

Le déterminisme à l'épreuve du dédoublement et de la scission dans *La Tribuna*

Christian BOYER

Lycée Hélène Boucher (Paris)

Résumé : Dans *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán établit une distinction très nette entre la méthode d'observation du naturalisme et le système qui soutient les discours théoriques de Zola. Doña Emilia refuse le fatalisme sur lequel repose le naturalisme du maître de Médan. Nous souhaitons éclairer la question du naturalisme de *La Tribuna* en nous concentrant sur le déterminisme auquel est soumis l'être de papier. À travers la présence d'un collectif à l'œuvre, nous nous attacherons à montrer la force et le rôle de la multiplication, mais aussi de la singularisation dans le roman. Par un jeu de dédoublements, d'oppositions, de scissions, Emilia Pardo Bazán nous invite à tisser des correspondances entre le destin du personnage et les différentes possibilités qui s'offrent à lui : les chemins ne sont pas toujours tracés, ils restent multiples. En ce sens, si la trame du roman tend à limiter le champ des possibles pour le personnage déterminé, l'appréciation d'un réel nourri du collectif, de chemins parallèles et opposés, invite à la nuance.

Mots-clés : Pardo Bazán, *La Tribuna*, naturalisme, déterminisme, personnage

Resumen: Con *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán distingue los méritos del método de observación del naturalismo y el sistema en el que descansan los discursos teóricos de Zola. Del novelista francés, doña Emilia rechaza el concepto de fatalismo que impregna sus textos ficcionales. En este artículo, volveremos sobre el naturalismo de Pardo Bazán centrándonos en el concepto del determinismo y de su poder en los personajes. Tras observar cómo se multiplican los personajes hasta formar un colectivo activo en la novela, analizaremos el papel de lo múltiple, pero también de la individualización en la novela. Mediante un juego de desdoblamiento, de oposiciones y de escisiones, la novelista establece correspondencias entre el destino del personaje y los diferentes caminos que éste podría emprender. Así, si bien la trama de la novela tiende a limitar el horizonte del personaje determinado, la presencia de una realidad que cristaliza el colectivo, los caminos paralelos y opuestos, nos permite relativizar el poder que ejerce el medio en los personajes de *La Tribuna*.

Palabras clave: Pardo Bazán, *La Tribuna*, naturalismo, determinismo, personaje

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

BOYER, Christian, « *Le déterminisme à l'épreuve du dédoublement et de la scission 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/Le-determinisme-a-l-epreuve-du-dedoublement-et-de-la-scission-BOYER.pdf>

Au moment où doña Emilia choisit de rédiger la série d'articles *La cuestión palpitante*, la mauvaise réputation du naturalisme, cette littérature « putride », source de « romans quadrupèdes » (c'est ainsi que *Le Charivari* avait présenté Nana¹) a traversé les frontières. Consciente des difficultés auxquelles elle s'expose en évoquant les « muses de caniveau² », Pardo Bazán se dit prête à « capitaneer recio » pour « parler du scandale³ ». Elle sait qu'il faudra se montrer prudente et nuancée si elle souhaite prouver que la méthode naturaliste présente, à ses yeux au moins, un intérêt. Ainsi veille-t-elle à ce que ses articles ne soient pas ambigus : dès qu'elle le peut, doña Emilia rappelle les limites du naturalisme zolien et condamne on ne peut plus clairement le mauvais goût, la surenchère systématique d'œuvres empreintes de pessimisme. Elle rappelle également, et à plusieurs reprises, que le texte de fiction ne doit jamais n'être qu'une simple étude de tempéraments guidés par les lois de la physiologie. Il s'agit là, selon elle, d'une grave erreur, qu'elle présente même comme « le vice capital de l'esthétique naturaliste » :

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, esto que se propone el Naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras «mostrar y poner de realce la bestia humana». Por lógica consecuencia, el Naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia, a explicar el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia. [...] En esta materia le ha sucedido a Zola una cosa que suele ocurrir a los científicos de afición: tomó las hipótesis por leyes, y sobre el frágil cimiento de dos o tres hechos aislados erigió un enorme edificio⁴.

Emilia Pardo Bazán refuse de considérer que l'homme puisse être privé de son libre arbitre. Pétrie des valeurs du catholicisme, elle ne

¹ *Charivari* est un journal satirique, l'article consacré à *Nana* date du 25 octobre 1880.

² L'expression est consacrée des années après les échanges virulents autour du naturalisme grâce à la publication de *La musa del arroyo* de J. López Silva. Emilia Pardo Bazán en rédige le prologue. López Silva, José, *La musa del arroyo*, Renacimiento, Madrid, 1911.

³ Le premier article de *La cuestión palpitante* s'intitule « Hablemos del escándalo », Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, Ed. Rosa de Diego, Madrid, 1998, p. 133.

⁴ *Ibid*, p. 147-148.

peut accepter que le personnage soit réduit à évoluer selon des lois naturelles préétablies, qu'aucun choix ne s'offre jamais à lui, et, de ce fait, qu'il ne puisse être tenu pour responsable de ses agissements :

Tocante al Naturalismo en general, ya queda establecido que, descartada la perniciosa herejía de negar la libertad humana, no puede imputársele otro género de delito: verdad es que éste es grave, como que anula toda responsabilidad, y por consiguiente, toda moral; pero semejante error no será inherente al Realismo mientras la ciencia positiva no establezca que los que nos tenemos por racionales somos bestias horribles e inmundas como los yahús de Swift, y vivimos esclavos del ciego instinto y regidos por las sugerencias de la materia⁵.

En somme, et le lecteur de *La cuestión palpitante* s'en aperçoit bien vite, doña Emilia n'a jamais été un chantre du naturalisme zolien et, moins encore, le pendant de Zola en Espagne. Pourtant, Emilia Pardo Bazán fut critiquée avec virulence. Ses détracteurs ne semblaient pas retenir les restrictions et les objections qu'elle formulait face au naturalisme français. La polémique tourna souvent au différend, obligeant doña Emilia à préciser, à reformuler et établir une distinction plus nette encore entre la méthode d'observation du naturalisme et les préceptes pseudo-scientifiques qui le soutendent. Ainsi, un an après la publication de *La cuestión palpitante*, dans l'une des réponses à un Luis Alfonso, qui s'était montré horrifié à l'idée qu'une femme de l'aristocratie puisse soutenir la lecture de romans honteux et y trouver quelque attrait, Pardo Bazán précise encore sa position. Agacée, elle demande à celui qui l'avait nommée « Zola femenino » et qui voyait en elle un être obtus, « que ha dado en la manía de considerar al naturalismo como la Biblia literaria de nuestra época⁶ », de bien vouloir prendre la peine de lire attentivement le contenu de ses articles, avant de la condamner trop fermement :

No vuelvo del asombro viendo que se intenta hacer de mí un Zola femenino, o por lo menos un discípulo activo del revolucionario francés. Dispénsame usted la merced de repasar mi libro, y hallará

⁵ *Ibid.*, p. 299.

⁶ « Cartas son cartas », lettre envoyée à Eduardo Calcaño, 23 mars 1884, *ibid.*, p. 344.

en él las numerosas restricciones que puse antes de aceptar la doctrina de Zola⁷.

Si nous prenons le temps d'évoquer cette querelle littéraire, c'est avant tout parce que doña Emilia dut, pour ne plus donner prise aux critiques, définir sa conception du naturalisme. Ainsi, le passage que nous reproduisons ci-après aurait-il dû lever définitivement toute ambiguïté :

Aceptamos del Naturalismo de Zola, lo bueno, lo serio, el método y desechamos lo erróneo, la arbitraria conclusión especulativa, antimetafísica que encierra [...]. No separándonos un ápice de las enseñanzas de la Iglesia, admitimos que el cuerpo influye en los movimientos del alma, que los estados totales o parciales de sueño, de enfermedad, de embriaguez, de pasión, de cólera, o de locura motivan resoluciones inexplicables en ánimos equilibrados, que las circunstancias empujan de un modo eficaz, aunque no irresistible, al hombre, que la naturaleza humana está viciada por el pecado, y que no somos espíritus puros, por lo cual rechazando la tesis naturalista de Zola, aceptamos sus investigaciones reales y verdaderas, y algo de su pesimismo en lo que se refiere al convencimiento de la miseria humana⁸.

Les limites apportées au naturalisme de Zola, soulignées et réaffirmées, nous invitent ainsi à ne pas considérer *La Tribuna* comme une imitation servile des romans du maître de Médan ou de ceux des frères Goncourt. Le troisième roman publié par Pardo Bazán est certes un véritable laboratoire naturaliste mais, dans ce passage à la pratique, la romancière ne trahit pas les conceptions qu'elle a formulées dans son texte théorique.

Avec les « Apuntes autobiográficos », publiés à l'occasion de la parution de *Los Pazos de Ulloa* (1886), doña Emilia revient sur la genèse de *La Tribuna* et précise la nature de son projet littéraire :

Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará a docenas de grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: –¿Habrá alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones?– Sí, me respondía el instinto: donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas. –Un día recordé

⁷ « Carta Magna », 26 avril 1884, *ibid.*, p. 368.

⁸ *Ibid.*, p. 369.

que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y parecióme curioso estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad fabril. De este pensamiento nació mi tercera novela, *La Tribuna*⁹.

En se rendant régulièrement à la Manufacture des Tabacs, Emilia Pardo Bazán fait l'expérience de la confrontation. La plongée dans l'univers de « La Palloza » lui fait découvrir le monde ouvrier, qu'elle décrit, selon ses termes, comme un véritable « enfer social ». Néanmoins, il ne faut pas se méprendre : si *La Tribuna* est présentée dans les « Apuntes autobiográficos » comme une catabase, cela ne signifie pas que le lecteur n'y trouvera qu'une galerie d'êtres vils, mus par de bas instincts :

El verdadero infierno social a que puede bajar el novelista, Dante moderno que escribe cantos de la comedia humana, es la fábrica, y el más condenado de los condenados, ese ser convertido en rueda, en cilindro, en autómata. ¡Pobres mujeres las de la Fábrica de la Coruña! Nunca se me olvida todo lo bueno instintivo que noté en ellas, su natural rectitud y su caridad espontánea. Capaces son de dar hasta la camisa si ven una lástima, como ellas dicen¹⁰.

En signifiant à son lecteur que l'enfer social de la Manufacture est tout de même peuplé de femmes dotées de qualités morales, doña Emilia rappelle déjà que le roman n'est ni condamnation systématique ni simple exposition des vices. *La Tribuna* est une exploration du réel dans sa complexité : le vice et la vertu se côtoient, infusent les chapitres du roman, que ceux-ci retracent la vie des cigarières ou celle des habitants des quartiers de la vieille ville.

Entre las operarias alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros juveniles y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco.

⁹ PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas*, II, Fundación José Antonio de Castro, ed. de J. M. González Herrán, D. Villanueva, Biblioteca Castro, 1999, p. 47-48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

El colorido de los semblantes, el de las ropas y el de la decoración se armonizaba y fundía en un tono general de madera y tierra, tono a la vez crudo y apagado, combinación del castaño mate de la hoja, del amarillo sucio de la vena, del dudoso matiz de los serones de esparto, de la problemática blancura de las enyesadas paredes [...]»¹¹.

En effet, bien que le personnel du roman s'organise essentiellement par rapport à Amparo, figure centrale et solaire, nombre de personnages très différents les uns des autres gravitent autour de la cigarière révolutionnaire, à commencer par les autres ouvrières. Le choix de travailler sur le monde des cigarières offre à doña Emilia la possibilité de peindre le collectif et d'insister sur les différences que l'on peut rencontrer parmi les femmes qui le composent. Si l'histoire d'Amparo est celle d'une chute, cela ne signifie pas que tout le groupe des cigarières soit inexorablement poussé à commettre le mal. Même si les dissensions existent entre « Tyriennes et Troyennes », le plus souvent les femmes de *La Granera* se montrent généreuses (l'entraide est l'une des grandes valeurs de la Manufacture) et leur attachement à la religion catholique est manifeste. La cigarière n'est pas décrite comme un personnage-type pittoresque peuplant les rues des villes espagnoles : elle est observée depuis l'atelier, dans son intimité et sa singularité. Si chaque ouvrière porte en elle son propre roman, comme la romancière le confiait à son lecteur dans les « Apuntes autobiográficos », il faut parvenir à aller au-delà de la gangue de l'uniformité et réussir le pari de l'individualisation. Aussi le lecteur voit-il bientôt émerger plusieurs figures parmi la masse des femmes. Lorsqu'Amparo entre pour la première fois dans la Manufacture, son individualité semble presque menacée par la force du collectif. Lorsqu'elles sont à l'ouvrage, les femmes constituent une force de travail qui n'a pas de visage, ce sont des « vieilles » ou des « jeunes », et les ouvrières les plus gracieuses passent inaperçues dans cet espace monochrome de la médiocrité.

Mais bientôt, Amparo s'habitue à la Manufacture, « la fraternité du travail¹² » a raison de son rejet initial. Elle considère alors son environnement d'un autre œil : son regard change et le lecteur l'accompagne dans ses rencontres avec plusieurs figures féminines bien distinctes les unes des autres. Ainsi, l'indéfinition de l'ouvrière

¹¹ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, Cátedra, ed. B. Varela Jácome, 2009, p. 94.

¹² L'expression est employée dans le chapitre « Cigarros puros », *ibid.*, p. 94.

s'estompe rapidement pour laisser place à une individualisation progressive des cigarières : de l'ensemble, se détachent alors une mère et sa fille (chapitre VI), la présence de « una maestra de partido » (chapitre X), celle d'une enfant de huit ans (chapitre XI), les caractères diamétralement opposés d'Ana, *la Comadreja* et de *la Guardiania* (chapitre XI pour la première apparition des deux personnages dans le roman) ; les ravages de l'alcool sont évoqués sous les traits de la señora Porcona (chapitre XXI), *la Mincha* est une figure grotesque du Carnaval (chapitre XXII), *la Píntiga* se convertit au protestantisme (chapitre XXIV), et d'autres femmes sont encore nommées : Bárbara (chapitre XXV), ou encore Rita de la Riberilla (chapitre XXIX). Grâce aux nombreux échanges entre les ouvrières dans le roman, et tout particulièrement lorsqu'Amparo converse avec Ana, *la Comadreja*, le lecteur apprend que plusieurs cigarières sont parvenues à épouser des hommes de la bonne société. Hélas, les contre-exemples existent... et d'autres prénoms féminins sont alors évoqués : Antonia, Pepita, Leocadia. Ces individualisations, même sommaires, signalent qu'il n'existe pas un seul chemin pour la cigarière. Elle peut avoir l'audace, ou la faiblesse, de céder aux avances du *señorito* entreprenant ou encore de résister, de renoncer. Dans ce grand Temple de la production qu'est *La Granera*, toutes les femmes n'ont pas la même existence. Dans le chapitre « Tirias y troyanas », le narrateur souligne les différences : les cigarières de la campagne sont contraintes de quitter leur domicile tôt le matin, de laisser leurs enfants avant le lever du jour. Le plus souvent, elles sont mariées et n'adhèrent pas aux idéaux républicains. En ce qui concerne l'ouvrière originaire de Marineda, elle peut être mère célibataire et parvenir à vivre sans dépendre de son père, ou d'un mari. Cette nouvelle femme, prompte à s'enflammer pour une cause politique, est un être « compliqué », selon les mots d'Emilia Pardo Bazán¹³. La romancière choisit d'illustrer cette complexité à travers le personnage d'Amparo, que Benito Varela Jácome définit comme une « héroïne problématique¹⁴ ». Afin de signaler au lecteur que plusieurs choix restent possibles et que le personnage d'Amparo n'est pas poussé irrémédiablement à commettre l'irréparable, la romancière

¹³ « Ninguna aldeana he visto aún capaz de este género de muerte: la media cultura fabril, la afinación de los nervios, el empobrecimiento de la sangre y el continuo y malsano roce de la ciudad, crean una mujer nueva, mucho más complicada y más desdichada por consiguiente, que la campesina », Pardo Bazán, Emilia, « Apuntes autobiográficos », *Obras completas, II, op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna, op. cit.*, p. 39.

semble s’amuser à brouiller les codes du naturalisme en limitant le poids du déterminisme. En effet, dès les premiers chapitres du roman, c’est avec une grande habileté que Pardo Bazán joue entre hérédité et innéité pour souligner les caractères qui prédestinent la toute jeune fille à devenir *La Tribuna*.

Amparo est enfant de contraste : habituée depuis toujours à suivre son père dans les rues de la ville, elle est de tempérament sanguin. « Rebosante de dicha y salud por todos los poros de su cuerpo », sa force vitale la pousse constamment à s’extraire des quatre murs du domicile familial : « no había quien la sujetase a coser ni a otro género de tareas » ; « sentía Amparo en las piernas un hormigueo, un bullir de la sangre, una impaciencia como si le naciesen alas a miles en los talones¹⁵ ». Ce n’est évidemment pas de sa mère qu’elle hérite ses « instincts nomades », mais de la vie qu’elle a dû mener tôt, lorsque la femme invalide travaillait encore à la Manufacture des Tabacs. L’insistance avec laquelle doña Emilia souligne le besoin de fuir (« huía, huía¹⁶ ») et l’image de l’oiseau s’échappant de sa cage traduisent le désir de liberté de la jeune Amparo, tout en marquant son opposition face à une mère constamment alitée, « tullida », « imposibilitada », « impedida ». La liberté des premières années a fait d’Amparo une jeune femme autonome, affranchie de la présence d’un tuteur : « el rústico arbusto ya no se sujetaba al espaldar¹⁷ ». L’opposition ne se manifeste pas uniquement à l’endroit de la mère : alors qu’Amparo s’illustre dans le roman par son art oratoire, son père est des plus silencieux. Le lecteur se souvient d’ailleurs que les premiers mots d’Amparo, dans le roman, ne sont pas de l’ordre de l’échange, mais qu’ils servent à exprimer un besoin des plus élémentaires : « Tengo hambre¹⁸ ».

Si, pour Rosendo, le mutisme est le résultat de l’obéissance et du fatalisme, force est de constater qu’Amparo s’érige en parfait contrepoint : elle fera de la parole une arme de résistance dans le monde de la Manufacture. Ainsi nous apparaît-il que le personnage de la jeune Amparo n’est que partiellement destiné à devenir tribun féminin : si tout l’engage à travailler en tant que cigarière (n’oublions pas que sa mère comptait parmi les ouvrières et que *el barquillero* Rosendo fabrique également un bien de consommation destiné à être porté aux lèvres...), ni son père ni sa mère ne partagent son

¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

intérêt pour la chose politique. Aucun de ses deux ascendants ne se signale par son courage ou par son éloquence. Cet aspect ne constitue pas nécessairement une limite au naturalisme tel que Zola le concevait : en effet, c'est à tort que l'on considère l'hérédité comme la seule loi validant les thèses du naturalisme. Même lorsque, dans le roman, l'étude est purement physiologique, il est possible que la différence absolue surgisse, pour refondre de façon inédite et originale ce qui était présent chez les parents. Si Amparo se distingue, ce n'est pas simplement par ces quelques traits innés ; il faut rappeler qu'il s'agit d'une lectrice et ce savoir lui permet de s'imposer au sein du groupe. L'éducation, le niveau d'instruction, deviennent alors des éléments susceptibles de bouleverser les lois d'un déterminisme qui serait fondé sur la seule hérédité : en possédant une aptitude que ses parents n'ont pas, le personnage peut évoluer d'une façon différente. Dans le roman, cela est particulièrement manifeste lorsque la romancière choisit de commenter les causes du décès de Rosendo. Le vendeur d'oublies, qui condamne la défiance et la désobéissance, ne supporte pas de voir sa fille se donner en spectacle et être désignée Tribun du peuple par « le patriarche », lors du banquet donné en l'honneur des délégués républicains¹⁹.

Les continuités et les ruptures avec les modèles familiaux ne suffisent pas à rappeler la force du libre arbitre : pour prouver que les femmes appartenant à des milieux fort semblables ne sont pas toutes condamnées à épouser les destins d'une Nana ou d'une Germinie Lacerteux, doña Emilia choisit d'opérer une scission parmi le collectif. Le combat qui se livre au sein du personnage, entre le désir de croire aux doux mots de Baltasar Sobrado ou celui de protéger son honneur, est incarné, dans le roman, par la participation de deux personnages féminins diamétralement opposés.

En effet, lorsqu'elle arrive dans l'atelier de confection des cigarettes, Amparo partage sa journée en compagnie de deux jeunes cigarières : *Guardiana* et Ana, *la Comadreja*. L'onomastique est révélatrice de la nature du personnage : tout comme Amparo, *Guardiana*, qui a « un instinct protecteur²⁰ », porte le nom de la Vierge (de la Guardia) ; Ana, issue du cœur de la ville, vive et moqueuse, sera affublée d'un surnom reposant sur l'animalisation. *La Comadreja* apparaît immédiatement comme une femme

¹⁹ *Ibid.*, p. 158-159.

²⁰ *Ibid.*, p. 115.

astuciosa, qui fréquente des hommes de la bonne société : « Además, conocía mucho señorío, del cual hablaba con desenfado. ¡Buenas cosas sabía ella de personas principales!²¹ ». Quant à *Guardiana*, elle est immédiatement signalée comme une mère de substitution auprès de ses frères et sœurs infirmes. L'hérédité a frappé cette famille : aucun de ses membres ne semble échapper au poids des lois de la nature et, pourtant, *la Guardiana* résiste et s'érige en modèle de vertu. Figure de la protection, veillant avant tout à remplir la fonction que la société attribue traditionnellement aux « bonnes mères », *Guardiana* est pieuse et dévouée. Dans le roman, elle ne cède jamais à la raillerie et se montre réservée et prudente : lorsque les cigarières se révoltent, elle reste à l'écart et décide de renoncer à la vie maritale car elle sait qu'il lui faudrait abandonner ses frères et sœurs, chose dont elle est bien incapable. Ana, *la Comadreja*, espère au contraire pouvoir épouser Ramón, le capitaine de la marine marchande. Protection, vertu et discrétion s'opposent ainsi à commérages, effronterie et volubilité. La volonté de souligner les lignes de fracture entre les deux ouvrières est particulièrement perceptible dans les descriptions du chapitre « Pitillos » :

No se sabía ciertamente cuál de las amigas despachaba más; en cambio, a su lado, encaramada sobre un almohadón, había una aprendiz, niña de ocho años, que con sus deditos amorcillados y torpes apenas lograba en una hora liar media docena de papeles. *Guardiana* la enseñaba y daba consejos (porque la chiquilla, silenciosa y triste, le recordaba su sordomudita, inspirándole lástima), mientras Ana contaba noticias de la ciudad, que sabía al dedillo. Un día que hablaron de lo que suelen hablar las muchachas cuando se reúnen, *la Comadreja* confesó que ella «tenía» un capitán mercante, que le traía de sus viajes mil monedas y regalos, y proyectaba casarse con ella, andando el tiempo, cuando pudiese. En cuanto a *la Guardiana*, declaró que no soñaba con tener novio, pues era imposible; ¿qué marido había de cargar con sus pequeños? ¡Y ella no los dejaba ni por el mismo general Serrano que la pretendiese! Muchos le decían cosas; pero si se trataba de boda, ¡quién los vería echando a sus niños al Hospicio! ¡Ángeles de Dios! Y pensar que ella se metiese en malos tratos, era excusado; así que nada, nada; la Virgen es mejor compañera que los hombrones²².

²¹ *Ibid.*, p. 116.

²² *Ibid.*, p. 117.

Les deux personnages sont régulièrement opposés : lors de l'épisode de « las Comiditas », les deux femmes sont tout aussi joyeuses, mais elles ne se réjouissent pas pour les mêmes raisons : si *la Comadreja* est heureuse, c'est avant tout parce que le capitaine de *La Bella Luisa* viendra la chercher ; quant à *la Guardiania*, elle est transportée à l'idée d'offrir à ses frères et sœurs infirmes un moment de douceur. Ainsi, le personnage d'Amparo est-il guidé, dès le début du roman, par deux figures tutélaires bien distinctes : bien qu'accablée par le malheur, *la Guardiania* incarne la générosité et l'abnégation, et Ana a une relation amoureuse sans être mariée. Peu charitable, *la Comadreja* n'a guère pitié des autres. Cette projection du vice et de la vertu, de la bonté et de la malice, sur deux personnages différents situe Amparo à mi-chemin entre les deux cigarières : tout comme *Guardiania*, elle porte le prénom de la vierge, se montre généreuse et assure la protection des intérêts des ouvrières, mais elle partage également avec Ana le don de la réplique bien sentie, une grande vivacité d'esprit et, surtout, le rêve d'épouser un capitaine... L'opposition des personnages est si nette que l'on peut y voir un dédoublement signalant les deux tendances qui s'opposent dans les pensées d'Amparo. Le monologue intérieur du chapitre « Lados flacos » est un passage très important du roman. En effet, il s'agit du moment du choix, de l'examen rapide des deux chemins qui s'offrent à la jeune femme. Dans cette hésitation, céder revient à épouser la conception de l'honneur de *la Comadreja*, et résister, à suivre les pas de *la Guardiania*.

– [...] Y al fin y al cabo, hija, ¿qué se gana con vivir mártir? Nadie cree en la dinidá de una pobre.

–¿Y por qué ha de ser así? ¡Esa no es la ley de Dios!

–No, pero... ¿qué quieres tú?

Quedábase Amparo pensativa. Cuantas sugerencias de inmoralidad trae consigo la vida fabril, al contacto de las miserias humanas; cuantas reflexiones de enervante fatalismo dicta el convencimiento de hallarse indefenso ante el mal, de verse empujado por circunstancias invencibles al principio, pesaban entonces sobre la cabeza gallarda de *la Tribuna*. Acaso, acaso tenía sobrada razón *la Comadreja*. ¿De qué sirve ser un santo si al fin la gente no lo cree ni lo estima; si, por más que uno se empeñe, no saldrá en toda la vida de ganar un jornal miserable; si no le ha de reportar el sacrificio honra ni provecho? ¿Qué han de hacer las pobres, despreciadas de todo el mundo, sin tener quien mire por ellas, más que perderse? ¡Cuántas chicas bonitas, y buenas al principio, había visto ella

sucumbir en la batalla, desde que entró en su taller! «Pero... vamos a cuentas –añadía para su sayo la oradora–: diga lo que quiera Ana, ¿no conozco yo muchachas de bien aquí? ¡Está esa *Guardiana*, que es más pobre que las arañas y más limpia que el sol! Y de fea no tiene nada; es... así..., delgadita... Ella se confiesa a menudo... dice que el confesor la aconseja bien...»

Amparo se quedó cada vez más pensativa después de esta observación.

«Yo, confesar, me confesaría... Pero luego..., si el cura sabe que me meto en política... ¡Bah! Bien basta en Semana Santa... Tampoco yo, gracias a Dios, soy ninguna perdida..., me parece²³.»

Ce passage bien connu du roman est décisif pour appréhender la conception du déterminisme chez doña Emilia : même accablé par son milieu, le personnage pourrait choisir de résister. La confession aurait le mérite de mettre un terme aux doutes qui l'assailent, mais la lutte pour la république fédérale est un credo inébranlable qui semble l'éloigner de la protection de l'Église. Ainsi, la force du milieu n'est peut-être pas le seul élément susceptible de déterminer le personnage : son adhésion à une cause politique peut l'aveugler et l'écarter d'un chemin où son sens de la morale ne vacillerait pas. Bien que Pardo Bazán n'ait pas souhaité s'ériger en moraliste, à bien des égards, l'opposition des personnages rappelle que l'être de fiction n'est pas condamné, qu'il peut encore résister et ne pas entacher son honneur. Le déterminisme est à l'épreuve de la scission : en choisissant d'attribuer à deux personnages les caractères correspondant aux deux facettes qui s'opposent chez lui, la romancière rappelle que l'être de papier peut encore choisir de bifurquer et d'imiter le comportement le plus vertueux. Toutefois, Amparo s'éloigne bientôt de la cigarière portant le nom de la vierge protectrice et se rapproche de *la Comadreja*, qui devient « la dueña *guardadora* de Amparo ». Cette affinité plus forte avec Ana annonce le début des amours illicites avec le militaire. La présence de *la Guardiania* s'estompe alors peu à peu, signifiant au lecteur quel est le chemin emprunté par Amparo.

Ce procédé de fragmentation des valeurs du personnage est employé pour évoquer la présence d'autres habitants de Marineda. Afin de prouver que l'on n'est pas condamné à sombrer dans la mauvaise vie lorsque l'on est un habitant de la *calle de los Castros*, la romancière invente un personnage qui se signale par sa pureté :

²³ *Ibid.*, p. 194-195.

Carmela. Le prénom de la jeune femme la marque du sceau de la religion et de la claustration. Il s'agit, en effet, d'un personnage réduit à évoluer dans les espaces clos : sa pâleur est soulignée à plusieurs reprises et le travail la contraint dès son plus jeune âge à ne pas quitter la sphère de son domicile. Alors qu'Amparo, fille de feu, séduisante en diable, se définit par sa vivacité et son tempérament sanguin, Carmela, « pálida », « descolorida », « descolorida como siempre²⁴ », ne quitte presque jamais la *calle de los Castros*. La seule fois où le personnage évolue ailleurs que dans cette rue, c'est lorsqu'elle va entonner des chants de Noël dans le *Barrio Alto*. Aussi digne qu'Amparo, lorsque Dolores Sobrado les chasse de son domicile, Carmela possède en outre une bonté remarquable. Alors que tout le monde rejette Chinto, elle est la seule à lui témoigner un peu d'intérêt. Marisa Sotelo Vázquez le souligne :

En medio de este recibimiento francamente hostil, la única que le habla afablemente es Carmela, la joven bordadora que piensa ingresar en un convento cuando haya conseguido ahorrar para la dote, quizá porque el narrador cuida siempre que la conducta de dicha joven sea acorde con el precepto esencial del cristianismo, el amor al prójimo²⁵.

Chaque fois qu'il apparaît dans le roman, le personnage de Carmela se définit par sa bonté et son attachement à la religion catholique : contrairement à Amparo qui est séduite par la propagande républicaine, Carmela ne prend jamais part aux agitations politiques ; sa triste vie de labeur ne parvient pas à l'aigrir : « la encajera gastaba humor apacible e inalterable y poseía la dulzura de las personas melancólicas²⁶ ». En créant le personnage de cette dentelière-religieuse, la romancière veille, une fois encore, à prouver que la vertu n'est pas absente des quartiers populaires de la ville : on peut certes y trouver des matrones difformes, ou des paralytiques s'adonnant à l'alcool, mais aussi une créature pure, dont les discours s'opposent diamétralement à ceux d'Ana, *la Comadreja*. La construction des chapitres XXVI, XXVII et XXVIII est révélatrice de cette volonté d'opposer les deux conceptions de l'honneur chez les

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, « El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán », *Moenia, Revista lucense de lingüística y literatura*, vol. 8, Universidade de Santiago, 2002, p. 68.

²⁶ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 140.

deux femmes : la dualité des points de vue rappelle la possibilité du choix, les chemins que le personnage pourrait encore emprunter. Les mots de Baltasar, séducteur qui sait déjà que la femme-cigare qu'il consomme ne sera jamais son épouse, sont littéralement encadrés par deux dialogues dont les contenus diffèrent totalement. Si, selon *la Comadreja* dans le chapitre XXVI (« Lados flacos »), l'honneur d'une femme pauvre ne vaut rien, dans le chapitre XXVIII (« Consejera y amiga »), Carmela exprime un tout autre point de vue :

–Me contaron..., no tomes pesadumbre, que son dichos, que andaba tras de ti un señorito... de la oficialidá.

–¿Y si anda?

–Y si anda, haces muy mal en hacer caso de un oficial, mujer... A las chicas pobres no las buscan ellos para cosa buena, no y no... Y a las que son pobres y formales no se arriman, porque ven que no sacan raja...

–¡Eh! A modo...; no la armemos, Carmela. A mí nadie se arrima por la raja que saque, sino por el aquel de que le gustaré y vamos andando, que cada uno tiene sus gustos... Hoy en día, mas que digan los reaccionarios, la instrucción iguala las clases, y no es como algún tiempo... No hay oficial ni señorito que valga...

–Mujer, yo no hablé por mal... Te quise avisar, porque siempre te tuve ley, que eres así... una infeliz, un pedazo de pan en tus interioridades... Déjate de políticas, no seas tonta, y de señoritos... Fuera de eso, ¿a mí que me importa? Es por tu bien²⁷...

Les oppositions sont si nettes qu'elles révèlent également ce qui peut être perçu comme un défaut dans la construction des personnages : ce sont des êtres faits d'une pièce. Peu complexes, constants dans leur façon d'agir, le programme narratif de ces personnages secondaires est d'incarner les différentes facettes qui s'opposent au sein du personnage d'Amparo. Cette scission, jeu de miroirs opposés qui projettent leurs reflets sur le personnage de l'« héroïne problématique²⁸ », souligne les tiraillements que subit la cigarière, tout en rappelant constamment les valeurs de la religion catholique. Cela n'est pas valable uniquement pour les personnages issus des quartiers populaires de la ville : si, dans *La Tribuna*, Pardo Bazán n'hésite pas à peindre la laideur et la misère, elle ne se montre pas clémentine envers les habitants du *Barrio de Arriba*. Dans les milieux plus favorisés, l'opposition entre vice et vertu est encore présente, et

²⁷ *Ibid.*, p. 205-206.

²⁸ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, *op.cit.*, p. 90.

la romancière le prouve d'ailleurs très tôt dans le roman, en confrontant le caractère de Baltasar à celui de Chinto... Les deux hommes du triangle amoureux ne sauraient véritablement être qualifiés de rivaux tant ils sont différents. Pourtant, une fois encore, la romancière se joue des lois du déterminisme et prouve que l'être le plus primaire du roman n'est pas celui qui cède à ses bas instincts. Avec le titre du chapitre « *Aquel animal* », Emilia Pardo Bazán s'amuse à explorer les frontières de la « bête humaine ». Chinto, issu du monde rural, incarne le prototype de l'être rustre et ignorant. De ses parents on ne sait que peu de choses, si ce n'est qu'il est fils d'une lavandière. Outre cet écho de *L'Assommoir*, qui peut être perçu comme une référence intertextuelle, la romancière a recours à d'autres procédés, parfois moins subtils, pour que le personnage soit sans cesse perçu par le lecteur « como un verdadero prototipo de la caracterización del personaje naturalista en el sentido más tópico, cortical y estrecho que proponía el dogma de la escuela francesa²⁹ ». Doña Emilia s'attache constamment à souligner l'appartenance de Chinto à la terre : tout, chez lui, reflète la brutalité du milieu dans lequel il a évolué avant de venir servir dans la capitale de province. Ses traits grossiers et irréguliers, sa peau brune comme la terre et ses petits yeux trahissent son appartenance à un milieu où rien n'a changé depuis la société de l'Ancien Régime, à en croire l'expression employée par le narrateur lorsqu'il signale que tout rappelle, chez Chinto, « la fealdad tosca de un villano feudal³⁰ ». Tous les habitants de la *calle de los Castros*, à l'exception de Carmela, la sainte, se plaisent à rudoyer le jeune Chinto. Il est le personnage voué à subir les mauvais traitements et tous les rejets :

A la tullida le daba vueltas, le sacudía los jergones y la sacaba en vilo del lecho, tendiéndola en un mal sofá comprado de lance, mientras se arreglaba su cuarto.

Lo gracioso del caso está en que, siendo el paisanillo tan útil por mejor decir, tan indispensable, no hubo criatura más maltratada, insultada y reñida que él. Sus más leves faltas se volvían horribles crímenes, y por ellos se le formaban una especie de Consejo de guerra. Llovían sobre él a todas horas multitud de improperios, burlas y vejaciones.

La explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de

²⁹ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, *op. cit.*, p. 66.

³⁰ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna, op.cit.*, p. 90.

pobre a pobre, y Chinto se veía estrujado, prensado, zarandeado y pisoteado al mismo tiempo. Le habían calificado y definido ya: era un mulo³¹.

En dépit de ces nombreux éléments qui surdéterminent le personnage au point d'en faire ce que Vincent Jouve nomme « un personnage-pion³² », c'est-à-dire un être construit de façon à exécuter le programme narratif qui lui est assigné, Chinto « l'animal », est un homme fidèle. Sa brutalité est plus souvent de l'ordre de la maladresse que de la violence, hormis lorsqu'il détruit les outils nécessaires à la confection des oublies après avoir été éconduit par Amparo. On pourrait attendre de ce personnage rustre qu'il réagisse plus vivement lorsque la cigarière le rejette en lui assénant un coup de chaussure dans l'œil. L'homme le plus animalisé du roman n'est pas le plus bestial : il est bien loin d'agir comme le mari de Rita de la Riberilla, qui maltraite sa femme et l'oblige à voler du tabac. Malgré le rejet de la famille Rosendo, Chinto continue de se mettre au service de la mère d'Amparo ; il devient même indispensable à la femme invalide, lorsque sa fille s'absente régulièrement à l'occasion de ses rencontres nocturnes avec Baltasar. Sa rusterie ne disparaît pas totalement mais elle tend à s'estomper. Chinto pourrait même, et la mère d'Amparo s'en réjouirait, faire un bon époux pour la cigarière, si celle-ci consentait à suivre le modèle familial. Dépourvu d'éducation, Chinto ne possède pas les codes lui permettant d'évoluer avec aisance dans la ville : bien que « la alimaña montés » « ne comprenne rien à la métaphysique³³ », sa vie misérable ne le conduit jamais à commettre le mal. Il est d'ailleurs très intéressant d'observer que, dans le chapitre XXXVII, qui correspond à la naissance de l'enfant d'Amparo et de Baltasar, Chinto n'est plus constamment animalisé. La maladresse du personnage est encore exprimée : « Torpón y zambo como siempre³⁴ » ; Amparo le rejette encore en l'appelant « bruto... », mais la voix du narrateur ne souligne plus avec la même insistance les analogies avec le règne animal. Le prénom « Chinto » est employé à de nombreuses reprises sans association aucune ; il

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 [1992].

³³ « Pero Chinto no entendía de metafísicas », PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 96.

³⁴ *Ibid.*, p. 268.

apparaît aussi comme « el mozo », et même « el solícito mozo³⁵ ». L'extraction sociale et la vie d'infortune du personnage masculin ne l'ont pas conditionné au point d'en faire « une bête humaine » : prêt à élever l'enfant d'un autre, Chinto se distingue par sa droiture, sa générosité et sa constance.

Si dans le roman l'animalisation est le plus souvent réservée aux personnages appartenant aux classes les plus basses (la *señora Porcona* a une voix chevrotante, *la Píntiga* évoque la salamandre, le surnom d'Ana est *la Comadreja*), lorsque Chinto est présenté comme un « solícito mozo », la maison des Sobrado devient une « maldita madriguer³⁶ ». L'inversion est symptomatique de la volonté de la romancière de ne pas condamner le personnage qui évolue dans les milieux les plus hostiles. Chinto sombre progressivement dans les enfers de la vie urbaine, se met à boire pour supporter son travail, dans une triste danse qu'il exécute dans les ateliers de hachage ; mais s'il devient automate au sein de la Manufacture, et qu'il semble alors perdre une partie de son humanité (Amparo s'exclame à la vue de ce spectacle pathétique : « Jesús... Parecen monos³⁷ »), jamais il n'est condamné à sombrer dans l'immoralité. Pardo Bazán souligne d'ailleurs, dans la préface du roman, que la laideur et les actes les plus barbares de la société ne doivent pas éclipser les comportements louables qui continuent d'exister, et qui sont à considérer comme autant de résistances de la vertu dans un monde pouvant pousser au vice. Le roman ne sera pas une synthèse repoussante réunissant toutes les « abominaciones monstruosas de la Roma pagana³⁸ ». Afin de signifier au lecteur que plusieurs chemins restent possibles, doña Emilia choisit de construire ses personnages en les opposant : la force du libre arbitre est soulignée grâce aux différents dédoublements et scissions que l'on peut observer au sein d'une même couche sociale mais également d'un milieu à un autre. Ainsi, face à cette figure du paysan rustre mais vertueux, le lecteur retrouve, à l'autre extrémité de l'échelle sociale, Baltasar Sobrado. Il faut en convenir, dans *La Tribuna*, les vices ne sont pas l'apanage des classes les plus basses et la vertu ne définit nullement tous les personnages du *Barrio de Arriba*. Plusieurs personnages se définissent dans un rapport à leur image inversée : cet éclatement entre les caractères contraires invite constamment le

³⁵ *Ibid.*, p. 264.

³⁶ *Ibid.*, p. 269.

³⁷ *Ibid.*, p. 166.

³⁸ *Ibid.*, préface, p. 59.

lecteur à saisir que plusieurs conduites sont envisageables, que le champ des possibles est certes limité par le milieu, mais que toujours il existe un personnage pour s'inscrire en faux, pour montrer que vice et vertu infusent toutes les classes sociales qui font la ville de Marineda.

Aux antipodes de Chinto, Baltasar Sobrado, qui incarne la jeunesse dorée de la ville de province, pourrait choisir de ne pas céder à ces instincts et avoir davantage de considération pour Amparo. Dans le chapitre XXXII, « *La Tribuna se forja ilusiones* », la voix du narrateur s'impose dans une parenthèse qui rappelle la force du libre arbitre :

Y Baltasar, si pagaba la gaseosa, los pastelillos, alguna vez las entradas del teatro, en lo demás se mostraba digno heredero y sucesor de doña Dolores Andeza de Sobrado. Nunca pensó o nunca quiso pensar (que hasta en esto del pensar sobre una cosa suele determinarse la voluntad libremente) en lo que comería aquella buena moza, si sería caldo o borona, si bebería agua clara, y cómo se las compondría para presentarse siempre con enagua almidonada y crujiente, bata de percal saltando de limpia, botinas finas de rusel, pañuelo nuevo de seda. El cigarro era aromático y selecto; ¿qué le importaba al fumador el modo de elaborarlo³⁹?

Pour signifier que le capitaine pourrait agir d'une façon tout autre, la romancière a encore recours au dédoublement et choisit de faire surgir, dans les derniers chapitres, un officier qui incarne d'autres valeurs que celles de Baltasar. Dans le chapitre « *Ensayo sobre la literatura revolucionaria* », Emilia Pardo Bazán met en parallèle le drame révolutionnaire qui est joué sur les planches et les souffrances d'Amparo. La cigarière, impuissante, assiste au triomphe de Josefina García :

Fijóse especialmente en Josefina, que estaba elegante y sencilla, con traje de alpaca blanca adornado de terciopelo negro. A toda su familia, desde la madre hasta Nisita, les rebosaba el contento visiblemente; pero Josefina, en particular, no parece sino que se había esponjado con las buenas nuevas del pleito. La proximidad de la fortuna animaba, como un reflejo dorado, su tez, y hacía saltar de sus ojos chispas áureas. [...] No acertaba Amparo a apartar los ojos de su vencedora vital, y a duras penas la distrajo de aquella contemplación acerba el principio del tercer acto⁴⁰.

³⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 256.

L'alternance entre les descriptions de l'action se déroulant sur scène et celles ayant lieu dans l'intimité de la loge des García permet à la romancière de confronter deux espaces distincts. Sur les planches, un officier de l'Armée, qui avait reçu l'hospitalité d'une famille républicaine, vient sauver ses hôtes. Dans la pièce *¡Valencianos con honra!*, le militaire, honnête, se montre reconnaissant : sa conduite exemplaire est évidemment celle qu'attendrait Amparo de la part de Baltasar. Dans la loge, Baltasar, qui a abandonné Amparo, vient saluer et courtiser Josefina García. Les deux militaires, l'un honnête, joué par le comédien, et l'autre manquant à son honneur, incarné par Baltasar, apparaissent presque simultanément dans le chapitre :

Salía en éste un oficial del Ejército que, agradecido a la hospitalidad que le habían otorgado en la casa republicana, salvaba a su vez a los dueños de ella; patético rasgo, corona de todos los excelentes sentimientos que abundaban en el drama. Cuando más moqueaba la gente y se oían más hipidos y sollozos, Amparo sintió que su mirada, atraída por irresistible imán, se clavaba otra vez en el palco de García. Abrióse la puerta, y entró Baltasar [...] ⁴¹.

Cette scission du personnage du militaire est une nouvelle manifestation des dédoublements dans le roman. La voix du narrateur souligne le caractère pathétique de la scène, les excès de bonté attribués à l'officier dans *¡Valencianos con honra!* servent à émouvoir un public crédule. Si Amparo et les femmes qui partagent l'espace du poulailler se rangent naturellement aux côtés des personnages protecteurs et reconnaissants, Baltasar est bien insensible au rétablissement du code de l'honneur qui a lieu sur scène. Lorsque le personnage du traître est puni, il semble étranger aux émotions qui traversent le théâtre de Marineda :

Y mientras se le hinchaba el pecho, hirviendo en colérica indignación, el grupo de abajo era cada vez más íntimo, y Baltasar y Josefina conversaban con mayor confianza, aprovechándose de que el público, impresionado por la muerte del espía infame, que, al fin, hallaba condigno castigo a sus fechorías, no curaba de lo que pudiese suceder por los palcos ⁴².

⁴¹ *Id.*

⁴² *Ibid.*, p. 257.

Les stratégies visant à multiplier les chemins des possibles sont nombreuses, et doña Emilia choisit d'appliquer le même procédé du dédoublement des contraires à plusieurs personnages du roman. Afin de dire, en creux, que le vice n'est pas l'apanage des classes les plus basses, des êtres évoluant dans les milieux hostiles de l'incurie, la romancière choisit de procéder à un nouvel éclatement du vice et de la vertu au sein de la famille des Sobrado.

Pardo Bazán ne souhaite pas dresser un portrait complet de toute cette famille : le narrateur évoque hâtivement le père Sobrado ou encore Clara, dont le prénom n'est mentionné que dans le chapitre XIV : « Sorbete ». Le plus important, c'est que le lecteur retienne les relations d'opposition, mais aussi les ressemblances, entre les personnages de Baltasar, doña Dolores Andeza de Sobrado, et Lola. La générosité de Baltasar, exprimée dans les premiers chapitres, est bien relative. Très vite, le narrateur souligne les similitudes entre l'officier et sa mère, figure incarnant l'avarice : Baltasar hérite des lèvres fines de sa mère, il est mû par l'intérêt, et se montre incapable d'empathie. Toutefois, tous les personnages de la famille ne sont pas taillés dans le même patron : une fois encore, au milieu du vice, de la laideur des âmes, peuvent surgir l'exception et la vertu. Si doña Dolores est calculatrice, Lola agit toujours avec bonté et générosité. Alors que la mère et la fille portent le même prénom, le diminutif semble avoir gommé les traits les plus sombres du caractère maternel. L'opposition est particulièrement perceptible dans les chapitres IV et V, lorsqu'Amparo, Carmela et d'autres enfants viennent chanter chez les Sobrado pour l'Épiphanie. Alors que Lola, en ce jour important du calendrier chrétien, se réjouit de recevoir les enfants dans la chaleur de la maison familiale, doña Dolores ne veut pas les faire entrer : elle craint que ces « holgazanas », « perdidas » ne salissent l'espace de l'opulence qu'elle défend jalousement. Les mots de la mère ne servent pas simplement à révéler son incapacité à compatir, ils condamnent d'avance les jeunes enfants.

L'opposition est plus nette encore dans le chapitre suivant, « Villancicos de Reyes » : doña Dolores exprime à nouveau sa crainte de voir son domicile sali par le chœur misérable. Alors que la description détaillée des mets qui composent le repas de fête vise à souligner l'opulence, la mère refuse de céder quelques friandises aux enfants venus chanter pour son fils. Sa vraie nature ne tarde pas à se manifester, la mère de famille aimante et respectable devient une furie lorsqu'il s'agit de protéger son bien :

Aprovechando un momento de confusión, Lola se escurrió y volvió trayendo en la falda del vestido una mezcla de naranjas, trozos de piñonate, almendras, bizcochos, pasas, galletas, relieves de la mesa amontonados en escape, que comenzó a distribuir con largueza y garbo. Doña Dolores saltó hecha una furia.

–Esta chiquilla está loca..., me desperdicia todo..., cosas finas..., ¡y para quién! ¡Vean ustedes!... ¡Con una taza de caldo que les diesen!... ¡Y el vestido..., el vestido azul estropeado!⁴³...

Les chants de Noël résonnent chez les Sobrado : « Los pastores en Belén/ todos a juntar en leña/ para calentar al Niño/ que nació en la Nochebuena...⁴⁴ ». Dans ce contexte où le Christ, les Rois Mages et les bergers sont convoqués, la robe bleue (on observe qu'il y a une volonté d'en préciser la couleur) renvoie symboliquement à la Vierge. La symbolique chrétienne ne se manifeste pas dans ce seul élément. Le mendiant rejeté par le « mauvais riche » est un motif récurrent de la littérature : à travers la présence des enfants misérables et de doña Dolores, insensible à leurs maux, Emilia Pardo Bazán propose, le temps d'un chapitre, un épisode qui n'est pas sans rappeler la parabole du riche et de Lazare.

Ainsi, dans *La Tribuna*, l'opposition des contraires, y compris au sein d'une même famille, souligne toujours la force du libre arbitre et de la religion. Dans une relation d'opposition et de scission, les images s'inversent. Le personnage est alors confronté à ce qu'il pourrait être. La construction des personnages secondaires, assez stéréotypés, vise avant tout à créer un univers pluriel où le vice et la vertu coexistent. Cette pluralité met à mal le caractère systématique du déterminisme naturaliste : le personnage est certes influencé par son milieu, mais il n'est pas poussé fatalement à commettre le mal. Bien que certains êtres de papier soient marqués par leur lourd héritage, les dédoublements révèlent la force du libre arbitre et des valeurs du catholicisme dans le roman. Le personnage d'Amparo subit une influence qui aura raison de ses résistances, toutefois doña Emilia ne souhaite pas donner une vision pessimiste de l'être humain. On sait d'ailleurs que, dans l'épilogue qu'elle hésitait à faire figurer dans le roman, la romancière réhabilitait Amparo (qui aurait pu se nommer Consolación) :

⁴³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴ *Id.*

Habían transcurrido dos años de república, y tres de restauración. [...] Consolación había ascendido en la fábrica: era ama de rancho o capataza: reunía las condiciones de ser la más apta en labores [...], y en cuanto a los buenos antecedentes morales, como una desgracia la tiene cualquiera y ella desde su mal suceso no había vuelto a tener tropiezo alguno ni sombra de él, podía considerársela como una de las más honradas habaneras de la fábrica⁴⁵.

Dans *La Tribuna*, Pardo Bazán dresse des états du milieu, souligne quelques caractères héréditaires et ne recule pas devant la peinture de la laideur et de la misère ordinaire, mais elle ne va pas à l'encontre de ce qu'elle exprimait dans son texte théorique. Souvenons-nous, doña Emilia reprochait à Zola sa préférence pour « les esclaves de l'instinct », tous ces êtres soumis à la fatalité et à la tyrannie exercée par le milieu. Le milieu a certes un pouvoir mais celui-ci n'est pas assez fort pour transformer tous les personnages en : « idiotas, histéricos, borrachos, fanáticos, dementes, o personas tan desprovistas de sentido moral, como los ciegos de sensibilidad en la retina⁴⁶ ». Doña Emilia fait évoluer son personnage principal dans un milieu où l'on peut encore trouver des âmes délicates : si, dans le travail d'observation, « todo no son flores para un alma compasiva⁴⁷ », comme le souligne l'auteur dans la préface de *La Tribuna*, la création du roman permet de rendre compte d'un équilibre. La galerie des contraires, faite de dédoublements et de scissions, permet ainsi à la romancière de prouver que l'on peut adopter une méthode nouvelle tout en se gardant bien de présenter l'humanité « aún más fea, cínica y vil de lo que es⁴⁸ ».

Bibliographie citée:

BERNARDI, Andrea, « Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº5, A Coruña, Real Academia Galega, 2008, p. 149-170.

⁴⁵ BERNARDI. A., « Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº5, A Coruña, Real Academia Galega, 2008, p. 166.

⁴⁶ PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, op. cit., p. 248.

⁴⁷ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, op.cit., p. 59.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 [1992].

PARDO BAZAN, Emilia, *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva, Ed. Rosa de Diego, 1998.

---, *Obras Completas*, II, ed. J. M González Herrán, D. Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 1999.

---, *La Tribuna*, ed. B. Varela Jácome, Madrid, 2009.

SOTELO VAZQUEZ, Marisa, « El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán », *Moenia, Revista lucense de lingüística y literatura*, vol. 8, Universidade de Santiago, 2002, p. 65-78.