



HAL
open science

“ Remonter aux origines. Les récits ‘policiers’ d’Emilia Pardo Bazán ”

Murielle Borel

► To cite this version:

Murielle Borel. “ Remonter aux origines. Les récits ‘policiers’ d’Emilia Pardo Bazán ”. Aux origines du roman policier, Cahiers d’études romanes, nouvelle série, n° 34 (1/2017), CAER, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, PUP, Presses Universitaires de Provence, 2017. hal-03520906

HAL Id: hal-03520906

<https://amu.hal.science/hal-03520906>

Submitted on 11 Jan 2022

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

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

Murielle Borel

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Remonter aux origines. Les récits ‘policiers’ d’Emilia Pardo Bazán.

Résumés

Emilia Pardo Bazán et Pedro de Alarcón sont tenus pour les introducteurs du genre policier en Espagne. Après un rapide survol des conditions d’émergence de la littérature criminelle dans la Péninsule, nous nous intéressons aux récits pardobazaniens afin de mettre en évidence les aspects annonçant certes, la naissance du paradigme mais aussi certaines limites liées tant à la personnalité de l’auteure qu’aux spécificités du format qu’elle plébiscite, le cuento, lesquelles annoncent paradoxalement dès les origines le roman noir à venir, principale expression de la littérature policière ibérique depuis son explosion en 1975.

Se suele considerar a Emilia Pardo Bazán y Pedro de Alarcón los introductores del género policiaco en España. Tras un breve repaso de las condiciones de emergencia de la literatura criminal en la península, nos interesaremos por los relatos pardobazanianos con el fin de revelar los aspectos que desde luego anuncian el nacimiento del paradigma, pero también suponen varios límites directamente relacionados con las especificidades tanto de la autora como del formato por el que se decanta, el cuento, restricciones que, paradójicamente, anuncian ya desde los orígenes, la futura novela negra, principal modalidad de la narrativa policiaca ibérica desde su explosión en 1975.

Murielle Borel

Remonter aux origines. Les récits ‘policiers’ d’Emilia Pardo Bazán.

Toute réflexion sur les origines implique la détermination d’un point de départ. Il n’est pas question ici de remonter aux productions médiévales ou classiques même si tout un pan de la littérature du Siècle d’Or est parcouru par la figure d’un délinquant, le pícario. Le motif de la criminalité ne fait pas le roman policier. Il peut en outre y avoir quelque gageure à prétendre remonter aux origines d’un genre dont la critique spécialisée a longtemps souligné l’absence de tradition¹. Cette thèse largement réaffirmée a contribué à forger un mythe autour des origines :

salvo [...] contadas y muy discutibles excepciones, la ficción policiaca en lengua castellana conoce en España el nacimiento de Minerva, surgiendo en su variante negra con todos sus atributos en el momento de agonía del régimen franquista².

Si la guerre civile et la dictature ont freiné le développement du policier en retardant notamment l’émergence du noir, il faut bien reconnaître qu’en 1936, le genre n’en était encore qu’à ses balbutiements.

¹ « [...] nunca ha existido una tradición autóctona de este tipo de literatura » (« il n’y a jamais eu de tradition autochtone pour ce type de littérature »), Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 9. Même constat pour Manuel Vázquez Montalbán, « Prologo », in José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 7.

² Georges Tyras, « La novela negra española después de 1975 : ¿renovación de un género ? », in Paul Aubert (éd.), *La novela en España (Siglos XIX-XX)*, vol. n° 66, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 249. « A quelques rares et très discutables exceptions près, la fiction policière en castillan connaît en Espagne la naissance de Minerve, en surgissant dans le roman noir parée de tous ses attributs au moment où agonise le régime franquiste »

Aux origines

Pourtant, au départ, la situation de l'Espagne ne diffère pas vraiment de celle des autres pays européens, tout au plus accuse-t-elle un léger retard. En 1857 les lecteurs ont accès aux *Histoires extraordinaires* de Poe grâce à la traduction de Baudelaire³ dont quelques exemplaires circulent dans les cercles littéraires madrilènes. Les « Causes Célèbres » sont traduites et éditées en 1860 sous le titre *Causas y delitos célebres y contemporáneos*⁴. La péninsule n'échappe pas à l'engouement pour les biographies de bandits et criminels et offre des narrations similaires mais inspirées de ses propres figures ainsi que de faits divers locaux⁵. Daniel Freixa y Martí imite les mémoires de Vidocq⁶. Sherlock Holmes fait son apparition en 1901 sous forme de feuilleton⁷, avant de voir sa première aventure publiée cinq ans plus tard⁸. Le succès est aussi immédiat qu'à l'étranger et au cours des deux années suivantes, c'est l'intégralité de l'œuvre qui est éditée en 8 volumes⁹. En 1910, la maison d'édition Sopena lance une nouvelle collection entièrement dédiée à la littérature policière britannique¹⁰. Si le genre fait quelques émules, il peine pourtant à s'imposer. Les rares productions¹¹ ne parviennent pas à faire école :

Los contados casos que se podrán encontrar, como Pardo Bazán, Joaquín Belda o Mario Lacruz aparecen aislados unos de otros, más directamente relacionados con la tradición del género en Europa o Norteamérica que con el resto de la producción literaria española, surgiendo más como anómalas excepciones que integrados en una corriente literaria¹².

Si divers critiques incriminent la dévalorisation du genre par l'intelligentsia¹³, tous reconnaissent que la principale limite au développement est d'ordre socio-historique.

³ Voir José F. Colmeiro, *La novela policiaca española : teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 95.

⁴ Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel Editorial, 1993, p. 20. Valles Calatrava remonte pour sa part aux anonymes *Dramas judiciales* de 1849, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Vázquez de Parga recense par exemple *El crimen de la calle de Montcada* (1868), ou *El crimen de la calle de Fuencarral* (1888), et évoque ensuite la parution en 1887 de la traduction de Victor Macé de la Roncière par Francisco Luque de la Peña : *La policía y sus misterios*, à laquelle viennent s'ajouter six-cents pages consacrées à des cas espagnols. *Idem*, p. 20-22. Joan Estruch mentionne plusieurs romans de M. Fernández y González inspirés de la biographie de bandits célèbres, dont *Los siete niños de Écija* (1863) et *Diego Corrientes* (1866), in « Apéndice », p. 159-181, in *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, 2001, p. 161.

⁶ De 1888 à 1892. Voir Vázquez de Parga, *op. cit.*, p. 20.

⁷ « La primera aventura de Sherlock Holmes publicada en español *El dogo sabueso de los Baskerville*, salió en la revista *La Patria de Cervantés [...]* », Danilo Manera, « La gota de sangre : una poética detectivesca pardobazanianiana », *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Núm. 8, 2010-2011, p. 169. [Http://www.academia.edu/9648260](http://www.academia.edu/9648260) Consulté le 28/09/2015.

⁸ En 1906 est publiée la première traduction de *A Study in Scarlet* (1887) (*Estudio en rojo*) soit avec 15 ans de retard. Voir José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 98.

⁹ Joan Estruch, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ Vázquez de Parga, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Voir Vallés Calatrava, *op. cit.*, p. 90. Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1997, p. 34, cite *El Collar de la Nuria* (1927) de César August Jordana.

¹² José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 89. « Les rares exemples que l'on pourra recenser, tels que Pardo Bazán, Joaquín Belda o Mario Lacruz sont des cas isolés relevant plus directement de la tradition européenne ou nord-américaine que du reste de la production littéraire espagnole et qui, au lieu de s'intégrer dans un courant littéraire font plutôt figure d'anormales exceptions. »

¹³ « Al quedar la novela policial clasificada como una modalidad de literatura popular, los escritores y los críticos le concedían poco valor artístico y la miraban con desdén. Tendían a considerarla como una literatura de evasión, que sólo interesaba a las editoriales por su valor comercial » (« Le roman policier ayant longtemps été rangé dans la catégorie de la littérature populaire, les écrivains et les critiques lui accordaient peu de valeur artistique et le regardaient avec mépris. Ils avaient tendance à le considérer comme de la littérature d'évasion intéressant les éditeurs uniquement pour sa valeur commerciale »), Joan Estruch, *op. cit.*, p. 160.

L'Espagne du XIX^e présente une structure archaïque héritée du féodalisme médiéval. L'absence de révolution industrielle n'a pas entraîné de bouleversements. Le maintien d'une société traditionnelle sans bourgeoisie, un exode rural peu prononcé, une urbanisation faible, l'inexistence d'une délinquance liée au développement soudain de la cité, n'ont pas favorisé l'émergence du genre. Les idéaux portés par le classique roman d'énigme ne trouvent aucune résonance dans cette Espagne attardée où le capitalisme n'a pas fait son entrée¹⁴.

Dans ce contexte, deux récits reviennent pourtant avec insistance : « El Clavo »¹⁵ (1853) de Pedro de Alarcón et « La gota de sangre »¹⁶ (1911) d'Emilia Pardo Bazán. « El Clavo » a longtemps été considéré comme la première manifestation du genre¹⁷, avant que Colmeiro n'en pointe toutes les limites. À commencer par sa nature même : le récit, sous-titré « cause célèbre », affiche clairement sa dette envers une modalité qui traite certes de la criminalité mais ne s'inscrit pas forcément dans le paradigme avec sa trame policière très légère, et son dénouement trop prévisible. Le mélo-dramatisme et le sentimentalisme qui émaillent la nouvelle révèlent encore l'influence du feuilleton. Pourtant, d'après Colmeiro, la principale faiblesse réside dans l'idéologie qui sous-tend la narration. Alors que le roman d'investigation est toujours un éloge de la raison, dans « El clavo », la résolution doit trop à la Providence¹⁸.

En outre, si le récit investit les principales catégories du roman policier (histoire du crime, histoire de l'enquête, recherche de preuves, interrogatoires etc.), il manquerait un aspect essentiel : le suspense, puisque l'identité du coupable est connue d'entrée de jeu. Dès lors, il n'est plus question de savoir qui a tué mais pour quelles raisons. Cette absence de mystère caractérise les causes célèbres.

J. Paredes Núñez, grand spécialiste de Pardo Bazán, remet également en question la paternité d'Alarcón. Il semble incriminer le genre tout autant que la provenance géographique du récit dont s'inspire l'auteur¹⁹ et utilise cet argument pour faire de la comtesse l'initiatrice du policier :

aunque la novela corta de Pedro Antonio de Alarcón *El clavo* – cuya fuente originaria francesa ya había apuntado la propia Doña Emilia – ha pasado por ser la primera muestra del género en España, lo cierto es que se trata de un importante precursor, más ligado a la « cause célèbre » y son realmente los cuentos de Pardo Bazán los primeros ensayos importantes del género policiaco español²⁰.

Si « La gota de sangre » a fait l'objet de nombreuses études, il en va tout autrement des autres productions dites « policières ».

¹⁴ Voir Juan Ramón Resina, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ *Cuentos detectivescos*, Madrid, Libros Clan, 2001, p. 13-69.

¹⁶ *Idem*, p. 173-231. Bien qu'il s'agisse d'une nouvelle (60 pages environ), l'œuvre est souvent abusivement qualifiée de « roman ».

¹⁷ José F. Colmeiro rappelle que cette dernière a été « tradicionalmente identificada como la primera novela policiaca española » (« traditionnellement identifiée comme le premier roman policier espagnol »), *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ *Ibidem*, p. 93-94.

¹⁹ « El Clavo » serait une adaptation du récit « Le clou » d'Hyppolite Lucas. Voir J. F. Colmeiro, *op. cit.*, note 4, p. 91.

²⁰ *Cuentos completos*, Juan Paredes Núñez (éd.), tomo 1, La Coruña, Fundación Pedro Barrie De La Maza Conde De Fenosa, 1990, p. 37. Le critique s'appuie sur l'étude de M. Anthony « Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policiaca », BBNI, Año XLIX, enero-dic. 1973, p. 375-391. Vallés Calatrava abonde dans le même sens dans « La novela criminal española en la transición », *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, n°8, 1988, p. 227-240, p. 227. En ligne : <https://dialnet.unirioja.es>. Consulté le 12/09/2015.

« bien que le roman court de Pedro Antonio de Alarcón *El clavo* (Le clou) – dont Doña Emilia avait déjà signalé elle-même l'origine française – ait été considéré comme la première production du genre en Espagne, il s'agit plutôt d'un important précurseur relevant davantage de la « cause célèbre » et ce sont donc les contes de Pardo Bazán qui constituent les véritables prémices du genre policier espagnol. »

Les récits « policiers » d'E. Pardo Bazán.

La première difficulté consistera à établir un corpus. Paredes Núñez²¹ recense les récits qu'il estime conformes au canon : « La Cana » (1911), « La gota de sangre (1911) », « El aljófár » (1902), « La cita » (1909), « Nube de paso » (1911), « Presentido » (1910), « En coche-cama » (1914), « De un nido » (1902), « La confianza » (1912), soit neuf récits homogènes dans la date de production, en dehors de « El aljófár » et « De un nido ».

Dans son anthologie thématique, *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*²², Estruch rassemble quatorze narrations. À l'exception de « De un nido », il reprend toutes les nouvelles citées et intègre six récits supplémentaires : « ¿Justicia ? » (1894), « El esqueleto » (1900), « La puñalada » (1901), « Casualidad » (1913), « En el presidio » (1916) et « Hacia los ideales » (1916). Outre que le propos d'un éditeur n'est pas celui d'un chercheur, les critères de sélection d'Estruch s'avèrent moins stricts que ceux de Paredes Núñez. Pourquoi avoir donc écarté « El gemelo » (1903), « El legajo » (1913), « El puño » (1910), « El revólver » (1895) ou « So tierra » (1922)²³, alors qu'ils utilisent des ressorts narratifs semblables ?

Ces différences de perspective montrent bien que l'adjonction de l'épithète « policier » ne va pas de soi. On se souviendra d'abord que lorsque l'auteure a publié ses récits en recueil, elle n'en a jamais usé²⁴. « La cita », « El aljófár », « Nube de paso », « La cana » et « Presentido » appartiennent à *Cuentos de terror*, paru en 1912.

L'adjectivation est évidemment postérieure. On peut questionner sa légitimité.

Comme pouvaient le laisser présager les classifications hésitantes, aucun récit ne s'inscrit rigoureusement dans le canon, pas même, à notre sens, « La gota de sangre », du moins, pas davantage que « El legajo », pourtant oublié des anthologies. Il est sans doute vain et illusoire de prétendre retrouver dans des récits « fondateurs » tout ce qui fera la spécificité du genre. Toutefois, certaines catégories ne peuvent se dérober.

Tout roman policier comporte nécessairement un crime et une enquête visant à reconstituer les faits ; le détective et le criminel, quelle que soit leur manifestation, découlent logiquement de cette configuration première. L'arrestation, le retour à l'ordre, qui vont souvent de pair, ne sont que des attributs annexes que les productions policières ultérieures ne se priveront d'ailleurs pas de contourner après la consolidation du genre.

Si l'on considère ces deux catégories principales, alors seuls quatre récits sur les vingt du *corpus* relèveraient du policier : « La gota de sangre », « Nube de paso », « El legajo » et « El gemelo ». Toutes les autres nouvelles comportent certes une thématique criminelle mais font plus ou moins radicalement l'impasse sur l'enquête.

Convient-il dès lors de parler plutôt de littérature criminelle, comme le suggère J. Estruch²⁵ ? Le crime est une constante dans les récits d'Emilia Pardo Bazán. Il est même le seul élément

²¹ Juan Paredes Núñez, « Doña Emilia y el cuento policíaco » p. 262-274, in *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada, 1979.

²² Joan Estruch, *op. cit.*.

²³ Ces récits, disséminés dans la production de la comtesse, sont regroupés dans la version audio « Siete cuentos de misterio ». En ligne : http://fr.ivoox.com/es/podcast-cuentos-misterio-emilia-pardo-bazan_sq_f133685_1.html Consulté le 01/11/2015.

²⁴ Sa première sélection, *Cuentos escogidos* (1891) sera suivie de nombreuses collections : *Cuentos de Marinada* (1892), *Cuentos nuevos* (1894), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos sacroprofanos* (1899), *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902) *Cuentos trágicos* (1912), *Cuentos de la tierra* (1922). Voir Joan Estruch, « Apéndice », *op. cit.*, p. 185-186.

²⁵ « No hay investigación del crimen, sino descripción del mismo. Ésta es su principal diferencia con la novela policial, que se basa precisamente en el esclarecimiento del crimen. Se trata, pues, de literatura criminal, todavía no policial » (Il n'y a pas d'enquête sur le crime mais description de celui-ci. C'est là sa principale différence avec le roman policier qui est justement basé sur la résolution du crime. Il ne s'agit donc pas encore de littérature policière mais criminelle), Joan Estruch, *op. cit.*, p. 161.

commun à l'intégralité des narrations. La nature du méfait commis permet d'élaborer une typologie :

- Simple vol pour « ¿Justicia ? », « La confianza », « En coche-cama », « Hacia los ideales ».
- Homicide dans « El esqueleto », « La puñalada », « Casualidad » et « En el presidio ».
- Vol et homicide pour « La gota de sangre », « El aljófara », « La cita », « Presentido », « Nube de paso » et « La cana ».

Pourtant, le traitement du motif exige quelques nuances. En différentes occasions, le fait délictueux reste en deçà de la réalisation. Dans « El Revólver » le meurtre annoncé n'est de fait qu'une intimidation. « Casualidad » ne relèverait que de la tentative d'homicide, puisque l'épouse de la victime aurait, sans le savoir, tenté d'empoisonner son mari avec... du bicarbonate ! Le crime doit-il être impérativement réalisé ou l'intention suffit-elle ? Dans « El aljófara », le meurtre survient lorsque la foule en colère lynche celui qu'elle tient pour responsable du vol des bijoux de la Vierge et de sa profanation. Le saltimbanque, paiera de sa vie le poids des préjugés. Si le véritable auteur du délit initial finit sous les verrous grâce à la sagacité d'un garde civil, l'assassinat du comédien reste une déplorable erreur et aucune décision de justice n'est prévue pour compenser le drame des orphelins.

L'apparente froideur du narrateur dénonce en réalité une population grégaire et aveuglée ainsi qu'une justice arbitraire se rendant complice des préjugés. E. Pardo Bazán aurait voulu inventer le roman noir, qu'elle ne s'y serait pas mieux prise. Il n'y a rien d'étonnant à ce que cette écrivaine si engagée et impliquée dans son époque²⁶, mâtine le policier de critique sociale. Elle va parfois plus loin encore en mettant directement en cause le système judiciaire, comme dans « El puño ».

Indissociable du crime et de sa résolution, le mobile occupe une place de choix dans le roman policier, puisque l'enquête vise à le révéler. Comme le démontre la nature des délits perpétrés, les mobiles implicitement contenus par les récits ne dévoilent que deux options : la cupidité ou la jalousie. C'est sans doute dans cette binarité simplificatrice que se révèle le plus la dimension chrétienne de Pardo Bazán. Toutefois, le traitement littéraire du mobile est loin d'être figé. Il arrive que sa mise à jour soit absente, comme dans « En el presidio », qui déplace l'intérêt vers d'autres perspectives en s'attachant à montrer que la culpabilité et la monstrosité ne se situent pas forcément où on les attend.

La diversité des scénarios, révélatrice de la liberté d'interprétation de la modalité criminelle, est déjà un indicateur de l'imagination féconde et de l'indépendance de l'auteure par rapport à tout schéma modélisant. Mais elle révèle aussi les nuances complexes avec lesquels la Galicienne envisage le délit qui servira dès lors davantage à dépeindre la noirceur de l'âme qu'à satisfaire le plaisir de l'élucidation. Si dans le roman d'investigation le méfait signe le point de départ de l'enquête, chez la comtesse le propos est ailleurs. Comme dans le roman noir, la criminalité devient prétexte et la narration s'attache avant tout à la psychologie des personnages.

Ce qui ferait sans doute le plus cruellement défaut dans les récits « policiers » d'Emilia Pardo Bazán est cet autre élément incontournable : l'enquête. La reconstitution des faits, l'évolution de l'investigation basée sur l'analyse d'indices et le recueil de preuves, l'acheminement progressif vers la découverte de la vérité, l'élucidation du mystère, fondent le récit policier. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si « La gota de sangre » a été unanimement gratifiée de l'épithète. Sa trame narrative respecte non seulement l'ordre d'apparition imposé des éléments (meurtre, enquête, découverte de la vérité) mais consacre une large part de son argument à la reconstitution des faits, *a posteriori*. La construction binaire qui oppose deux temporalités, celle du délit et celle de son élucidation est donc respectée. Cette structure axiomatique du

²⁶ Voir J. Paredes Nuñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 148.

policier²⁷ ne s'applique pourtant qu'exceptionnellement aux récits de Pardo Bazán. Dans la plupart d'entre eux, l'investigation se réduit à la part congrue et passe au second plan, tant elle reste superficielle. Dans « La cita » et « La cana », elle tient en quelques lignes du dénouement. La reconstruction *a posteriori* de l'histoire du crime reste généralement absente. Cela ne signifie pas que Pardo Bazán se désintéresse pour autant de l'élucidation du mystère, mais plutôt que la modalité narrative choisie n'est pas conforme au canon policier, puisqu'elle opte presque exclusivement pour une narration synchronique des faits, rejoignant en cela une trame plus conforme au roman criminel.

Ainsi en va-t-il de « So tierra ». Le narrateur se poste à proximité de l'habitation de la femme dont il est tombé amoureux. Il découvre qu'elle reçoit chez elle un homme marié, très fortuné, qui ne se déplace jamais sans une sacoche remplie d'argent. Un soir, il remarque qu'un individu à l'allure peu recommandable épie lui aussi la maison. Le lendemain, il assiste au meurtre crapuleux de l'amant par l'individu et décide d'aider la jeune femme à effacer les traces du méfait afin de protéger son honneur sérieusement mis en péril. Comme dans tout récit policier on a donc un homicide, un criminel identifié, un mobile et le récit du crime. Mais il n'y a pas de reconstitution *a posteriori* puisque les temps de la diégèse et de la narration coïncident. Peut-on dès lors considérer que l'auteure élimine cette autre catégorie indissociable du policier : le suspense ? Au sens strict, c'est en effet le cas, puisque le lecteur n'a jamais aucun doute sur l'identité d'un criminel qui commet son méfait « en direct ». Cette modalité narrative s'applique à la quasi intégralité des récits du corpus. L'auteur et les conditions d'exécution sont connus puisque tout se déroule sous les yeux du récepteur. Y a-t-il dès lors un intérêt autre que celui, morbide, d'assister à une scène de violence ?

Dans le cas de « So tierra », toute l'originalité réside dans le fait qu'aux yeux de la justice, le limpide homicide initial dont le narrateur a été témoin, ne peut que déboucher sur une présomption de culpabilité pour celui qui se place dans une situation très embarrassante en se rendant complice d'un meurtre auquel il est pourtant étranger. Le faux-coupable risque fort d'avoir toutes les peines du monde à expliquer son geste et à démontrer son innocence. Mais tout se passe évidemment hors-champs car à cet instant le récit s'est clos sur son point final. C'est au lecteur de prolonger les significations du texte, de dénouer seul l'écheveau des contenus implicites de la narration. Car il ne faut pas perdre de vue que les récits d'E. Pardo Bazán sont des nouvelles et que leur fonctionnement obéit à une esthétique propre qui s'éloigne fondamentalement de l'écriture romanesque.

La nouvelle est notamment régie par le principe de tension, inéluctable quand on est contraint par le temps et l'espace. Or la comtesse opte pour un format très bref puisque la plupart de ses nouvelles ne dépassent pas six pages.

La longueur des récits affecte directement leur contenu : dans cette course contre la montre, impossible d'entrer dans toutes les nuances de l'enquête, de développer à l'envie les jeux dilatoires qui font le succès des romans policiers. D'où cette impression, parfois, d'enquête bâclée, menée trop rapidement et résolue de façon artificielle, comme dans « El Aljófár », qui règle la question en quelques lignes.

Il ne faudrait pas pour autant imaginer que ces récits sont décevants. Ils s'avèrent tout au contraire d'une redoutable efficacité car menés de main de maître par une nouvelliste qui excelle dans son art.

Si le suspense n'est pas comparable à celui qui régit le policier, il est largement compensé par une narration haletante qui exploite la peur et la tension comme dans les meilleurs thrillers. « El puño », « Presentido » ou « En coche-cama » en sont de parfaits exemples.

²⁷ On se souvient que ce schéma binaire reste l'un des fondements du récit policier pour Todorov.

« La cita » raconte le piège dans lequel tombe un jeune séducteur persuadé d'avoir rendez-vous avec une mystérieuse jeune femme qui aurait succombé à son charme. Le récit de l'arrivée au domicile de l'inconnue dépeint parfaitement les hésitations et l'angoisse sourde qui envahit le personnage. Tension et suspense sont entretenus par l'étrangeté de la situation, et relayés par les points de suspension. L'horreur, d'abord suggérée par les réactions du personnage, est révélée par la narration, mais dans un second temps ; le paroxysme est atteint avec la découverte du corps. Après la brève description du lieu, le récit se recentre sur le personnage. La vive émotion est traduite par l'énumération de verbes révélant l'ampleur de son trouble. Une nouvelle énumération traduit ensuite la précipitation et l'angoisse, lesquelles culminent dans la question formulée en style indirect libre²⁸.

Cette scène en focalisation interne qui offre au lecteur la sensation de vivre les faits en même temps que le personnage, donne une idée assez précise de la dextérité avec laquelle E. Pardo Bazán mène ses récits.

La recherche de l'efficacité s'apprécie dans le recours fréquent à l'actualisation des scènes, dans l'hypothèse et les interjections, dans l'emploi du discours indirect libre, autant de procédés visant et réussissant à donner du mordant à un récit qui implique d'autant mieux le lecteur que tout semble se dérouler sous ses yeux.

Dans le récit d'enquête, la reconstitution des faits repose sur d'autres mécanismes. Elle implique souvent une reconstruction intellectuelle et distanciée, surtout lorsqu'elle est le fait d'un détective peu impliqué émotionnellement, comme l'était Sherlock Holmes. Ce n'est pas un hasard si, au cours des articles qu'elle rédige pour *La Ilustración Artística*, la Galicienne reproche à Conan Doyle le manque d'humanité de son enquêteur²⁹.

L'écrivaine, pour sa part, opte pour l'émotion, le pathos. Tous les critiques s'accordent à souligner l'importance de la dimension psychologique mise en oeuvre dans ses narrations. Elle la cultive sous toutes ses formes : dans le récit et dans la relation qu'elle instaure avec le lecteur.

E. Pardo Bazán est avant tout, une *cuentista*, une nouvelliste, mais aussi une « conteuse », qui écrit pour envoûter son public avec tous les charmes propres au « cuento ». Nous avons évoqué comment la tension se substituait au suspense. Elle s'associe toujours à une montée en puissance dont le paroxysme coïncide, dans les nouvelles les plus réussies, avec le point final du récit, ne laissant, comme le disait Cortázar, aucun quartier au lecteur. C'est ce que l'on retrouve dans « La confianza » lorsque le bijoutier réalise qu'il a été victime d'un Arsène Lupin au féminin. Ou encore lorsque « Presentido » se clôt sur la mort brutale du riche voyageur et la certitude, pour le lecteur, que les assassins ne seront jamais retrouvés. La nouvelle se doit de produire un impact sur son récepteur. Elle ne peut se contenter de raconter une histoire, d'en offrir un dénouement. Elle est le récit d'une crise. Cette spécificité pèse sur l'élaboration des récits « policiers » de l'écrivaine.

« En el presidio » représente un parfait exemple d'élaboration maîtrisée entre contraintes policières et nouvellistiques. La narratrice relate comment, alors qu'elle se trouve dans un bain pour une raison non dévoilée (l'ellipse fait aussi partie des contraintes du genre), le directeur lui fait part du cas de l'un de ses prisonniers. Le récit s'ouvre sur le portrait d'un homme où tout évoque l'animalité, voire la monstruosité, « el tipo del criminal nato »³⁰. Comme tout le laissait présager, il est l'auteur d'un crime odieux dont le mobile reste pourtant mystérieux. Le directeur du bain reconstruit rapidement les faits pour satisfaire la curiosité de la visiteuse. Mais de nombreuses zones d'ombre subsistent, notamment autour de la responsabilité précise de Juanote dans l'homicide. S'il est bien l'auteur du meurtre, il semble avoir agi sous l'emprise de la veuve du défunt qui aurait tout manigancé pour se débarrasser de

²⁸ *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, op. cit., p. 94.

²⁹ Voir à ce propos J. Colmeiro, op. cit., p. 112 et J. Estruch, op. cit., p. 167.

³⁰ *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, op. cit., p. 143.

son mari, sans que la preuve de sa culpabilité ne soit faite. Juanote apparaît de plus en plus comme un pauvre bougre victime d'une machination. Le crime serait passé inaperçu si le jeune fils de la veuve, témoin du meurtre, n'avait révélé l'assassinat, provoquant l'arrestation de sa mère et de son oncle Juanote. L'histoire aurait pu se terminer là. Sauf que ce qui intéresse Emilia Pardo Bazán n'est pas tant de reconstruire l'histoire d'un meurtre mais surtout de révéler les méandres tortueux du criminel. Juanote, l'assassin, la brute épaisse, aura favorisé la découverte du pot aux roses en empêchant le meurtre de son neveu.

Ainsi, le monstre n'était-il pas aussi monstrueux qu'il le paraissait. L'histoire aurait encore pu s'arrêter là. Pourtant l'écrivaine va plus loin encore lorsque la narratrice repousse la question terrible qui lui vient à l'esprit : « Y no quiero saber quién fue el alguien que trataba de suprimir al niño... »³¹.

Point final. Le récit s'achève sur cette tension maximale : avec la suggestion irréfutable que la mère est non seulement le « cerveau » ayant orchestré l'homicide, mais surtout une mère dénaturée prête à sacrifier son fils. Comme souvent dans la nouvelle, tout est dans l'implicite et intervient dans l'ultime phrase du récit, pour mieux laisser le lecteur sous le choc de la révélation, découverte dont il est amené à tirer seul les conséquences.

Comme on le voit à travers cet exemple, récit policier et nouvelle sont régis par des praxis bien trop différentes pour que l'on espère retrouver dans les « cuentos » toutes les spécificités du genre policier. Mais ce que la nouvelle perd en suspense, elle le gagne assurément en tension, rejoignant en cela les mécanismes du thriller. C'est sans doute ce qui pousse Joan Estruch à inclure la nouvelle « El esqueleto » dans son anthologie, alors que rien, dans ce récit ne relève du paradigme. Tout au plus trouverait-on quelques réminiscences de roman gothique avec ce squelette malencontreusement découvert dans une cave par un homme qui finira interné dans un asile et tentera de poignarder son ami venu lui rendre visite. Aucune explication : le récit reste ouvert et si enquête il y a, elle est à la charge d'un lecteur dont les interprétations ne pourront dépasser la conjecture.

Réminiscences. Il en est encore question dans un récit aussi déconcertant que « ¿Justicia ? » où le narrateur est témoin de la machination qu'un homme jaloux imagine pour se débarrasser de son épouse : il la fait accuser d'un vol de bijoux afin de l'envoyer au bagne. Là encore, le terme policier semble excessif. Pourtant, un minuscule détail évoque tout un monde : le narrateur explique qu'il est le seul à savoir, que lui seul a su percer l'énigme³². Comment ne pas voir, derrière tant de sagacité, se dessiner l'image du plus célèbre détective? L'enquêteur à la pipe a déjà six ans quand paraît « ¿Justicia ? » en 1898. Si Conan Doyle n'est pas encore publié en Espagne, la cosmopolite comtesse aura eu tout loisir d'en découvrir les récits au gré de ses nombreux voyages. L'ombre du détective hors pair plane dans diverses narrations avant de figurer ouvertement dans « La gota de sangre ». Intertextualité et métafiction se mêlent dans ce récit, comme autant d'évocations d'un autre détective, Dupin, fort occupé dès les origines, à dissenter sur la confusion entre réalité et fiction.

Revenons donc pour conclure au sujet de notre enquête : qui a écrit le 1^{er} récit policier ?

La plupart des réserves formulées par les critiques à l'encontre de « El clavo », s'appliquent aussi aux récits d'E. Pardo Bazán tenus pour « policiers » alors qu'ils ne sont que des ébauches d'un modèle narratif en pleine construction et présentant toutes les indéterminations, limites et indéterminations d'un genre qui se cherche, encore très redevable de la littérature criminelle, comme en témoigne leur structure narrative.

Pourtant, la comtesse apporte sa touche personnelle en soumettant le policier aux contraintes génériques du « cuento » et en s'attachant à la critique de la société.

³¹ *Ibidem*, « Et je préfère ne pas savoir qui fut ce quelqu'un qui tenta de supprimer l'enfant ... ».

³² *La gota de sangre y otros cuentos policíacos, op. cit.*, p. 65.

Ainsi, Emilia Pardo Bazán apparaît-elle comme l'introductrice non pas, peut-être, du roman d'énigme au sens strict, mais bien, par sa praxis spécifique, héritée autant de sa maîtrise du récit bref que de sa personnalité singulière, d'une modalité policière à mi-chemin entre thriller et polar dont elle anticipe les principales caractéristiques : tension pour le premier, critique sociale et psychologie pour le second.

D'un point de vue structurel, la métatextualité et l'intertextualité, perçues aujourd'hui comme les fondements de la littérature postmoderne sont déjà présentes. En fait elles existent dès les origines du genre et ne cesseront de nourrir les productions à venir. Autoréflexivité, parodie, humour, devenus les traits identitaires du roman policier espagnol.