

Le monstre domestique : de l'« infâmilier » dans quelques récits courts d'Emilia Pardo Bazán

Christian Boyer

Université Paris-Sorbonne CRIMIC –
Professeur agrégé, CPGE Lycée Hélène Boucher Paris

Résumé : Dans les récits courts de doña Emilia, le monstre est présent dans les contes inspirés du folklore galicien, du roman gothique déjà ancien et du conte fantastique à la mode hofmannienne. Dans ces récits, l'altérité monstrueuse ne dissimule rien que le lecteur ne connaisse déjà et les figures du monstre ne sont d'ailleurs pas simplement familières par leur humanité, elles sont également familiales. Ce sont les lieux intimes, et parfois même le *domus*, qui sont le théâtre des crimes de sang. Dans cette étude, l'essai « Das Unheimliche » de Freud nous a permis de saisir pourquoi le monstre, incarnant l'infâme, était si familier. La récurrence des figures maternelles punitives et terribles dans les récits courts permet de procéder à des recoupements qui prouvent combien le monstre est on ne peut plus

familier dans l'univers fictionnel de la comtesse de Pardo Bazán.

Mots-clés : Emilia Pardo Bazán, monstre, récit court, psychanalyse, *Unheimliche*, famille.

*

Resumen: En los cuentos de doña Emilia, el monstruo aparece en los relatos inspirados en el folklore gallego, en la novela gótica ya antigua así como en el cuento fantástico tal como lo cultivó ETA Hoffmann. En estos textos, la alteridad monstruosa no oculta nada que el lector no conozca: estas figuras no solo son familiares por ser humanas sino que en varias ocasiones forman parte de la misma familia. Los lugares de la intimidad e incluso del *domus* se convierten así en escenarios crueles. El estudio del ensayo

“Das Unheimliche” (“lo ominoso”) de Sigmund Freud nos permite acercarnos a la dualidad del monstruo en los relatos cortos de doña Emilia es una entidad tant infame como familiar. La multiplicidad de las figuras maternas punitivas y terribles en el conjunto de los cuentos es

significativa para entender cuál es la naturaleza profunda del monstruo en una gran parte del universo ficcional pardobazaniano.

Palabras clave : Emilia Pardo Bazán, monstruo, cuento, psicoanálisis, *Unheimliche*, familia.

Depuis sa première collection *La dama joven*, publiée en 1885, jusqu'à l'écriture des récits courts qui composent *Cuentos de la tierra*, de 1922, la comtesse de Pardo Bazán cultiva la forme courte régulièrement au cours de sa carrière littéraire.

Bien que la critique actuelle ne parvienne toujours pas à comptabiliser avec exactitude le nombre de contes et nouvelles que l'on doit à la polygraphe puisque l'on découvre aujourd'hui encore des récits publiés dans des almanachs et des périodiques espagnols et étrangers, il semblerait que leur quantité puisse s'élever, sans pécher par exagération, à plus de six cent trente récits.

Formidablement proluxe, doña Emilia n'est pas uniquement la nouvelliste de la Galice : outre la présence du conte rural réaliste, l'auteur s'essaya au fantastique, introduisit le conte policier, elle offrit des tableaux de mœurs de la vie madrilène, accepta l'invite de l'exotisme, publia des contes religieux de circonstances à l'époque de Pâques ou de Noël et plongea également le lecteur dans l'univers des bas-fonds mis à l'honneur avec la mode peu durable du naturalisme.

Une telle diversité pourrait s'ériger comme un frein pour considérer cette œuvre comme un ensemble. Pourtant, les tonalités dramatiques et tragiques sont à ce point dominantes qu'elles traversent les recueils, se répondent et constituent un fil rouge cruel. Les crimes de sang se succèdent et l'auteur décrit par le menu les affres endurées par les personnages. Les bourreaux sont alors légion : ils sont habités par la convoitise, la jalousie, l'ignorance, et leur férocité sans bornes les place dans une infra-humanité monstrueuse. En choisissant quelques récits où la présence du monstre est manifeste, nous nous attacherons ici à prouver combien doña Emilia n'épousa pas complètement les modèles canoniques du genre fantastique. Si la monstruosité participe d'un récit, elle n'est pas imputable à un univers si distant du nôtre. Le monstre est avant tout humain, il vit alors tapi, tout près, dans une proximité singulièrement dangereuse pour les personnages et les lecteurs.

L'infâme du substrat légendaire et fantastique au service du familier

Dans les récits courts de l'étrange ou du fantastique, le monstre semble tenir tout d'abord de l'altérité : son caractère surnaturel en fait un être prodigieux, exceptionnel. Pourtant, bien vite, le lecteur s'aperçoit que si horreur il y a, elle sourd avant tout des tréfonds de l'âme humaine. Dans

tous ces récits, cultivés à des époques différentes, c'est une même empreinte légendaire et romantique que nous retrouvons. Certains textes sont très proches de sources folkloriques et du conte populaire galicien ; d'autres sont encore largement conditionnés par le succès du roman gothique anglais et du conte fantastique allemand.

La séparation entre les deux substrats, l'un national et l'autre étranger, n'est pas toujours aisée car l'on assiste à une fusion des genres dans le conte espagnol du dix-neuvième siècle : les productions fantastiques d'Hoffmann et le roman gothique anglais trouvent un écho dans l'esprit des Espagnols, friands de surnaturel, d'irréel et de mystères, et complètent une littérature légendaire déjà riche.

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

La leyenda del *Destripador*, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras. Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann, en las sombrías y retorcidas callejuelas de un pueblo que hasta hace poco permaneció teñido de colores medioevales, lo mismo que si todavía hubiese peregrinos en el mundo y resonase aún bajo las bóvedas de la Catedral el himno de *Ultreja*. Más tarde, el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud hacen surgir de nuevo en mi fantasía el cuento, trágico y ridículo como Cuasimodo, jorobado con todas las jorobas que afean al ciego Terror y a la Superstición infame. Voy a contarlo. Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma¹.

Le folklore galicien, peut-être davantage encore que le reste du territoire espagnol, est riche de créatures malveillantes et d'apparitions surnaturelles susceptibles de causer une mort effroyable. Leandro Carré Alvarellos s'inscrit dans le mouvement de récupération légendaire qui avait débuté un siècle plus tôt avec les frères Grimm en Allemagne, de 1812 à 1815, et qui avait permis la fixation de récits devenus classiques, les *Contes de l'Enfance et du Foyer*. Ce que souhaite démontrer l'auteur, avec *Las leyendas tradicionales gallegas*, c'est qu'aucune région d'Espagne n'égale en imagination et en richesse le folklore légendaire galicien².

1 PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005, p. 5.

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

Dans les différentes collections, et pas uniquement dans *Historias y cuentos de Galicia*, des récits reprennent, ou évoquent simplement, les légendes terrifiantes de la Galice. Il sera question de sorcières, les « meigas », de loups-garous, les « lobishomes », mais aussi de processions spectrales que l'on nomme « compañías ». Toutefois, et c'est là l'originalité de doña Emilia qu'il convient de souligner, ces manifestations monstrueuses ne sont en réalité pas le fait de créatures venues d'un autre monde.

Avec « la Compañía », de 1901, qui figure dans le recueil des *Cuentos dramáticos*, le motif folklorique est enrichi d'une pâte cruelle réaliste qui permet l'adhésion du lecteur moderne, habitué à se repaître de crimes sanglants bien humains dans la presse quotidienne.

La « Santa Compañía », « es como una procesión de muertos que casi siempre llevan un ataúd. Algunas veces va en el féretro un familiar del que presencia el paso de la Compañía, que no tarda en morir; otras veces es el cuerpo de alguien que murió en pecado³ », écrit Leandro Carré Alvarelos.

Emilia Pardo Bazán modifie la tradition des récits de la « compañía ». Au début du conte, l'auteur souligne ses sources et mentionne l'« inagotable repertorio de consejas, tradiciones y partrañas ». C'est ainsi que la « Hueste », l'autre nom de l'armée spectrale, est tout d'abord évoquée de façon très traditionnelle⁴. Toutefois, doña Emilia s'attache bien vite à rendre la légende plus tragique que la version populaire. La victime est un enfant, Caridad, qui est issu du monde misérable de la campagne galicienne et qui agrmente son quotidien en volant, çà et là, quelques châtaignes, quelques œufs. Son goût pour le surnaturel le pousse à aller voir si la « Compañía » existe bel et bien. Il s'aventure dans la nuit :

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

3 *Ibid*, p. 63.

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

pensado ir tan lejos, ni hubiesen ido a no mediar el mosto nuevo y la vieja caña:

– Quedas escarmentado⁵.

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

« El Pinar del Tío Ambrosio⁶ » et « El molino⁷ », bien que moins cruels, nous semblent avoir été taillés dans un même patron que le conte précédent. En effet, s'il est un élément récurrent, et presque un invariant, dans ces contes basés sur les croyances populaires, c'est la vilénie des hommes qui s'emparent de la superstition locale pour atteindre un but que la lumière du jour rendrait trop condamnable. La méchanceté et la convoitise ont besoin de l'obscurité pour se déchaîner pleinement. C'est la nuit que les voleurs se déguisent en fantômes pour rôder dans la pinède et éloigner les curieux. Ils peuvent ainsi abattre les arbres en toute tranquillité. Lorsque le propriétaire se rend sur les lieux, il regarde tristement les blessures infligées à sa terre. Les arbres saignent : « sangrando aún densa resina⁸ », et lui-même ne peut subir qu'un sort identique tant son attachement est viscéral, il tombe malade, « ocho días en la cama sangrado del brazo izquierdo⁹ ».

Dans « El molino », des villageois veulent effrayer « El Chinto », un homme efféminé que « Mariñina » a pris sous sa protection. Les autres prétendants ne comprennent pas pourquoi cette femme forte et travailleuse a jeté son dévolu sur « aquella madamita ». Ils décident alors de se déguiser et de profiter de l'ambiance lugubre d'une nuit de novembre pour « remedar una procesión de fantasmas, de almas de otro mundo, la fúnebre *compaña*; encender el cabo de sebo y los haces de paja, y desfilar así ante el medroso Chinto¹⁰ ».

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

Tenerla así, tan cerca, turbaba a Santiago, quitándole el sentido; y ella, indiferente, atenta sólo a vencer, aprovechaba el trastorno de su adversario, e insensiblemente se le imponía. Al fin giró en el vacío la muñeca derecha del varón; doblóse el brazo; el izquierdo también cedió al pujante impulso de la mujer... y Santiago, dando el *pinche*, fue lanzado hocico contra tierra, sujetándole la triunfante Mariñina, que sin piedad le hartaba de mojicones, le molía a puñadas en la nuca y en los lomos, le refregaba el rostro en el

5 *Ibid.*, p. 343-344.

6 Publié pour la première fois dans *Blanco y Negro*, 290, 1896, repris dans *Historias y cuentos de Galicia*.

7 Publié pour la première fois dans *La Ilustración Artística*, 940, 1900, repris dans *Cuentos dramáticos*.

8 PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas*, IX, *op. cit.*, p. 49.

9 *Ibid.*, p. 50.

10 *Ibid.*, p. 374.

salvado y la harina que cubrían el piso, y no le permitía levantarse hasta que se confesaba rendido, vencido, dispuesto a aceptar la paz bajo cualquier condición que se le ofreciese¹¹.

L'assujettissement du surnaturel à des passions telles que l'amour ou la convoitise peut nous laisser penser que doña Emilia n'épouse jamais totalement les modèles romantiques ; ce n'est pas tant un châtement terrible émanant de l'au-delà qui est à craindre dans l'univers sombre des contes de l'auteur mais le jaillissement d'une puissance profondément humaine, à peine revêtue d'un voile mystérieux. C'est en substance ce que remarque Nathalie Prince, à propos des récits courts de la fin du siècle : « ce n'est pas l'autre monde qui fait peur ; c'est ce monde-ci. Ce n'est pas l'au-delà de la vie qui est monstrueux ; c'est la vie même¹² ». Ainsi, si le monstre fascine, qu'il inquiète, c'est parce qu'il ne nous est pas étranger. Cette « inquiétante étrangeté » que suscite la figure du monstre naît alors, comme le développe Freud dans son article de 1919 « Das Unheimliche », de la rencontre entre « deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé¹³ ».

Le point de départ de l'essai, dont le titre ne peut être rendu que de façon lacunaire comme en témoigne d'ailleurs la note du traducteur Bertrand Féron¹⁴, est avant tout une réflexion sur la racine allemande « heim », présente dans les termes « heimlich » : familier, intime, domestique, « Geheim », le secret, et enfin « unheimlich », qui fait référence à ce qui aurait dû rester secret, caché, mais qui s'est pourtant manifesté. La déclinaison d'une même racine sémantique permet alors à l'auteur d'avancer que la peur, le malaise au cœur du texte sont dus à la réapparition de peurs que l'on croyait dépassées ou d'un matériau refoulé qui affleure dans la création littéraire. Dès lors, on comprend aisément combien il serait rassurant de voir le monstre sévir loin du doux foyer et, au contraire, à quel point sa menace semble inévitable lorsqu'il côtoie et qu'il habite même l'espace de l'intime.

Du meurtre familial au crime familial

Dans de nombreux récits courts de doña Emilia, le meurtre, froidement calculé, ou perpétré sous la pression de conditions de vie inacceptables, n'est pas simplement familial, il est souvent familial. Dans « Justiciero », un père abat son fils de sang froid pour ne pas entacher l'honneur

11 *Ibid.*, p. 376.

12 PRINCE, Nathalie, *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XIV.

13 FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 221.

14 Le traducteur nous livre ses réflexions dans un préambule et propose d'autres choix possibles : « Cette traduction présente plusieurs défauts, que nous exposons brièvement ici : 1° elle est une glose bien plus qu'une traduction, de ce fait elle anticipe d'emblée le raisonnement de Freud ; 2° elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité, 3° elle supprime le *un* de la censure. D'autres traductions seraient également possibles : « le non-familier », (FrançoisRoustang) ou même « Le (familier) pas comme chez soi » (Jean Bellemin-Noël), se reporter à BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 151.

familial. Dans « Un destripador de antaño », l'affreuse Pepona décide de prélever la chair de sa nièce pour gagner quelque argent et devient ainsi un « Sacamantecas » monstrueusement familial. Dans « De vieja raza », également connu sous le nom de « Vendeana », la comtesse de L'Hermine paye le bourreau pour que sa fille soit exécutée au plus vite. Dans « Sobremesa », une mère tue ses enfants un à un car elle ne parvient plus à subvenir à leurs besoins. La liste n'est pas exhaustive et les contes offrent une galerie de Médées, mères cruelles et assassines mues par le désir de mettre fin aux jours de leur progéniture, qui révèlent, par leur récurrence, un fantasme pérnissant, celui de la mauvaise mère.

Dans un récit court « El cuarto », qui appartient au recueil *Cuentos sacro-profanos*, publié en 1899, une fête se prépare à Arcayla. C'est avec faste que l'on s'apprête à recevoir un ministre curieux de rencontrer le plus jeune évêque d'Espagne. Tout semble prêt, la description des intérieurs souligne le faste déployé pour ce jour qui marquera d'une pierre blanche le destin de la petite ville. Mais ce serait sans compter sur un élément perturbateur : la venue de la mère de l'évêque peu disposée à attendre dans une antichambre. La présence de la femme bouleverse le récit et le personnage pâlit subitement à l'idée de retrouver ce fantôme du passé :

Cuando vio surgir, a manera de espectro del pasado, a la mujer que tan amenazado le tenía con « armar la gorda » si no le enviaba dinero y más dinero, el obispo de Arcayla palideció y se demudó, como el sentenciado cuando ve el patíbulo. No amor, no ternura, sino vergüenza y espanto le causaba, por terrible anomalía, la presencia de la que le había concebido en el pecado, abandonado en la niñez, olvidado en la juventud y abochornado y torturado en la edad viril¹⁵.

Bien que le lecteur saisisse aisément toute l'inconvenance de la présence d'une mère pécheresse à ce moment crucial de la carrière de l'évêque, il ne manquera pas de repérer que les mots « spectre », « menacer », « condamné à l'échafaud », « terreur » ou « torturer » dépassent largement l'expression de la crainte et de la honte pour signifier une horreur liée à une menace de mort. Alors que la figure maternelle, que l'on voudrait tant cacher et enfouir dans le passé intime, n'est coupable d'aucun assassinat, sa seule présence dans un autre cadre suffit à générer l'effroi chez le personnage.

Les figures maternelles hantent fréquemment l'univers fictionnel et lorsqu'elles sont mentionnées, qu'elles soient réellement génitrices ou encore incarnées par les formes à peine travesties de la tante, de la marraine ou de la marâtre, il faut s'attendre à lire de bien tristes pages. Ainsi, dans le même recueil des *Cuentos sacro-profanos*, le récit « El martirio de Sor Viviana » souligne encore la menace que représente la mère cruelle. Sor Viviana souhaite être mise à l'épreuve. On lui présente un jeune garçon blessé, il faudrait l'amputer à moins qu'une âme des plus charitables accepte de lui donner son sang. C'est une occasion de choix pour la religieuse qui frôle l'extase, à la fin du récit, lorsqu'elle décide de refuser tout anesthésiant. Bien que cruel, parce que le sang coule et que l'auteur s'appesantit non sans complaisance sur la description de la plaie et la souffrance, on pourrait tout méconnaître de la première blessure, celle de l'enfant, mais doña Emilia insiste. L'enfant innocent,

15 PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VIII*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 668.

tout comme le personnage de Sor Viviana est martyr, mais lui n'a pas choisi son destin, celui d'être maltraité par une marâtre, avatar consacré de la mauvaise mère :

Era un niño de cinco años, con todo el brazo izquierdo devorado por horrible quemadura, atribuida a negligencias, intencionales quizá, de la indiferente madrastra que no había venido a verle ni una vez, abandonándole como a un pajarillo que el temporal lanzó del nido al pie del árbol. Rubio y lindo, demacrado por tanto sufrir¹⁶.

Si ces récits ont en partage la présence de figures maternelles étrangement inquiétantes et maltraitantes, il est des cas, comme nous l'avons mentionné, où leurs actions deviennent monstrueuses et où l'infâme habite le cadre familial. Ce passage à l'acte est particulièrement intéressant dans le conte « El destino ». Doña Emilia nous plonge dans un cadre rural de la Mancha. C'est presque à huis-clos que se déroule ce récit de la terre, dans lequel l'auteur souligne encore à quel point la convoitise et l'envie peuvent pousser des êtres primaires à agir de façon atroce. C'est simplement parce qu'il est en mauvaise santé, et qu'il est le préféré du grand-père, que l'épouvantable Tía Tecla voue une haine sans bornes à son neveu Matías. Craignant que la figure patriarcale ne lègue son maigre héritage au petit-fils préféré, la femme est prête à tout pour changer la situation. Emilia Pardo Bazán insiste sur le pouvoir effrayant de cette femme que le narrateur second, dans son castillan méridional et populaire, compare à un monstre, un serpent démesuré :

Así andaba tía Tecla: unos ojos me echaba a escondías, que yo corría a agazaparme en las faldas de mi madre temblando e susto.

Y no era yo muy medroso... Al contrario: más malo que un cabrito; siempre enzarzao en peleas y metiéndome a hacer hombrás fuera e tino y hora, tirando pedrás al mismo sol y rompiendo la crisma a zagalones que me yevaban la caeza de altos. Pero elante tía Tecla me entraba un canguelo, que se me quitaban el habla y la acción. Era como aquel que ve una serpiente desmesurá, y en igual de echá a correr se quea quieto, esperando la mordeura. Tía Tecla me encantaba con los ojos e basilisco que siempre me estaba flechando; y es que por los ojos aquellos salían un aborrecimiento tan de aentro de la entraña, que me parecían las hojas e dos puñales metiéndoseme por el corazón a partírmelo¹⁷.

L'espièglerie du jeune garçon le sauvera : las d'être alité, Matías prépare une escapade à l'aide de son cousin. Pendant que le premier irait jouer dehors, le second prendrait sa place, l'illusion serait parfaite. Le jour de la lessive, Tecla ignore tout. Lorsqu'elle s'empare de la marmite d'eau bouillante et qu'elle la verse sur le lit, elle ne sait pas encore qu'elle ne tuera pas Matías, mais son propre fils :

¹⁶ *Ibid.*, p. 674-675.

¹⁷ *Id.*, *Obras completas*, IX, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, p. 716-717.

En la puerta me paro elevao de susto; ¡tía Tecla estaba ayí! Me quedo estatua. Con la perra, bueno; pero con la mujer... Y así, agachaito, la veo que tiente en mi cama, y el primo callao. Entonces, ¡Virgen de los Llanos!, la veo que agarra por las asas el caldero de la lejía, hirviendo a to hervir, que lo alza en peso, que se vuelve, que se acerca a la cama y que de pronto... ¡zas!, lo suelta encima de golpe... ¡Si viese usted lo que pasó, antes de morir, aquella criatura escaldá viva! ¡Ni un santo mártir¹⁸!

Que Tecla tue son fils, et non son neveu, semble d'une importance toute particulière pour le récit. Une première interprétation pourrait y voir un châtement, un exemple édifiant de ce qu'il ne faudrait pas faire, mais du point de vue de la critique psychanalytique, cet accident du sort n'a pas cours : ce qui est inquiétant dans cette figure maternelle monstrueuse, restée enfouie dans les limbes du refoulé, et qui revient frapper dans le récit, c'est précisément qu'elle ne se trompe pas de cible. Si l'atrocité dérange, c'est que le personnage de Tecla incarne à lui seul ce que Freud nomme « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier¹⁹ ».

Das Unheimliche prend ainsi en charge le fantasme de la mauvaise mère, de la mère Terrible, privative. Pour que sa présence soit plus infâme, le caractère maléfique de la mère est mis en regard avec une autre mère, la bonne, celle qui est aimante, qui ne menace pas. La scission entre les deux imagos maternelles a été développée par Mélanie Klein dans *Envie et gratitude*²⁰. Didier Anzieu, dans son ouvrage *Créer-Détruire*, reprend les théories de Klein et souligne combien la vision bipolaire du rôle de la mère est source de fantasmes que l'on peut aisément retrouver dans la création littéraire :

Ainsi, à cette vision idyllique des premiers mois de la vie, Mélanie Klein a opposé une vision tragique. Les deux pulsions de vie et de mort travaillent également le nouveau-né ; des représentations archaïques de morcellement de son corps, de dévoration de lui-même par le sein-bouche maternel, de destructions des parties internes de la mère, par lesquelles la pulsion de mort se manifeste dans le psychisme, sont source d'angoisse d'autant plus éprouvantes que seule l'ébauche du moi est là pour les affronter. Il n'y a rien de bon qui soit susceptible de connaître son revers de mauvais. L'allaitement lui-même n'en est pas exempt : au bon lait, bu avec bonheur, de la tendresse maternelle s'oppose dans les fantasmes archaïques du bébé un lait-poison, un lait noir qui le corrode et le consume de l'intérieur, alors même qu'il cherche à s'arrimer dans son être²¹.

Ainsi, si l'on passe rapidement en revue le contenu fantasmagorique des contes que nous avons mentionnés, il est aisé de comprendre que la Mère Terrible, incarnant la pulsion de mort est

18 *Ibid.*, p. 718.

19 FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 215.

20 KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968 pour la traduction française. L'essai en langue anglaise a été publié pour la première fois en 1957.

21 ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996, p. 210.

l'exact contrepoint de la mère protectrice. Dans « El cuarto », la mère pécheresse, hétéroïque s'oppose à la Sainte Vierge que le personnage de l'évêque a décidé d'honorer toute sa vie durant, « El martirio de Sor Viviana » oppose plus nettement encore la marâtre cruelle de la martyre qui accepte de donner son sang pour soigner l'enfant. Dans « El destino », les deux femmes, la mère et la tante, veuves la même année, et ayant toutes deux un seul enfant mâle connaissent un destin identique. La seule chose qui les sépare réellement, c'est que Tecla est un monstre alors que Llanos, qui a reçu en baptême le nom de la vierge locale, prépare le lit de l'enfant du malade, s'inquiète, voue toute son énergie à son fils au point de lui inspirer une certaine pitié par son abnégation²².

Le récit court « El espectro », jamais commenté par la critique littéraire, est particulièrement intéressant pour notre propos. La nouvelle appartient à la collection *Sud-Exprés*, de 1909. Le titre est un gage de mystère, le lecteur pourrait s'attendre à être plongé, comme ce fut le cas dans d'autres collections, dans un univers inquiétant par son immatérialité. Toutefois, le doute se dissipe bientôt, et l'horizon d'attente généré par le paratexte évolue vers une fiction où le spectre du passé sera avant tout de l'ordre de la phobie.

Ami du narrateur, Lucio Trelles cède à son besoin de se confier, d'expliquer l'effroi provoqué, encore adulte, par la vue d'un animal que d'aucuns considèrent inoffensif : le chat. *L'Unheimliche* rompt la tranquillité du récit au moment où le personnage croit apercevoir, de nuit, la présence de cette créature qu'il abhorre :

Íbamos hablando animadamente, cuando de pronto sentí que el cuerpo de mi amigo gravitaba sobre mi hombro, desplomado. Apenas tuve tiempo para sostenerle e impedir que cayese al suelo. Al hacerlo, oí que murmuraba frases confusas, entre gemidos. Yo no sabía qué hacer. No veía nada que justificase el terror de Lucio. Sin duda sufría una alucinación.

No recobró el sentido hasta momentos después, y soltó una carcajada forzada para tranquilizarme. Anduvo unos instantes, vacilando, y de súbito, volviéndose hacia mí susurró con terror indescriptible, un terror frío:

– ¿Y el gato? ¿Y el gato²³?

Parce qu'il défaille, qu'il ne peut plus se contrôler, le personnage est poussé à avouer la cause de son aversion pour les chats blancs. C'est dans les souvenirs de jeunesse que le secret de famille, qu'on ne peut effacer mais qu'on voudrait ensevelir, peut expliquer l'affreuse sensation que provoque un animal domestique.

Lucio habitait alors chez sa tante, les chats lui répugnaient déjà, mais fougueux et peu enclin à remettre en question la moralité de ses actes, le jeune homme avait décidé de tuer le chat de nuit, à l'arme à feu, et de l'enterrer pour que son crime ne soit jamais révélé. Dans l'obscurité du jardin, il croit apercevoir la créature. Sans l'ombre d'un doute, il tire mais quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il entend un cri humain et familier, celui de sa mère. Il se précipite alors, épouvanté, il n'a pas

22 « Era yo criatura de unos siete años, y vivía con mi madre ¡proecita! en cá el agüelo, pae de mi pae, que era labrador », « Mi madre estaba desvanecía conmigo; al fin no tenía otra cosa que mirar en el mundo [...] », « El destino », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, IX, op. cit., p. 716.

23 PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, X, op. cit., p. 326.

blesse sa mère physiquement mais depuis l'accident et jusqu'à sa mort, sans doute causée par l'émotion, elle lui vouera une haine atroce :

¡Entonces!... Mi madre me cobró horror... Nunca volvió a quererme... Nunca creyó mis protestas de que no intentaba asesinarla... Y murió poco después, de una enfermedad cardíaca, originada probablemente por la emoción... ¡Quedé bajo el peso del odio, de la eterna sospecha de mi madre²⁴!

Si le chat est ici à ce point « infâmilier » c'est qu'il cristallise toute l'ambivalence de la figure maternelle. La créature incarne à la fois l'agressivité de l'enfant envers sa génitrice et la peur de l'abandon, ou de la privation de la mère nourricière et aimante. En tout état de cause, ce que le récit souligne, c'est que l'on ne peut jamais se défaire totalement du fantasme primitif qui revient, à l'âge adulte, hanter le personnage sous la forme d'un félin domestiqué. En outre, si la mère de Lucio incarne la mauvaise mère, elle trouvera son pendant rassurant chez la tante Lucy, dont le prénom ne laisse planer aucun doute sur la filiation directe entre le jeune homme et cette femme, chez qui il vit au moment du tragique épisode.

Les schèmes se répètent et l'on perçoit sans difficulté que, dans l'univers fictionnel de doña Emilia, c'est du familier, mais également du familial, que jaillit la menace. On voudrait circonscrire le monstre qui habite le folklore au-delà des frontières de l'intime, du foyer, mais s'il génère l'inquiétude, qu'il est infâme, et qu'il semble menaçant c'est précisément qu'il vient de l'intérieur. Alors que la sorcière, le vampire, le mauvais œil devraient tenir d'une altérité monstrueuse, ces figures inquiétantes ne sont que les avatars d'une même représentation psychique enfouie : la mère terrible. En somme, si le monstre déstabilise dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán, qu'il exerce encore quelque pouvoir repoussant sur le lecteur adulte, c'est qu'il n'est pas simplement menace de mort, et qu'il a, plus que quiconque, partie liée à notre naissance...

Bibliographie

ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

CARRÉ ALVARELLOS ALVARELLOS, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

²⁴ *Ibid.*, p. 328.

KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII-VIII-IX-X-XI-XII*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, élaboration Darío Vilanueva et José Manuel González Herrán, 2003-2011. Volumes XI et XII élaborés uniquement par José González Herrán.

PRINCE, Nathalie, *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008.