiée par la Révolution française, dans une transposition politique du premier christianisme, est reprise par la rhétorique libérale espagnole (les victimes du 2 mai 1808 sont les premiers martyrs de la liberté) et adoptée par la propagande républicaine. Le stéréotype du martyr rejoint ainsi le vieux stéréotype du révolutionnaire romantique<sup>31</sup>. Fermín Galán et Ángel García Hernández, fusillés en décembre 1930 après le soulèvement de Jaca, seront honorés comme les premiers martyrs de la II<sup>e</sup> République.

La chute de la I<sup>e</sup> République espagnole, en proie aux soulèvements cantonalistes, entraînera un changement de régime politique, mais surtout, autant pour la bourgeoisie radicale que pour les masses ouvrières, la fin de l'utopie fédérale<sup>32</sup>. Par cohérence narrative avec son projet littéraire, le roman de Pardo Bazán s'achève sur la réalisation de l'idéal républicain avec la proclamation de la République, qui est aussi le triomphe, équivoque, de l'héroïne,

---

<sup>30</sup> Par exemple, sous la II<sup>e</sup> République, un ouvrage destiné aux enfants expliquant la Constitution républicaine de 1931 s'intitule *El Evangelio de la República*, Madrid, Instituto Samper, 1932.

<sup>31</sup> MIGUEL GONZÁLEZ, Román, *La pasión revolucionaria*, Madrid, CEPC, 2007, p. 312.

<sup>32</sup> FUENTES, Juan Francisco et FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *op. cit.*, p. 128.

symbole de la trajectoire politique d'un groupe social qui occupe le devant de la scène au XIX<sup>ème</sup> siècle.

### **LA TRIBUNA, LE ROMAN DE LA CONFRONTATION SOCIALE**

Le roman est donc devenu dans cette fin de XIX<sup>ème</sup> siècle un document social, selon Pardo Bazán. *La Tribuna* n'est certes pas à proprement parler un roman social consacré à dénoncer les injustices et l'exploitation dont sont victimes les plus pauvres, pour être un peu schématique, mais c'est bien le roman de la confrontation sociale au sein d'une société hiérarchisée, que met en espace la topographie de Marineda. Si le Barrio de Arriba, aristocratique, n'est qu'allusivement évoqué (Carmela, la dentellière, doit livrer un travail à une dame du Barrio de Arriba, p. 72), les deux autres sphères urbaines — le Barrio de Abajo et les faubourgs — sont plus précisément abordées. Le Barrio de Abajo, c'est le quartier de la bourgeoisie, le plus dynamique socialement et économiquement, avec la Calle Mayor, où habitent les Sobrado, et son avenue de Las Filas, qui fascinent toutes deux Amparo. Dans les faubourgs, logiquement situés aux confins de la zone urbaine, se concentre le prolétariat. À propos des deux lieux de résidence d'Amparo, la rue des Castros et la côte San Hilario, on souligne l'animation (p. 64-65) et le caractère semi-rural, avec les poules (p. 65) et le « rincón campestre » (p. 197) qu'est la Olmeda, sur laquelle donne la petite maison qu'occupent Amparo et sa mère après la mort de Rosendo<sup>33</sup>, et qui abritera les amours d'Amparo et Baltasar.

*La Tribuna* confronte donc pour l'essentiel deux groupes sociaux, la bourgeoisie d'un côté et, de l'autre, le prolétariat, dans une de ses premières apparitions dans la littérature espagnole, en tant que protagoniste<sup>34</sup>. Le premier groupe est incarné par les familles Sobrado et García. Peu de scènes se déroulent dans les intérieurs bourgeois, la plus révélatrice est peut-être celle de la fête de Baltasar (le 6 janvier, jour de l'Épiphanie) qui a lieu chez ces « ricos comerciantes » du Barrio de Abajo (p. 80). Deux points de vue

---

<sup>33</sup> VARELA JÁCOME aborde en détail la morphologie de Marineda et les analogies avec La Corogne, dans l'introduction de son édition de *La Tribuna*, à laquelle je renvoie.

<sup>34</sup> Voir l'article de FUENTES, Víctor, « La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna* », *Grial*, 31, 1971, p. 90-95.

gouvernent cette scène, celui du narrateur omniscient, mais pas neutre socialement, qui raille l'abondance disproportionnée du festin dans une longue phrase accumulative (p. 80)<sup>35</sup> ; et, en une focalisation interne, celui de l'observation admirative d'Amparo qui, avec sa petite troupe de chanteuses de noëls, a été invitée à monter dans l'appartement pour se protéger de la pluie. Pour elle, tout est beau, luxueux et distingué (p. 87). L'activité économique de ce groupe social n'est pas décrite (seulement quelques vagues bribes de conversation entre doña Dolores de Sobrado et son beau-frère, p. 82). Pour l'essentiel, c'est l'oisiveté et la superficialité de la bourgeoisie qui transparaissent (dans les promenades, soirées, conversations), ainsi que la préoccupation pour l'apparence, un classique dans le stéréotype littéraire de la bourgeoisie au XIX<sup>ème</sup> siècle, à quoi il faut ajouter un certain hédonisme visible chez Baltasar (« la ley y norte de su vida era el placer » p. 136), le type même du señorito<sup>36</sup>, le tout assaisonné d'une bonne dose de mesquinerie et de cupidité. Ana, *la Comadreja*, une des camarades d'Amparo à la manufacture, dresse un portrait sans concession des Sobrado : ces bourgeois bourrés d'argent (« achinados de dinero ») sont avarés, exploités des pauvres gens et calculateurs (p. 118-119). La seule chose qui attire les Sobrado, et Baltasar, chez l'aînée des filles García (Josefina) est la perspective du pactole que la famille recevra si elle gagne son procès à Madrid.

Si la bourgeoisie est le monde de l'oisiveté, le prolétariat, au cœur de la narration, est le monde du travail. Le roman s'ouvre d'ailleurs par la description minutieuse de l'élaboration des gaufres (*barquillos*), que dégusteront les bourgeois. *La Tribuna* distingue différentes catégories au sein de cette classe travailleuse : l'artisanat à domicile, représenté par Rosendo, le père d'Amparo, *barquillero*, et Chinto, qui prendra la suite de son patron dans la fabrique à domicile, ainsi que par la jeune dentellière, Carmela, chez laquelle les ravages du travail à la pièce (*a destajo*) sont particulièrement visibles : « descolorida como siempre », « talle encorvado por la habitual labor », « sus ojos marchitos y cansados de fijarse en la blancura del hilo » (p. 140). Les ouvriers et principalement les ouvrières forment l'autre catégorie

<sup>35</sup> Ce net mépris de classe sera également réservé à l'« asiático festín », c'est-à-dire le plantureux festin donné par la mère d'Amparo pour fêter l'entrée de celle-ci à la manufacture de tabacs.

<sup>36</sup> Que développera Benito Pérez Galdós dans *Fortunata y Jacinta* (1887) avec le personnage de Juanito Santa Cruz.

de la masse populaire du roman. La narration souligne les stigmates du travail chez les employées de la manufacture (l'image de décrépitude de la vieille femme, p. 165) et notamment sur les corps des hommes : la maigreur des membres, la cage thoracique enfoncée, la couleur terreuse de la peau (p. 166). On notera l'absence de ce que l'on pourrait appeler un vocabulaire de classe : les ouvrières de la manufacture sont invariablement désignées comme des « operarias », jamais sous le vocable « obreras » ou « trabajadoras », les hommes sont également des « operarios ». Mais il est vrai que le vocable « operaria/o/s », et non « obrero/a/s » rappelle le caractère manuel et non mécanisé du travail effectué. Artisans et cigarières ne sont jamais désignés comme appartenant génériquement à la « clase obrera » ou la « clase trabajadora ». Mais, comme le précise l'historien Juan Francisco Fuentes, si l'arrivée de la littérature internationaliste pendant le *Sexenio* est décisive pour l'incorporation d'un vocabulaire de classe, la nouvelle terminologie peine à s'installer dans un pays qui n'a pas connu de véritable révolution industrielle<sup>37</sup>.

Les deux pôles opposés de la société sont mis en présence à plusieurs reprises dans *La Tribuna*, autour de ce qui constitue le moteur de la fiction : la relation amoureuse entre une ouvrière et un jeune bourgeois. Croisant le principe littéraire cardinal de la littérature réaliste, la médiation (qui voit ?<sup>38</sup>), et le principe de confrontation sociale qui anime *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán multiplie les regards réciproques sur la réalité de l'autre. Nous en avons évoqué un exemple plus haut, l'intérieur bourgeois vu par Amparo, on peut citer aussi, dans une perspective inverse, le regard de Baltasar Sobrado et Enrique Borrén sur l'assemblée de la Unión del Norte (« Estaban Baltasar y Borrén apoyados [...], lo cual les permitía ver cuanto ocurría », p. 155). C'est alors l'occasion pour les deux jeunes

<sup>37</sup> Je renvoie à l'entrée « Clase obrera » de Juan Francisco Fuentes in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN et Juan Francisco FUENTES, *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 167-170. Le syntagme « clase obrera » amorce son apparition en Espagne, aux côtés de « clase trabajadora », et un peu après « clase/s » ou « masa/s proletaria/s », à la fin des années trente du XIX<sup>ème</sup> siècle. Et ce dans le sillage de la France et de l'Angleterre, la « classe ouvrière » est documentée dès 1793, les « working classes » en 1813.

<sup>38</sup> Fabrique d'images à voir, le XIX<sup>ème</sup> siècle est dans sa littérature une fabrique d'images à lire filtrées par le regard, comme l'observe Philippe Hamon : « Le dix-neuvième siècle découvre la médiation, découvre que l'image [...] n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, mais qu'elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur », *Imageries*, Paris, José Corti, 2001, p. 28.



gens d'exprimer leurs craintes devant « [e]l desbarajuste universal... y el picadillo que van a hacer de España estos señores » (p. 155). Deux moments narratifs me semblent particulièrement éclairants quant à la mise en pratique de cette jonction entre littérature réaliste et projet social : la promenade sur Las Filas (chapitre 3) et la scène qui se déroule au théâtre (chapitre 36), un classique dans la littérature réaliste depuis au moins Balzac. *La Tribuna*, en tant que roman urbain, accorde une grande importance à la rue, qui, avec le développement des villes au XIX<sup>ème</sup> siècle, devient la vitrine sociale de la bourgeoisie en pleine ascension, comme le reflètent la littérature réaliste et la peinture impressionniste. À ce titre, le passage « Caído el pañuelo [...] por el mismo orden » (p. 75) est digne de retenir l'attention. Dans cet extrait, la vision de la bourgeoisie provinciale parvient au lecteur par le truchement du regard subjectif d'Amparo. D'emblée, les détails vestimentaires fonctionnent comme des marqueurs sociaux, les redingotes, manteaux et ombrelles (« levitas », « gabanes » et « sombrillas ») s'opposant au foulard de la jeune fille du peuple. D'où une description qui s'attache à voir dans la promenade non seulement la réalisation d'un rite social, dont est exclue la jeune Amparo, simple spectatrice, mais également l'affirmation d'une hiérarchie immuable, figurée dans l'image finale de la « procession » qui obéit à un ordre inaltérable. Dans ce véritable spectacle de la rue — « el espectáculo que el paseo presentaba » — on remarque que les différents personnages observés deviennent des objets (et pas seulement d'observation), des pantins articulés réduits à leur tenue vestimentaire : « una fila de altos sombreros », « seis o siete pantalones gris perla » (p. 75). Mais on peut s'interroger : qui voit finalement cette scène ? La narration s'attarde sur les détails inesthétiques révélés par l'implacable clarté solaire : le noir bleuté des redingotes sans doute lustrées par l'usage, l'emplacement des anciennes coutures des vêtements transformés, signalant une classe sociale peut-être pas si aisée que cela, celle du « quiero y no puedo » et préoccupée par les économies et la mesquinerie évoquées plus haut. On retrouve ici, mêlées ou emboîtées, je crois, deux focalisations : le regard omniscient et impitoyable du narrateur et l'émergence d'une conscience sociale chez la toute jeune Amparo. La scène se déroulant au théâtre, lieu privilégié de l'observation, de l'ostentation et de la rivalité de classes (aristocratie/bourgeoisie), est

quasiment obligée dans la littérature réaliste. L'originalité de celle, fort longue, de *La Tribuna* est qu'elle concerne non pas un opéra, mais une pièce de théâtre politique et qu'elle confronte prolétariat (deux jeunes ouvrières de la manufacture de tabacs) et bourgeoisie, plus spécifiquement en une sorte de duel, quoique l'une des deux adversaires, Amparo et Josefina, l'ignore. La pièce, *Valencianos con honra*, de Francisco Palanca y Roca, est représentée pour la première fois à Valence, au théâtre Libertad, le 8 janvier 1870<sup>39</sup>. Située dans le contexte de la violente répression du mouvement républicain fédéraliste d'octobre 1869, l'œuvre est dédiée à la « honradez del gran partido republicano<sup>40</sup> ». Bien que le propos soit nettement propagandiste, comme le montrent les répliques détachées typographiquement dans le texte et le dénouement de la pièce sur le serment que l'Espagne connaîtra un jour la république fédérale, ce sont essentiellement les qualités morales des républicains (courage, droiture et générosité) qui sont mises en relief (l'acte II s'intitule « Nobleza republicana »), alors que la vilénie et la trahison caractérisent leurs ennemis, mais pas tous, puisqu'un capitaine de l'armée, ayant trouvé refuge chez des républicains, permettra aux deux protagonistes masculins de s'enfuir (ce qu'évoque le roman, p. 256). Le mélodrame rivalise sérieusement avec la lutte socio-politique, une lutte qui, on s'en doute, se joue autant sur scène que dans la salle.

Depuis le poulailler (« paraíso », « cazuela ») où elle est placée, Amparo a donc une vue en plongée sur la scène et sur les loges du parterre où se trouvent le public bourgeois et notamment les filles García et leur mère, bientôt rejointes par Baltasar. Cette opposition et séparation spatiale haut/bas métaphorise l'opposition de classe et la rivalité amoureuse entre Amparo et Josefina. Les réactions du poulailler sont sans retenue (approbations d'Amparo, cris, soupirs, sanglots, p. 254-256) et décrites avec force détails, en insistant sur la synergie qui s'établit entre le public et les acteurs électrisés par l'enthousiasme de la salle<sup>41</sup>. À ce déchaînement d'émotions

---

<sup>39</sup> La pièce a été publiée à Valence, Imprenta de Victoriano León, sans date, 65 p. Elle a été rééditée en fac-similé à Valence par la Librería París-Valencia en 1998 et est à présent disponible en format numérisé sur le site de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>40</sup> Dans le prologue ou dédicace.

<sup>41</sup> On peut lire à propos de l'ambiance dans les théâtres au tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, l'article de Serge SALAÜN, « La sociabilidad en el teatro », *Historia Social*, 41, 2001, p. 127-146.

s'oppose la froide indifférence de Josefina pour qui la pièce n'est qu'un « dramón muy populachero y muy cursi » (p. 257). La confrontation sociale se double de la rivalité amoureuse, Amparo ne peut que constater la victoire de Josefina, qui s'offre aux regards des spectateurs des fauteuils d'orchestre (*lunetas*, les places les plus chères), courtisée par Baltasar et sérieusement embellie par sa richesse nouvellement acquise grâce au procès gagné par sa famille (« la proximidad de la fortuna animaba [...] cejas », p. 256). Aussi noble et généreuse que les républicains de la pièce, Amparo a renoncé à écrire une lettre anonyme aux García pour dénoncer la duplicité de Baltasar, comme le lui avait conseillé son amie Ana<sup>42</sup>, elle n'accomplira pas cet acte vil et bas. Elle se bornera à tracer une énigmatique croix rouge sur la porte de la maison des Sobrado.

Bien que de façon moins évidente que dans la scène de la rue, on note une double focalisation, le point de vue interne (Amparo) étant relayé par une vision omnisciente ou externe, comme dans le cas où on suppose ce que dit Josefina de la pièce représentée sur scène. Si dans cet extrait la rivalité amoureuse recouvre la confrontation sociale, c'est dans l'approche du monde de la manufacture de tabacs, de ses modes de production et de ses ouvrières que le roman de Pardo Bazán révèle davantage sa valeur d'étude sociale.

## UNE CLASSE OUVRIÈRE ÉMERGENTE

Comme on le sait, *La Tribuna* repose, dans l'esprit du naturalisme, sur une solide observation personnelle. De la fréquentation journalière de la manufacture de tabacs de La Corogne pendant deux mois<sup>43</sup> résultent des descriptions extrêmement précises des différents ateliers, où les principes du naturalisme en littérature côtoient la palette dorée du peintre classique Claude Gellée dit Le Lorrain, qu'évoque Leopoldo Alas dans sa critique de *La Tribuna*, et

---

<sup>42</sup> « Su indómita generosidad popular se despertó. La pequeñez de la villana acción se hacía muy patente al ir a perpetrarla. » (chapitre 35, p. 252).

<sup>43</sup> Voir l'introduction de Varela Jácome, p. 49, ainsi que l'article de Nelly CLEMESY, « De "La cuestión palpitante" a "La Tribuna": teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán », qui cite les *Apuntes autobiográficos* de la romancière, in Yvan LISSORGUES (dir.), *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, p. 486.

l'impressionnisme dans le jeu des couleurs et lumières<sup>44</sup>. Je ne m'arrêterai pas sur ces aspects littéraire et pictural pour considérer comment *La Tribuna* est le roman de l'émergence d'une classe ouvrière en tant que collectif agissant, sans entrer non plus dans la polémique sur le caractère fondateur ou non de notre roman dans l'approche littéraire d'une problématique ouvrière<sup>45</sup>.

À la différence des artisans à domicile, abordés par le biais des personnages du fabricant de gaufres et de la dentellière, les ouvrières de la manufacture forment, en effet, une collectivité avec ses rites et usages — le carnaval (p. 168), *las comiditas* (p. 185) —, possédant une conscience de groupe (dans un sens anthropologique) et attachée à une forte religiosité. Les ouvrières, pieuses et dévotes, ont un autel dans l'atelier (p. 180-181) et sont choquées par le discours d'un député de Catalogne qui a dit qu'il n'y avait pas de Dieu. En effet, Francisco Suñer y Capdevila, député de Gérone, médecin de son état, avait provoqué un énorme scandale au Congrès des députés à la séance du 26 avril 1869 en déclarant la guerre à Dieu, à la phtisie et aux rois, dans le cadre des débats sur les articles 20 et 21 (sur la religion)<sup>46</sup>.

Historiquement, les cigarières forment le collectif où la visibilisation du travail féminin est la plus évidente, d'une part, et caractérisé, d'autre part, par un activisme socio-politique récurrent depuis 1830. L'historienne Gloria Espigado Tocino a analysé les mouvements au sein des fabriques de tabac jusqu'à l'orée du XX<sup>ème</sup> siècle, en incluant l'exemple littéraire de Marineda<sup>47</sup>. Cette idée de collectif est reflétée dans les scènes de travail en commun au sein des ateliers,

---

<sup>44</sup> « La señora Pardo Bazán es de todos los novelistas de España el que más pinta: en sus novelas se ve que está enamorada del color y que sabe echar sobre el lienzo haces de claridad como Claudio Lorena », écrit Alas, art. cit., p. 113.

<sup>45</sup> Je renvoie, d'une part, à l'introduction de Benito Varela Jácome, « Es la primera novela de protagonismo obrero » (p. 48), et, d'autre part, à l'article de Cristina Enríquez de Salamanca : « *Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, 2008, p. 235-244.

<sup>46</sup> Ce qui vaudra à ce député d'être représenté par le dessinateur satirique Padró sous la forme d'un diable rouge dans *La Flaca*, le 17 juillet 1869.

<sup>47</sup> Cette historienne renvoie également aux travaux d'Alicia Mira concernant les cigarières en tant que pionnières de la visibilisation de la femme travailleuse. Voir ESPIGADO TOCINO, Gloria, « De Lavapiés a Marineda. El uso de la violencia en la protesta de las cigarreras (1830-1908) », in Marie-Linda ORTEGA et Sylvie TURC-ZINOPOULOS (dir.), *De la violence et des femmes*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang S. A., 2017, p. 38.

dans la lecture collective — on mentionne au passage que les ouvrières se cotisent pour que la lectrice ne perde pas d'heures de travail (p. 105) —, qui met en évidence une sociabilité politique informelle, comme l'a étudié Óscar Freán<sup>48</sup>. Le travail, qui définit essentiellement cette collectivité féminine, est présenté dans une double dimension : comme synonyme d'aliénation et dégradation — j'ai évoqué brièvement les ravages sur le corps de Chinto (p. 166 et p. 264), on pourrait aussi développer l'animalisation (p. 165-166), l'addiction à l'alcool directement liée au travail pénible<sup>49</sup> (p. 167) —, mais aussi comme un outil d'émancipation familiale notamment pour les femmes ; c'est le cas pour Amparo (p. 95) et pour les cigarières en général (« la cigarrera, desde que lo es, sale en cierto modo de la patria potestad », p. 158). On notera aussi les sentiments d'affection (« las entrañas maternas » de la fabrique, p. 116), de respect et de dignité attachés à la fabrique et au travail (p. 91 et p. 198).

Cette collectivité travailleuse est également unie par des liens de solidarité, qu'elle soit spontanée — la collecte pour venir en aide à Rita accusée de vol, mais elle a volé pour satisfaire les exigences de son mari violent ; aussi, les collectes, *cuestaciones*, au moment de la suspension des payes, pour aider celles qui ont plus de bouches à nourrir — ou organisée par des sociétés de secours mutuels qui ont commencé à se mettre en place au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le roman évoque le *fondo de hermandad* de la fabrique qui apporte une aide très modeste à la mère d'Amparo, invalide. En fait, la solidarité, la fraternité, « fraternidad del trabajo » (p. 94) — ce que Baltasar appelle « masonería de mujeres » (p. 177) — et l'entraide dessinent nettement les contours d'une collectivité consciente et agissante<sup>50</sup>, qui est renforcée par une même aspiration politique à la république fédérale. D'emblée, la manufacture est présentée comme un centre sympathisant de la *federal* et il est ajouté : « de la colectividad fabril nació la confraternidad política » (p. 105).

La prise de conscience politique des ouvrières est soulignée à plusieurs reprises, quoique, il est vrai, sous une forme linguistique

---

<sup>48</sup> FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar, « La sociabilidad obrera coruñesa a través de una obra de Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna* (1882) », *Zainak*, 23, 2003, p. 327-333.

<sup>49</sup> Dans l'atelier du haut où travaille Amparo, les tâches sont moins pénibles et on précise « con agua basta » (p. 167). L'alcoolisme et ses ravages dans le monde ouvrier est un thème de la littérature naturaliste.

<sup>50</sup> Cette vision idyllique est nuancée par l'évocation de l'exploitation des pauvres envers les pauvres : Rosendo envers Chinto et la mère envers Amparo et Chinto.

dégradée, à travers la dénonciation du despotisme, des infamies et l'affirmation des principes de liberté, d'égalité, de justice et de souveraineté populaire. Ce dernier point est illustré, par Amparo, à travers une analogie entre la balayeuse de l'atelier et le grand coup de balai général que doit donner le peuple souverain (p. 112-113), faisant ainsi du balai instrument d'aliénation, un outil de libération<sup>51</sup>. C'est évidemment la revendication des salaires impayés, et au-delà de justice sociale (p. 239), qui marque le point culminant de la prise de conscience ouvrière galvanisée par Amparo et le récit des récents événements de la Commune de Paris (p. 240). Le soulèvement se traduit par une manifestation nombreuse menée par Amparo transformée en guerrière — « Amparo anima a sus huestas » (p. 247) — mais la dimension ironiquement épique, cède bientôt devant la pusillanimité des rebelles dispersées par la troupe. De cette manifestation, de ces poings vengeurs brandis (p. 245), il ne reste plus que « algunas mujeres dispersas, inofensivas, en medrosa actitud » (p. 247).

Le traitement littéraire narquois et moqueur réservé à cette révolte et, au-delà, à cette émergence de la classe ouvrière en tant que force sociale et politique marque bien les limites du roman en tant que projet social qui mettrait en avant une classe ouvrière actrice et totalement affranchie. Pour Gloria Espigado, cet épisode est cruel et grotesque et frise la caricature dans son dénouement<sup>52</sup>. Pourtant, le conflit se solde à l'avantage des ouvrières qui obtiennent les deux mois de salaire impayé, sans qu'il y ait eu négociation. La résolution en faveur des ouvrières est le fruit, non pas de la révolte, mais de la situation politique agitée et incertaine, les patrons gardent la main.

### **AMPARO, HÉROÏNE, MILITANTE ET ALLÉGORIE D'UN ÉCHEC**

Emilia Pardo Bazán a probablement mêlé les sources d'inspiration pour dessiner son héroïne romanesque. Elle avait à sa disposition les tableaux de genre dans lesquels *la cigarrera* était devenue un

---

<sup>51</sup> La métaphore du coup de balai libérateur était présente aussi dans certaines caricatures de l'époque, par exemple, Francisco Ortego, *Gil Blas* du 15 octobre 1868, où une allégorie de la révolution chassait les emblèmes de la royauté d'un grand coup de balai, sous le titre « Un espectáculo regio ».

<sup>52</sup> ESPIGADO TOCINO, Gloria, art. cit., p. 50.

type iconographique et littéraire. Au récit d'Antonio Flores de 1844<sup>53</sup>, elle a pu emprunter le caractère intrépide et rebelle (la María de Flores ne craint ni l'autorité ni les notables, *las usías*), l'honnêteté et la beauté. Flores décrit longuement la fabrique de tabac de Madrid et les ateliers ; on peut retrouver dans *La Tribuna* la visée documentaire de la littérature de genre mêlée à une description plus coloriste à la frontière du naturalisme et de l'impressionnisme. Le chapitre 6 (p. 92 et p. 94) est, en l'occurrence, particulièrement évocateur.

Dans le domaine de la littérature romantique, outre la nouvelle *Carmen* de Prosper Mérimée (1847), on peut penser à d'autres modèles, comme *María la hija de un jornalero* de Wenceslao Ayguals de Izco (1845-1846) en raison du profil populaire de l'héroïne féminine, qui est aussi belle qu'honnête, et à cause de l'empreinte historico-sociale<sup>54</sup>. Eugène Sue, dans l'introduction, fait l'éloge de ce roman qui veut « initier le lecteur à la vie sociale des Habitants (sic) de Madrid » et reconnaît chez Ayguals « une foi sincère dans l'avènement du progrès social et politique »<sup>55</sup>. Cette vocation politico-sociale du roman, inscrite dans les canons du socialisme utopique, nous éloigne évidemment de *La Tribuna*. La destinée de la María de Ayguals, victime d'un moine libidineux, mais qui finit par faire un beau mariage avec un aristocrate (le roman politico-social de Ayguals n'en est pas moins un roman-feuilleton par ce dénouement et par mille invraisemblances) n'a que peu à voir avec le sort d'Amparo, séduite et abandonnée par un bourgeois. Le propos de *La Tribuna* n'est pas l'édification comme dans *María la hija de un jornalero* (la vertu de María est récompensée), mais la leçon morale et politique, ce que Pardo Bazán exprime, dans le prologue, par le « propósito [...] docente », « la moraleja » et le fait qu'un peuple confie ses espoirs et son bonheur à une forme politique qu'il ne connaît pas (p. 58).

De toute évidence, Pardo Bazán a soigné l'élaboration de son héroïne populaire, tant sur le plan physique que sur le plan moral et

<sup>53</sup> « La cigarrera » in *Los españoles pintados por sí mismos*, T. 2, p. 327-337. Le récit s'ouvre par une illustration dessinée par Brabo et gravée par Ortega.

<sup>54</sup> L'article de González Herrán, « "La Tribuna", de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo », in Yvan LISSORGUES (dir.), *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, p. 497-514, est d'une indispensable consultation.

<sup>55</sup> AYGUALS DE IZCO, Wenceslao, *María la hija de un jornalero*, Madrid, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 1849, Introduction d'Eugène Sue, p. 10.

politique, depuis la toute jeune fille de 13 ans, échevelée et maigrelette (p. 63-64) jusqu'à la belle et fière oratrice. Le bref chapitre 8 est entièrement consacré à la métamorphose physique de la jeune Amparo, dont Borrén — un connaisseur de la chose féminine plus au niveau de la théorie que de la pratique — a déjà eu le pressentiment, exprimé dans une métaphore filée aussi gastronomique que machiste : « empieza a picar como las guindillas » (p. 85). La description de l'épanouissement de la jeune fille, comparé à celui de la végétation, conjugue la précision du biologiste (les éléments naturels qui déterminent sa vigueur<sup>56</sup>) et la palette du peintre (ambre, vermillon), sans omettre de mentionner ni l'extraction populaire d'Amparo — « la coloración magnífica de aquella tez plebeya » (p. 102) — ni le déterminisme de l'hérédité : « Su mismo y hermoso cutis estaba predestinado a inyectarse, como el del señor Rosendo » (p. 103)<sup>57</sup>.

Aux qualités morales d'Amparo déjà évoquées ici (droiture, honnêteté, générosité, courage, esprit de solidarité, une forme de noblesse morale), il faut ajouter son courage et son désir de liberté qui se traduit par l'attrait qu'exercent sur elle la rue, les espaces ouverts opposés à l'enfermement du domicile familial/ atelier, puis de la manufacture. La rue est un espace d'émancipation pour la jeune fille (« la calle era su paraíso », p. 68), de connaissance, d'observation et de formation socio-politique (nous avons vu la scène de l'avenue des Filas). Cette omniprésence de la rue n'est pas un hasard, alors qu'elle devient au long du XIX<sup>ème</sup> siècle un espace politique avec les manifestations revendicatives<sup>58</sup>.

L'apprentissage intellectuel et politique de l'héroïne, depuis son initiation avec la lecture de *La Soberanía Nacional*, est purement mimétique à partir de la presse de l'époque. Nous avons évoqué la lecture collective dans l'atelier, où se mêlent la mise en valeur de la jeune Amparo et un certain mépris de la part de la conservatrice doña Emilia. La théâtralité de la lectrice annonce la propagandiste (chapitre 13) qui concourt à la prise de conscience de ses

<sup>56</sup> Au moment de l'accouchement, le médecin dira d'elle qu'elle est « una muchacha como un castillo » (p. 266).

<sup>57</sup> Émile Zola se plaît à capter chez *Nana* les indices de la dégradation physique.

<sup>58</sup> Pour l'importance de la rue en tant qu'espace d'émancipation pour Amparo, je renvoie à l'article de Geraldine Scanlon qui développe aussi la signification de la dialectique des espaces clos et ouverts, liée au confinement et la libération : « Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna* », *Bulletin of Hispanic Studies*, 1990, 67/2, p. 137-150.



camarades de la fabrique, puis la militante activiste, qui passe de la propagande orale à la propagande par l'action. Amparo s'affirme comme leader du mouvement de revendication des salaires au sein de la fabrique (chapitre 34). Il importe peu de savoir si le personnage d'Amparo eut pour modèle, comme le suggérait González Herrán, une cigarière de Santander, surnommée « la republicana<sup>59</sup> », qui devint populaire dans les jours de la proclamation de la République, La cigarière de *La Tribuna* est surtout un symbole, « el viviente símbolo del pueblo joven » (p. 152), et une allégorie de la liberté (« Esta chica parece la Libertad », p. 152) et de la république (« parecíase a la república misma, la bella república de las grandes láminas cromo<sup>60</sup>litográficas », p. 125) ; mais, au-delà, l'allégorie de toute une époque d'effervescence politique où l'Espagne a vécu une sorte d'illusion lyrique semblable à celle de la France de 1848.

Amparo a 14 ans en 1868, elle est donc née en 1854. Simple hasard ou coïncidence, dans tous les cas c'est en 1854 qu'apparaît sur la scène nationale une génération politique qui fera le *Sexenio* (Pi y Margall, Castelar, Sagasta, Víctor Balaguer, etc.). L'émancipation de l'héroïne avec son entrée à l'usine, puis son épanouissement physique (chapitres 6 à 8) sont, en quelque sorte, l'allégorie de la préparation de la révolution de 1868. Nous avons vu qu'il n'était nullement fait mention des prémisses du mouvement révolutionnaire. Sa trajectoire ultérieure de propagandiste et leader est surtout symbolique de l'éveil de la classe sociale à laquelle elle appartient. Au chapitre 9, la torpeur qui s'empare des ouvrières dans les premières heures de l'après-midi (p. 107) peut être symboliquement interprétée comme la passivité de ce groupe, passivité qui se mue, à la lecture des articles politiques, en agitation jusqu'à atteindre la rébellion, au moins en paroles (p. 108-109). Mais il est vrai que la scène ne manque pas d'être gouvernée par l'ironie et la caricature, les ouvrières sont comparées à des sortes de pantins qui réagissent mécaniquement à l'ardeur de la lectrice. C'est une façon de dénoncer la manipulation de la propagande démagogique.

<sup>59</sup> GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « La Tribuna y un posible modelo real de su protagonista », *Ínsula*, 1975, 346, p. 6. Dans un article beaucoup plus récent, « Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán : 1883-2008 », *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, 2007, González Herrán déclare qu'il ne maintiendrait plus cette affirmation avec la même conviction, p. 29.

<sup>60</sup> Doña Emilia pensait-elle à la fameuse allégorie lithographiée par Tomàs Padró dans *La Flaca* le 6 mars 1873 ?

Le chapitre 18 consacre Amparo en tant que symbole de toute une classe sociale (« tribuna del pueblo ») et d'une idée, la liberté (p. 151). Cette symbolisation et cette allégorisation s'accompagnent d'une véritable explosion de rouges, châle de Manille d'un rouge vif et foulard de soie de la même couleur, bouquet de roses rouge sang retenu par un ruban rouge qu'Amparo offre au vieux patriarcal républicain. Le rouge est la couleur révolutionnaire par excellence, que la narration double d'une comparaison avec une symphonie de feu, l'embrassement auquel conduit la révolution.

C'est le regard masculin posé sur Amparo, celui du vieux républicain qui présidera le banquet, qui convertit Amparo en allégorie de la liberté et en symbole, « viviente símbolo del pueblo joven » (p. 152). Ce tropisme allégorique s'inscrit dans une tradition libérale qui, avec la Révolution française, réserve à la figure féminine la fonction symbolique ou allégorique (Marianne comme symbole de la liberté et de la République, puis emblème de la France), tandis que les hommes, citoyens égaux, assument l'action politique<sup>61</sup>. La jeune héroïne de *La Tribuna* symbolise ainsi le caractère populaire du mouvement politique du *Sexenio*. Deux autres moments historiques, au moins, se sont incarnés dans l'effigie féminine : la Commune de Paris (évoquée dans *La Tribuna*) et la II<sup>e</sup> République espagnole en 1931. La première scelle l'entrée massive et historique des femmes dans le combat politique<sup>62</sup> et l'usage de l'effigie féminine comme allégorisation de la lutte, à travers la figure de la femme porte-étendard, mais également, celle de la violence des combats, par le biais des pétroleuses. En ce qui concerne la proclamation de la II<sup>e</sup> République espagnole, le 14 avril 1931, qui n'a pas en mémoire les images de ces cortèges ayant à leur tête des femmes, souvent coiffées de bonnets phrygiens et arborant les couleurs emblématiques de la révolution et de la république (le rouge et le violet) ? Les commentaires de la presse de l'époque tendront à esthétiser ces figures féminines et à souligner la fusion entre emblèmes républicains et gent féminine, convertissant ces femmes et jeunes filles en véritables porte-drapeau et en allégories vivantes

---

<sup>61</sup> L'historienne nord-américaine Lynn Hunt a analysé le déplacement de la représentation symbolique du pouvoir, pendant la Révolution française, de la figure du roi aux allégories féminines. HUNT, Lynn, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1984.

<sup>62</sup> WINOCK, Michel, *Les communards*, Paris, Seuil, 1964, p. 119.

de la république<sup>63</sup>. Comme les communardes de 1871 et les républicaines de 1931, emblématiques mais aussi actrices, l'héroïne de *La Tribuna* incarne la présence croissante des femmes dans le monde du travail, ainsi que les prémisses de l'émancipation féminine, socialement et politiquement. Le combat contre les *quintas* — la conscription des hommes par tirage au sort, synonyme d'inégalité sociale — a signifié, notamment pendant le *Sexenio*, la mobilisation des femmes contre cet impôt du sang<sup>64</sup>, comme le reflète notre roman (p. 124-125).

L'aventure amoureuse d'Amparo avec Baltasar est une autre forme d'émancipation : celle de la femme ouvrière, qui vit son amour avec un jeune bourgeois en faisant fi des préjugés de la société, mais moins de ceux de la morale (elle obtient la promesse de mariage de son amant), et au nom de l'égalité entre les classes. Pour Amparo, « el aquel de que las clases son iguales » (p. 193) est une réalité avec la Révolution ; « Hoy no hay clases », reprend Baltasar (p. 223) comme un argument qui entre fallacieusement dans son plan d'attaque amoureuse contre la « republicana virtud de la oradora » (p. 178). On le sait, l'égalitarisme social s'avèrera n'être qu'une illusion et les promesses de Baltasar, qu'un sinistre mensonge (chapitre 32 « *La Tribuna* se forja ilusiones »). Amparo est aussi naïve (« la inocentona de la oradora política », p. 223) que les autres filles de sa classe sociale, qui se laissent gruger par les fils de familles, les *señoritos*.

C'est aussi dans cette mesure que le personnage d'Amparo est symbolique, et pas seulement de ces pauvres jeunes filles abandonnées par des séducteurs sans scrupules qui peuplent les mélodrames de l'époque. Sa trajectoire, depuis son ascension émancipatrice jusqu'à son échec à la fois sentimental, social et politique, représente celle des classes populaires pendant le *Sexenio*, instrumentalisées par la classe politique qui accède au pouvoir après la chute d'Isabelle II. Víctor Fuentes interprétait la superposition narrative finale entre Amparo allaitante (là encore une allégorie

---

<sup>63</sup> Citons *El Sol* du 15 avril 1931 : « La bella mujer madrileña, de todas las clases sociales, se echó ayer a la vía pública a demostrar que su corazón no latía precisamente con el régimen derribado. Y lo hicieron con indumentarias que lo hacían más evidente. Ésta llevaba un pañuelo rojo. Aquella vestía blusa de igual color. La otra ceñía su melena con una cinta morada. »

<sup>64</sup> Entre autres, *El Museo Universal*, publie une gravure représentant une manifestation de femmes de Saragosse contre les *quintas*, le 31 janvier 1869. Le dessin est de Urrabieta.

fréquente de la République nourricière) et les manifestations de joie pour la proclamation de la République comme une intensification de la perspective révolutionnaire à l'insu de doña Emilia elle-même<sup>65</sup>. Peut-être convient-il de nuancer cette interprétation. C'est une majorité de monarchistes qui proclament la République le 11 février 1873 comme solution ultime à l'abdication d'Amédée. Paradoxe qui vaudrait à ce premier essai républicain d'être une ère d'agitations et, finalement, l'antichambre de la Restauration des Bourbons.

## CONCLUSION

Le roman de Pardo Bazán a été interprété sous le jour du contraste ou de la tension. Le contraste entre le projet naturaliste — le portrait documentaire de la classe ouvrière — et l'idéologie catholique conservatrice de la romancière, c'est le cas pour Víctor Fuentes. Geraldine Scanlon, quant à elle, a développé le conflit entre classe (conservatisme) et genre (les idées féministes avancées, au moins pour l'époque, de doña Emilia), pour voir que, finalement, c'est le conservatisme qui l'emporte. L'engagement politico-social de Amparo est, somme toute, superficiel, car elle est rude avec Chinto et elle se fait bien moins radicale dans ses idées avec le projet de mariage avec Baltasar. Par ailleurs, l'historienne britannique notait que le roman s'achève comme il a commencé : sur l'image d'enfermement d'Amparo.

En restant dans cet esprit d'ambivalence, on pourrait souligner finalement l'ambiguïté qui gouverne le roman, ce qui en fait la richesse et la complexité. Évidemment, et on l'a souligné dans ces pages, Pardo Bazán jette le regard d'une aristocrate aussi bien sur la classe ouvrière, que sur la bourgeoisie, également stigmatisée, mais cela n'empêche pas la valeur documentaire de *La Tribuna* étudiée ici. Dans le prologue, la romancière déclarait qu'elle avait refusé toute satire politique en écrivant *La Tribuna*. Certes, mais que de condescendance et d'ironie comme on l'a vu. À ce qui a été évoqué — la langue politique dégradée, la superficialité — ajoutons l'image des principes fondamentaux du républicanisme qui survolent l'assemblée, comme une manne divine, ou comme métaphore d'un discours qui passe littéralement au-dessus de la tête de la foule à la

---

<sup>65</sup> FUENTES, Víctor, art. cit., p. 94.

compréhension limitée (p. 157). L'épisode, de plus, se solde par l'envol raté des colombes, comme métaphore de la propagande/machinerie républicaine. Le tout se déroule devant un public embobiné par le spectacle, qui ne voit même pas que Rosendo a eu un malaise. La toute première évocation de l'égalitarisme intervient à l'occasion de la ronde improvisée chez les Sobrado à laquelle Nisita, « *igualitaria como nadie* » (p. 88), joint un des petits du groupe de chanteurs. L'ironie frise le sarcasme. Mais si Amparo est blâmée de s'être laissée berner par un bourgeois, on ne manque pas de dénoncer la double justice et la double moralité qui gouvernent la société : sévérité pour les pauvres et indulgence pour les riches (p. 237-238).

L'analogie entre Amparo et Don Quichotte (p. 237), peut-être moqueuse<sup>66</sup>, ancre sûrement le personnage dans l'idéal et la chimère, tout en lui donnant une dimension mythique. Ces différents éléments, l'ambiguïté du regard de doña Emilia, entre distance de classe et véritable intérêt social, entre apitoiement et crainte vis-à-vis du monde ouvrier, ainsi que l'illusion lyrique qu'a pu représenter le Sexenio pour les couches populaires, confèrent aussi au roman toute sa profondeur historique.

#### **BIBLIOGRAPHIE CITEE :**

ALAS, Leopoldo, « *La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán », dans ...*Sermón perdido*: (Crítica y sátira), Madrid, Fernando Fé, 1885, p. 111-119. L'ouvrage est disponible en ligne sur le site [cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sermon-perdido-critica-y-satira--0/html/). <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sermon-perdido-critica-y-satira--0/html/>>

[consulté le 21.09.2018]

AYMES, Jean-René, *La Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1990.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968.

CLEMESY, Nelly, « De "La cuestión palpitante" a "La Tribuna": teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán », in Yvan LISSORGUES (dir.), *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, p. 485-496.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 93.

DARDÉ, Carlos, « Sagasta o cómo sobrevivir en política », in Javier MORENO LUZÓN (coord.), *Progresistas: biografías de reformistas españoles: 1808-1939*, Madrid, Taurus Ediciones, 2006.

DE LA FUENTE MONGE, Gregorio, « El teatro republicano de la Gloriosa », *Ayer*, 72, 2006, p. 83-119.

DUPONT, Alexandre, « L'exil carliste espagnol dans le sud de la France des années 1870: Entre catégorisations du réfugié et protestations populaires », *Hommes & migrations*, 1321, 2018, p. 93-100. <[http:// journals.openedition.org/hommesmigrations/4335](http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4335)> [consulté le 27.07.2018]

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, « Rosa la cigarrera de Madrid (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, 2008, p. 235-244.

ESPIGADO TOCINO Gloria, « De Lavapiés a Marineda. El uso de la violencia en la protesta de las cigarreras (1830-1908) », in Marie-Linda ORTEGA et Sylvie TURC-ZINOPOULOS (dir.), *De la violence et des femmes*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang S. A., 2017.

FLORES, Antonio, « La cigarrera », in *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix Editor, 1843-1844, T. 2, p. 327-337. L'ouvrage est disponible dans la Biblioteca digital hispánica.

FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar, « La sociabilidad obrera coruñesa a través de una obra de Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna* (1882) », *Zainak*, 23, 2003, p. 327-333.

FUENTES, Víctor, « La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna* », *Grial*, 31, 1971, p. 90-95.

FUENTES, Juan Francisco et FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *Historia del periodismo español*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997.

FUENTES, Juan Francisco, « Clase obrera » in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN et Juan Francisco FUENTES, *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 167-170.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « *La Tribuna* y un posible modelo real de su protagonista », *Ínsula*, 1975, 346, p. 1 et 6.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « “*La Tribuna*”, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo », in Yvan LISSORGUES (dir.), *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, p. 497-514.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel « Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán : 1883-2008 », *La Tribuna. Cadernos de*

- estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, 2007, p. 29-39.
- HAMON, Philippe, *Imageries*, Paris, José Corti, 2001.
- HUNT, Lynn, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1984.
- JOVER ZAMORA, José María, *Realidad y mito de la primera república*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Législature 1869-1871 <[http://www.congreso.es/est\\_sesiones/](http://www.congreso.es/est_sesiones/)> [consulté le 10.09.2018].
- MIGUEL GONZÁLEZ, Román, *La pasión revolucionaria*, Madrid, CEPC, 2007.
- MORALES MUÑOZ, Manuel, *El republicanismo malagueño en el siglo XIX: propaganda doctrinal, prácticas políticas y formas de sociabilidad*, Málaga, Asukaría Mediterránea, 1999.
- PALANCA Y ROCA Francisco, *Valencianos con honra*, Valencia, Imprenta de Victoriano León, sans date (mais probablement 1870). L'ouvrage est disponible dans la Biblioteca digital hispánica.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Un viaje de novios* [1881], Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna* [1883], Madrid, Cátedra, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta* [1887], Madrid, Cátedra, 1994.
- PEYROU, Florencia, *Tribunos del pueblo. Demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, CEPC, 2008.
- SALAÜN, Serge, « La sociabilidad en el teatro », *Historia Social*, 41, 2001, p. 127-146.
- SÁNCHEZ ROBOREDO, José, « Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera. Notas sobre *La Tribuna* », *Cuadernos hispanoamericanos*, 531, 1979, p. 567-580.
- SCANLON, Geraldine, « Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna* », *Bulletin of Hispanic Studies*, 1990, 67/2, p. 137-150.
- TERREROS SÁNCHEZ, José, *El Evangelio de la República*, Madrid, Instituto Samper, 1932.
- WINOCK, Michel, *Les communards*, Paris, Seuil, 1964.