Représentations de la femme dans le théâtre espagnol contemporain. Corps et sexualité chez Laila Ripoll et Federico García Lorca,

Elvire Diaz, Adelina Laurence

▶ **To cite this version:**

Elvire Diaz, Adelina Laurence. Représentations de la femme dans le théâtre espagnol contemporain. Corps et sexualité chez Laila Ripoll et Federico García Lorca,. Sciences de l'Homme et Société. Université de Poitiers (France), 2019. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04437897⟩

HAL Id: tel-04437897

https://univ-poitiers.hal.science/tel-04437897v1

Submitted on 5 Feb 2024

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.

HAL Authorization

THÈSE

EN VUE DU DOCTORAT

en Cotutelle

Université de Poitiers
ED 612 “Humanités”
Laboratoire MIMMOC (EA 3812)

Université de Grenade
Escuela doctoral “Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas”
Programa “Lenguas, Textos y Contextos”

Représentations de la femme dans le théâtre espagnol contemporain. Corps et sexualité chez Laila Ripoll et Federico García Lorca

présentée par Adelina LAURENCE

sous la direction de

Mmes Elvire Diaz et María Encarnación Alonso Valero

soutenue le 11 juin 2019

Jury :

Mme Elvire Diaz, Professeure, Université de Poitiers, Directrice de thèse

M. Miguel Ángel García, Profesor titular (Maître de conférences), Université de Grenade, membre du jury

Mme Isabelle Reck, Professeure, Université de Strasbourg, rapporteure

Mme Marie-Soledad Rodriguez, Maître de Conférences HDR, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, rapporteure

M. Edgard Samper, Professeur, Université de Saint-Etienne

REMERCIEMENTS

J’adresse mes sincères remerciements à mes directrices de thèse, Mme Encarnación Alonso Valero et Mme Elvire Diaz, pour la confiance qu’elles m’ont accordée et pour leurs précieux conseils. Avec la même bienveillance, elles ont éveillé ma curiosité intellectuelle, m’ont appuyée et orientée dans mon travail durant ces années de recherche.

Ma gratitude va également à M. Miguel Ángel García, Mme Isabelle Reck et Mme Marie-Soledad Rodriguez qui ont accepté de faire partie de mon jury.

Je remercie également les membres des laboratoires de l’université de Poitiers et de Grenade pour leur accueil, ainsi que l’équipe administrative qui a œuvré pour la mise en place de la cotutelle.

Toute ma reconnaissance se porte à ma famille et en particulier à mes parents sans qui cette thèse n’aurait pu aboutir. Ils m’ont encouragée et ont été présents depuis l’élaboration de ce projet jusqu’à aujourd’hui. Je les remercie pour leur aide et leur confiance.

Enfin, un grand merci à mes amis et à mon entourage pour leur présence et leur soutien.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS **1**

SOMMAIRE **3**

INTRODUCTION **9**

PREMIÈRE PARTIE : LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1930 À NOS JOURS **27**

1. FEDERICO GARCÍA LORCA 29

1.1. Le théâtre des années 1930 et Federico García Lorca *29*

1.1.1. Panorama du théâtre espagnol de 1914 à 1936 29

1.1.2. Le théâtre de Federico García Lorca 36

1.1.3. La réception de ses œuvres 40

1.2. Federico García Lorca et son rapport à la sexualité *45*

1.2.1. Théâtre et psychanalyse 45

1.2.2. Ses premiers écrits 47

1.2.3. Les hommes de sa vie 49

1.2.4. Les femmes de sa vie 50

1.2.5. Les pièces à thématique sexuelle 53

1.3. La femme des années 1930 à aujourd'hui *55*

1.3.1. La femme dans la littérature 55

1.3.2. Constat et prise de conscience au début du XX^{e} siècle 57

1.3.3. Progrès et changements du statut de la femme sous la II^{e} République 58

1.3.4. Guerre civile et franquisme : retour de la femme au foyer 62

1.3.5. Ouverture du régime : lente reconquête de la sphère publique 63

1.3.6. Transition et Démocratie : « la mayoría de edad de la mujer » 65

1.3.7. Situation actuelle des femmes 66

2. LAILA RIPOLL 68

2.1. Panorama du théâtre féminin aujourd'hui *68*

2.1.1. Le patriarcat et la dramaturgie 68

2.1.2. Dramaturges du franquisme 69

2.1.3. Dramaturges postfranquistes 71

2.1.4. Dramaturges de la démocratie 75

2.1.5. Tendances actuelles ... 77
2.2. Laila Ripoll et son rapport au théâtre ... *81*
2.2.1. Son engagement ... 81
2.2.2. L'humour et le grotesque ... 87
2.3. Le devoir de mémoire ... *92*
2.3.1. Du théâtre historique au théâtre de la mémoire ... 92
2.3.2. Le devoir de mémoire chez Laila Ripoll ... 98

DEUXIÈME PARTIE : QUAND GENRE ET SEXE NE FONT QU'UN ... 105

1. GENRE ET SOCIÉTÉ ... 107
1.1. La société d'hier et d'aujourd'hui ... *107*
1.1.1. Le mariage ... 107
1.1.2. L'honneur ... 111
1.1.3. L'opinion publique ... 117
1.1.4. Les groupes marginalisés ... 128
1.2. Genre et tradition ... *129*
1.2.1. L'oppression de l'Église ... 129
1.2.2. Influence de l'école et de la famille ... 143
2. FEMMES ET HOMMES HIER ET AUJOURD'HUI ... 151
2.1. Le rôle des femmes d'hier et d'aujourd'hui ... *151*
2.1.1. Qu'est-ce qu'être femme ? ... 151
2.1.2. La vie domestique ... 154
2.1.3. L'accès au travail ... 161
2.1.4. L'attitude féminine ... 165
2.1.5. Reproduction des schémas de domination ... 172
2.1.6. Le rôle d'épouse ... 178
2.1.7. Le rôle de mère ... 185
2.2. Le rôle des hommes d'hier et d'aujourd'hui ... *198*
2.2.1. Qu'est-ce qu'être homme ? ... 198
2.2.2. L'homme insensible ... 203
2.2.3. L'homme faible ... 206
2.2.4. L'homme viril ... 211

TROISIÈME PARTIE : DISJONCTION ENTRE SEXE ET GENRE ... 221

1. LE MÉLANGE DES FRONTIÈRES ... 223
1.1. Indices de changements ... *223*
1.1.1. Masque et réalité ... 223
1.1.2. Tradition et modernité ... 232
1.2. Confusion des genres ... *238*
1.2.1. Construction sociale du genre ... 238
1.2.2. Sous le signe de la stérilité ... 242

1.2.3. Sous le signe de la tyrannie 247
1.2.4. Inversion des genres 251
1.2.5. Travestissement 258
2. SEXE, DÉSIR ET FRUSTRATION 265
2.1. Désir et frustration *265*
2.1.1. Sexualité et société 266
2.1.2. Frustration maternelle 269
2.1.3. Frustration sexuelle 271
2.1.4. Frustration amoureuse 277
2.2. La double morale *279*
2.3. Désir et passion *286*
2.3.1. La libido réprimée 287
2.3.2. Conflit interne 291
2.3.3. L'érotisme des corps 298
2.3.4. L'érotisme des cœurs 304
2.3.5. L'érotisme sacré 307
2.4. Les images du désir *311*
2.4.1. Le monde végétal 312
2.4.2. Le monde animal 317
2.4.3. L'espace domestique 321
2.4.4. Les quatre éléments 324
2.4.5. Les symboles phalliques 329
2.5. Homosexualité *333*
2.5.1. L'insulte 333
2.5.2. La dissimulation 336
2.5.3. La recherche de la vérité 342
2.5.4. Rapport au masculin et au féminin 347

QUATRIÈME PARTIE : CORPS DE FEMMES, DU TEXTE À LA SCÈNE 349

1. CORPS BRISÉS 351
1.1. Le corps identitaire *351*
1.1.1. Les usages du corps féminin 351
1.1.2. Identité et corporalité 358
1.1.3. Beauté et jeunesse 364
1.2. Le corps possédé *374*
1.2.1. La violence machiste 374
1.2.2. La domination érotisée 385
1.3. Le corps fragmenté *399*
1.3.1. Les corps mutilés 399
1.3.2. Les corps anéantis 407
2. CORPS EN SCÈNE 411

2.1. Du texte à la scène *411*
2.2. La casa de Bernarda Alba et Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…) *418*
2.2.1. La casa de Bernarda Alba, de Calixto Bieito (1998) 419
2.2.2. Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…), de Laila Ripoll (2001) 431
2.2.3. Analyse comparative 439
2.3. Yerma et Unos cuantos piquetitos *445*
2.3.1. Yerma, de Miguel Narros (2012) 445
2.3.2. Unos cuantos piquetitos, d'Emilio del Valle (2010) 456
2.3.3. Analyse comparative 464

CONCLUSION 473

ANNEXES 483

ANNEXE 1 : BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DRAMATURGIQUES DE FEDERICO GARCÍA LORCA 485
ANNEXE 2 : BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DRAMATURGIQUES DE LAILA RIPOLL 486
ANNEXE 3 : POURCENTAGE DE FEMMES SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE EN 2015 487
ANNEXE 4 : AFFICHE DE *YERMA*, DE MIGUEL NARROS (2012) 488

BIBLIOGRAPHIE 489

1. SOCIÉTÉ 491
2. THÉÂTRE 498
3. FEDERICO GARCÍA LORCA 502
3.1. Corpus *502*
3.2. Travaux de recherche *503*
3.3. Critiques des mises en scène *508*
4. LAILA RIPOLL 511
4.1. Corpus *511*
4.2. Travaux de recherche *512*
4.3. Critiques des mises en scène *515*

INDEX DES NOMS PROPRES 517

RÉSUMÉ 523

1. INTRODUCCIÓN 525
3. PUNTOS CLAVES 526
1.1 El teatro desde los años 1930 hasta hoy *526*
2.1.1. Federico García Lorca 527
2.1.2. Laila Ripoll 530
2.2. La relación entre género y sexo *532*
2.2.1. Unión de género y sexo 533
2.2.2. Desunión entre género y sexo 534
2.3. Cuerpos de mujeres, del texto a la escena *536*

2.3.1. Cuerpos rotos 536
2.3.2. Cuerpos en escena 537
3. RESULTADOS 538
3.1. Los dramaturgos *538*
3.2. Mujer y hombre *539*
3.3. Sexualidad *543*
3.4. Cuerpo *544*
4. CONCLUSIÓN 546

INTRODUCTION

Cette thèse a été pensée bien avant le début des recherches effectives et répond à la concrétisation d'un projet de longue date. Dès mes études universitaires, mon intérêt pour le théâtre et plus spécifiquement pour celui de Federico García Lorca était évident. Mon sujet de Travail d'Études et de Recherche (TER), *El erotismo y sus imágenes en « La casa de Bernarda Alba » (1936) de Federico García Lorca* en 2006 et celui de mon mémoire *Actualité et immortalité du théâtre de Federico García Lorca* l'année suivante ont déterminé mon futur domaine de recherche. À cela, il faut ajouter mon expérience en Espagne. Ayant vécu neuf ans en Andalousie, j'ai eu l'occasion de m'imprégner des spécificités culturelles du pays, ce qui m'a permis de comprendre la société et les mœurs décrites dans les pièces de García Lorca. Mon intérêt pour le théâtre espagnol m'a conduite tout naturellement à la création de Laila Ripoll, qui au fil des années, est devenue une figure incontournable de la scène dramatique espagnole. La similitude entre leurs œuvres s'est révélée frappante, m'amenant à vouloir analyser de plus près son théâtre. En outre, vivre en Andalousie m'a permis de me rendre compte quotidiennement des inégalités entre les sexes, aussi bien dans le domaine professionnel que privé. La culture dominante androcentrique s'impose aux groupes dominés et marginalisés, allant souvent jusqu'à la violence, comme le démontre le nombre de femmes assassinées par leur conjoint ou ex-conjoint. Ainsi, mon vécu personnel a déterminé mon sujet de recherche, me permettant de m'impliquer pleinement dans la réalisation de ce projet.

Même s'il s'agit d'un sujet interdisciplinaire englobant diverses branches des sciences humaines, le domaine principal n'en reste pas moins la littérature, c'est la raison pour laquelle la méthodologie choisie pour mener à bien ce projet se base principalement sur la recherche documentaire. La cotutelle m'a permis d'effectuer plusieurs séjours en Espagne, à Grenade notamment, et ainsi de pouvoir accéder à une vaste bibliographie concernant non seulement Federico García Lorca, mais aussi Laila Ripoll. Grenade étant la ville natale de García Lorca, outre l'université, de nombreux organismes existent tels que *Fundación García Lorca* et le *Patronato García Lorca*, et des personnalités reconnues pour leur travail sur cet auteur, comme Andrés Soria Olmedo, mènent à bien leur recherche dans cette ville. L'accès à ces fonds, en complémentarité avec l'aspect plus théorique et culturel de l'université de Poitiers, a été un atout dans la réussite de mon projet. L'analyse des œuvres des deux dramaturges de sexe différent, ce qui n'est pas anodin dans cette thèse, a nécessité un travail minutieux de recherche et de comparaison afin d'aboutir à un travail riche et complet.

Bien que la thématique du sujet de recherche soit contemporaine, en effet les dramaturges choisis pour ce travail ont vécu au début du XX^{e} siècle, pour Federico García Lorca, ou vivent encore et sont productifs, dans le cas de Laila Ripoll, nous avons rencontré bon nombre de difficultés lors de cette analyse. Tout d'abord, l'accès aux divers documents, notamment à certaines études dont les thématiques se sont révélées enrichissantes pour nos propres travaux, est en accès limité, ce qui a eu des conséquences néfastes pour l'avancée des recherches. Cependant, ces difficultés ont permis de mettre en avant les qualités inhérentes de toute recherche, à savoir la constance, l'investissement et la

persévérance, qualités que nous avons essayé de maintenir tout au long de ces années de travail afin d'obtenir le résultat escompté.

Federico García Lorca est un auteur mondialement reconnu, tant par sa poésie que par son théâtre. Ainsi, les études à son sujet ainsi que la version écrite de ses pièces sont aisément consultables et dans un nombre conséquent de versions. Néanmoins, il n'en est pas de même avec les enregistrements des mises en scène de ses œuvres. Malgré les nombreuses initiatives pour prendre contact avec certains metteurs en scène et certaines institutions, il s'est avéré impossible d'accéder à l'ensemble des enregistrements sollicités, ce qui nous a obligé à réorienter notre travail et à réduire le nombre de mises en scène analysées, comme nous l'expliquerons dans la quatrième partie de la présente étude.

Concernant la production de Laila Ripoll, le travail de recherche a été particulièrement délicat et a exigé un investissement conséquent de temps et d'efforts. Tout d'abord, bien qu'elle jouisse d'une reconnaissance aussi bien nationale qu'internationale grandissante, bon nombre de ses textes n'ont pas été publiés ou ne sont plus publiés. Leur accès a donc été difficile, voire, dans certains cas, impossible, malgré la bonne volonté des institutions et de certains chercheurs. Ainsi, notre volonté de lire l'ensemble de sa production afin d'avoir une connaissance claire, précise et nuancée de son travail n'a pu être pleinement satisfaite. Ces contraintes nous ont amenés à réduire quelque peu l'étendue de notre étude, étant donné que nous n'avons pu avoir accès à certaines œuvres qu'indirectement par l'intermédiaire des critiques qui ont été faites à leur sujet. Ainsi, le caractère récent des œuvres de Laila Ripoll, loin d'être un avantage pour nos recherches, a été un inconvénient significatif pour ce travail. De plus, étant une dramaturge toujours active, au cours de notre recherche, elle a écrit de nouvelles œuvres qui, bien qu'ayant des points communs avec notre thématique, ne seront pas analysées en profondeur, étant donné qu'elles sont extérieures à notre domaine de recherche.

L'accès à l'enregistrement des mises en scène est également un thème épineux qui a nécessité un investissement complet. Une fois de plus, la contemporanéité de la thématique choisie, loin de jouer en notre faveur, a plutôt constitué un désavantage. Nos circonstances personnelles ont aussi été un frein à l'accès à ces enregistrements qui se situent, pour la plupart, au *Centro de Documentación Teatral* à Madrid. Certaines vidéos ne pouvant être empruntées, il a fallu se déplacer pour les visionner, ce qui, outre les difficultés logistiques, pose un certain nombre de problèmes au niveau de l'analyse des œuvres concernées. En effet, le temps imparti pour procéder à leur étude et pouvoir en tirer les conclusions adéquates est limité et ne permet pas de mener à bien notre projet dans les conditions adéquates. Une fois de plus, nos ambitions ont dû être revues à la baisse et nos objectifs réorientés afin de pouvoir s'adapter aux conditions matérielles réelles.

Ainsi, force est de constater que les conditions matérielles ont eu des conséquences sur la réalisation de ce travail de recherche. En effet, l'accès aux documents nécessaires a été complexe, malgré, ou plutôt à cause, de la contemporanéité de notre sujet d'étude. Laila Ripoll étant une dramaturge

toujours active actuellement, l'accès à son travail s'en trouve, par conséquent, limité. Néanmoins, ces difficultés ont des répercussions positives malgré tout. Elles nous ont permis d'aller plus loin dans notre démarche réflexive. Ces inconvénients ont donc finalement constitué un élément moteur du processus de recherche nous permettant d'affiner et d'approfondir notre travail et ainsi d'aboutir à la présente thèse.

Par ailleurs, bien que le projet de recherche n'ait pas connu de changements majeurs, il nous a semblé pertinent de modifier le titre initialement prévu, qui était *Représentations de la sexualité dans la société espagnole contemporaine à travers l'étude de deux œuvres théâtrales : Federico García Lorca et Laila Ripoll,* qui ne correspond plus exactement à l'orientation prise lors du déroulement des travaux. En effet, nos recherches concernant les deux dramaturges nous ont amenés à orienter notre travail non seulement vers une analyse de la sexualité dans les œuvres étudiées, mais également à élargir les recherches en nous attardant sur le rôle de la femme dans le théâtre contemporain de ces auteurs, tout en accordant une place particulière à la sexualité et au corps, les deux thématiques étant indissociables. Ainsi, *Représentations de la femme dans le théâtre espagnol contemporain. Corps et sexualité chez Laila Ripoll et Federico García Lorca* est un titre plus en adéquation avec l'évolution de notre travail et est, par conséquent, plus à même, de rendre compte des résultats des recherches.

À la lumière de ces réflexions, le sujet ne pouvait être qu'interdisciplinaire, étant donné notre volonté de rendre compte des différents aspects qui ont conduit à ce choix. Parmi les divers champs d'études sur lesquels nous nous appuierons pour étayer notre argumentation, l'un d'entre eux semble primordial : le théâtre. En effet, toutes les analyses auront pour objet principal l'étude des pièces de Laila Ripoll et de Federico García Lorca, au-delà de toutes autres considérations théoriques.

Le théâtre est un sujet vaste qui a connu de nombreuses évolutions depuis son apparition dans la Grèce Antique aux alentours du VI^{e} siècle avant Jésus-Christ avec des cérémonies religieuses en l'honneur de Dionysos, dieu du vin, du sexe et de la fête, jusqu'à nos jours, où le théâtre est un « art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'évènements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant » (Robert 2010, 2546). Cette définition est, bien entendu, loin de rendre compte de toute la complexité de l'univers théâtral qui englobe non seulement l'édifice appelé théâtre, les acteurs au sens large avec le metteur en scène, les comédiens ou encore le dramaturge et aussi le texte dramatique qui va être représenté. Les théoriciens du théâtre se sont attachés au fil des années à vouloir le définir, nous leur laisserons donc cette tâche. En effet, cette étude se propose seulement de donner quelques pistes de réflexion qui permettront de mieux cerner notre objet d'étude et ainsi d'instaurer les bases pour aboutir à l'analyse des œuvres de Federico García Lorca et de Laila Ripoll.

Au début du vingtième siècle, les dramaturges ressentent le besoin de s'orienter vers un théâtre plus fidèle à la réalité, influencés par le courant naturaliste et réaliste. Les personnages acquièrent plus

de substance et ont une épaisseur psychologique plus conséquente, de la même manière que les thématiques abordées pénètrent dans les conflits psychologiques de l'être humain. Bien que nous allions y faire allusion dans le développement de notre travail, nous pouvons résumer en quelques lignes le panorama du théâtre espagnol. Au XIX^{e} siècle, il se divise en deux grandes tendances. D'un côté, un théâtre de qualité, la *alta comedia*, vise la bourgeoisie avec des auteurs tels que Benito Pérez Galdós ou Jacinto Benavente ; de l'autre, un théâtre mineur, appelé *sainete social* avec, entre autres, Carlos Arniches (Oliva Olivares et Torres Monreal 1997). Ces pièces, mettant en scène des personnages de classe populaire, visent cette même classe sociale.

Lors du XX^{e} siècle, le désir de changement donnera lieu à l'émergence du modernisme qui s'installe en ouvrant de nouveaux horizons. Cette époque voit surgir le courant avant-gardiste, qui va donner une grande importance au sexe, à la sexualité, à l'instinct et à la violence. Au niveau théâtral, ces changements se refléteront dans le travail de Valle-Inclán ou García Lorca, membres de la *Generación del 27* (Veiga Barrio 2010). C'est dans le premier tiers de ce siècle qu'Antonin Artaud publiera *Le théâtre et son double*, ouvrage dans lequel il propose une nouvelle vision du théâtre notamment avec son *théâtre de la cruauté*, réflexion qui a influencé le développement du théâtre expérimental et de l'absurde. Pour Artaud,

> Le théâtre, dans la mesure même où il demeure enfermé dans son langage, où il reste en corrélation avec lui, doit rompre avec l'actualité, […] son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir[1].

Dans son traité, Artaud cherche à libérer le théâtre occidental, figé et assujetti à la parole et au texte, en l'opposant à la conception du théâtre oriental, dans lequel la réalité est mise en avant et l'auteur est éliminé au profit du metteur en scène. Ce théoricien du théâtre, acteur, écrivain, essayiste, dessinateur et poète français explique que :

> Le théâtre doit s'égaler à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les caractères, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver[2].

Ainsi, pour lui, la dimension métaphysique de la mise en scène, avec une forte composante culturelle, prime sur tout autre aspect du théâtre, reléguant le texte et l'auteur à un second plan. Les réflexions concernant le théâtre ne s'arrêtent pas là, de nombreux théoriciens font leur apparition, leurs analyses venant ainsi enrichir la théorie théâtrale contemporaine. Parmi les nombreuses personnalités

[1] Artaud, A. (2002). *Le théâtre et son double.* Paris : Gallimard, 107-108.
[2] Artaud, A., *op. cit.*, 180-181.

influentes, nous pouvons citer, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert, Michel Deutsch, Jean Jourdheuil ou encore Jean-François Peyret.

Le critique de théâtre Hans-Thies Lehmann est également une figure emblématique dans le domaine de la théorie théâtrale. Le fruit de ses recherches l'a amené à créer un nouveau qualificatif qui s'applique au théâtre des années 1980, à savoir le postdramatisme qu'il décrit dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*, publié en 1999 en Allemagne et en 2002 en France. Dans cet ouvrage, il se propose de retracer et d'analyser les formes scéniques et textuelles théâtrales depuis le début du XX^{e} siècle avec l'avant-gardisme, en rejetant le théâtre bourgeois et en accordant la primauté à la mise en scène face au texte écrit. Nous pouvons déduire de son analyse que, d'après lui, il est impossible de définir le théâtre postdramatique, tant les éléments qui le caractérisent sont vastes et variés, s'opposent et sont complémentaires à la fois allant même jusqu'à être contradictoires. Lehmann détermine l'origine du théâtre postdramatique dans les années 1980 à travers les spectacles vivants, qui proposaient tout un éventail d'expressions artistiques, sous la dénomination de danse contemporaine, ce qui explique l'importance accordée à la mise en scène qu'il définit comme une « pratique artistique spécifique, comme une écriture scénique qui n'a pas à être commandée par la logique du texte écrit » (Lehmann 2002, 9). De plus, le théâtre partage avec les autres disciplines artistiques de la postmodernité une tendance à l'autothématisation et à l'autoréflexion. Cette tendance se traduit dans le théâtre par une « perception ouverte, éclatée, fragmentée plutôt que l'approche uniformisante et globalisatrice » (Lehmann 2002, 129). Ainsi, ce caractère fragmentaire de la scène, où la hiérarchie entre les images, les mots et les mouvements sont inexistants, s'assimile à la structure des rêves. Par conséquent, le théâtre postdramatique est « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information » (Lehmann 2002, 134). Bien qu'il soit difficile de résumer en quelques lignes sa théorie du théâtre postdramatique étant donné sa complexité, nous pouvons, néanmoins, synthétiser son schéma de pensée en reprenant les mots de Karel Vanhaesebrouck qui affirme que :

Les formes postdramatiques n'excluent pas le texte, mais ce dernier n'est plus l'élément central. La dynamique dramatique en tant qu'établissement d'un discours sur le monde –même disloqué comme dans le théâtre de l'absurde- fait place à la mise en avant de la dynamique performantielle valant pour elle-même. Le texte se définit comme matériau, inscrit dans une dynamique scénique qui ne lui est pas assujettie. […] Le théâtre postdramatique crée un langage qui est autant linguistique que non linguistique, un langage où les sons, le timbre, les accents musicaux sont autant signifiants que les mots[3].

[3] Stalpaert, C., Le Roy, F., Bousset, dir. (2007). *No beauty for me there, On Jan Lauwers' Theatre work with needcompany*. Ghent : Academia Press International Theatre and Film Books, 290. [traduction de Catherine Bouko (2009). « L'énonciation postdramatique entre phénoménologie et sémiologie ». In Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem, Cécile Narjoux, *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 274].

Ainsi, l'évolution qu'a connue le théâtre l'a conduit, selon certains critiques, à mettre en avant le texte en tant que texte lui-même et l'exhibition de l'oralité au détriment du metteur en scène et du jeu de l'acteur (Biet, Triau, et Wallon 2006). Cette tendance peut se retrouver dans certaines pièces courtes de Laila Ripoll, telles que *Once de marzo*, dans laquelle la scène est totalement vide et où l'on n'entend que la voix de l'actrice qui narre l'histoire. Alors que dans les années 1960-1970, selon l'étude de Julie Sermon dans *Théâtres du XXI^e^ siècle : commencements*, ouvrage écrit conjointement avec Jean-Pierre Ryngaert, les metteurs en scène effectuaient un travail de lecture ou de relecture des textes, dans les années 2000, ce travail devient plutôt une écriture ou réécriture par les metteurs en scène ou même, par les dramaturges, étant donné que le texte est écrit avec la scène qui est déjà présente. La notion de « texte matériau », expression datant de la fin du XX^e^ siècle, est considérée comme « une sorte de réservoir dans lequel le metteur en scène, ou le nouvel auteur, puise des morceaux ou des fragments » (Sermon 2012, 129). L'écriture par fragments correspond donc à la conception du théâtre postdramatique prônée par Lehmann, puisque l'écriture s'éloigne d'une logique d'organisation narrative. Par conséquent, les auteurs écrivent depuis le plateau, contrairement à la modalité précédente où le texte était écrit avant la mise en scène. Julie Sermon ajoute que dès le début du XX^e^ siècle, les médias entrent sur la scène théâtrale. Ils sont associés dans les mises en scène dans un rapport d'intégration dynamique. L'association « du vivant, du mécanique et du médiatique a permis l'exploration d'autres modalités de présence, le développement d'autres espaces et d'autres temporalités, qui viennent creuser l'unicité du champ dramatique, étendre les possibilités d'action et de figuration » (Sermon 2012, 129), participant ainsi à la discontinuité et l'hétérogénéité de la mise en scène contemporaine (Sermon et Ryngaert 2012).

De cette manière, le théâtre, au cours des siècles, s'est adapté et a évolué en fonction des changements et bouleversements que la société a connus. En effet, « aspirant et refoulant toutes sortes d'influences ambiantes, le théâtre ne peut éviter d'intégrer les lois de son époque et de son milieu. Il garde prise sur cet environnement tant qu'il en intériorise les tensions et qu'il en extériorise les impensés » (Biet, Triau, et Wallon 2006, 931). Les critiques qui affirment la nécessité du théâtre dans la société abondent, Christian Biet et Christophe Triau, dans leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?*, réitèrent ce besoin inhérent à toutes sociétés, bien que le théâtre se situe dans un espace vide, dans un interstice qui ne permet pas toujours une bonne visualisation. Il permet à la société de fonctionner correctement puisque le théâtre est « jeu social, jeu esthétique, jeu critique, jeu figural et jeu d'interaction » (Biet, Triau, et Wallon 2006, 930).

Malgré les changements et évolutions concernant la conception du théâtre, nous pouvons affirmer que, selon les propos d'Anne Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le théâtre*, « le théâtre apparaît un art privilégié […], puisqu'il montre, mieux que tous les autres, comment le psychisme individuel s'investit dans un rapport collectif » (Ubersfeld 1996b, 12). Sans oublier l'effet de catharsis que produit cet art sur la société, puisque le théâtre « est miroir du monde » (Ubersfeld 1996b, 224), nous permettant d'analyser sous le prisme théâtral les évolutions de celui-ci provoquant ainsi une réflexion et une

autoréflexion chez chacun des spectateurs. Laila Ripoll et Federico García Lorca ont évoqué cet aspect à plusieurs reprises, en effet, pour eux, une société sans théâtre est une société mourante, car la culture est ce qui permet d'éduquer un peuple et ainsi de pouvoir l'élever à un stade supérieur.

Outre le domaine théâtral, notre sujet de recherche, pluridisciplinaire nous l'avons dit, englobe aussi bien les études genrées, culturelles, historiques et sociologiques, que l'analyse textuelle et de la représentation. Parmi la multitude de choix qui se sont offerts à nous, nous avons opté pour une organisation divisée en quatre grands axes, divisés en plusieurs sous-parties, afin de rendre compte de la complexité de notre analyse.

La première partie de ce travail permet d'introduire notre propos à travers un panorama du théâtre des années 1930 jusqu'à nos jours et la présentation des auteurs choisis pour cette étude. Federico García Lorca est un auteur reconnu mondialement aussi bien pour sa poésie que pour sa dramaturgie. Il a joué un rôle prépondérant dans la scène théâtrale espagnole tant de son vivant qu'après sa mort. Les analyses d'Enrique Díez Canedo seront mises en lumière étant donné son importance dans la critique théâtrale du début du XX^{e} siècle. Le travail de Lorca, tout en étant influencé par la dramaturgie classique, a contribué à la régénération du monde théâtral grâce à son caractère novateur et à sa sensibilité, ce qui lui a permis de toucher une grande partie du public, malgré certaines réticences initiales. Dans un pays où s'affrontaient la tradition et la modernité, il a su réconcilier ces deux versants proposant une dramaturgie nouvelle et spécifique. Le panorama théâtral de cette époque est analysé par, entre autres, Dru Dougherty et María Francisca Vilches de Frutos, cette dernière s'étant centrée plus particulièrement sur Lorca. Il est non seulement dramaturge, mais est aussi metteur en scène et s'intéresse à la réception de son œuvre, faisant part de ses réflexions à travers de nombreuses conférences dans lesquelles il s'intéresse aux problématiques de l'art et de la société. La situation personnelle de Lorca ainsi que son homosexualité, thématique étudiée dans le travail d'Ángel Sahuquillo et de Paul Binding, lui ont octroyé une sensibilité particulière permettant de cerner les problèmes des personnes opprimées, plus spécifiquement ceux des femmes et de certaines minorités. Le désir, la frustration, la passion sexuelle sont quelques-unes des thématiques récurrentes dans sa production.

Étant donné sa perspicacité dans ce qui a trait à la psychologie féminine, nous avons choisi d'étudier la production de ce dramaturge. Le corpus choisi pour notre étude est circonscrit à son travail dramaturgique englobant une grande partie de sa production. Pour ce faire, nous utiliserons principalement l'ouvrage de Miguel García-Posada, *Federico García Lorca. Obras completas*, hispaniste, écrivain et critique littéraire influent, dans lequel il réunit l'ensemble de la production lorquienne. Néanmoins, bien que la plupart de ses œuvres soient mentionnées, notre analyse se centrera plus particulièrement sur ses pièces les plus connues, comme *Bodas de sangre*, *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba*, et dans une moindre mesure sur *Mariana Pineda*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa* ou encore *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, puisqu'il s'agit de pièces dans lesquelles les femmes sont à l'honneur. Les œuvres *Así que pasen cinco*

años et *El público* seront également analysées pour leur relation avec la condition homosexuelle de l'auteur et avec le statut de la femme, car, nous le verrons, l'imaginaire social assimile ces deux conditions les considérant comme inférieures.

La dimension sociale et sociologique à travers, notamment, le rapport au corps et à la sexualité constituera un des axes d'étude de ce travail. Cette recherche prendra en compte les éléments d'analyses de chercheurs de renom, tels que Luis Fernández Cifuentes. Professeur d'université, ses domaines de recherche incluent, notamment, la littérature espagnole du XX^{e} siècle, ce qui l'a amené à étudier une des figures clés de cette période, à savoir García Lorca. Parmi ses nombreux travaux, il est l'auteur de *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, ouvrage dont nous nous sommes inspirés à plusieurs reprises pour étayer notre argumentation, tout comme ceux d'Andrés Soria Olmedo, professeur de l'université de Grenade, qui est lui aussi un spécialiste de la littérature espagnole du siècle dernier et particulièrement du dramaturge qui nous intéresse, sans oublier les contributions de Ian Gibson, historien hispaniste mondialement reconnu, qui a contribué à révéler des éléments sur la vie et la mort du dramaturge. Enfin, Manuel Antonio Arango avec sa thèse sur les symboles dans la production lorquienne constitue un référent dans ce domaine, ainsi que les travaux de Ricardo Doménech, critique littéraire spécialiste du théâtre, sur la dramaturgie lorquienne. La bibliographie concernant García Lorca est immense, aussi bien concernant sa vie que son œuvre, c'est pourquoi nous ne citons ici que quelques noms parmi la multitude de chercheurs qui ont contribué à enrichir son œuvre. Ainsi, de nombreux chercheurs la mettent à jour régulièrement afin d'enrichir et de nuancer les contributions déjà faites et, de cette manière, collaborent à son immortalité.

L'auteur ainsi que ses œuvres font partie de la société et sont le reflet de son changement, c'est pourquoi il est essentiel de connaître les grandes lignes de l'évolution du statut des femmes pour pouvoir procéder à une analyse textuelle détaillée de son impact dans les pièces choisies. De plus, la situation sociale et économique de l'Espagne a connu des bouleversements importants depuis l'avènement de la Seconde République jusqu'à nos jours, en passant par la guerre civile et la dictature franquiste. Ces circonstances ont eu un impact considérable dans la vie des femmes indépendamment de leur âge et de leur statut social. Marie-Aline Barrachina, précurseure dans l'étude de l'histoire de l'Espagne franquiste, de l'histoire des femmes et du genre, offre une perspective nouvelle de laquelle nous nous sommes inspirés pour dresser un panorama des femmes lors de cette période, tout comme l'ouvrage de Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, qui retrace les grandes lignes de l'évolution du statut des femmes. L'analyse des grandes lignes évolutives de la société nous amène à la période contemporaine, période dans laquelle le rôle des femmes est encore sujet à débats, comme le confirment les contributions à cette thématique de la sous-directrice du recteur pour la *Igualdad y la Acción Social* de l'université de Malaga, Ángeles Liñán García.

Laila Ripoll appartient à cette génération de dramaturges formés dans la démocratie, mais qui doit encore faire face à de nombreux défis liés à sa condition de femme. Condition d'infériorité de la

femme que dénonçait déjà John Stuart Mill au XIXe siècle dans son livre The subjection of women dans lequel il revendique l'égalité entre les sexes. Les femmes dramaturges ont longtemps dû se confronter à de réelles difficultés pour pouvoir s'imposer dans un monde exclusivement masculin, ce qui n'a pas empêché certaines d'entre elles de connaître du succès non seulement actuellement, mais aussi à des époques antérieures particulièrement pendant le franquisme. Leurs intérêts et points de vue sont divergents, certes, mais toutes portent un regard neuf sur le théâtre et par conséquent sur la société. De nombreux chercheurs contribuent, aujourd'hui, à la mise en lumière du théâtre féminin, tel est le cas de Virtudes Serrano, hispaniste qui a écrit de nombreux articles et ouvrages sur le théâtre contemporain et d'Emmanuelle Garnier, dont les domaines de recherche concernent, entre autres, la dramaturgie féminine espagnole et l'hybridité artistique. Wendy-Llyn Zaza avec Mujer, historia y sociedad : la dramaturgia femenina de la España contemporánea et Patricia O'Connor, avec son ouvrage Dramaturgas españolas hoy : una introducción, nous ont également fourni les éléments nécessaires pour dresser le panorama des dramaturges espagnoles contemporaines.

Laila Ripoll fait partie de ce groupe marginalisé, mais a su s'imposer et jouit actuellement d'une reconnaissance grandissante. C'est pourquoi un nombre croissant de chercheurs et de critiques étudient son œuvre. Marie Soledad Rodríguez, qui s'intéresse aux représentations genrées dans la littérature espagnole, s'est penchée sur sa production. Luisa García-Manso, quant à elle, a publié des articles sur l'immigration, le genre et les conflits dans la production de Ripoll. La guerre est également la thématique abordée par Eszter Katona, hispaniste hongroise, et par Alison Guzmán, à travers, notamment, les morts-vivants. Le franquisme et ses conséquences ont constitué la matière première des analyses de Jorge Avilés Diz. Simone Trecca et Cristina Oñoro Otero ont travaillé sur le symbolisme de la musique dans les œuvres qui nous intéressent. Rossana Fialdini Zambrano et Kathleen Sibbald ont étudié ses pièces courtes. Différentes facettes de sa production, avec entre autres concernant la place de la mémoire, ont été mises en exergue par Laeticia Rovecchio Antón. Quant à Isabelle Reck, hispaniste spécialiste du théâtre, elle s'est aussi intéressée à Laila Ripoll, tout comme Eduardo Pérez-Rasilla. Ces quelques noms, jouissant pour certains d'une reconnaissance académique, suffiront à démontrer l'importance de Ripoll dans la scène théâtrale espagnole contemporaine.

Outre son succès tant sur la scène nationale qu'internationale, nous avons choisi Laila Ripoll parmi les nombreux dramaturges existants pour diverses raisons. Tout d'abord, malgré la distance temporelle qui sépare Federico García Lorca et Laila Ripoll, tous deux présentent divers points communs tant dans leur écriture que dans leur processus de création. Tout comme Lorca, elle n'est pas seulement auteure, mais est aussi metteuse en scène et s'intéresse au processus de création, ainsi qu'à la place du public dans le théâtre et à celle du théâtre dans la société. Avant d'écrire ses propres œuvres, avec sa compagnie *Micomicón*, elle mettait en scène les classiques espagnols. C'est la raison pour laquelle les grands maîtres de la littérature hispanique se voient reflétés dans son écriture qui mêle modernité et tradition. Par ailleurs, son engagement social et son intérêt pour les minorités oubliées de

la société ne sont pas sans rappeler l'intérêt de Lorca. Ainsi, ces deux dramaturges ont de nombreux points communs que l'on retrouve dans l'analyse exhaustive de leurs œuvres, malgré les différences socio-économiques des époques dans lesquelles ils vivent ou ont vécu.

Il ne faut pas oublier de mentionner leur différence de sexe. Nous pourrions penser que pour parler du rôle de la femme dans la société, le choix de deux auteurs de même sexe aurait été plus pertinent. D'un côté, l'écriture de deux femmes aurait permis de comparer l'évolution de leur rôle à travers les années, étant donné que toutes deux auraient connu les difficultés inhérentes à leur sexe et qu'elles auraient joui d'une sensibilité identique, ou du moins similaire. D'un autre côté, choisir deux auteurs masculins aurait permis de mettre en exergue le point de vue de l'homme sur la condition de la femme et ses changements au fil des décennies. Sans pour autant nier la pertinence de ces choix, nous avons opté pour comparer le travail d'un homme et d'une femme. Les débats concernant la spécificité féminine, notamment dans l'écriture, sont toujours d'actualité et suscitent de nombreuses polémiques. La vision de la femme est obligatoirement conditionnée par ses expériences et son vécu personnel qui eux-mêmes sont influencés par la société, société patriarcale, comme nous le verrons, dans laquelle le point de vue masculin s'impose au féminin et s'érige en tant que norme. La vision féminine est par conséquent nécessairement patriarcale, puisque la femme est éduquée au sein de cette culture machiste et ne peut donc prétendre à une vision neutre et objective de la société et de ses problèmes. Il en est de même pour le point de vue masculin, unique et subjectif, soumis aux injonctions du patriarcat.

Cette thèse, se voulant interdisciplinaire, intègre les études de genre. Depuis plusieurs années, la tendance est à la différenciation entre le sexe biologique, l'orientation sexuelle et les comportements individuels. L'homme et la femme ne s'opposent plus, mais s'unissent et se mélangent, chacun prenant des caractéristiques appartenant traditionnellement à l'autre sexe. Cette dichotomie entre homme et femme est amenée idéalement dans un futur, bien qu'encore lointain, à disparaître. Dans cette optique, nous avons choisi d'omettre la différence de sexe entre Lorca et Ripoll pour orienter notre recherche sur la spécificité de leur écriture, sur ce qu'elle révèle sur le statut de la femme, les divergences entre une époque et une autre et surtout les similitudes. Nous voulons les considérer en tant qu'artistes en analysant leur travail et non pas étudier leur production en fonction de leur sexe, car au premier abord, c'est une ressemblance frappante entre certaines de leurs œuvres qui nous a amenés à vouloir les étudier. Ainsi, en accord avec les théories actuelles, nous avons voulu aller plus loin que la binarité homme/femme et appréhender ce travail avec une vision plus globale et universelle dans le but de mettre en lumière le statut de la femme dans nos sociétés.

Depuis l'avènement de la démocratie, les dramaturges s'intéressent à l'histoire sous ses différentes formes dans le but de comprendre les relations qui unissent passé et présent. Cette tendance ainsi que les choix politiques à partir de la fin de la dictature, notamment avec le pacte de silence, ont amené les auteurs à se pencher sur le devoir de mémoire, réflexion qui s'est vue reflétée dans leur production. Le travail de Laila Ripoll suit cette tendance, en donnant la parole aux victimes des conflits

aussi bien nationaux qu'internationaux, à travers des œuvres telles que *La frontera, Que nos quiten lo bailao* ou *El convoy de los 927*, pièces dans lesquelles la thématique de l'exil est aussi abordée. Bien que ces œuvres seront évoquées dans cette analyse, elles ne constitueront pas le plus gros de notre travail, puisque le rôle de la femme semble avoir une importance moindre. Il en est de même pour ses dernières œuvres, *Descarriadas, Donde el bosque se espesa* et *Cáscaras vacías*, qui seront commentées, mais pas analysées, leur date de création étant postérieure à notre domaine d'étude. Par contre, les œuvres *La ciudad sitiada, Najla, El triángulo azul, El árbol de la esperanza, El día más feliz de nuestra vida, Unos cuantos piquetitos, 11 de marzo, Pronovias* et sa trilogie de la mémoire composée par *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...), Los niños perdidos* et *Santa Perpetua*, seront analysées car elles jouent un rôle de premier ordre dans la perception du statut de la femme au fil des années. Ces femmes sont des victimes, victimes de conflits armés, aussi bien des guerres que du terrorisme, victimes du franquisme, victimes de la société en somme, société patriarcale dans laquelle règne la dictature du masculin et de ses préceptes. Ainsi, les œuvres de Laila Ripoll dialoguent avec celles de Federico García Lorca nous offrant un panorama de la condition de la femme dans toutes ses nuances et facettes.

Ces femmes au caractère riche et nuancé seront étudiées dans les parties suivantes à travers le prisme des études genrées. Nous avons choisi de suivre les préceptes de l'analyse textuelle des œuvres, car cette perspective nous permet de mettre sur le devant de la scène les divers éléments présents dans le texte servant à appuyer notre théorie. En outre, le choix de la division en deux parties concernant l'analyse du rôle de la femme, en laissant de côté son rapport au corps, nous a paru pertinent. D'un côté, nous avons le modèle de la femme traditionnelle qui suit les préceptes imposés par la société et tente de se plier aux normes, son sexe biologique correspondant ainsi à son genre. De l'autre, nous sommes confrontés à des modèles de femmes qui brisent, ou du moins tentent de briser, les normes établies afin de s'épanouir et d'atteindre une certaine émancipation. Dans ce cas, les frontières entre les deux sexes deviennent diffuses, le sexe biologique, les préférences sexuelles et les comportements se dissocient en consonance avec les théories contemporaines des études de genre. Ces analyses mettent ainsi en exergue la variété de femmes, et d'hommes, contre laquelle la société patriarcale a dû lutter pour maintenir sa suprématie. Les exemples sont nombreux et variés. Bien que certaines citations soient reprises plusieurs fois au cours de l'analyse, il s'agit d'un choix volontaire qui illustre différents aspects de notre propos. De cette manière, notre plan se base sur la complémentarité des éléments apportés, tout est interdépendant, chaque point de la présente étude s'appuyant sur l'analyse des aspects spécifiques des œuvres.

Afin de mener à bien notre recherche, nous avons dû recourir aux œuvres classiques concernant les études de genre et plus particulièrement concernant le rôle de la femme. Simone de Beauvoir avec son œuvre phare *Le deuxième sexe* publiée en 1949 fait partie des théoriciennes de renom du féminisme, tout comme Pierre Bourdieu avec *La domination masculine* en 1998 qui analyse d'un point de vue sociologique les rapports entre le sexe féminin et masculin. Ces deux ouvrages constitueront le point de

départ de notre analyse. Contrairement au rôle de la femme dans les pièces de Laila Ripoll, cette thématique dans les œuvres de Federico García Lorca a été abordée à diverses reprises. Michèle Ramond a écrit plusieurs ouvrages sur ce dramaturge, ainsi que sur les écritures féminines. Dès les années 1960, les critiques se sont penchés sur cette problématique, avec notamment María Teresa Babín. D'autres auteurs ont suivi, tels que Carlos Feal Deibe, Brenda Frazier avec *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, John Walsh ou Susana Degoy. Cette thématique continue à captiver les chercheurs, étant donné la richesse des textes lorquiens dont les perspectives d'analyses sont loin d'être épuisées. C'est pourquoi nous avons choisi de les analyser sous le prisme des études de genre tout en les comparant avec les pièces, plus actuelles, de Laila Ripoll.

L'intérêt pour les études de genre n'est pas récent, puisque dès les années 1950, les scientifiques élaborèrent des théories qui différenciaient le sexe et le genre, s'éloignant, par conséquent, des conceptions traditionnelles et de la dichotomie féminin/masculin. *La femme mystifiée* de Betty Friedan est un ouvrage de référence dans les études de genre, puisqu'il est considéré comme l'un des déclencheurs de la deuxième vague féministe et est mondialement connu. Les années 70 voient naître un regain d'intérêt pour cette thématique. Nous pouvons citer, entre autres, Joan W. Scott qui remit en cause l'approche exclusivement masculine de l'Histoire ou encore Toril Moi, qui étudie le texte littéraire en relation avec les implications politiques du féminisme. Les travaux de Butler tentent d'analyser ces relations entre sexe et genre. Elle applique la notion de performativité, traditionnellement linguistique, à la construction du genre et à l'identité sexuelle des individus. Le sexe d'un individu est déterminé à la naissance, ce qui vient ensuite n'est dû qu'à la socialisation. Au-delà des différences biologiques, l'identité du genre (homme ou femme) est une construction sociale, qui se fait par la performativité. Depuis lors, les études se sont succédé, comme les travaux de l'anthropologue, ethnologue et féministe française de renom de Françoise Héritier ou ceux de la sociologue Laure Bereni en collaboration avec Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard qui présentent dans *Introduction aux études sur le genre* une synthèse sur les relations genrées. Cette base théorique nous a donc permis de construire une étude des relations hommes/femmes dans les œuvres de Lorca et Ripoll au travers les études de genre et enrichie par les analyses d'un grand nombre de critiques et universitaires.

De cette manière, dans une deuxième partie, nous analyserons que, traditionnellement, la société octroie aux hommes et aux femmes des rôles bien définis qui, bien loin de leur conférer le bonheur, leur permet de savoir quel est leur rôle dans la société, rôle immuable et indissociable de leur sexe. Le mariage, l'honneur et l'opinion publique sont les piliers de cette culture traditionnelle. Chaque femme doit se plier aux exigences de mariage avec un homme, le plus souvent, imposé par sa famille et ne doit en aucun cas enfreindre les codes moraux. Cette société archaïque surveille sans relâche ses membres et plus particulièrement les femmes en leur imposant des châtiments exemplaires en cas de non-respect ou supposé non-respect des codes de l'honneur. Par ailleurs, l'Église, avec notamment la période franquiste, a joué et joue encore un rôle prépondérant dans le processus de socialisation de la population,

son influence est donc indéniable, tout comme celui de la famille et de l'école. Les femmes sont, par conséquent, non seulement sous le joug de la société patriarcale, mais aussi sous celui des traditions. Au fil de cette étude, nous verrons de quelle manière les pièces des deux dramaturges mettent en exergue le poids de la société sur ces personnages féminins prisonniers de leur rôle de femmes.

Dès son plus jeune âge, la femme est éduquée pour répondre au modèle de la femme et de l'épouse parfaites, fidèle et dévouée à son mari, maîtresse de maison et surtout soumise aux préceptes du patriarcat qui sont érigés en tant que normes universelles. Avec l'aide de démonstrations pseudo scientifiques affirmant la supériorité de l'homme sur la femme, cette dernière a intégré par un long travail de socialisation les normes et les règles inhérentes à la société les reproduisant encore aujourd'hui. Leur statut est clairement défini, elle doit rester dans l'espace domestique et privé, remplissant son rôle de femme au foyer, n'accédant au travail que dans des circonstances bien concrètes. Son attitude doit être façonnée de manière à devenir un être passif, discret, docile, soumis et prêt à tous les sacrifices pour combler l'homme. Être épouse et être mère sont donc des éléments indispensables si elles veulent être des femmes accomplies et parfaitement intégrées dans la société, et c'est par ce rôle de mère qu'elles inculqueront à leur tour ce schéma à leurs enfants, participant ainsi à la reproduction des schémas de domination. Les femmes ont le premier rôle dans les œuvres lorquiennes et de Ripoll, certes, mais les hommes y tiennent aussi une place importante. En effet, des portraits d'hommes sont dressés, hommes qui eux aussi ont subi le poids du processus de socialisation et qui l'ont intégré de plusieurs manières. Ces hommes peuvent se diviser en trois catégories : l'homme insensible, faible et viril, qui impose sa volonté sur des femmes qui n'ont d'autres choix que de se soumettre.

Comme nous l'avons annoncé plus tôt, la troisième partie est consacrée à la disjonction entre sexe et genre, étant donné que le genre se construit socialement. Certains personnages montrent des indices de rébellion ou, du moins, de volonté de changement, faisant face aux injonctions de la société patriarcale. Les frontières entre les sexes se mélangent et ces femmes se débattent entre le poids de la tradition et le désir de modernité. Elles veulent se défaire des chaînes qui leur interdisent de vivre une vie pleine et satisfaisante et aller au-delà de la dichotomie femme fatale/femme pure. Pour atteindre leur but, certaines protagonistes décident de mettre un masque ce qui leur permet de différencier l'image qu'elles projettent à la société de leur véritable moi. Le mélange des genres peut aboutir à une confusion, les personnages acquérant des caractéristiques propres à l'autre sexe. La stérilité et la tyrannie sont deux aspects de la femme qui déboucheront sur cette confusion. La confusion peut encore aller plus loin et conduire à une véritable inversion des genres. Le personnage outrepasse les stéréotypes de genre, consciemment ou inconsciemment, pour créer sa propre personnalité loin des normes sociales. Un autre point qui nous a semblé important de relever est le travestissement utilisé aussi bien chez Lorca que chez Ripoll. Présent historiquement dans le théâtre, il peut permettre de prendre de la distance avec ce qui est narré ou alors de cacher l'identité du personnage aussi bien physiquement que symboliquement. L'étude de ce phénomène aura donc toute sa place dans notre analyse.

La sexualité est encore aujourd'hui un sujet tabou, et plus particulièrement la sexualité féminine réprimée et censurée par les hommes et, par conséquent, par la société, à travers l'Église notamment, qui l'a toujours considérée comme dangereuse et incontrôlable. C'est la raison pour laquelle bon nombre de femmes sont frustrées sexuellement, étant donné qu'elles ne peuvent pas donner libre cours à leurs fantasmes et désirs. Le rapport Hite publié en 1976 par la sexologue Shere Hite met en lumière la différence entre les représentations de la sexualité et les pratiques sexuelles, prouvant ainsi que de nombreux tabous existent encore aujourd'hui. Le philosophe français Michel Foucault dresse un panorama complet de la sexualité dans les quatre volumes d'*Histoire de la sexualité*. Plus spécifiquement, Georges Bataille dans son ouvrage incontournable, *L'érotisme*, analyse les mécanismes de l'érotisme et de la sexualité, ainsi que les relations qui unissent l'érotisme, la violence et les interdits. Ces ouvrages serviront de base pour notre étude sur la sexualité chez les personnages de Lorca et de Ripoll.

Déjà en 1965 José Alberich s'était penché sur le rôle de l'érotisme dans les œuvres lorquiennes, tout comme l'historien et hispaniste reconnu Brian Morris de l'université californienne. Quant à Nerea Aresti, spécialiste en histoire de genre, elle s'intéresse à la sexualité et à la masculinité. Les héroïnes lorquiennes et de Ripoll, qui ressentent non seulement la frustration sexuelle, mais également maternelle et amoureuse, doivent lutter contre leurs instincts si elles veulent être acceptées dans la société et ne pas être condamnées à vivre en marge de celle-ci, contrairement aux hommes qui peuvent exprimer librement leurs désirs. En effet, la fidélité et la chasteté sont des caractéristiques féminines et ne s'appliquent pas à la sexualité masculine, d'où une double morale encore en vigueur actuellement. Néanmoins, le désir ne peut être réprimé complètement comme les œuvres analysées le laissent entrevoir, s'exprimant à travers l'érotisme des corps, des cœurs et sacré, selon les analyses de Georges Bataille. Ces éléments, ainsi que les images et symboles liés à la sexualité, sont omniprésents et seront étudiés dans les pièces choisies afin de révéler la puissance et la force de l'instinct face à la répression de la société.

La thématique de l'homosexualité sera également abordée, puisque traditionnellement l'homosexuel est assimilé à la femme prenant l'ensemble de ses caractéristiques négatives et étant rejeté par le stéréotype de l'homme blanc et hétérosexuel qui le considère comme un être inférieur. Cet aspect a également été analysé par certains universitaires et critiques. De manière générale, le philosophe et sociologue français Didier Éribon a écrit un ouvrage, *Réflexions sur la question gay*, devenu une référence en matière d'études de genre, dans lequel il analyse la problématique homosexuelle. Son analyse, ainsi que les recherches sur la stigmatisation d'Erving Goffman, permettront de mettre en exergue ce point dans les productions analysées. Dans le cas de Federico García Lorca, étant lui-même homosexuel, ses productions laissent entrevoir cet aspect de son être et les conséquences sur son développement et épanouissement personnel et sur celui des homosexuels en général. Outre le travail d'Ángel Sahuquillo et de Paul Binding, l'ouvrage d'Ana María Gómez Torres, *Experimentación y teoría*

en el teatro de Federico García Lorca, les travaux de María Estela Harretche, Rafael Martínez Nadal et de María Ángeles Grande Rosales qui se centrent sur ses œuvres à thématique homosexuelle, comme *El público*, vont dans ce sens. Les individus ayant cette sexualité dite « déviante » par le secteur traditionnel de la société doivent faire face à l'insulte et mettre en place diverses stratégies de dissimulation s'ils veulent pouvoir s'épanouir librement et assumer leur sexualité. Tout comme pour les femmes, les hommes homosexuels doivent choisir entre cacher leur vraie nature au monde ou révéler la vérité, en assumant les conséquences qui s'imposent.

La quatrième et dernière partie de cette thèse se centre sur le corps, plus particulièrement le rapport au corps de la femme, et sur la mise en scène. Étant donné son importance dans la société, une histoire du corps a été écrite par Alain Corbin permettant de retracer les grandes étapes des relations entre corps et société. De la même manière, Natacha Ordioni y consacre une grande partie de ses recherches. Les travaux d'Aurora Morcillo Gómez nous donneront, quant à eux, des informations essentielles sur la corporéité des femmes sous le franquisme. Le corps féminin est soumis aux injonctions du patriarcat qui, depuis toujours, doit répondre à la volonté de l'homme. En effet, les hommes s'approprient le corps des femmes et leur travail sexuel par le mariage notamment. Le corps de la femme doit toujours être parfait pour satisfaire le désir des hommes. Il constitue une monnaie d'échange : beauté contre capital économique. L'État, quant à lui, sous le franquisme particulièrement, le nationalise pour que la femme participe à la reconstruction du pays en faisant des enfants. Avec le culte du corps, la corporéité de la femme est devenue le symbole de son identité. Elle se définit par rapport au respect ou non des stéréotypes en vigueur, tels que la beauté ou la jeunesse, entraînant des conséquences désastreuses sur leur identité en cas de non-conformités aux canons de beauté. Le corps de la femme ne lui appartient pas, le groupe dominant se l'approprie exerçant, quand il l'estime nécessaire, des violences physiques pour imposer sa volonté, comme dans le cas de la violence machiste. Cette violence est également présente dans les rapports sexuels, car le corps des femmes est considéré en tant qu'objet soumis à leurs désirs. D'ailleurs, le rapport sexuel en lui-même est sujet à la domination qu'il soit hétérosexuel ou homosexuel. Les corps sont non seulement érotisés, mais aussi violentés jusqu'à être totalement brisés, anéantis ou mutilés, l'exemple type étant celui des guerres ou des attentats. La relation entre corps et violence est un aspect mis en avant par Carole Pateman dans son ouvrage de référence *Le contrat sexuel*. Adriana Cases Sola s'intéresse plus spécifiquement à la violence de genre dans la première moitié du XX^{e} siècle en Espagne offrant une perspective nouvelle sur ce phénomène social. Ainsi, à travers l'étude des œuvres des deux dramaturges, nous verrons que le corps des femmes, constitutif de leur identité, est soumis au bon vouloir du groupe dominant.

Nous ne pouvions nous intéresser au théâtre sans passer par la mise en scène, puisque le théâtre est un art total, qui prend forme avec la représentation, représentation qui passe par les corps des acteurs et des actrices. Afin d'étayer notre argumentation, nous nous sommes servis des travaux de référence en la matière. Les recherches de Patrice Pavis, concernant notamment la sémiologie et l'interculturalité au

théâtre, ont été fondamentales pour nos propres investigations, de la même manière que les analyses de l'historienne du théâtre Anne Ubersfeld. L'amplitude des travaux de José Romera Castillo et d'Isabelle Reck concernant le théâtre, le grotesque, la récupération de la mémoire historique et le théâtre écrit par les femmes entrent dans notre domaine de recherche, constituant donc une base pour la suite de cette étude. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser deux œuvres de chaque dramaturge, qui, malgré leurs divergences, présentent de nombreux points communs tant par leurs thématiques que par le traitement de celles-ci. Notre choix s'est porté sur *La casa de Bernarda Alba* et *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, d'une part ; et de l'autre, *Yerma* et *Unos cuantos piquetitos*. À travers l'étude minutieuse de la mise en scène, nous mettrons en exergue les similitudes entre ces pièces qui révèlent la situation de la femme indépendamment de l'époque où elles ont été écrites, ainsi que la représentation du corps et son importance dans les œuvres, reflétant, de cette manière, son rôle et statut dans la société.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons affirmer que l'intérêt de ces travaux est centré sur l'étude des femmes, l'influence de la société dans leur rapport à leur rôle de femme, en tant qu'épouse et mère, ainsi qu'à leur relation avec la sexualité et leur propre corps. Bien que le sujet soit ample et interdisciplinaire, ces analyses sont faites sous le prisme du théâtre, étant donné sa vocation d'éducation des masses, soulignée aussi bien par Federico García Lorca que par Laila Ripoll. Pour ce faire, nous nous sommes servi des recherches menées aussi bien en histoire et sociologie, qu'en littérature et théâtre, sans oublier les études de genre, qui constituent le fond de notre travail. Grâce à cette thèse, nous espérons apporter quelques pistes de recherche sur la problématique des femmes au théâtre et plus généralement dans la société, société dans laquelle elles sont encore si souvent marginalisées et soumises aux injonctions du patriarcat.

PREMIÈRE PARTIE :

LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1930 À NOS JOURS

1. FEDERICO GARCÍA LORCA

1.1. Le théâtre des années 1930 et Federico García Lorca

1.1.1. Panorama du théâtre espagnol de 1914 à 1936

Enrique Díez Canedo était un poète, écrivain, traducteur, diplomate et critique littéraire de renom au début du vingtième siècle. Parmi ses diverses occupations, nous allons nous intéresser ici à son travail en tant que critique théâtral, ce qui nous permettra d'avoir une vision d'ensemble de l'ambiance culturelle dans laquelle Federico García Lorca évoluait et ainsi d'avoir une perspective plus globale de son œuvre. Díez Canedo est sûrement le spectateur le mieux préparé de son époque, c'est la raison pour laquelle nous allons nous référer à lui. Néanmoins, il ne faut pas oublier que c'est un spectateur de son temps et que par conséquent il allait au théâtre avec une série d'attentes et que c'est à partir de celles-ci qu'il décrivait et jugeait les œuvres. Selon l'analyse de Fernández Cifuentes dans *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia :*

La expectativa fundamental –que revela la familiaridad del signo- era la de encontrar retratos poderosos, caracteres notables cuyo recuerdo le acompañara en la vida ordinaria, como si de hecho hubiera conocido en el escenario a una *persona* y no a un *personaje* (incluso cuando, excepcionalmente, se trataba de una figura de otra época, otra clase social, etc.)[4].

Même en prenant en compte ces considérations, Enrique Díez Canedo n'en reste pas moins un spécialiste dans son domaine et dans *Hora de España*[5] il dresse un panorama du théâtre espagnol entre 1914 et 1936. *Hora de España* est une revue mensuelle culturelle qui fut créée pendant la guerre civile par des intellectuels de la Seconde République, dans le but de maintenir la vie intellectuelle et la création artistique au milieu du conflit. Vingt-deux numéros ont pu être publiés de janvier 1937 à octobre 1938. Parmi ses fondateurs, nous pouvons mentionner Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya ou Manuel Altolaguirre, personnalités auxquelles vinrent s'ajouter de nombreux collaborateurs, telles que Antonio Machado ou Díez Canedo. Financée par le Ministère d'Instruction Publique, elle s'est avérée être le travail littéraire né de la guerre le plus important et complet, grâce aux apports intergénérationnels d'artistes de tous horizons. D'autres revues ont également vu le jour pendant le conflit, parmi lesquelles *El Mono Azul*.

Si el *Mono Azul* pretende ensalzar el comportamiento del pueblo y mantener alta la moral de los combatientes, *Hora de España* se presenta como una publicación intelectual y representativa del espectro ideológico del Frente Popular. Salaün sintetiza estas diferencias afirmando que mientras *El*

[4] Fernández Cifuentes, L. (1986). *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*. Saragosse : Prensas Universitarias de Zaragoza.
[5] Díez Canedo, E. (1938). Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936. *Hora de España, 16*, 13-52.

Mono Azul se orienta hacia la acción, *Hora de España* se inclina hacia la reflexión, con la lógica disimilitud en las narraciones que aparecen en ambas[6].

Ainsi contrairement à la revue *El Mono Azul*, également fondée pendant la guerre et idéologiquement proche, *Hora de España* a fait preuve d'une plus grande liberté et de multiplicité créative, culturelle, linguistique et idéologique. En effet, elle était centrée sur la vie intellectuelle, ce qui en a fait la revue des intellectuels espagnols, selon les termes de Serge Salaün. C'est la raison pour laquelle nous l'avons choisie comme référence pour dresser ce panorama du théâtre espagnol de l'avant-guerre.

Tout d'abord, suivant les propos de Díez Canedo, nous pouvons affirmer que l'une des figures représentatives du début de ce siècle est Jacinto Benavente. Il est le représentant du drame réaliste bourgeois, répondant ainsi aux goûts du public. Ses comédies mettent en scène des personnages de la haute société, aux goûts raffinés mais aux mauvaises coutumes, comme l'égoïsme ou la cupidité. Il s'agit plutôt de traits de caractère que de personnages avec une personnalité propre. Il mène à bien une critique de la société bourgeoise, ainsi que de ses valeurs factices, à travers la satire sociale. Lors d'une deuxième étape, Benavente met sa plume au service de comédies plus sombres, ainsi qu'au service de drames ruraux, dans lesquels il troque les jeux satiriques et la frivolité pour les drames, les passions élémentaires exaltées dans l'ambiance aride castillane. D'ailleurs, les caractères féminins font preuve de force et de grandeur, contrastant avec ceux dépeints dans ses premières œuvres. Auteur très prolifique, il écrit jusqu'à quatre ou cinq pièces par an, changeant aussi bien les sujets que les processus dramatiques. Dans un premier temps, il a su rénover le théâtre bourgeois de son temps en lui insufflant un caractère moderne, mais le maintien de sa formule théâtrale a sans doute contribué à étouffer tout renouveau dramaturgique de la scène espagnole affirme Jordi Bonells dans le *Dictionnaire des littératures hispaniques* (Bonells 2009).

Benito Pérez Galdós, monstre sacré du roman espagnol, n'atteint pas ce même succès avec son théâtre. Ses drames s'éloignent quelque peu du goût populaire, montrant des conflits différents aux intrigues amoureuses habituellement proposées et offrant une vision politique distincte de celle de l'idéologie bourgeoise. En ce qui concerne les comédies de mœurs dont le but est de divertir grâce à la comédie musicale, la zarzuela et le *género chico* avec les saynètes, nous pouvons mentionner Carlos Arniches et Pedro Muñoz Seca. Le premier, représentant du *género chico* avec des comédies et des tragédies grotesques, propose des personnages caricaturesques et ridiculement compatissants. Longtemps considéré comme un auteur mineur, il est aujourd'hui perçu comme un dramaturge qui a contribué à la rénovation esthétique de son époque et a influencé le théâtre. Ses pièces ont pour thématique la société pauvre et inégalitaire, ce qui lui fait prendre conscience de la misère de Madrid.

[6] Mañá Delgado, G., García Heredero, R., Monferrer Catalán, L., Esteve Juárez, L.A. (1997). *La voz de los náufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*. Madrid : Ediciones de la Torre, 239.

Son théâtre devient moins mélodramatique s'approchant du grotesque. La plupart de ses œuvres sont ancrées dans la psychologie schématique, le sentimentalisme, la dimension mélodramatique et le manque de problématisation sociale et politique, ce qui l'a empêché d'accéder au rang de dramaturges majeurs. Alors que le second, Muñoz Seca, passera d'un comique excessif, voire vulgaire, basé sur des jeux de mots, avec des personnages dépourvus de scrupules et d'épisodes narratifs caractérisés par l'action conventionnelle et rudimentaire, à un type de comédie centré sur des idées politiques plutôt conservatrices. Son théâtre n'ayant eu qu'une faible portée sociopolitique, la qualité esthétique de son travail et l'éthique étant variables, ce dramaturge est resté dans l'ombre une fois la dictature achevée (Bonells 2009). La production théâtrale des frères Serafín et Joaquín Quintero est très abondante et variée, mais ils sont surtout connus pour les saynètes, particulièrement andalouses. Leur théâtre a été baptisé par certains « Théâtre de la Bonté », car la bonté naturelle de l'homme est présente même dans les aspects les plus obscurs de l'humanité et est mise en avant à travers l'humour andalou. Díez Canedo considère les frères Quintero comme de bons portraitistes de la nature féminine, oscillant sans cesse entre le portrait individuel et un type générique plus conventionnel.

Gregorio Martínez Sierra, ou plutôt María O. Lejárraga, car au vu des nombreuses recherches sur ce sujet, il est aujourd'hui possible d'affirmer que c'est son épouse qui a écrit l'ensemble de son œuvre littéraire, Martínez Sierra se limitant à signer les productions. Elle a écrit des œuvres plutôt optimistes qui peu à peu ont évolué vers une perspective plus sociale. Elle fait partie des dramaturges qui s'inscrivent dans le théâtre dit « poétique », c'est-à-dire appartient au groupe d'auteurs qui essaie encore de rénover le type d'œuvres dramatiques qui triomphaient depuis le Romantisme et même depuis le Siècle d'Or. Manuel et Antonio Machado étaient non seulement poètes, mais aussi dramaturges. Leur théâtre est à caractère historique, traitant de sujets contemporains, avec un esprit sobre, ferme et délicat à la fois, tout en étant attentif à la psychologie des personnages et au développement de l'intrigue. Malgré la qualité poétique et narrative, ils occupent une place de second plan dans le théâtre espagnol, en raison du caractère traditionnel de leurs productions. Quant à José Echegaray, il est considéré comme étant le principal représentant de la génération néo-romantique, avec une majorité de drames et de tragédies. Même s'il tente de s'adapter aux nouvelles tendances, le réalisme et le symbolisme ne réussissent pas à s'imposer sur les aspects romantiques de son travail. Son théâtre n'est pas conformiste, il prend le contre-pied du mélodrame présentant une société qui ne représente pas toujours le bien absolu. Quant à l'esthétique, il adopte une esthétique de la « théâtralité » où priment les décors et les objets au détriment des personnages (Bonells 2009). Tout comme Villaespesa, ils font partie de la tendance du « Théâtre Poétique », antithèse de Benavente. L'un des objectifs de ce théâtre en vers est d'élever le modernisme à la sphère théâtrale, « alternativa en pro de la evasión hacia paraísos artificiales de belleza poética » (Martínez López 2010, 26). Il faut ajouter à cette présentation des principaux auteurs, une mention pour Eduardo Marquina, dont les œuvres ont un certain goût de modernité grâce à ses drames historiques au patriotisme mélancolique.

Après la Première Guerre mondiale, la scène espagnole ne se caractérise pas par une véritable volonté de rénovation. L'objectif primordial est commercial. Le théâtre est aux mains des hommes d'affaires qui ne jurent que par les recettes fructueuses, ce qui inhibe toute curiosité pour les innovations provenant d'autres pays, car celles-ci pourraient s'avérer risquées. Cependant, certaines œuvres étrangères, dont quelques-unes considérées comme plutôt médiocres, ont été traduites et adaptées. Les pièces mises en scène, comme celles de Giraudoux, Shaw ou O'Neill ne sont que des exceptions qui n'ont pas connu de véritable succès.

Revenant à Benavente, Díez Canedo affirme que du fait de sa versatilité et sa connaissance du théâtre européen, celui-ci a su rompre avec les formes traditionnelles, tout en cherchant une expression plus fluide et en s'appropriant les nouveaux effets scénographiques. L'ensemble de son œuvre a influencé bon nombre d'auteurs, tel que Enrique Suárez de Deza, dont la principale qualité est son habileté dans la création et construction de dialogues. Cependant, cette habileté est qualifiée par Díez Canedo d'à peine suffisante pour masquer la frivolité des œuvres. Quant à Francisco Serrano Anguita, son succès repose sur le mélange entre rire et émotions. Le théâtre de Marquina et de ses adeptes a suscité une importante production en vers. La comédie andalouse dans la lignée des frères Quintero jouit encore d'un important succès. Enfin, pour terminer ce résumé des dramaturges les plus renommés, nous allons mentionner Felipe Sassone qui est un auteur prolifique d'œuvres qui vont de la farce sentimentale à la caricature de ce même genre.

Le public de cette époque étant un demandeur avide de comédies, les dramaturges devaient être très féconds s'ils voulaient satisfaire la demande et avoir du succès dans ce domaine. Malgré tout, certains auteurs, bien que ne se consacrant pas exclusivement au théâtre, ont donné à la scène espagnole les œuvres les plus innovatrices. Tel est le cas de Miguel de Unamuno et Ramón del Valle-Inclán qui :

No pactan, tampoco y quieren elevar a sí un público sin concederle nada. El uno, con formas escuetas, diálogos bruscos, vueltas de pensamiento inesperadas ; el otro con una opulenta retórica en que van complicadas una sensualidad refinada y una rebeldía popular. En suma, el uno por filósofo y el otro por lírico[7].

Les personnages de Unamuno sont débordants de vie intérieure, ils souffrent, aiment et meurent. Ils vivent la réalité dans leur for intérieur, au plus profond de leur être, reflétant l'esprit de la tragédie. Le sens tragique de l'existence, les conflits identitaires, la spiritualité compulsive, la vision matriarcale de l'Histoire, ainsi que sa pulsion obsessionnelle pour le savoir sont les grandes lignes qui régiront l'ensemble de sa production intellectuelle, contrairement à Valle-Inclán qui, lui, met en œuvre son talent dans des farces lyriques ou satiriques, généralement en vers, appelées « Comédies Barbares » dans lesquelles l'histoire et la réalité immédiates prennent forme à travers des figures de héros grotesques. Cette esthétique de la déformation, l'*esperpento*, n'est pas seulement un choix dramaturgique, c'est

[7] Díez Canedo, E., *op. cit.*, 35.

avant tout une manière de voir et comprendre le monde, c'est un mode de vie (Bonells 2009). La tragicomédie en prose, aux accents populaires, avec des éléments superstitieux et picaresques sont également des traits spécifiques de son œuvre.

Ce début de vingtième siècle a connu l'apogée de deux actrices de renom dans le Théâtre National : María Guerrero de 1894 à 1909 et Margarita Xirgu de 1928 à 1935. Lors de cette première période, les classiques étaient fréquemment mis en scène, mais dans différentes versions où certaines scènes étaient coupées ou bien des nouvelles scènes ajoutées. Pendant l'époque de Margarita Xirgu, les refontes sont plus limitées. En revanche, même si les conditions matérielles des théâtres n'ont pas progressé, la scénographie a connu une importante évolution ce qui a permis de nombreux changements dans la mise en scène. Malgré ces avancées, force est de constater que le Théâtre National ne dispose pas encore d'un répertoire lui servant de base. Sa direction étant laissée aux mains des hommes d'affaires, le choix du programme dépend de leur goût et de leur générosité.

Avec les esthétiques symbolistes et expressionnistes s'exprimant à travers le théâtre grotesque italien, l'esthétique grand-guignolesque, les diverses formes de théâtre populaire (*Commedia dell'arte*, *Teatro menor* ou auto sacramental), Jordi Bonells affirme que certains auteurs ont tourné leurs efforts vers la rénovation de la scène théâtrale, tels que Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna. Azorín avec le « super réalisme » qu'il présentait comme une « simple evasión de lo literal y cotidiano en la vida » (Díez Canedo 1938, 40), offre une vision personnelle des choses, dans l'atmosphère de son imagination poétique. L'esthétique de Gómez de la Serna suit les préceptes de José Ortega y Gasset, de la même manière que les nouveaux courants, cubiste dadaïste, ultraïste et surréaliste, qui s'opposent au réalisme et à la saynète (Bonells 2009). Ces essais de rénovation ont commencé non seulement dans les théâtres privés, comme *El Caracol* à Madrid de Rivas Cherif ou *El Mirlo Blanco* de Carmen Monné de Baroja, mais aussi dans certains théâtres publics. Une des figures importantes de cette période est Cipriano Rivas Cherif, qui participe à un grand nombre d'activités théâtrales et est considéré comme le seul metteur en scène qui ne se contente pas de reproduire les pièces telles quelles, mais les adapte en fonction de la scène espagnole. Il est le fondateur du *Teatro-Escuela de Arte* (TEA), dont l'objectif est de faire connaître les œuvres espagnoles peu connues ou les comédies étrangères peu représentées dans les grands théâtres du pays.

Ainsi, face aux lignes de travail qui dominent le théâtre commercial de l'époque, certains dramaturges ont voulu apporter à la scène espagnole un nouveau souffle venu de la dramaturgie européenne. Les artistes « intentaron inventar caminos por donde el público español nunca hubiera transitado, o incidir en otros de sobra conocidos por él, aunque tratados con el moderno barniz de la contemporaneidad » (Oliva 1995, 135). Néanmoins, ces tentatives n'ont pas été fructueuses, le nouveau théâtre n'ayant pas réussi à s'imposer face au théâtre commercial. D'ailleurs, bon nombre de journaux ou revues, comme *El Sol* ou *Revista de Occidente*, soulignent le décalage entre le caractère conservateur des œuvres à succès et la volonté d'innovation du nouveau théâtre (Martínez López 2010). En effet, le

goût du public peut se diviser en cinq catégories : les comédies bourgeoises ou *altas comedias* ; les tragédies rurales ; les drames modernistes en vers ; les classiques et saynètes revisités.

Pour conclure ce panorama, Enrique Díez Canedo mentionne l'incorporation au théâtre de deux poètes : Rafael Alberti et Federico García Lorca, ce dernier étant, selon lui, « la más clara realidad de un nuevo teatro español » (Díez Canedo 1938, 44). Tous deux appartiennent à la *Generación del 27* qui a contribué à la diffusion de « la idea de modernidad poética vinculada a una lectura nueva de la tradición » (Paulino Ayuso 2011, 23). Il s'agit principalement d'une génération de poètes, bien que quelques-uns d'entre eux soient aussi dramaturges. Ils sont les représentants de la modernité dans les domaines littéraires et artistiques[8].

Les principales caractéristiques de la *Generación del 27* peuvent se résumer en deux éléments. Il s'agit de « recuperar el teatro clásico, acercándose a él sin los perjuicios y convenciones que una retórica anterior había impuesto, deformando incluso los textos con las adaptaciones que consideraban necesarias » et aussi de « crear un teatro de su tiempo mediante la adaptación de las formas clásicas, un teatro menos realista y convencional o efectista y cómico que el impuesto por el gusto » (Paulino Ayuso 2011, 24). La volonté de récupération du théâtre classique coïncide avec les innovations propres à l'avant-garde, à travers les multiples décors et leur simplicité, le rythme scénique, la correspondance entre la musique et les mouvements chorégraphiques. De plus, cette génération n'a pas pour seule caractéristique la fusion entre tradition et modernité, elle intègre tous les arts et privilégie la communication entre les artistes. Peintres, écrivains et musiciens travaillent conjointement afin de proposer des productions originales et innovantes. En plus d'Alberti et de García Lorca, les principaux dramaturges de cette tendance sont María Teresa León, Bergamín, Casona, López Rubio et Valle-Inclán qui travaillent avec Rivas Cherif, Burmann, Manuel Fontanals ou bien Bartolozzi pour mettre en place les nouvelles tendances des arts scéniques.

La *Generación del 27* récupère les textes classiques par le biais de la lecture et de la revalorisation, tout en gardant un œil critique sur ces textes, et propose des représentations aux formes nouvelles et avant-gardistes. Cette génération d'artistes espagnols s'intègre pleinement, mais avec quelques particularités nationales, dans l'avant-garde européenne. Si nous nous penchons sur les artistes appartenant au courant avant-gardiste, il est facile de se rendre compte que les plus grands noms espagnols sont partis développer leur art dans d'autres pays, à Paris notamment. Cette tendance s'explique par le fait qu'en Espagne il n'y avait pas de marché intérieur capable d'absorber les produits artistiques innovateurs. De plus, le pays ne disposait pas d'une critique locale qui lui donnerait son appui et enfin, ce mouvement n'avait, pour ainsi dire, aucune résonance sociale. Ainsi, alors que ce

[8] Pour avoir de plus amples renseignements sur la vie théâtrale, il est possible de consulter la thèse de doctorat d'Elvire Diaz de 1994, *Miguel Mihura (1905-1977). De l'humoriste de presse (1923-1933) au dramaturge (1932-1968)*, Bordeaux : Université Bordeaux 3 qui offre un panorama du théâtre du début du XX^{e} siècle.

mouvement était en plein essor à Paris au début du XX^{e} siècle, il est commun de considérer qu'il débuta dans la péninsule en 1925, soit 21 ans après que Picasso décida de s'installer définitivement à Paris, pour ne citer qu'un exemple. Une des raisons qui explique ce décalage entre l'Espagne et le reste de l'Europe est la spécificité espagnole, selon l'analyse de Francisco Calvo Serraller dans son ouvrage *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Au XX^{e} siècle, la société bourgeoise se base sur trois piliers fondamentaux : le peuple, la nation et l'État. Cependant, l'articulation entre ces trois éléments est conflictuelle. Les interprétations du passé divergent, engendrant divers points de vue sur les espoirs qu'il est raisonnable d'avoir concernant le futur, ce qui débouche sur une crise identitaire (Calvo Serraller 1988) qui prendra toute son ampleur lors de la modernité. En effet, le pays est en plein processus de modernisation grâce, entre autres, aux changements sociaux, aux progrès technologiques, au développement de la raison et de la rationalité ou à la perception du temps en tant que marchandise. De l'autre côté de cette modernité se situe la modernité esthétique qui, comme nous l'avons mentionné, est partagée entre tradition et modernité de la civilisation bourgeoise (Soria Olmedo 2007). Ces deux concepts de modernité s'affrontent :

De un lado la modernidad de la « universalización de España » llevada a cabo en el primer tercio de siglo por una serie de innovadores que pretendieron « a la vez ocuparse de asuntos universales y hacerlo con métodos universales » como ha especificado el propio Marichal en otros lugares (1986, 1995), es decir un proceso de modernización, y de otro la modernidad estética, cuya ausencia, en su « forma más lúcida y exasperada », deploraba el premio Nobel[9].

La recherche de l'identité espagnole, au beau milieu de ces changements historiques importants, se tourne vers la recherche des véritables caractéristiques de l'identité nationale. Selon Francisco Calvo Serraller, une division s'effectue entre les intellectuels et artistes. D'un côté, ceux qui prônent le *costumbrismo,* avec les traditions et les stéréotypes folkloriques ; de l'autre, ceux qui valorisent le côté sinistre, tragique et critiquent la vision traditionnelle avec son folklore et ses coutumes. Par conséquent, ces deux visions provoquent l'affrontement entre la tradition et le progrès. En effet, depuis la *Generación del 98*, l'Espagne et ses signes identitaires sont l'un des thèmes principaux de l'art espagnol (Calvo Serraller 1988). Ainsi,

El sentido ambivalente de la imagen cultural española, mezcla de anacronismo y modernidad, no era sino el resultado de una posición tradicionalmente inestable, que logró asentar su originalidad, en el mundo de los nuevos valores revolucionarios de la nueva sociedad industrial, por lo que tenía de modelo demasiado viejo y demasiado nuevo[10].

Pour résumer, l'une des particularités qui distinguent le courant avant-gardiste espagnol du modèle international est cette recherche identitaire. La *Generación del 27* se joint à cette recherche en accédant au passé depuis le présent. La tradition espagnole l'utilise en tant que « formule d'avant-

[9] Soria Olmedo, A. (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid : Visor Libros, 15.
[10] Calvo Serraller, F. (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid : Alianza Editorial, 35.

garde » pour pouvoir rester fidèle à cette tradition sans trahir le programme de la modernisation (Soria Olmedo 2007).

Comme les autres membres de la *Generación del 27*, García Lorca fait preuve d'un intérêt marqué pour les classiques espagnols. Leurs productions trouvent leur influence dans la caractérisation des personnages, la variété musicale, la tradition populaire de certaines chansons, la légèreté du mouvement scénique et l'utilisation de la farce. Le recours au déguisement et au mariage forcé ou inégalitaire est également très prisé par les dramaturges. Ils s'avèrent être des lecteurs assidus du théâtre classique, qu'ils interprètent et réécrivent, afin d'aboutir à une représentation modernisée de ces œuvres et ainsi pouvoir toucher et intéresser un public plus ample. C'est l'une des raisons pour lesquelles ils cherchent à sortir le théâtre des lieux de représentations habituels pour l'exposer dans des lieux publics, comme des places ou des parcs, provoquant une rupture avec la tradition théâtrale et élargissant ainsi leur public.

Une autre caractéristique est l'importance accordée à l'auto sacramental, forme typiquement espagnole remise à l'ordre du jour par cette génération d'écrivains. Ce genre théâtral touche trois dimensions. D'abord, grâce aux efforts pour atteindre une nouvelle association de textes allégoriques, de structures scéniques et de compositions plastiques contemporaines, certaines de ces œuvres ont pu être représentées en Espagne et en dehors du pays. Calderón a été redécouvert et relu attentivement, ou bien avec un point de vue critique, ou bien depuis une perspective dramaturgique plus générale. Enfin, l'auto sacramental influence la composition de pièces qui se basent sur ce modèle en restant proches de l'original ou en montrant une perspective contraire à l'esprit religieux original. Ce genre littéraire montre le spectacle de la vie, non dans la représentation des anecdotes triviales de la comédie ou du drame, mais dans la représentation de l'existence humaine à un niveau supérieur d'abstraction. La revalorisation de cet art souligne une nouvelle forme d'écriture qui conjugue les formes modernes à l'art ancien, tout en ayant conscience des jeux intertextuels et inter génériques d'où elle provient. Ainsi, les auteurs, dont García Lorca, ont tendance à produire un théâtre problématisé et rénovateur, profond et intéressant et par la même poétiquement efficace, car il ne faut pas oublier que ces dramaturges n'en sont pas moins poètes et que par conséquent, ils aspirent à un théâtre poétique[11].

1.1.2. Le théâtre de Federico García Lorca

À cette tendance pour la rénovation des classiques s'ajoute la difficulté de savoir pour quel type de public les auteurs écrivent. Comme nous l'avons précisé antérieurement, nos dramaturges ont dû faire

[11] Isabelle Reck dans son article de 2013 « Théâtre espagnol des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Pourquoi encore et toujours l'auto sacramental ». In Sakae Murakami-Giroux et Isabelle Reck, *Pourquoi le théâtre ? Sources et situation actuelle du théâtre*, Paris : Éditions Philippe Picquier, 213-229, explique de quelles manières et sous quelles formes l'auto sacramental a été revisité par les auteurs des XX^e^ et XXI^e^ siècles, ainsi que les raisons pour lesquelles les dramaturges non seulement du début du siècle antérieur, mais aussi aujourd'hui s'intéressent à ce genre théâtral liturgique.

face à un grand dilemme, car, malgré leurs efforts, le théâtre commercial s'est imposé sur leur volonté d'innovation. Ainsi, ils ont dû choisir entre faire un théâtre pour le public ou créer un public pour leur théâtre. Federico García Lorca doit lui aussi faire ce choix. Cependant, ses interventions montrent bien qu'il est partagé : il veut pouvoir subvenir à ses besoins et être reconnu du grand public, mais est conscient de la décadence de ce même public qu'il faudrait rééduquer, en quelque sorte[12]. Dans une interview concédée à Felipe Morales en 1936, il soutient que son principal objectif se trouve dans ses œuvres injouables (*obras irrepresentables*) et que pour avoir le droit à un certain respect, il a dû faire d'autres choses. Alors qu'en 1935 dans une interview de Ángel Lázaro, il affirme qu'il s'est consacré à la dramaturgie pour pouvoir être en contact avec la population et qu'il « se abre las venas para los demás » (Martínez López 2010, 42). Ces deux interviews montrent bien les contradictions qui animaient le dramaturge, essayant de se situer à un point intermédiaire entre « la experimentación y el estancamiento » et d'équilibrer la « comunicación popular » et « la libertad creativa » (Martínez López 2010, 44). Ainsi, García Lorca dépasse la dichotomie succès/échec en créant une troisième voie : un théâtre révolutionnaire et communicatif (Martínez López 2010).

Federico García Lorca est conscient des problèmes qui touchent le théâtre. Dans sa *Charla sobre teatro* de 1935, il proteste contre la scène mercantiliste et insiste sur le besoin d'en sauver la fonction artistique et éducative. Un théâtre commercial, régi par des motivations qui ne dépassent pas les intérêts purement financiers, est condamné à la plus absolue stérilité. Le public a également joué son rôle dans cette crise de la scène espagnole, car celui-ci ne pouvait tolérer un théâtre de réflexion qui présentait sur scène des valeurs éthiques et sociales différentes aux références idéologiques des destinataires de la haute classe moyenne. Lorca, ainsi que d'autres auteurs de sa génération, va s'opposer à ce public qui adhère aux valeurs véhiculées par le modèle imposé par Benavente, l'objectif étant de briser leur horizon d'attente afin de l'élever sans concessions vers d'autres buts. Selon l'analyse de Gómez Torres, sa quête constante d'un théâtre authentique l'a amené à chercher une relation avec le monde extérieur, relation qui peut se traduire dans certains cas dans son œuvre par l'utilisation des prologues. Le prologue permet de dessiner les contours qui séparent la réalité de la fiction et, par la même, d'étudier les possibilités de façonner le récepteur aux exigences du poète et non l'inverse. Par conséquent, la théorie théâtrale trouve ses fondements dans la nature poétique du drame, ainsi que dans la communication entre auteur et public (Gómez Torres 1995).

Federico García Lorca exprime très clairement sa vision du théâtre, ainsi que son rapport au public dans de nombreuses interviews et conférences, notamment dans une interview pour le journal *La Voz de Madrid* du 7 avril 1936 dans laquelle il affirme que :

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les

[12] cf. annexe 1 avec l'ensemble de ses œuvres.

vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. […] Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, el público ingenuo, que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad[13].

L'importance de la représentation, et par conséquent du rôle du public, est indéniable. Le théâtre n'est pas seulement un simple texte littéraire, mais il s'agit bien d'un « spectacle total », dans lequel le travail du metteur en scène contribue au même titre que celui de l'auteur à la réussite de l'œuvre. Dans le cas de García Lorca, nous pouvons affirmer qu'il endosse les deux rôles, celui de « Lorca dramaturge » et celui de « Lorca metteur en scène », excellant dans les deux domaines grâce au crédit qu'il accorde à la formation. Résumant sa pensée, les trois éléments clés de ce spectacle total, selon Martínez López, sont l'élément plastique, le langage corporel et la musique. L'élément plastique peut se synthétiser par le rythme, la couleur et la scénographie. Quant au langage corporel, Lorca accorde une attention toute particulière à l'harmonie et au rythme de celui-ci, ce qui a pour objectif la revalorisation du corps. En effet, selon ses propres affirmations : « hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada intérprete de lo que va por dentro. […] Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo » (García-Posada 1979, 119). Enfin, le troisième élément constitutif d'un spectacle total est la musique, car c'est uniquement à travers elle que nous pouvons dire l'indicible. La musique est perçue comme une construction interne, dans le rythme, les mouvements ou le dialogue, et aboutit à la construction d'une œuvre mélodique (Martínez López 2010).

Comme la plupart des dramaturges de sa génération, il était fortement influencé par le théâtre classique espagnol, son empreinte étant présente dans toute sa production dramatique. Même si les thèmes abordés sont contemporains, la caractérisation des personnages reste de facture classique, ainsi que « la textura de sus obras, […] la incursión de la poesía en una prosa siempre poética, […] la aparición de nuevas pequeñas peripecias a lo largo de la acción principal, […] el empeño de hacer sentir lo lírico en cualquier atmósfera » (Paulino Ayuso 2011, 55). De la même manière que l'influence des classiques se ressent dans ses textes, elle se perçoit dans ses mises en scène. Dans celles-ci, il fusionne les spécificités de la scène classique avec celles de la scène moderne, sans perdre de vue la perception des éléments plastiques en accord avec sa vision globale et totale du spectacle, qui se caractérise par la somme des éléments expressifs où la couleur et le visuel jouent un rôle essentiel (Oliva 1995).

Étant conscient de l'importance de la mise en scène dans la réussite d'une œuvre, il y accorde donc toute son attention dès ses débuts. Sa première intervention en tant que metteur en scène date de 1923 avec une représentation de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, *Los dos*

[13] *La Voz de Madrid*, 7 avril 1936.

habladores, intermède théâtral attribué à Cervantes et *El misterio de los Reyes Magos*, auto sacramental anonyme du XIII[e] siècle, pour la célébration des Rois Mages dans sa maison familiale à Grenade, qui a joui d'un grand succès. Par la suite, il a participé à la fondation des groupes indépendants *Teatro Cachiporra Andaluz* et *Títeres de Cachiporra*. Onze ans plus tard, il dirige une autre compagnie de marionnettes avec Manuel Fontanals.

L'intérêt qu'il porte à la mise en scène ne se limite pas aux marionnettes, mais s'étend à ses œuvres destinées à des acteurs en chair et en os. Il dirige ses propres œuvres dans le circuit commercial, sans oublier ce qui pour lui constitue le défi du metteur en scène, à savoir adapter le texte dramatique à un moment précis pour un public déterminé. C'est ainsi qu'il a dirigé *El maleficio de la mariposa*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa* ou *Bodas de sangre*, non sans difficultés, car il ne s'agit pas seulement de diriger les acteurs ou prendre part au décor et à la musique, mais aussi d'ajuster les œuvres au rythme dramatique, ce qui était d'après lui l'objectif primordial de cette tâche. Même quand il n'est pas le metteur en scène de ses œuvres, il participe activement à leur scénographie. Tel en est le cas avec *Yerma* ou *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, dans lesquelles il intervient en conseillant metteurs en scène et acteurs.

Cependant, c'est le travail de Federico García Lorca dans *La Barraca* qui est le plus représentatif de son activité de metteur en scène. *La Barraca* est une compagnie de théâtre universitaire fondée et subventionnée par le gouvernement de la Seconde République, dont le but était de faire connaître les classiques espagnols, et plus généralement le théâtre, à l'ensemble de la population. Les acteurs n'étaient pas des professionnels, mais des universitaires qui pendant leur temps libre se consacraient à cette activité. De 1932 à 1936, huit productions ont été montées, dont deux de Lope de Vega, certaines œuvres de Calderón, Tirso de Molina, Cervantes, Juan del Encina ou Lope de Rueda. La nouveauté de cette approche résidait dans un « repertorio original, llevado por actores no profesionales, y de un nuevo lugar para el arte dramático en plazas, pueblos, monumentos y universidades. Junto a eso, la conjunción de las artes (literatura, plástica, música) como marca del momento » (Paulino Ayuso 2011, 40).

Dès 1932, en compagnie d'Eduardo Ugarte, son intervention dans ce théâtre universitaire lui a permis de « poner en práctica sus ideas sobre la renovación teatral, desde la necesidad de buscar una nueva organización que no fuera la empresa privada, hasta la búsqueda de un nuevo público a espaldas de la burguesía dominante » (Dougherty et Vilches de Frutos 1992, 245). Sa présence se fait sentir dans toutes les étapes de la mise en scène des œuvres car il choisit, adapte, dirige la scène et l'interprétation, compose la musique et les chorégraphies. Même si la refonte et la correction des textes n'étaient pas de mise, Lorca se réservait le droit d'enlever des vers ou des scènes qu'il jugeait sans intérêt pour le public actuel. La plupart de ses mises en scène s'adaptent au principe de la simplification, utilisant des conceptions et des textes réduits à l'essentiel. Enfin, il semble essentiel de rappeler son engagement social envers le public, l'objectif pédagogique de cette entreprise lui tenant tout particulièrement à cœur.

Malgré leurs intentions et au vu du contexte sociopolitique des années 1930, cette initiative a été fortement critiquée et même sabotée à diverses reprises par les forces conservatrices. *La Barraca* faisait partie d'un mouvement plus large visant à instruire les populations des zones les plus rurales de la péninsule à travers les *Misiones Pedagógicas*. Quant à ces dernières, elles se composaient du *Teatro del Pueblo* et du *Retablo de Fantoches*, dont certains metteurs en scène étaient des membres de la *Generación del 27*, tels que Alejandro Casona ou Rafael Dieste. Les aspirations des *Misiones* étaient moins ambitieuses que celles de *La Barraca*. Les œuvres choisies, présentant des situations comiques et cocasses, étaient essentiellement orientées vers une optique de divertissement de la population pendant que celle-ci était initiée au théâtre classique[14].

Pour conclure cet aparté sur le travail de Federico García Lorca en tant que metteur en scène, il convient de mentionner sa participation au *Club Teatral Anfistora*. Ce club trouve ses origines dans un club culturel féminin appelé *Asociación Femenina de Cultura Cívica*, dans lequel l'une des fondatrices, Pura Maórtua, a mis en place une section théâtrale, le *Club Teatral de Cultura*, qui s'est convertie en *Club Teatral Anfistora* grâce à la collaboration de García Lorca. Le club cherche à faire un *teatro de arte*, selon ses propres termes, c'est-à-dire un spectacle d'art destiné à un public réduit et cultivé, afin de protester contre le genre de théâtre en usage. Les collaborations du dramaturge ont débouché sur des mises en scène où un point d'honneur était mis à la conception musicale et picturale de la scène. Finalement, le *Club Teatral Anfistora* a représenté deux de ses pièces : *La zapatera prodigiosa* et *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. La compagnie avait en sa possession le manuscrit de *Así que pasen cinco años* pour pouvoir également la représenter, mais plusieurs circonstances ont empêché l'aboutissement de ce projet[15]. L'ampleur de son travail de metteur en scène porte à croire qu'il a contribué à établir les bases de la mise en scène moderne, jouant les rôles de metteur en scène, formateur des nouveaux acteurs, dramaturge et adaptateur critique.

1.1.3. La réception de ses œuvres

L'époque de García Lorca est marquée par une crise du théâtre, comme le poète le rappelle à plusieurs reprises au cours de sa vie. Outre le besoin grandissant de rénover l'ensemble de la scène théâtrale, il est important de ne pas oublier les exigences démesurées que la société réclame aux auteurs et aux acteurs : ceux-ci doivent être extrêmement productifs, afin de pouvoir assouvir les besoins des hommes d'affaires et du public, dont l'unique but est d'être rentable et de répondre aux goûts de la classe bourgeoise dominante. Dans ce panorama, Lorca, à travers ses œuvres, tente d'inculquer une vision

[14] L'article écrit par José Paulino Ayuso en 2011, « La Generación del 27 y el teatro clásico español ». In José Paulino Ayuso, Mar Zubieta, *La generación del 27 : lee, escribe y representa a los clásicos*. Madrid : Ministerio de Cultura, résume les caractéristiques et objectifs des *Misiones Pedagógicas* et de *La Barraca*.

[15] Margarita Ucelay Dacal dans son article de 1992 « El Club Teatral Anfistora ». In Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos, El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, décrit avec précisions les étapes et évolutions de ce groupe théâtral.

différente au public traditionnel bourgeois, qui vient au théâtre pour se divertir, voulant voir toujours les mêmes choses et ne voulant surtout pas entamer une réflexion sur lui-même ou la société qui l'entoure. En ce sens, les productions du poète vont constituer une sorte de révolution théâtrale, jusqu'à s'ériger aujourd'hui en canon littéraire. L'ensemble de son œuvre littéraire a été et est encore très amplement étudiée, non seulement en Espagne mais dans le monde entier. Son universalité n'est donc plus à démontrer (Laurence 2007). Cependant, il n'en a pas toujours été le cas. Lors des premières représentations de ses pièces, le succès n'a pas été ni systématiquement au rendez-vous ni unanime. Sans pour autant en dresser une liste exhaustive, nous allons signaler certains aspects de la réception de ses œuvres qui nous semblent les plus pertinents.

Après l'échec de la représentation de *El maleficio de la mariposa* en 1922 au théâtre Eslava de Madrid, García Lorca propose sa première œuvre dramaturgique qui jouira d'un certain succès : *Mariana Pineda,* même si celui-ci n'est pas unanime. Cette œuvre a été présentée le 27 juin 1927 au théâtre Goya de Barcelone par Margarita Xirgu et avec les décors de Salvador Dalí. *La Vanguardia,* notamment, souligne le fait que l'auteur est plus un poète qu'un dramaturge, ce qui s'en ressent dans la caractérisation des personnages. Quant à la mise en scène, l'attention se porte sur le décalage entre les costumes d'époque et les décors modernes. Cependant, quand *Mariana Pineda* a été représentée au théâtre Fontalba à Madrid cette même année, la critique et le public ont été séduits aussi bien par les décors que par le jeu des acteurs. En effet, Díez Canedo affirme dans un de ses articles critiques que « el éxito fue claro y generoso » (Díez Canedo 1968, 134)[16].

Le 24 décembre 1930 a eu lieu la première représentation de *La zapatera prodigiosa* au Teatro Español de Madrid avec la compagnie du *Teatro Experimental El Caracol*. Son dirigeant, Cipriano Rivas Cherif clame le besoin de rénovation du théâtre espagnol et c'est pour cette raison qu'il fonde *El Caracol* qui met en scène des œuvres expérimentales, en parallèle à la saison officielle du Théâtre Espagnol. Cette fois encore, García Lorca fait appel à la compagnie de Margarita Xirgu. Selon les propos de Díez Canedo, cette pièce a également connu un grand succès lors de cette représentation et des suivantes. Malgré sa reconnaissance dans le monde théâtral, l'une de ses œuvres a été censurée pour être considérée comme une production pornographique en 1929. Il a fallu attendre le 5 avril 1933 pour assister à la mise en scène de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* en même temps que *La zapatera prodigiosa,* par le *Club Teatral Anfistora* au théâtre Español.

Mais son véritable triomphe n'est arrivé qu'avec *Bodas de sangre,* qui a été jouée pour la première fois à Madrid le 8 mars 1933 dans le théâtre Infanta Beatriz par la compagnie de Josefina Díaz de Artigas et Manuel Collado. Même si García Lorca n'a pas été pleinement satisfait de cette mise en

[16] Enrique Díez Canedo dans sa critique concernant la première de *Mariana Pineda* au théâtre Fontalba par la compagnie de Margarita Xirgu en octobre 1927 dans *El sol* exprime clairement le succès de cette représentation.

scène, il n'en demeure pas moins certain que cet évènement constitue un des jours les plus importants dans l'histoire du théâtre espagnol du vingtième siècle[17]. À partir de cette pièce, le poète laisse quelque peu de côté l'humour et la marginalité, genres considérés comme moins prestigieux, pour se consacrer à la tragédie, ce qui confère une plus grande « dignité » à ses œuvres. D'autre part, la dichotomie poète/dramaturge semble être dépassée, les critiques soulignent l'intense force dramatique de ce drame, qui fusionne parfaitement le côté dramatique et lyrique[18]. Après avoir connu un succès considérable à Buenos Aires avec Lola Membrives, *Bodas de sangre*, dans sa version définitive et plus conforme aux attentes de l'auteur, sera représentée le 22 novembre 1935 par la compagnie de Margarita Xirgu au Principal Palace de Barcelone, avec une mise en scène de Rivas Cherif.

La deuxième pièce faisant partie de sa trilogie est *Yerma*, jouée au théâtre Español de Madrid le 29 décembre 1934 par, de nouveau, Margarita Xirgu. Là aussi le succès a été immédiat, grâce, entre autres, à la distribution des acteurs, aux scènes de chœur, aux décors, à la mise en scène et à la scénographie de Fontanals. Bien que le succès de l'œuvre ait consacré Lorca en tant que dramaturge, cette pièce a suscité une vive polémique dès sa première représentation. Ce soir-là, les spectateurs venaient de tous horizons : des milieux les plus conservateurs de la droite traditionnelle aux milieux intellectuels de l'époque. Dès le début de la représentation, des spectateurs ont commencé à perturber le spectacle obligeant l'actrice à interrompre son dialogue jusqu'à ce qu'ils soient expulsés par la police. Les problèmes politiques ont commencé le jour suivant : la presse conservatrice critiquait durement l'œuvre dénonçant son manque de morale et attaquant directement le dramaturge, alors que la presse progressiste, même si elle se défendait des attaques, s'attachait plus à l'art théâtral. Sans entrer dans les détails, *Yerma* a le plus souvent été caractérisée comme une « obsesión », terme que l'on retrouve dans la plupart des critiques mais qui ne suffit pas à définir cette œuvre. L'une des critiques récurrentes est que la pièce manque d'argument, ce qui pour certains est un élément négatif, alors que pour d'autres, il s'agit d'un trait qui situe l'œuvre au-dessus des autres[19]. Cependant de manière générale, à l'instar de

[17] Le Centro de Documentación Teatral (CDT) dans son éphéméride, en parlant de *Bodas de sangre*, affirme que « el 8 de marzo de 1933 es uno de los días más importantes en la Historia del Teatro español del siglo XX » et que « García Lorca escribe una de las obras cumbre de nuestra literatura dramática » (voir le lien suivant pour consulter l'article complet : http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-201cbodas-de-sangre201d-de-federico-garcia-lorca), ce qui confirme le succès de cette représentation et des suivantes. Aujourd'hui encore, c'est l'œuvre la plus universelle de l'auteur, celle qui a été traduite représentée le plus souvent.

[18] Luis Fernández Cifuentes dans son ouvrage de 1986 *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*. Saragosse : Prensas Universitarias de Zaragoza, retrace les principaux commentaires critiques de *Bodas de sangre*, ainsi que de ses autres œuvres.

[19] « Para unos se trataba de una "falta", falta de acción, de desarrollo, de asunto, de cohesión ; falta incluso, de espectáculo […]. Otros, acaso los más atentos, consideraron, en cambio, que la obra trascendía el estrecho círculo de los argumentos habituales y que la yuxtaposición de cuadros era un acierto sorprendente, pero no supieron definirlo y recurrieron de nuevo a la vaga terminología del oficio : emoción, teatralidad, tensión, intensidad, movimiento, dramatismo » (Fernández Cifuentes 1986, 166).

certains critiques, nous affirmons que la politisation du drame a contribué à un manque d'examen critique de l'œuvre à ce moment précis de l'histoire du pays[20].

La dernière pièce que Lorca eut l'occasion de voir mise en scène est *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* le 13 décembre 1935 au Principal Palace de Barcelone par la compagnie de Margarita Xirgu. L'atmosphère enthousiaste préalable à la représentation laissait entrevoir son futur succès. García Lorca étant un dramaturge consacré, ses œuvres sont attendues avec un grand intérêt. Les critiques ne tarissant pas d'éloges, il obtient ainsi une reconnaissance générale qui jusqu'à lors lui avait été niée : enfin, « el dramaturgo García Lorca estaba a la altura del poeta y los valores de *Doña Rosita* eran sobre todo "teatrales" » (Fernández Cifuentes 1986, 214).

La guerre civile espagnole en 1936, ainsi que l'exécution de García Lorca dès le début de celle-ci ont provoqué la complète disparition de la mémoire du poète et de son influence dans la vie intellectuelle du pays. Ainsi, Federico García Lorca a été exclu de la culture espagnole, étant considéré comme un thème tabou, pendant plus de dix ans, non sans quelques rares exceptions. Il a fallu attendre les années 1950, avec la première représentation de *La casa de Bernarda Alba* au théâtre de Ensayo La Catátula à Madrid pour que l'on puisse parler d'une certaine récupération de la figure du poète.

Sultana Wahnón Bensusan dans son article « La recepción de García Lorca en la España de la posguerra » retrace les principales étapes de l'oubli et la réappropriation de sa mémoire et de son œuvre. Cette absence du panorama culturel du pays trouve son explication dans les relations conflictuelles qu'avait entretenues le poète avec La Phalange de 1933 à 1936. Les continuelles attaques des critiques phalangistes au théâtre universitaire de *La Barraca*, ainsi qu'à Lorca personnellement en sont un exemple. De plus, son *andalucismo* et sa solidarité envers tous types de discriminations contrastaient avec le mythe de l'unité nationale véhiculé par la droite conservatrice, sans oublier les différences esthétiques entre Lorca et la Phalange. Ces éléments constituaient donc des signes précurseurs de la réaction de celle-ci face à l'héritage du dramaturge (Wahnón Bensusan 1995). Ainsi dans les années 1940,

Mientras que poetas como Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego o Manuel Machado eran objeto de frecuente atención crítica, y es posible rastrear a lo largo de estos años una abundante biografía sobre su obra, la presencia de Federico García Lorca se limitaría, en las páginas de la revista *Escorial*, a algunas referencias, si bien elogiosas, tan breves y ocasionales que no puede hablarse de una crítica lorquiana en la revista que ha pasado por ser un germen de liberalismo en la España de la posguerra[21].

[20] José Luis Plaza Chillón dans son ouvrage de 1998, El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia : Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937). Grenade : Universidad de Granada, analyse en détail le contexte sociopolitique de la première représentation de Yerma, ainsi que les différentes critiques.

[21] Wahnón Bensusan, S. (1995). La recepción de García Lorca en la España de la posguerra. *Nueva revista de filología hispánica, tomo 43, nº2*, 420.

Même dans les écrits qui y font référence, on ne peut pas parler d'articles sur Federico García Lorca, car il s'agit plutôt d'allusions qui servent un autre sujet d'article. Pedro Laín Entralgo en 1941 fait allusion au poète dans un article consacré à Freud ; Luis Felipe Vivanco en 1942 lors d'une anthologie sur Juan Ramón Masoliver l'évoque ; Antonio Vilanova le mentionne à plusieurs reprises, mais sans y consacrer un article à part entière. En 1944, Anselmo Donázar écrit le premier article consacré au poète[22] et la revue *Espadaña* publie les *Seis poemas gallegos* de Lorca, suivis d'autres publications les années suivantes. Cette année est décisive dans le processus de réintégration du poète dans la culture espagnole. Dámaso Alonso publie le premier travail monographique de l'après-guerre sur Lorca *: Federico García Lorca y la expresión de lo español*. Cet essai se centre plus sur la caractérisation de Lorca en tant que personne plutôt qu'en tant que poète, tout en revendiquant ses qualités (Alonso 1944). Quant à Guillermo Díaz-Plaja, il a écrit et publié en 1948, mais en dehors de la péninsule à cause de la censure, un ouvrage intitulé *Federico García Lorca*, contribuant, lui aussi, à la normalisation de l'artiste dans l'Espagne des années 1950 mais de manière distincte. Alors que Dámaso Alonso a ignoré la production la plus engagée de l'auteur, Díaz-Plaja lui a redonné vie en l'interprétant « en clave de la poética rehumanizadora y neorromántica dominante de la década de los años 40 » (Wahnón Bensusan 1995, 431).

Avec l'ouverture du régime franquiste dans les années 1960 due à une politique plus libérale qui désirait en terminer avec l'isolement politique et économique, entraînant une relative ouverture culturelle, un consensus de conservateurs et de progressistes s'est formé et s'est mis d'accord pour revendiquer l'héritage de Federico García Lorca en se centrant sur sa valeur artistique. Francisca Vilches de Frutos dans son article « El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986) » explique la construction identitaire depuis les années 1960 jusqu'à la fin des années 1980. Le secteur intellectuel progressiste, plus que les critiques de théâtre, a participé à la publication des textes de Lorca et à leur postérieure récupération sur la scène espagnole. Ainsi, *La zapatera prodigiosa* et *Yerma* en 1960, *Bodas de sangre* en 1962 et *La casa de Bernarda Alba* en 1964 ont été représentées de nouveau en Espagne et ont connu un succès relativement important. Néanmoins, certains critiques soulignaient le besoin de revoir la figure de l'artiste en laissant de côté les circonstances tragiques de sa disparition. La publication en novembre 1966 dans le journal *ABC* d'un hommage à García Lorca a été décisive dans le processus de récupération de l'artiste. Un grand nombre d'intellectuels et d'artistes y ont participé, José María Pemán, Edgar Neville, José Luis Cano, Manuel Orozco, Gregorio Prieto, Guillermo Díaz-Plaja et le jeune historien Ian Gibson. Cet hommage avait pour objectif de souligner l'importance de son héritage artistique, en récupérant sa mémoire de l'oubli dans laquelle elle avait été plongée depuis la fin de la guerre civile et en revendiquant son œuvre comme faisant partie du patrimoine littéraire espagnol. Cet hommage, bien qu'essentiel au niveau culturel et

[22] Donázar, A. (1944). En torno a García Lorca. *Proel, 7-8,* 10-11.

artistique, rentre dans une logique d'ouverture du régime désireuse d'en finir avec l'isolement politique et économique.

Dans les années 1970 jusqu'en 1984, la critique s'intéresse de plus près aux faits historiques qui ont inspiré ses œuvres, ainsi qu'à l'environnement culturel dans lequel il a grandi et vécu. On assiste à la première représentation de *Así que pasen cinco años* en 1978 mise en scène par Miguel Narros au théâtre Eslava. Cette pièce situe son auteur au sein de l'innovation du théâtre contemporain. García Lorca s'érige enfin en tant que représentant de l'avant-garde. Parmi les nouvelles mises en scène de ses pièces, nous pouvons citer *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* qui est de nouveau montée sur les planches en 1980. L'intérêt de cette mise en scène réside dans sa relation avec la reconnaissance des droits de la femme. La critique souligne l'attention qu'accorde Lorca aux thématiques ayant trait à la femme et à son statut de victime dans un nombre conséquent de ses œuvres. En plein développement des Autonomies, ses pièces sont revendiquées comme emblème d'un État composé par des peuples avec des langues et cultures différentes, et participent au développement des sciences humaines avec notamment les études de genre.

À partir du milieu des années 1980, nous pouvons affirmer que le mythe García Lorca est consolidé. Les cinquante ans de la première de *Yerma* ainsi que de sa mort sont célébrés en 1984 et 1986 respectivement. On assiste enfin à la première de *El público* au Piccolo Teatro di Milano à Madrid. La société est à présent mûre pour comprendre cette œuvre complexe qui aborde la tragédie de l'amour impossible et l'homosexualité à partir de la rénovation des langages scéniques (Vilches de Frutos 2008). 1989 voit la représentation de l'œuvre inachevée *Comedia sin título* au théâtre María Guerrero de Madrid par la compagnie du Centro Dramático Nacional, où l'auteur oblige le public à se retrouver face à ce qu'il ne veut pas voir. Le public devient ainsi l'un des personnages. Ses œuvres sont encore aujourd'hui représentées et analysées, donnant lieu à des interprétations et des mises en scène les plus diverses aussi bien en Espagne que dans le reste du monde. Ainsi, le processus de récupération de Federico García Lorca a permis la création d'un mythe national et par conséquent, la construction de l'identité collective du peuple espagnol.

1.2. Federico García Lorca et son rapport à la sexualité

1.2.1. Théâtre et psychanalyse

Malgré l'effervescence artistique propre à la Seconde République, Federico García Lorca affirme, dans un entretien de Ricardo G. Luengo pour le journal *Mercantil Valenciano* en 1935, que le théâtre actuel ne s'intéresse qu'à deux types de problèmes : la société et la sexualité. Une œuvre qui ne suivrait pas ces lignes serait condamnée à l'échec. Lorca précise qu'il se sent clairement attiré par la thématique de la sexualité (Gibson 2009). Ce choix apparaît comme évident à la lecture de ses œuvres, mais il conviendrait de savoir pourquoi l'ensemble de sa production, aussi bien poétique que dramatique, est si intensément marquée par le sentiment amoureux et la sexualité. Afin de répondre à cette question,

nous ne prétendons pas dresser une biographie exhaustive de la vie de notre dramaturge, mais seulement mettre en avant les éléments qui, selon nous, ont pu influencer sa production dramatique.

L'affirmation de Dominique Fernández : « La vocación del escritor nace de la intensidad de sus conflictos, pero que el artista no sabría reconocerlos como fuente de su creación » (Fernandez 1981, 73) est, selon nous, applicable à notre auteur. La transmission dans les œuvres de l'inconscient de son créateur est beaucoup plus marquée dans le théâtre que dans d'autres types d'art. En effet, les liens qui unissent théâtre et psychanalyse, liens étudiés par Freud et bien d'autres, traduisent le fait que le théâtre est une métaphore de l'inconscient. Il s'agit de la forme littéraire qui parle le plus de la psychanalyse, alors qu'a contrario, la psychanalyse est considérée comme la théorie de la dramaturgie (Athanasopoulou 2013). Étant donnée cette relation étroite, il nous paraît primordial, avant de pénétrer au cœur de l'étude des œuvres lorquiennes, de mentionner les évènements qui ont été les plus susceptibles de marquer sa production, ce que confirment aujourd'hui un certain nombre de critiques en affirmant que « en su inclinación sexual reside la fuente de los conflictos espirituales que atraviesan y laceran su obra literaria » (Castro Arena 2010, 1)[23].

Bien qu'il soit naïf de penser que notre société est aujourd'hui libre des préjugés concernant la sexualité et plus particulièrement l'homosexualité, nous devons quand même reconnaître que les mœurs sont beaucoup plus libres actuellement qu'au début du vingtième siècle. Être homosexuel dans l'Espagne du début du vingtième n'était sûrement pas chose facile. Federico García Lorca consacra une bonne partie de sa vie à intégrer les valeurs de la société, mais sans succès. Son œuvre reflète la douleur et l'amertume qu'il ressentait à cause de la pression constante subie qui le poussait à cacher ses sentiments et inhiber sa sexualité. La société est bien entendu la coupable de cette frustration, car, hier comme aujourd'hui, elle reflète les valeurs du patriarcat, où la vision subjective d'une partie de la population, l'homme blanc, hétérosexuel de classe moyenne, s'impose au reste de la population et, par conséquent, acquiert un caractère objectif, de vérité universelle. La culture patriarcale censure tous les types de sexualité qui ont pour but le plaisir. La sexualité légitime ne peut être que celle qui traduit la relation de domination de l'homme sur la femme, mettant en avant sa virilité. L'homosexualité ne répond à aucun de ces critères, elle est « hors culture », car la définition de culture est élaborée par le groupe dominant. Ce groupe décide de ce qui est culture et de ce qui ne l'est pas en fonction de ce qui lui convient. Malgré tout, il n'en reste pas moins évident que définir le terme culture[24] est une tâche

[23] Les œuvres de Paul Binding (1987). *García Lorca o la imaginación gay.* Barcelone : Laertes et de Ángel Sahuquillo (1986). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad : Lorca, Dalí, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Stockholm : Stockholm University, sont des références en ce qui concerne les travaux qui mettent en relation la production artistique de García Lorca avec son inclination sexuelle.

[24] Le sociologue québécois Guy Rocher dans son ouvrage de 1969 intitulé *Introduction à la sociologie générale*. Montréal : Éditions H.M.H. définit le terme culture comme « un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une

ardue qui nécessite une analyse fine et détaillée, ce qui s'éloignerait de notre propos. Ici, nous nous contenterons d'affirmer que l'homosexualité dans l'Espagne machiste du début du vingtième siècle était considérée comme « contre nature » et ainsi automatiquement disqualifiée. Ainsi, tout comme ses pairs, selon Sahuquillo, Lorca a été élevé pour devenir l'ennemi de ses propres sentiments, sans pour autant en être pleinement conscient (Sahuquillo 1986), d'où sa personnalité qui laisse entrevoir la tristesse et la frustration, sensations omniprésentes dans son œuvre.

1.2.2. Ses premiers écrits

Ce comportement ambigu, essayer de satisfaire la société et en même temps se satisfaire lui-même, se retrouve dans ses écrits de jeunesse. Selon le grand historien de García Lorca, mondialement reconnu, Ian Gibson, jusqu'en 1918, on ne retrouve pas d'indices de son homosexualité. Le personnage principal est toujours une femme et le thème, un amour frustré. Lorca hésita entre la littérature et la musique, ce qui le poussa à s'intéresser à Beethoven, qui à cause de son aspect physique particulier, se caractérise par des échecs sentimentaux.

Dans les écrits du jeune Lorca, les échecs sentimentaux sont omniprésents, tout comme dans la vie du musicien, ce qui souligne, d'une part, l'opinion négative qu'avait le dramaturge de lui-même et, d'autre part, les échecs amoureux qu'il a dû affronter très jeune. Déjà en 1917, il évoque un premier amour frustré, « Mi primer amor se desmoronó en una noche clara y fría de ese mes » (García Lorca 1994, 237). Cette jeune fille, source de ses tourments, est décrite de la même manière dans plusieurs de ses écrits : blonde aux yeux bleus. Dans toutes ses productions de jeunesse, les amours impossibles de García Lorca acquièrent une prépondérance inusitée et marqueront son caractère et son œuvre[25]. Ces échecs amoureux se réitèrent par l'évocation des thèmes de la perte de l'amour et de l'impossibilité de le connaître à nouveau. Une phrase du jeune poète, dans *Estado de ánimo de la noche del 8 de enero*, résume cette obsession : « Yo soy un hombre hecho para desear y no poder conseguir » (Gibson 1998, 90). De plus, ces relations impossibles sont clairement les antécédents des grandes héroïnes tragiques de ses œuvres de maturité.

Les échecs amoureux auxquels il fait référence renvoient également au sujet de l'impuissance. Cette idée est omniprésente et traverse l'ensemble de sa production de jeunesse. Dans le texte de jeunesse mentionné précédemment, Lorca se demande « ¿Por qué suspiramos por lo inmenso si luego de oficiantes del amor no sabremos ser sacerdotes supremos en la mujer ni tener los desfallecimientos que merecen sus encantos…? » (García Lorca 1994, 191-92). Par cette référence, il est facile de déduire

manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte ».

[25] Ian Gibson, dans son ouvrage de 2009 *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*. Barcelone : Planeta, consacre plusieurs chapitres aux premiers écrits de García Lorca. Il les analyse en cherchant les personnages réels qui ont pu inspirer de telles œuvres. Nous pouvons donc y trouver une liste des femmes qui ont contribué à la caractérisation de ses personnages.

la possible appréhension qu'éprouve l'auteur face au corps féminin et le fait d'être impuissant face à elle. Ainsi, « la búsqueda de la plenitud erótica, casi siempre abocada al fracaso, será tema central en toda la obra de Lorca, como ya se ha indicado desde los primeros textos hasta el último, tanto los poéticos como los dramáticos » (Gibson 2009, 78). Par conséquent, dans ses poèmes adolescents García Lorca ressent déjà un complexe de culpabilité à cause de son orientation sexuelle, complexe qui sera présent tout au long de son œuvre.

Ses textes indiquent une détresse sexuelle, comme le soulignent également les références à la masturbation présente dans de nombreux écrits. Cette pratique était considérée comme quelque chose d'immoral, de honteux et même de dangereux pour la santé physique et mentale. Ici aussi, ses désirs contrastaient fortement avec ce que la société attendait de lui et le plongèrent dans un état de doute, de honte et de frustration[26]. Le « calvaire charnel », terme de Lorca lui-même repris par Gibson, auquel le poète a été confronté est renforcé par un fort sentiment de rébellion face à l'Église, car il la rend en partie coupable de la frustration qu'il subit. Le jeune Lorca est croyant, il admire Jésus, mais il ressent une profonde haine envers le Dieu chrétien et le clergé de l'Église catholique. En effet, il rejette ce Dieu de la terreur, car « solo una deidad repugnante sería capaz de crear el deseo sexual y luego condenarlo, convirtiéndole en sufrimiento y angustia » (Gibson 1998, 80), ce qui le condamne à être une victime de cette conscience « intériorisée » du péché et l'empêche d'assouvir son propre désir sexuel. Le rejet de l'Église va de pair avec le conflit interne du poète, comme nous pouvons le voir dans les paroles du propre écrivain :

No hagáis duelos por mi alma. Sois unos miserables de la fe, de lo grande, del Amor, del bien y de la Pasión […] ¡Afuera, deicidas del Dios del corazón! No os levantéis contra el como yo os odia […] mirad que hay quien corre gozoso tras los pecados […] pero vosotros no pensáis sino en la materia del alma y os habéis formado una ridícula tramoya de piedad y de salvación[27].

Bien qu'il ne fasse pas clairement allusion à l'homosexualité, nous pouvons penser qu'il se réfère aussi bien à son propre conflit qu'à l'ensemble des communautés qui sont opprimées. Hypothèse qui sera validée à la lumière de ses productions postérieures. Si García Lorca refuse d'adhérer aux principes de répression sexuelle du Dieu chrétien, il rejette également tout ce qui est en rapport avec le militarisme qu'il considère comme une négation du Christ, l'alliance de la croix et du drapeau le répugnant. Au lieu de ce culte du drapeau, il revendique la libération de la jeunesse de la peur du jugement et de la haine que peut engendrer cette adoration. Pour Lorca, la véritable nation est autre,

[26] Ian Gibson dans *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*, relève les passages des écrits de Federico García Lorca où il fait allusion plus ou moins explicitement au thème de la masturbation. Entre autres, nous pouvons citer le passage suivant :

La juvenilia revela que, efectivamente, la masturbación nunca así nombrada, fue otro elemento del « calvario carnal » del joven Lorca. Queda muy claro en la prosa sin título [¿Qué hay detrás de mí?] (¿1917?), donde el yo se expresa dividido entre el deseo de castidad y « las llamaradas geniales de la pasión » (Gibson 2009, 80).

[27] Gibson, I. (1985). *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York*. Barcelone : Grijalbo, 202-203.

« reivindica, como verdadera patria, la del amor y de la igualdad [y] está obsesionado no sólo por el deseo de experimentar la plenitud sexual sino por la seguridad de no alcanzarla » (Gibson 1998, 90).

Pour conclure ce bref panorama de ses premiers écrits, nous pouvons ajouter que l'influence des musiciens, écrivains et artistes de toutes orientations est indéniable, Oscar Wilde, Paul Verlaine ou Rubén Darío en sont des exemples pour leur relation avec l'amour, le sexe et leur immense désir d'un amour total. L'admiration pour ses auteurs permettra au jeune Lorca, et plus tard au Lorca adulte, de trouver la force et la volonté de s'accepter et de devenir le poète et dramaturge que nous connaissons aujourd'hui.

1.2.3. Les hommes de sa vie

Le passage à l'âge adulte ne marque pas de changement drastique concernant son rapport à la sexualité. Avant tout, il ne faut pas oublier la société dans laquelle il vit et qui se caractérise non pas seulement par la peur de la différence et de l'homosexualité, mais aussi par le rejet de ce qui touche à la sexualité, d'où la difficulté qu'évoque Lorca pour rencontrer et entretenir une relation saine avec l'autre sexe. García Lorca résume ainsi « el miedo frenético a lo sexual » :

Quien ha vivido, como yo, y en aquella época, en una ciudad tan bárbara bajo el punto de vista social como Granada, cree que las mujeres o son imposibles o son tontas. Un miedo frenético a lo sexual y un terror al « qué dirán » convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás fondonas que llevan zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba[28].

Peu après son arrivée à la *Residencia de Estudiantes* à Madrid, il rencontre Luis Buñuel et Salvador Dalí, ce dernier a joué un rôle de premier plan dans la vie et l'œuvre du poète. Malgré une ambiance marquée par l'effervescence artistique, quelques frictions sont apparues, notamment entre Buñuel et Lorca, concernant les rumeurs sur l'homosexualité de ce dernier. Cette anecdote nous servira d'exemple pour souligner l'homophobie régnante, même parmi les intellectuels[29]. Au cours de sa vie, il devra faire face aux critiques vis-à-vis de ses préférences sexuelles, comme quand la droite attaqua violemment le projet du dramaturge, *La Barraca*, en dénonçant son homosexualité[30]. Dans ce milieu aussi, la masculinité était valorisée alors que la féminité était méprisée, l'homophobie étant une variante de la misogynie. L'attitude féminine de García Lorca était plus qu'évidente aux yeux de ses proches, même si certains d'entre eux n'ont pu se résoudre à l'admettre.

De 1922 à 1928, sa relation avec Salvador Dalí fut extrêmement intense, tant personnellement qu'artistiquement. Cependant bien que Lorca fût amoureux du peintre, celui-ci ne partageait pas ses

[28] García Lorca, F. (1997). « Pequeña elegía a María Blanchard ». In Miguel García-Posada, *Obras completas III. Federico García Lorca. La prosa*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 133.

[29] Ian Gibson en 1998 dans *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelone : Plaza y Janés, relate l'arrivée du poète dans la *Residencia de Estudiantes* Madrid, ainsi que les réactions de ses camarades qui le soupçonnaient d'être homosexuel.

[30] Ian Gibson dans *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay* offre une analyse détaillée de la réception de *La Barraca* dans le secteur traditionnel de la société.

sentiments homos érotiques. Leur relation fut une belle histoire d'amour, mais sans rapprochement charnel. À partir de 1928, leur relation se refroidit, Dalí se rapproche de Buñuel et ensemble, ils réalisent *Un chien andalou*, film dans lequel Lorca se reconnut clairement. En dépit de bon nombre de différends, l'amitié de Lorca et Dalí fut toujours aussi intense, comme le prouvent les propos de ce dernier concernant leur ultime rencontre en 1934. Bien que Dalí fût le grand amour platonique du dramaturge, en 1928, Federico García Lorca eut une relation avec le sculpteur Emilio Aladrén Perojo. Malheureusement pour lui, malgré la fascination qu'éprouvait l'artiste pour Lorca, la passion entre ces deux hommes fut également à sens unique.

Ce fut une des raisons pour laquelle le poète entreprit son voyage à New York en 1929. Ce voyage le marqua profondément, car il a pu connaître une ville où l'ambiance d'indulgence et la liberté sexuelle régnaient, ce qui contrastait fortement avec l'Espagne répressive de la dictature de Primo de Rivera. D'autres personnalités eurent un rôle important dans la vie privée de Lorca, telles que Eduardo Rodríguez Valdivieso ou Rafael Rodríguez Rapún. Rodríguez Rapún fut le dernier grand amour de Lorca, selon les témoignages de son entourage. Celui-ci fut profondément affecté quand il apprit la mort du poète. Il mourut un an après au front[31].

1.2.4. Les femmes de sa vie

La vie privée de García Lorca ne tourne pas seulement autour des hommes, les femmes y ont aussi joué un rôle primordial, de l'influence de sa mère jusqu'aux grandes héroïnes tragiques de ses œuvres. Lors de son enfance et adolescence, son premier grand amour fut María Luisa Natera Ladrón de Guevara pendant un séjour dans une station thermale de Lanjarón. Leur relation se basa sur leur mutuelle passion pour la musique et, plus particulièrement, pour le piano. C'est la découverte de ce premier amour par Ian Gibson qui permettra la réinterprétation de ses premiers écrits. Une autre de ses muses féminines fut María Luisa Egea, un peu plus âgée que lui, avec laquelle il vécut un échec sentimental. Il fallut attendre le printemps 1926 pour que Lorca connaisse sa première et seule expérience hétérosexuelle avec Margarita Manso, étudiante aux Beaux-Arts et future femme du peintre Ponce de León. Cette femme fut « offerte » au poète par son amour impossible, Salvador Dalí[32]. Par conséquent, suite à ses relations, nous pouvons déduire que :

Il est probable que la vie sentimentale de Lorca a été soumise à trois tendances sexuelles difficilement conciliables : une tendance homosexuelle passive dérivée de l'amour pour le père, une tendance homosexuelle narcissique et une tendance plus classiquement œdipienne qui pousse le sujet à rechercher

[31] L'ensemble des œuvres de Ian Gibson permettent d'avoir une vision plus précise de la vie privée de Federico García Lorca.

[32] Ian Gibson dans *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay* relate les témoignages en rapport avec ces femmes, leur relation avec le poète et le rapport entre ses aventures et son œuvre littéraire d'adolescent.

la compagnie de certaines femmes privilégiées par leur beauté, leurs talents artistiques et leur finesse romantique, chez qui se puisse retrouver la mère interdite[33].

Selon Michèle Ramond, toutes ses relations futures dépendent de cette figure triangulaire initiale : le père, la mère et le frère (nous faisons allusion ici à son frère cadet, mort quelque temps après sa naissance). Quelques-unes des personnalités qui ont marqué le dramaturge et qui participent à cette relation sont Salvador Dalí et sa sœur, Ana María Dalí; Ignacio Sánchez Mejías et La Argentinita ; Cipriano Rivas Cherif et Margarita Xirgu (Ramond 1986). En effet, au-delà de l'amour érotique que ressentait Lorca pour Dalí, il l'aimait aussi en tant que sa propre image narcissique. Concernant sa sœur, « nous pouvons faire l'hypothèse qu'elle était la face cachée et secrètement revendiquée de Lorca. Elle était le cordon métonymique qui lui permettait de trouver en Dalí le tenant lieu de son frère cadet disparu » (Athanasopoulou 2013, 206). La femme était source d'admiration pour Lorca depuis ses premiers écrits, elle représente un être beau à la fois qu'inaccessible et intouchable. Par conséquent, il a fait de la femme et de son approche sexuelle un interdit (Athanasopoulou 2013).

Dans les années 1930, la tendance était d'octroyer aux femmes le rôle principal dans la plupart des œuvres dramatiques. Selon les observations de John Walsh dans son article « Las mujeres en el teatro de Lorca », l'auteur de *Yerma*, ne faisant pas exception à la règle, créait des pièces où la femme était l'axe central. En effet, afin de pouvoir représenter ses œuvres, il devait s'ajuster aux normes de l'époque et au fait que les femmes régissaient l'économie du théâtre et c'est, en dernière instance, une des raisons pour laquelle les pièces où les femmes n'ont pas le premier rôle n'ont pu être représentées pendant la vie de l'auteur. Contrairement à d'autres dramaturges, García Lorca ne vouait pas de culte à une actrice en particulier. Au lieu d'écrire un rôle pour une actrice qui mette en évidence son aura, García Lorca créait des personnages élémentaires, l'actrice devait annuler son jeu habituel pour mettre au point une nouvelle performance et ainsi s'éloigner de ce que le public attendait.

Es decir la creación de Lorca está por encima del culto a una actriz : la actriz ideal en una obra de Lorca sería una desconocida sin un estilo que predeterminara la ejecución de su papel, sin un público que esperase reconocer la presencia familiar y previsible detrás del papel representado[34].

Malgré tout, ses actrices n'étaient pas inconnues. Ses actrices « préférées » étaient non seulement connues, mais surtout célèbres, Margarita Xirgu, Lola Membrives, Josefina Díaz de Artigas, Eva Franco ou Carmen Díaz en sont des exemples. Nous pouvons même aller plus loin en affirmant qu'il créait certains de ses personnages en pensant à une actrice en particulier.

Comme nous l'avons mentionné, l'économie du théâtre était sous le contrôle des actrices en Espagne. C'étaient elles, explique Sahuquillo, qui choisissaient l'œuvre dans laquelle elles voulaient

[33] Ramond, M. (1986). *Psychotextes : la question de l'Autre dans Federico García Lorca*. Toulouse : Eché Éd., 50-51.

[34] Walsh, J. (1988). « Las mujeres en el teatro de Lorca ». In Ángel Loureiro, *Estelas, laberintos, nuevas sendas : Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la guerra civil*, Barcelone : Anthropos. Editorial del hombre, 282.

jouer. Elles structuraient la saison et louaient les théâtres pour mener à bien les représentations. Ces actrices avaient leur propre compagnie de théâtre avec leur metteur en scène et leurs acteurs. Lorca, voulant représenter ses pièces pour avoir l'opportunité de connaître un certain succès, suivait cette tradition. En effet, dans la plupart de ses œuvres, l'ensemble de la compagnie pouvait y trouver un rôle. Si le dramaturge se plie aux règles du jeu, il n'hésite pas à s'éloigner quelque peu des clichés pour la création de ses personnages (comme avec la servante). Sans oublier le plus caractéristique de ses productions : il pousse ses actrices au-delà de leur limite pour qu'elles sortent de leur routine, s'éloignant du type de performance qui les mettait habituellement en valeur, et montrent ainsi au public une nouvelle facette de leur talent (Sahuquillo 1986).

Par conséquent, la femme est présente dans la plupart de ses œuvres dramatiques, ce qui répond non seulement à une nécessité de rentabilité économique, mais aussi à sa tendance sexuelle. Son homosexualité lui a permis de sympathiser avec le sort des femmes en ce qui concerne le domaine de la sexualité et plus spécifiquement les désirs peu conventionnels, qui ne sont ni acceptés ni compris dans l'époque à laquelle il vit. Femmes et homosexuels font partie des groupes opprimés. Il a fallu attendre les années 1970 pour que ceux-ci s'organisent et se rebellent contre l'espace réduit, voire inexistant, qui leur était accordé dans la société. En effet, « las mujeres [...] han sido doblemente oprimidas, al igual que los homosexuales : oprimidas en su identidad sexual y en su identidad cultural, objeto de agresiones y objeto de las definiciones y del influjo de culturas supuestamente superiores » (Sahuquillo 1986, 71). Au regard de ses productions dramatiques, nous pouvons constater que, déjà dans les années 1920, Federico García Lorca défendait les droits des groupes opprimés, auxquels ces deux collectifs appartiennent incontestablement.

Si la nature des sentiments amoureux de García Lorca lui permet de comprendre la sexualité féminine, il ne faut pas oublier ce que nous avons dit précédemment concernant ses écrits de jeunesse : il a peur du sexe féminin, il se sent impuissant face au corps de la femme. Ce sentiment est toujours d'actualité une fois arrivé à l'âge adulte. Selon les propos de Ian Gibson,

El pene, declaró Federico, era, en su erecta pujanza, símbolo de energía y expansión, y, por ende, muy superior al abyecto « triángulo » de la mujer[35]. Ello recuerda un comentario del poeta sobre las mujeres hecho a Luis Rosales. Después de ensalzar la maravilla de los senos, de los muslos y del pelo, se mudó : « ¿Pero el sexo, el sexo! »[36].

En effet, dans l'œuvre picturale de García Lorca, il est vrai que les organes génitaux féminins sont le plus souvent menaçants et repoussants. La sexualité du poète est très complexe et son rapport aux femmes également, car malgré ce dégoût du sexe féminin, il a été à même d'écrire de grandes pièces de théâtre dans lesquelles les femmes, représentées dans toutes leurs nuances, jouent le rôle principal.

[35] Conversation de Ian Gibson avec Eduardo Rodríguez Valdivieso à Grenade le 30 juin 1980.
[36] Gibson, I. *op. cit*., 304.

1.2.5. Les pièces à thématique sexuelle

À travers ses œuvres, le poète tente de révéler au grand public sa nature pour pouvoir être accepté par la société, son entourage et surtout par lui-même. Comme nous l'avons mentionné, déjà dans sa production juvénile, au lieu de laisser libre cours à son imagination d'enfant insouciant, ses écrits montraient sa préoccupation pour ses désirs qui ne correspondaient pas à ceux attendus par la société. Avant son départ pour les terres d'outre-Atlantique, Federico García Lorca, dans une lettre à ses parents, faisait allusion à son ambivalence sexuelle : « Yo no quiero de ninguna manera que estéis indignados conmigo. Esto me apena. Yo no tengo culpa de muchas cosas mías. La culpa es de la vida y de las luchas, crisis y conflictos de orden moral que yo tengo ». Mario Castro Arena analyse cette révélation de la manière suivante :

> La carta reveladora de la ambivalencia sexual desliza elementos para interpretar el conflicto subyacente entre una homosexualidad de raíz genética, una desviación cultivada por la educación feminoide recibida en el seno familiar o una homosexualidad adquirida por depravación dionisíaca. « La culpa es de la vida », explicó Federico, asumiendo la condición de su pederastia por un desequilibrio hormonal orgánico completamente ajeno a su capacidad de elección[37].

Ces révélations, ainsi que son voyage à New York lui ont permis d'avoir un regard neuf sur sa vie privée et sexuelle, pressentant qu'il devait essayer d'utiliser son orientation sexuelle en tant que base à partir de laquelle il contemplerait la vie et la complexité de celle-ci explique Paul Binding. Il poursuit affirmant que son séjour en Amérique eut des conséquences bénéfiques dans sa production artistique, en effet, le recueil de poèmes *Poeta en Nueva York* marque un tournant dans sa vie et son œuvre, c'est la raison pour laquelle nous allons nous y attarder quelque peu. Paul Binding dans son ouvrage *García Lorca o la imaginación gay* analyse *Poeta en Nueva York* soulignant l'influence de son orientation sexuelle dans l'œuvre du poète. La découverte de New York par Lorca est reproduite dans ces poèmes, mais sans suivre l'ordre chronologique, selon l'analyse de Binding. Brièvement, nous pouvons dire que Lorca donne à connaître sa désorientation initiale en arrivant dans cette ville où la culture lui est totalement inconnue. De plus, le lecteur ressent ce sentiment de conflit personnel qui le ronge et exige une réponse. Dans l'hétérogénéité de cette ville, l'écrivain s'intéresse tout particulièrement à un groupe pour lequel il éprouve une grande admiration, les Noirs, à qui il rendra hommage dans ce recueil. Malgré la diversité de cette mégalopole, Lorca ne s'y intègre pas, il va même jusqu'à ressentir de la répulsion et de l'amertume, ce qu'il transmet également. Nous pouvons aussi mentionner la *Oda a Walt Whitman* qui nous offre une vision de l'Amérique d'un point de vue homosexuel, où le poète affronte les tensions internes qui le rongent, tout en faisant d'elles un usage artistique. Enfin, contrairement à New York, García Lorca éprouve un véritable plaisir lors de son séjour à La Habana, ce qui nous ressentons clairement en lisant *El poeta llega a La Habana*. Ainsi dans certains de ses poèmes, Lorca se réfère

[37] Castro Arena, M. (2010). Los amores secretos de García Lorca. *Biblioteca Virtual de Cervantes*, 1. Consulté le 14 mars 2018. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrj516

explicitement à l'homosexualité, la reconnaissance de lui-même dans un amour homosexuel dans toute sa diversité et variété, le légitimant au même titre que l'amour hétérosexuel. Pour le poète, c'est l'amour homosexuel non consommé qui est antinaturel, ce serait comme une négation de la vie (Binding 1987). Après avoir dépassé sa crise existentielle, le poète fera face plus ouvertement, dans la mesure du possible, à sa véritable nature, en essayant de l'accepter et cette acceptation se fera, notamment, à travers son travail artistique.

À partir de ce moment-là, Lorca exposa de manière plus directe son homosexualité à travers ses œuvres, mais sans jamais se déclarer ouvertement homosexuel. Sa production reflète clairement sa contestation de plus en plus nette aux règles qui régissent la société. L'article de Lorca « Divagación. Las reglas de la música » s'oppose fermement aux règles de la culture établie. La terminologie choisie implique nettement que ses propos vont bien plus loin que la référence aux règles qui régissent la musique, en ce qui concerne aussi bien leur connotation que leur sens explicite (Sahuquillo 1986) :

Las pasiones humanas son mil y mil en infinita tonalidad, y mil y mil los hombres, que cada uno ve las cosas según su alma ; y si una corporación, o una academia, a un libro en el cual dice lo que hay que hacer y no hacer, aquellos espíritus alegres o atormentados, religiosos o perversos, lo rechazan con espantoso terror, como un águila a quien van a cortar las alas […] Por regla general, estos señores ponefaltas, que no saben una palabra de sentimiento, y que se agarran a las reglas como el niño hambriento a la teta, son unos pobres infelices que creyeron que ya tenían todo el bagaje intelectual con poseer un diploma laudatorio de una de esas nefastas corporaciones[38].

La critique contre cette société est très nette et virulente. Lorca ne parle pas des règles de la musique, mais bien des passions humaines, dans toute leur diversité, que la société tente de réprimer.

Suivant cette ligne de pensée où l'auteur montre des signes de rébellion contre les normes instaurées par la société, outre les pièces les plus célèbres auxquelles nous allons nous référer ultérieurement, il n'est pas inutile de rappeler brièvement quelques-unes des œuvres moins connues du dramaturge. *La bola negra* ou *La piedra oscura* est une production dont la thématique est ouvertement homosexuelle, de même que *La destrucción de Sodoma*, qui devait être la troisième partie de la trilogie lorquienne, œuvre qui avait pour but une mission : celle de participer au changement de la société. Le sujet de cette pièce était l'inceste et la sodomie, thèmes qui auraient, sans nul doute, provoqué quelques débats dans l'Espagne de l'époque. Dans *La sangre no tiene voz*, aussi appelée *El sabor de la sangre. Drama del deseo*, la thématique sexuelle est explicite également, incestueuse plus particulièrement. En 1936, *El sueño de la vida* était apparemment terminée, mais seulement le premier acte est parvenu jusqu'à nous. Cette pièce maintient une relation étroite avec *El público*. Les thèmes de l'accidentalité de l'amour, le jeu shakespearien du théâtre dans le théâtre, la confusion des plans entre le théâtre et le public, la révolution qui a lieu dans la rue et la confrontation du public avec les réalités de l'homme sont des éléments présents dans ces deux pièces. Ainsi, nous pouvons voir qu'au fur et à mesure que Lorca

[38] García Lorca, F. (1994). *Obras VI, volumen 2. Federico García Lorca, prosa 1*. Madrid : Ediciones AKAL, 63-64.

arrive à maturité, il traite la sexualité plus ouvertement, qu'il s'agisse de l'homosexualité, du sadomasochisme ou des relations incestueuses, dans une volonté de rébellion face à la rigidité des normes sociales.

Même si nous ne pouvons expliquer l'ensemble de son œuvre par ses relations avec sa biographie, son travail dramaturgique et poétique, est indéniablement lié à ses expériences personnelles. Son œuvre reflète la société où il s'est formé, à savoir :

La crainte du temps qui défait et efface la beauté et la jeunesse ; mythe de la maternité et de son contraire, celui de la femme stérile, de l'enfant mort, de la femme noyée ; nostalgie de l'enfance et du passé ; crainte de la mort ; peur de la solitude, qui embrasse toutes les autres[39].

Le dénominateur commun de l'ensemble de son travail, qui englobe et dépasse tous les autres sujets, est son obsession pour l'amour et la frustration engendrée par celui-ci. En effet, aussi bien dans sa vie que dans son œuvre, le sentiment amoureux n'est synonyme que rarement, voire jamais, de plénitude et de bonheur. Ainsi pour lui « el *amor* es tema capital […] magnífico y sombrío a la vez. Amor de hombres y mujeres, amor sólo de hombres (*El público*). Un amor puede llevar y lleva a la muerte. O que hace morir en vida, como les sucede a tantas mujeres sin esperanza […] y a algún hombre también » (García-Posada 1996, 26).

1.3. La femme des années 1930 à aujourd'hui

1.3.1. La femme dans la littérature

Federico García Lorca s'intéressait au rôle de la femme et à son statut dans la société. Les femmes ont eu un rôle prépondérant aussi bien dans ses œuvres que dans sa vie privée. Il en a fait le thème récurrent de ses productions, à l'instar d'autres dramaturges actuels qui cherchent à leur redonner l'importance dont elles ont été privées pendant plusieurs siècles. En effet, dans nos sociétés, la femme a toujours été perçue en tant qu'être inférieur, soumis à la volonté du pouvoir masculin, avec pour seule mission la fonction reproductive.

Depuis toujours, l'image de la femme véhiculée par la société est reflétée par sa représentation en littérature. Au fil des siècles, de nombreux auteurs se sont intéressés au rôle de la femme et à son image dans la production littéraire, apportant diverses nuances et tonalités à leur caractère et rôle dans la société. Cependant, une œuvre a eu un impact déterminant dans l'imaginaire espagnol depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, à savoir *La perfecta casada* de Fray Luis de León, datant de 1583. Il s'agit d'une œuvre qui présente la division du travail dans laquelle la place inférieure que la femme doit occuper est mystifiée dans le but de cacher les véritables relations de domination entre hommes et

[39] Laffranque, M. (1967). *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris : Centre de recherches hispaniques, 55.

femmes. Le modèle féminin proposé et qui servira de modèle pour l'ensemble de la société est celui de la femme catholique déterminée par la nature et la loi divine.

La mujer, además de ser excluida de cualquier foro público, apartada de los ámbitos de decisión política, de la administración de bienes, de los foros donde se crea y recibe cultura, es también desposeída del derecho al uso de la razón, motor de la modernidad. Como contrapartida, se convierte en el eje vertebrador del núcleo familiar, transmisora de valores morales, administradora de la economía familiar, máximo exponente en la producción de servicios y en menor medida en la producción de bienes, educadora de los hijos, pero siempre bajo la tutela del esposo o del varón de la casa al cual debe entregarse y apoyar. Esta situación de sometimiento que reflejara Fray Luis de León, ha sido el modelo ideológico inamovible y mayoritario en España hasta el último tercio del siglo XX, equivalente al estereotipo anglosajón del "ángel del hogar" de los años 50 que se basaba en el culto a la maternidad como máximo horizonte de realización personal para la mujer y en el ideario de la domesticidad[40].

Même si ce modèle va dominer la vision de la femme, aussi bien en littérature que dans la société, jusqu'à un passé extrêmement récent, des notes dissidentes ont été perçues aussi bien en littérature que dans les différents collectifs. Selon Brenda Frazier, nous pouvons distinguer trois grandes catégories qui se sont alternées ou combinées selon la période, le tempérament ou la vie privée de chaque écrivain. Les écrivains de la tendance que l'on pourrait nommer « féministe » admirent et louent les attributs physiques et spirituels de la femme, dans un premier temps, puis intellectuels, et enfin, lui concèdent le droit de choisir son propre destin. Selon eux, elle mérite le respect, c'est pourquoi ils veulent l'aider pour qu'elles puissent affirmer sa propre personnalité. L'autre catégorie, les « anti féministes », nient le fait que les femmes puissent avoir de quelconques qualités. Elles ne se caractérisent que par leur manque de sens moral, de conscience ou de spiritualité. La femme n'est qu'un objet de plaisir physique pour l'homme et les abus sur sa personne se justifient par le fait que c'est un être par essence mauvais. Au fil des années, une troisième tendance apparaît, celle-ci se situe au croisement des deux tendances précédentes. Ces écrivains essaient de dresser le portrait de femmes vraisemblables, qui correspondent à la réalité, soulignant les aspects positifs et négatifs de chaque sexe. Par conséquent, il s'agit d'un secteur qui nie la supériorité ou l'infériorité d'un sexe sur l'autre, soulignant la complémentarité des sexes (Frazier 1973)[41]. Ainsi, les écrivains ont peu à peu intégré cette dernière catégorie, ce qui a provoqué l'opposition à la domination masculine, opposition d'abord discrète, mais qui va s'accentuer au long du XX^{e} siècle. En effet, elle est devenue plus intense et visible au cours du siècle dernier, c'est la raison pour laquelle le XX^{e} siècle est pour beaucoup considéré comme le « siècle des femmes », culminant en 1975 avec l'« Année Internationale de la Femme » promulguée par l'ONU. C'est lors de cette période qu'elle a conquis peu à peu le territoire public, domaine jusque-là exclusivement réservé aux hommes.

[40] Fernández Fraile, M.L. (2008). Historia de las mujeres en España : historia de una conquista. *La Aljaba*, *12*, 12.

[41] Pour plus d'informations sur ce sujet, il est possible de consulter le travail de Brenda Frazier, qui, dans son ouvrage de 1973 *La mujer en el teatro de Lorca*. Madrid : Playor, dresse un portrait détaillé de la place de la femme dans la littérature à travers diverses écoles.

Pour pouvoir appréhender le monde dans lequel Federico García Lorca évoluait, ainsi que le rôle de la femme, personnage principal dans la plupart de ses œuvres, et voir dans quelle mesure ses héroïnes reflétaient la société où elles vivaient, nous allons dresser ici un rapide résumé des principales étapes de l'évolution de leur condition depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à nos jours. Ce panorama nous permettra également de situer temporellement quelques-unes des héroïnes de Laila Ripoll, personnages qui vont de la guerre civile jusqu'à aujourd'hui, et en même temps de percevoir le monde dans lequel évolue la dramaturge elle-même.

1.3.2. Constat et prise de conscience au début du XX^{e} siècle

Le Code civil espagnol promulgué par le *Real Decreto* du 24 juillet 1889 s'est vu fortement influencé par le Droit historique espagnol, le Code civil français de 1804 et par d'autres Codes civils européens, sans oublier l'influence de l'Église Catholique. La présence de cette dernière s'est ressentie à travers le caractère nettement patriarcal de la famille, ce qui empêchait que la femme puisse jouir d'un statut égalitaire au sein de la famille, ni même jouir du patrimoine de celle-ci. Parmi les nombreuses limitations dont souffrait la femme, nous allons seulement en signaler quelques-unes qui nous semblent particulièrement pertinentes. La femme était tout au long de sa vie considérée comme une enfant, car même si la majorité était à 21 ans, elle ne pouvait jusqu'à ses 25 ans quitter le domicile familial sauf pour se marier ou pour rentrer au couvent. De cette manière, elles passent directement de l'autorité du père à celle du mari. Ce dernier avait pour obligation de la protéger, tandis qu'elle était dans l'obligation de lui obéir sans résistance. C'est pourquoi leur éducation était entièrement orientée dans ce sens : s'occuper du foyer, des enfants et de leur époux.

Concernant la gestion du patrimoine, les femmes n'y avaient pas accès, celle-ci étant aux mains du mari. L'homme était le seul administrateur des biens, le représentant légal de son épouse et le détenteur de l'autorité parentale sur les enfants issus du mariage (Liñán García 2016). Le modèle féminin en vigueur était donc celui du « ángel del hogar » basé sur trois piliers fondamentaux : l'amour, le mariage et la maternité. Son domaine d'action se limitait exclusivement à la sphère domestique et privée. Si la femme cherchait à franchir cette limite et à évoluer dans la sphère publique, son honneur et celui de sa famille seraient remis en cause.

Certaines d'entre elles, qui avaient eu accès à la culture, se dressent contre cette conception du rôle traditionnel de la femme, selon l'analyse de Marie-Aline Barrachina. Appartenant à des associations, syndicats ou partis, elles ont conscience des conséquences néfastes que la rigidité de ce modèle entraîne. En effet, depuis la moitié du XIX^{e} siècle, le mouvement féministe gagne du terrain. Après la Première Guerre mondiale, le statut des femmes ayant connu des modifications (changements démographiques, accès des femmes au monde du travail dû à la pénurie économique), elles prennent peu à peu conscience de la précarité de leur situation sociale, légale et professionnelle. En Espagne, l'impact des mouvements féministes est plus limité et à différence d'autres pays, il est plus social que

politique. À cette époque, les recherches du docteur Gregorio Marañón concernant la sexualité et les femmes en général ont d'importantes répercussions dans la société espagnole, notamment sa thèse concernant la différenciation sexuelle. Selon lui, la femme n'est pas inférieure à l'homme, elle est différente de celui-ci. L'égalité sociale est prônée en vertu de la différence où chaque sexe remplit les fonctions qui lui sont attribuées. L'homme grâce à son aptitude pour l'abstraction et la création, sa faible sensibilité affective et son instinct qui le pousse vers l'action est destiné à travailler, alors que la femme avec sa forte sensibilité affective, sa faible disposition pour les activités créatrices et son instinct maternel est destinée à la procréation. Cette distribution aboutit à une division sexuelle du travail, dans laquelle la femme demeure dans le foyer, et à la construction d'une identité culturelle fondée sur la maternité, à travers la construction d'un modèle comportemental particulièrement inflexible (Barrachina 2010).

En raison de cette thèse, il est difficile pour les femmes de tenir un discours égalitaire, leurs revendications concernant avant tout l'éducation et le travail rémunéré. Certaines activistes, telles que Concepción Arenal et Emilia Pardo Bazán, consciente des problèmes causés par le manque d'instruction, centreront leurs efforts autour de l'éducation féminine (Fernández Fraile 2008), car au début des années 1930, 44% des femmes espagnoles étaient encore analphabètes. L'éducation était donc un problème essentiel qu'il fallait résoudre au plus vite.

1.3.3. Progrès et changements du statut de la femme sous la II^e^ République

Quelques organisations ont vu le jour au début du XX^e^ siècle, parmi lesquelles nous pouvons mentionner la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME) ou le *Consejo Feminista de España* (CFE) fondés en 1918 et 1919 ou bien la *Cruzada de Mujeres Españolas* fondée en 1921 par Carmen de Burgos qui a organisé l'une des premières manifestations des suffragettes devant les Cortes à Madrid, réclamant l'égalité civile et politique pour les femmes. Néanmoins, il a fallu attendre l'avènement de la Seconde République pour que des progrès significatifs aient lieu pour la reconnaissance des droits des femmes, notamment en matière de Droit de la famille, de la personne, sociaux et pour l'égalité entre les sexes. Malgré ces avancés, il ne faut pas oublier que la politique de genre de la République était plutôt une stratégie politique dirigée contre l'ancien régime, plutôt qu'une volonté d'instaurer l'égalité des sexes (Ripa 2002). Malgré tout, deux organisations féministes ont mobilisé un nombre important de femmes et ont participé à leur reconnaissance sur le terrain juridique et social : la *Asociación de Mujeres Antifascistas* (AMA) et *Mujeres Libres*.

De la même manière, deux femmes ont eu un rôle important lors de l'élaboration de la Constitution espagnole qui verra le jour le 9 décembre 1931. Il s'agit de l'avocate radicale-socialiste Victoria Kent et l'avocate radicale Clara Campoamor. Cette dernière plaidait en faveur du droit de vote des femmes, au nom de l'égalité entre les êtres humains, alors que Kent pensait que les femmes n'avaient pas encore la préparation politique et sociale suffisante et étaient trop fortement influencées par l'Église.

Il était donc imprudent de leur concéder à ce moment de l'Histoire le droit de vote. Ce débat s'est clôturé par la victoire de Clara Campoamor. Ainsi, le droit de vote a été accordé aux femmes par la Constitution, leur octroyant les mêmes droits électoraux que les hommes.

Par la même, la Constitution donnait la liberté aux femmes de choisir leur profession. Les emplois publics devenaient accessibles à tous les Espagnols sans distinction de sexes. La Constitution a également reconnu le principe d'égalité juridique et de laïcité de l'État. De plus, la suppression des privilèges ou discriminations en fonction de la naissance, de la race, du sexe, de l'idéologie ou des croyances religieuses a été ratifiée. Ces mesures ont eu des conséquences immédiates sur la famille, car l'institution maritale est elle aussi soumise au principe d'égalité entre les sexes. En 1932, la seule forme légalement valable d'union devient le mariage civil. La possibilité de dissoudre cette union à la demande d'un des conjoints ainsi que le divorce deviennent possibles. Les époux sont donc égaux au sein du mariage. L'État a dû prendre des mesures pour réglementer le travail des femmes ainsi que la maternité (Liñán García 2016). La II^{e} République a octroyé bien d'autres libertés aux femmes et leur a donné des droits que l'on estime aujourd'hui fondamentaux, mais ici, nous avons fait le choix de n'en mentionner que quelques-uns, choisis pour leur impact sur le droit des femmes.

Pendant les premières années du XX^{e} siècle, les revues féminines ont joué un rôle prépondérant dans l'instruction du collectif féminin. María José Rebollo Espinosa et Marina Núñez Gil, dans leur article « Tradicionales, rebeldes, precursoras : instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970) », retracent leur rôle dans l'éducation des femmes au fil du siècle dernier, soulignant leur importance dans la vie culturelle de ce collectif. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'en parler ici, étant donné l'impact sur la construction de l'identité féminine. Brièvement, nous pouvons résumer la presse en trois catégories.

Tout d'abord les magazines qui prônent les valeurs traditionnelles, où l'éducation de la femme, tout en l'éloignant du modèle de femme prétentieuse et coquette, répond à sa mission envers la société : en recevant une éducation, elle sera une meilleure éducatrice pour ses enfants et son mari. D'autres publications, plus révolutionnaires, leur offrent des possibilités d'émancipations et veulent éduquer les classes les plus exploitées pour qu'elles prennent conscience de leur problème et luttent pour y remédier. Enfin, les magazines de divertissement présentent deux points de vue différents : soit l'instruction est perçue comme un moyen qui facilite l'accès au mariage, soit les effets en sont négatifs, car le mariage est plus difficile d'accès quand une femme est instruite. Dans tous les cas, l'éducation des femmes doit avant tout être paternaliste et au service des autres. Les contenus pédagogiques sont divers et variés, mais concernent le plus souvent les matières traditionnelles, telles que la musique, la broderie ou la décoration, c'est-à-dire tout ce qui est « décoratif ». Il s'agit également d'un moyen de diffuser des contenus dont l'école ne se charge pas, comme la puériculture, le droit pratique ou la littérature mondiale.

La presse féminine fait écho aux débats de la société, notamment sous la Seconde République concernant la politique éducative officielle, qui défend l'éducation laïque et mixte, face à un modèle plus traditionnel. Ainsi, les magazines de divertissement et doctrinaux prônent le modèle traditionnel de la femme, son unique mission étant celle d'épouse et de mère. Quant aux publications modérées, elles dénoncent la situation injuste et discriminatoire des femmes, sans pour autant renoncer au modèle traditionnel de celle-ci. Enfin, les revues les plus radicales proclament l'idée d'émancipation : émanciper la femme de l'esclavage en tant que femme, qu'ignorante et que travailleuse[42]. La Constitution de décembre 1931 instaura l'école unique, laïque, mixte, gratuite et obligatoire, et mit en place des réformes pour y parvenir. Parmi les nombreuses mesures mises en place, nous pouvons souligner les suivantes : la suppression de l'obligation de l'enseignement religieux, l'augmentation du nombre d'écoles, de maîtres et de bibliothèques dans une volonté de développer l'alphabétisation de la population. Malgré cette volonté de scolarisation, force est de constater que la qualité de l'enseignement donné aux filles était encore insuffisante et que la plupart d'entre elles n'étaient pas scolarisées après l'école primaire, ce qui prouve que les progrès ont été plus théoriques que pratiques.

En dépit des réformes mises en place, il ne faut pas oublier que le mariage est encore perçu comme l'aboutissement naturel de la vie d'une femme dans l'ensemble de la presse féminine. Même si l'idée que l'épouse peut aussi être la compagne de son mari émerge petit à petit, le modèle dominant de couple reste celui où l'homme est supérieur à son épouse dans tous les domaines. De la même manière, la maternité est indissociable de l'identité féminine et la fonction d'éducatrice de la mère n'est pas remise en cause. Dans la presse révolutionnaire, cette vision est identique, seul change le fait que cette maternité doit être consciente et libre, et non pas imposée. Concernant le travail en dehors de la sphère privée, nous retrouvons des points de vue distincts en fonction des différentes lignes de pensée : soit il est toléré en cas de nécessité (comme en période de guerre) ; soit il est perçu comme une voie d'indépendance et d'émancipation (Rebollo Espinosa et Núñez Gil 2007)

Comme nous venons de le voir, les revues féminines ont une importance fondamentale dans l'« éducation » des femmes. Celles-ci sont des consommatrices avides de ce type de littérature, ainsi que des romans « à l'eau de rose ». En effet, ce genre de roman, étant exclusivement dirigé aux femmes, reflétait les valeurs traditionnelles de l'époque. Le plus souvent, la trame tournait autour d'une jeune femme qui rencontrait un homme. Cet amour la remplissait d'espoir et de joie, elle se sentait enfin complète et l'histoire d'amour se terminait en mariage. L'homme était donc la seule et unique voie par laquelle la femme pouvait trouver le bonheur et à travers la concrétisation de cet amour par le mariage,

[42] Danièle Bussy Genevois, dans son ouvrage de 2017 *La democracia en femenino : feminismos, ciudadanía y género en la España contemporánea*, Saragosse : Prensas de la Universidad de Zaragoza, retrace l'influence de la presse dans la culture et l'idéologie, à travers l'étude de la revue *Ellas* et la rubrique du courrier des lecteurs. Elle analyse également les stratégies de la presse catholique et de l'Église sous la II^{e} République. Ces travaux nous donnent ainsi une perspective détaillée du rôle de la presse et de son influence sur les femmes dans la société des premières années du XX^{e} siècle.

se sentir réalisée. Ces romans donnaient une image traditionnelle et stéréotypée de la femme idéale et de son rôle dans la société. En dépit ou plutôt à cause de leur popularité, ces romans ne jouissaient pas d'une grande respectabilité, le prestige d'un genre variant en fonction du public qui le consomme. Dans le cas des romans « à l'eau de rose » et les revues féminines, ils étaient doublement discrédités, car il s'agissait d'une part, de littéraire populaire et d'autre part, de littérature réservée aux femmes. Par conséquent, leur rôle au sein du monde culturel se limitait à être des consommatrices de biens de « seconde zone ».

Ces années de République ont vu l'émergence de certaines personnalités qui ont voulu braver les interdits et outrepasser ce rôle de consommatrices pour devenir productrices de biens culturels. Cela n'a pas été une tâche facile précise Encarnación Alonso Valero, car les hommes n'étaient pas encore prêts à les laisser s'approprier la sphère publique. *La Revista de Occidente* est, à ce titre, un bon exemple. Cette revue est l'instrument fondamental de la divulgation des courants artistiques de l'époque, de la *Generación del 27* notamment, et y apparaître est la consécration de tout intellectuel. Ces membres ont le sentiment d'appartenir à l'élite intellectuelle grâce à leur condition d'artistes, d'intellectuels et d'hommes, ce qui ne laisse aucune place au genre féminin. Si l'on analyse quelques-unes des publications qui font référence à la problématique féminine, il est facile de constater que cette élite est clairement antiféministe. Ils défendent l'infériorité de la femme et son incapacité pour penser rationnellement, appuyant leurs propos sur des discours pseudo scientifiques légitimant son infériorité au sein de la société et son inaptitude pour toute activité intellectuelle. Étant donné que *Revista de Occidente* a été l'un des moyens de transmission de la sexualisation des tendances artistiques, il n'est pas étonnant que le nombre de femmes présentes dans cette revue ait été si limité[43].

La République a également vu la création de certaines des institutions, comme la *Institución de Libre Enseñanaza* (la ILE) ou la *Residencia de Señoritas*, qui se consacraient à la formation des futures élites de la nation. Bien que la *Residencia de Señoritas* ait joué un rôle fondamental dans l'accès aux femmes, appartenant à une classe sociale plutôt aisée, à la culture et au monde professionnel, elle n'a pas eu le même impact que son homologue masculin. Elle s'est avérée être moins ambitieuse culturellement, ce que sa dénomination « de señoritas », sexuellement marquée, s'opposant aux « de estudiantes » plus universel, laisse supposer. D'autre part, grâce aux diverses mesures prises par le régime politique, l'accès aux femmes à l'éducation se développe. Elles sont de plus en plus nombreuses à avoir intégré les bancs de l'université, ce qui leur permet d'accéder à des professions mieux rémunérées. En dépit de cette évolution, les spécialités suivies par les femmes, telles que les études en

[43] Encarnación Alonso Valero, dans son ouvrage de 2016 intitulé *Machismo y vangardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*. Salamanque : Devenir, analyse la relation entre les hommes et les femmes dans le monde intellectuel dans l'Espagne de la Seconde République.

Pharmacie, ne sont que des prolongations de leur devoir en tant que mère et épouse (Alonso Valero 2016).

Malgré de nombreuses limitations, la République a contribué à faire évoluer la société par de nombreuses mesures. Les principales évolutions sont le recul de l'âge du mariage, les changements dans les habitudes reproductives avec une baisse de la natalité et une augmentation des possibilités de travail et éducatives. À cause de la brièveté de République, les changements n'ont pu avoir de réel impact au sein de la société, mais ils auraient pu constituer le fondement d'une nouvelle Espagne républicaine.

1.3.4. Guerre civile et franquisme : retour de la femme au foyer

Bien loin de ces débats théoriques, en pratique ces progrès n'ont pas supposé un changement radical dans le quotidien des femmes qui étaient encore soumises à la volonté de leur époux. En effet, entre une loi et sa concrétisation, il faut attendre un laps de temps et la durée de cette période varie « en fonction de l'ancrage idéologique du pays dans les valeurs traditionnelles, aussi bien que dans l'éducation de sa population et de la résistance que peuvent lui opposer les secteurs réactionnaires » (Toboso Sánchez 2011, 256). Le déclenchement de la guerre civile et la dictature qui l'a suivi n'ont pas permis une réelle mise en place de ces mesures. La plupart des lois mises en place durant la République ayant été annulées, les femmes ont dû retrouver leur foyer une fois le franquisme instauré.

À titre d'exemple, les lois concernant le mariage civil et le divorce ont été abrogées en 1938 ; en 1942, la mixité scolaire a été supprimée et l'accès des femmes aux professions libérales interdit ; la femme devait obligatoirement abandonner le travail à son mariage et une fois mariée, elle ne pouvait travailler qu'avec l'autorisation de son mari. La première Loi fondamentale du Franquisme de la Charte des Espagnols affirmait « la délivrance de la femme mariée de son travail à l'atelier et à l'usine ». Ainsi sous des airs protectionnistes, le franquisme rendait la femme dépendante d'un mari dont elle ne pourrait jamais divorcer. De plus, elles étaient privées de l'accès à certaines professions et à certains concours, même quand elles avaient les diplômes nécessaires, ce qui montre clairement une discrimination par le sexe. L'avortement, l'adultère et le concubinage sont inscrits au Code pénal, alors que la prostitution reste légale. Le modèle imposé par le régime du général Franco est un modèle d'État catholique, où la doctrine et la morale catholiques sont présentes dans tous les domaines de la société espagnole.

Sous ce régime, les soi-disant qualités des femmes sont exaltées pour qu'elles puissent être mieux contrôlées. Leur féminité, virginité, maternité et leur esprit de sacrifice en font des êtres faibles, sans défense qui ont besoin de protection et de contrôle. Les femmes ne sont pas considérées comme des citoyens de plein droit, mais plutôt comme des êtres dont la seule fonction dans la société était celle qui leur avait été imposée, à savoir le rôle de mère et d'épouse. Elles sont non seulement incapables de raisonner, mais sont aussi considérées comme de la marchandise, car dans le cas où elles décideraient de quitter le domicile conjugal, elles devaient « rester placées » chez un parent proche (Toboso Sánchez 2011). L'ensemble de ces mesures et dispositions, « que l'on voulait faire passer pour protectrices,

étaient les retombées d'une vision paternaliste et antiféministe plus propre aux régimes fascistes qu'aux sociétés démocratiques » (Toboso Sánchez 2011, 258) et constituaient une attaque contre l'épanouissement personnel et professionnel des femmes.

Pour les convaincre de la bonté de ces dispositions, le régime utilise l'Église et la *Sección Femenina*, mouvement dont Pilar Primo de Rivera est la fondatrice et représentante. Son objectif est l'endoctrinement de la femme contribuant à la formation de son esprit, encourageant un modèle de femme qui doit « servir de perfecto complemento al hombre » (Di Febo 2006, 229) et dont la seule mission est le foyer. Sa place est au foyer, car elle a pour charge le foyer et la famille, ce qui constitue la forme suprême de service à la société. La *Sección Femenina* se charge de l'éducation de la femme en exerçant une censure importante sur la presse féminine. Les revues autorisées étaient celles qui diffusaient la propagande de *Acción Católica* et les magazines de divertissement. Les propositions identitaires offertes par la presse devaient être cohérentes avec celles du discours scolaire, à savoir la domesticité. Le modèle officiel de femmes est celui de maternité, mariage et foyer. Elles sont uniquement des « reproductoras de hijos para repoblar la patria y […] reproductoras de la idelogía vencedora en la contienda para repoblar las conciencias » (Rebollo Espinosa et Núñez Gil 2007, 204). La presse féminine développe ces idées et donne des conseils pour être une bonne épouse et pour que le mari n'abandonne pas le foyer. Quant à l'activité professionnelle, les publications soulignent que c'est un mal nécessaire dans certains cas et si elle ne peut être évitée, il faut toujours que l'activité soit une prolongation des tâches dites « féminines ». Par conséquent, la profession exercée doit être assimilable à la domesticité (Rebollo Espinosa et Núñez Gil 2007).

L'Église joue, bien entendu, un rôle prépondérant dans la soumission de la femme. Son discours est clair et n'évoluera que très peu, voire pas du tout, au fil des années : l'homme est supérieur aussi bien physiquement qu'intellectuellement, car, contrairement à la femme, celui-ci est capable de raisonner. C'est pourquoi il est le chef de famille, garant de l'autorité parentale, la femme lui devant obéissance et soumission sans résistance.

1.3.5. Ouverture du régime : lente reconquête de la sphère publique

Cette représentation de la femme restera en vigueur tout au long de la dictature, mais sera nuancée avec l'ouverture du régime dans les années 1950. Peu à peu, les mentalités vont évoluer avec la fin de l'autarcie et de l'isolement. L'immigration et le tourisme augmentent, ainsi que le niveau de vie ; les contacts avec d'autres cultures se multiplient et l'éducation devient plus accessible. Même si le régime persiste à tenir un discours traditionnel, allant à l'encontre des courants féministes présents dans le monde, on peut percevoir un début de changement du statut de la femme au travers certaines réformes, contrairement à l'Église qui continuera à tenir un discours basé sur la famille et la mission de la femme en tant que mère et épouse.

L'une des premières réformes a été celle du Code civil avec la loi du 24 avril 1958. Celle-ci affirme qu'aussi bien naturellement que socialement, le sexe ne peut déterminer une différence de traitement qui impliquerait la limitation juridique de la capacité des femmes, le contrôle de leur corps et de leurs attitudes. Dans le même ordre d'idée, la famille ne doit pas être une source d'inégalités, bien qu'il existe certaines différences organiques dérivées des fonctions inhérentes aux composants de celle-ci. La redéfinition de la femme prône l'égalité des droits comme une nécessité, mais sans oublier que les hommes et les femmes ont des tâches bien différenciées et complémentaires. Ces différences sont innées et essayer de les atténuer reviendrait à enlever à la femme sa dignité.

Ainsi, même si le statut de la femme évolue lui accordant plus de droits, elle n'est pas encore considérée comme étant l'égale de l'homme, car l'homme était toujours celui sur qui retombait l'autorité, droit immuable concédé par la nature, la religion et l'histoire. Une réforme importante a été celle de la *Ley 56/1961* du 22 juillet sur les Droits politiques, professionnels et sur le travail des femmes. Ici aussi, les progrès législatifs, tels que l'égalité des salaires ou la fin de l'obligation d'arrêter de travailler pour les femmes une fois mariées, vont de pair avec le maintien de certaines injustices, comme leur impossibilité de quitter le foyer familial avant 25 ans sauf pour se marier ou entrer dans un couvent. Cependant, bon nombre de ces injustices encore présentes dans la loi ont été éliminées avec la *Ley 31/72* du 22 juillet, grâce à l'intervention de femmes, telles que Belén Landáburu, membre de la *Asociación de Estudios de Mujeres Juristas* (AEMJ). Suivant cette dynamique, en 1973 une *Sección Especial* au Congrès[44] a été constituée, formée par quatre femmes dont le but était d'étudier les conséquences que les changements sociaux ont pu provoquer sur le Droit familial pour ainsi élaborer des propositions de réformes législatives (Liñán García 2016).

De plus, les années 1970 ont vu la réapparition des mouvements féministes grâce à de nouveaux éléments qui ont contribué à la rénovation de leur discours. Le patriarcat est pointé du doigt comme étant la cause de l'oppression féminine et le marxisme est réinterprété en fonction du concept de genre. L'émergence des changements lors de ces années préparera le terrain pour l'éclosion des revendications féminines notamment à partir de la transition démocratique.

Ces changements peuvent aussi se percevoir dans le domaine de la presse féminine, même si elle reste avant tout traditionnelle. Bien que ces revues plaident pour l'instruction de la femme, cette instruction n'a pour but que de faire d'elle une meilleure éducatrice pour ses enfants. Un autre concept entre en jeux : le développement de la société de consommation. Le slogan de ces années d'ouverture du régime peut se résumer ainsi « para una sociedad nueva, una mujer nueva », cette « mujer nueva » se

[44] Bien avant cette période d'ouverture du régime, le *Real Decreto de 8 de marzo de 1924* concernant le *Estatuto Municipal* indiquait que le recensement électoral de chaque municipalité devait être intégré par des femmes de plus de 23 ans, non sujettes à l'autorité parentale ou maritale. De la même manière, les femmes chefs de famille devenaient éligibles. Mais ce ne sera qu'en 1927 que les femmes feront leur apparition à l'Assemblée nationale. Le *Real Decreto Ley de 12 de septiembre de 1927* indique que les femmes célibataires, veuves et mariées, avec l'autorisation de leur mari, peuvent intégrer l'Assemblée nationale. En 1927, elles seront treize à en faire partie.

schématise en deux points : augmentation de la consommation et développement du tandem femme-beauté. Pour avoir du succès, la femme doit être belle, svelte et jeune. Elle devient une victime de la société de consommation, où on lui demande d'être toujours plus belle, plus jeune et plus performante. Modèle de femme qui perdure encore aujourd'hui, comme en témoignent la presse et les médias en général. Malgré tout, elle ne doit pas délaisser son foyer. En effet, les publications féminines se chargent également de l'éduquer concernant la consommation active et l'économie domestique (Rebollo Espinosa et Núñez Gil 2007) [45].

1.3.6. Transition et Démocratie : « la mayoría de edad de la mujer »

1975 a été une année essentielle pour la reconnaissance des droits des femmes. Tout d'abord au niveau international avec la proclamation de l'« Année Internationale de la Femme » et au niveau national, avec la *Ley 14/1975* du 2 mai, appelée familièrement la loi « de la mayoría de edad de la mujer casada », qui supprime les restrictions qui traditionnellement les avaient limitées dans leur pouvoir de décision et d'action. Ainsi, la femme mariée jouit des libertés concernant les procédures administratives et la disposition de ses biens sans l'accord du mari. Elle peut également travailler sans son accord. De plus, l'adultère est dépénalisé et il devient possible de trouver des informations concernant les moyens de contraceptions. S'ensuivirent différentes lois concernant les droits des femmes, leur accordant une plus grande liberté, mais sans oublier que l'égalité entre les deux sexes était encore loin d'être atteinte.

La Constitution du 29 décembre 1978, suivant la tendance européenne et universelle, reconnaît les droits et libertés des Espagnols, ainsi que l'égalité entre les sexes. Mais la Constitution ne reflétait pas l'ensemble des revendications faites par le collectif féminin, comme dans le cas du contrôle de natalité ou de l'avortement. Pendant la période de la transition, elles ont dû mener à bien un double activisme : féministe et politique, explique Pérez-Serrano. Face à ce dilemme, elles ont opté, le plus souvent, pour la lutte politique, plutôt que pour la lutte féministe, car la réalisation de la démocratie est la base pour la mise en place de futurs mouvements féministes. Concernant le Droit familial, toutes les réformes ont eu pour but la configuration d'un nouveau système matrimonial fondé sur l'égalité juridique des deux parties et le respect de leur liberté religieuse, idéologique et de culte. D'autres réformes sont mises en place concernant notamment la filiation, l'autorité parentale et le régime économique du mariage, reconnaissant enfin l'égalité de la femme mariée. Il a fallu attendre 2005 pour voir aboutir une des réformes sur la séparation et le divorce, réforme dans laquelle la conception du mariage est libérée des convictions morales et religieuses et basée sur l'égalité, la liberté religieuse et la

[45] Géraldine M. Scanlon dans son ouvrage de 1976 consacré au rôle de la femme intitulé *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid : Siglo veintiuno de España, retrace l'évolution du statut de la femme depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'aux dernières années de la dictature, à travers les polémiques et débats autour de la question de la femme lors de cette période. Il est intéressant de consulter cet ouvrage, car elle fait référence à la problématique de l'éducation, du travail et la position légale de la femme. Les mouvements féministes, ainsi qu'antiféministes liés au poids de l'Église y sont également analysés.

laïcité. En dépit de l'avis de certains mouvements féministes de l'époque, aujourd'hui, nous avons le recul nécessaire pour affirmer que la Constitution sert relativement bien les droits des femmes. Les inégalités et situations discriminatoires qui persistent encore actuellement sont dues au fait qu'il s'avère très difficile de lutter contre des coutumes et des traditions ancrées si profondément dans la culture du pays (Pérez-Serrano 2006).

Parmi les nombreuses réformes qui ont eu lieu depuis 1978, il convient de mentionner la *Ley Orgánica 1/2004* du 28 décembre sur les *Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, dont le but est de mettre fin au nombre important de décès de femmes dus aux violences conjugales. Cette loi est suivie par la *Ley Orgánica 3/2007* du 22 mars dont l'objectif est de rendre effective l'égalité homme/femme (Liñán García 2016). Ces mesures ne se sont pas avérées suffisantes, car les violences domestiques sont encore d'actualité aujourd'hui, malgré les efforts constants pour y remédier. Les abus faits aux femmes peuvent trouver une explication étant donné qu'ils ont toujours été considérés comme étant un « dañoso "derecho" que "el hombre" ha dispuesto sobre "la mujer" durante siglos, pues las relaciones se fundamentaban en la desigualdad » (Mora Bleda 2013, 158) et étaient justifiés par des institutions politiques qui favorisaient les valeurs traditionnelles.

Ce schéma, malheureusement encore en vigueur, est présent non seulement en Espagne, mais dans la plupart des pays, malgré les mesures prises aussi bien au niveau européen que mondial. Au niveau international, deux références législatives ont eu une grande incidence au niveau du droit des femmes en Espagne : la *Convención de no discriminación de la Mujer* de mars 1984 et le *Tratado de Adhesión de España a la Comunidad Europea* à partir du premier janvier 1986. Suivant des directives similaires à celles mises en place par le traité d'adhésion à la communauté européenne, *El Instituto de la Mujer* a mis en marche de 1988 à 1990 un *Plan para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres* qui touche quatre domaines : la législation juridique, familiale et de protection sociale ; l'éducation et la culture ; l'emploi et les relations de travail et enfin, la santé.

1.3.7. Situation actuelle des femmes

Malgré ces progrès législatifs, force est de constater qu'en pratique les inégalités perdurent. Au sein de la famille, la plupart des obligations, comme les tâches ménagères ou s'occuper des enfants, pèsent automatiquement sur les femmes. Les politiques de conciliation de la vie familiale et professionnelle semblent être dirigées exclusivement aux femmes, déchargeant l'homme de la plupart des responsabilités. Encore aujourd'hui, il est possible d'affirmer que « le travail domestique et les soins aux enfants, qu'ils soient magnifiés ou exploités, restent de toute façon tâches de femme, même si ce n'est pas le travail de toutes les femmes » (Duby et Perrot 1992, 392). Même si la plupart d'entre elles travaillent en dehors du foyer, au même titre que leur mari, il n'en reste pas moins certain que ce sont elles qui se sentent coupables quand elles « délaissent » leur foyer. Elles sont victimes d'un conflit émotionnel constant. Les jeunes femmes qui travaillent dans l'espace public et veulent évoluer dans leur

carrière se trouvent dans l'obligation de renoncer à avoir une famille, de retarder sa formation ou de vivre avec l'angoisse d'abandonner leur foyer. La femme joue actuellement un double rôle : celui de reproductrice, lié à la sphère privée, et celui de productrice dans la sphère publique.

L'égalité est loin d'être atteinte, cependant nous ne pouvons nier que la conception de la famille a nettement changé depuis le début du siècle dernier. Globalement, nous sommes entrés dans la postmodernité de la culture familiale, ce qui se traduit par les phénomènes suivants : l'acceptation et la pratique des relations sexuelles pré matrimoniales ; l'acceptation des relations sexuelles entre des personnes du même sexe ; l'acceptation et la pratique de la planification familiale ; l'acceptation des couples stables non mariés et l'acceptation du divorce. Ces changements se sont traduits par des mariages plus tardifs, une augmentation des séparations, des divorces et de la cohabitation, le contrôle de la fécondité, l'acceptation sociale de l'avortement et de la stérilisation. Ce ne sont que quelques exemples qui montrent que bien que le combat qui mène à l'égalité ne soit pas encore gagné, toutes ces années de revendications ont porté leurs fruits aussi bien pour le statut des femmes, que pour le bien-être global de la société.

La progressive conquête des femmes des territoires traditionnellement masculins a entraîné une redéfinition des espaces et des sujets. Plus une femme réussit son ascension dans la sphère publique, plus elle doit prendre des traits masculins, tout en ôtant les caractéristiques que l'on pourrait considérer comme « féminines ». Ce modèle féminin de pouvoir et d'autorité doit prendre les attributs masculins pour pouvoir bénéficier du même statut et de la même reconnaissance que ses homologues masculins. Par conséquent, ce phénomène provoque un changement dans la définition de ce qu'est « être femme », ainsi que dans les concepts de féminin et féminité, en y introduisant des nuances, attitudes et des valeurs qui, jusqu'à maintenant, étaient propres au concept de masculinité. Ainsi les femmes tissent des liens entre l'espace public et privé, pendant que les hommes, à leur tour, investissent peu à peu la sphère privée, s'occupant des enfants ou bien de certaines tâches ménagères. Le masculin « se féminise » participant à une « interconexión entre ambos espacios y sexos con la finalidad de que se produzca un equilibrio y llegar a un punto de auténtica equidad » (Mora Bleda 2013, 157), où s'instaure une relation de réciprocité dans laquelle le langage, la communication et le discours servent d'intermédiaires.

Ainsi, l'œuvre de Federico García Lorca est le reflet de ses inquiétudes et de son vécu personnel, vécu qui a lui octroyé une sensibilité exacerbée qu'il met à profit afin de donner la parole aux femmes à travers sa production dramaturgique. Les femmes, groupe opprimé et marginalisé, ont traversé les siècles sous le joug de la domination masculine. Leur droit à la parole et leur liberté individuelle ont été constamment bafoués et Lorca, conscient de cette situation, dénonce cet état de fait dans son travail. La domination du patriarcat, déjà omniprésente au début du XX^{e} siècle, n'a cessé d'augmenter du fait de la guerre civile et de la dictature qui s'en est suivie. C'est une des raisons pour laquelle son œuvre est toujours d'actualité soulignant ainsi que, malgré l'évolution de la société, la femme reste soumise aux injonctions du patriarcat.

2. LAILA RIPOLL

2.1. Panorama du théâtre féminin aujourd'hui

2.1.1. Le patriarcat et la dramaturgie

La croissante présence des femmes sur la scène théâtrale est un fait, aujourd'hui, indéniable. Cependant, il n'en a pas toujours été ainsi. Les femmes dramaturges espagnoles sont apparues récemment dans le panorama espagnol. Il a fallu attendre la fin du franquisme pour que l'Espagne connaisse une croissance de leur présence. Elles existaient auparavant, mais le poids des anciens concepts, des lois et traditions approuvés et renforcés durant des siècles par la religion a été et est très profondément enraciné dans la culture. Plus récemment, le système traditionnel et patriarcal de la dictature a fortement limité, voire annulé leur visibilité. Sous le régime franquiste, la femme n'avait pour seul rôle que celui de mère et d'épouse, toute activité professionnelle et intellectuelle leur étant limitée et contrôlée, pour ne pas dire interdite. Pendant que la femme vivait recluse dans son foyer, n'ayant aucun ou peu de contact avec le monde extérieur, l'homme s'appropriait le monde extérieur, investissait les rues et enracinait son pouvoir dans tous les domaines de la société, ne laissant aucune place au sexe féminin.

Tout au long de l'histoire, les femmes ont été, le plus souvent, perçues comme des objets servant à la connaissance et non pas des productrices ou sujets de cette connaissance. La dramaturgie, ne faisant pas exception à la règle, était donc considérée comme un espace peu propice aux femmes, étant donné que les caractéristiques de cette activité ne coïncidaient pas avec la nature féminine, perçue en tant qu'objet passif. La tradition culturelle du sexe féminin en tant que « femme privée » suggère que si celle-ci s'empare du domaine public, réservé aux hommes, elle devient automatiquement une « femme publique », avec toutes les connotations négatives qui en découlent. Il n'est pas inutile de préciser que la dévalorisation de la sphère domestique ainsi que tout ce qui a trait aux domaines attribués aux femmes, tels que son mode d'expression, ses goûts, ses intérêts, sa culture et sa rhétorique, ont influencé décisivement son absence du secteur le plus public des arts littéraires, c'est-à-dire le théâtre. Si leur présence est de plus en plus visible, les goûts et les canons littéraires hégémoniques persistent malgré tout. Patricia O'Connor l'explique clairement quand elle affirme que « a pesar de más de un siglo de actividad feminista y de constantes cuestionamientos de conceptos tales como "el mundo es cosa de hombres", "la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa", o "la anatomía determina el destino", estos lugares comunes siguen funcionando pasiva si no activamente en la mente de muchos » (O'Connor 1988, 13). Ainsi, l'incursion des femmes dans le monde littéraire a été progressive et est, encore aujourd'hui, un chemin qui nécessite force et persévérance.

Le théâtre, par son caractère public et requérant de la discipline, un esprit de synthèse, d'amples connaissances sociales, est considéré comme étant un genre plus apte aux hommes. L'acculturation ainsi

que l'éducation de la femme, qui dans le meilleur des cas n'avait accès qu'aux références religieuses et morales, plutôt qu'à la philosophie, l'histoire ou aux méthodes critiques, ne la préparaient pas à l'écriture du théâtre. En effet, selon les observations de John Stuart Mill dans *The subjection of women*, le sexe féminin est éduqué depuis sa plus tendre enfance pour croire que sa personnalité idéale doit être l'opposé de celle de l'homme. Alors que celui-ci fait preuve de volonté et de contrôle, la femme, quant à elle, doit être soumise et accepter inconditionnellement le contrôle d'autrui (Mill 1970). Ainsi la nature féminine est, soi-disant, plus adéquate aux contes ou aux romans, car, traditionnellement, le monde littéraire considérait la narration comme un genre moins structuré, moins limité et plus spontané, ce qui renvoie à la tradition orale et par conséquent aux talents dits « féminins » (O'Connor 1988). À cause de leur éducation, du rôle de mère et d'épouse, reléguée aux tâches domestiques, de la dépendance économique et l'interdiction d'occuper l'espace public traditionnellement réservé aux hommes, les femmes n'ont eu que peu de possibilités de développer leur veine littéraire et plus particulièrement leur veine dramaturgique. Si malgré tous les obstacles, elles parvenaient à écrire une œuvre théâtrale, elles devaient affronter la peur du mépris de la critique en exposant publiquement leurs pensées les plus intimes. Généralement, les critiques, masculins bien entendu, se montraient condescendants, pensaient que leurs œuvres étaient faibles stylistiquement et les thèmes traités triviaux[46]. Un défi de taille pour toute femme désireuse de faire ses débuts dans le théâtre.

2.1.2. Dramaturges du franquisme

Les difficultés rencontrées, ainsi que l'absence d'une identité féminine marquée, qui jusqu'alors n'existait que par opposition à celle de l'homme, ont influencé leur production artistique. En effet, pour pouvoir être reconnues et représentées, certaines d'entre elles ont adopté les attitudes, les préjugés et le style du groupe dominant : celui du genre masculin. Les dramaturges nées avant les années 1930 ont donc majoritairement suivi le modèle imposé par les hommes : ridiculisation des femmes intellectuelles ou professionnelles, idéalisation de la femme soumise dont la plus grande ambition est le mariage. La rigidité de leur éducation les a amenées à écrire des pièces conservatrices idéologiquement et linguistiquement et donc moins innovatrices techniquement. Bon nombre des œuvres ont tendance à représenter des épisodes romantiques idéalisés et à promouvoir les valeurs traditionnelles (O'Connor 1988). En effet, le genre féminin est « un constructo del género masculino, ya que han sido los hombres quienes, a través de la historia, han creado las normas y han asignado a las mujeres los papeles que tenían que representar y repetir » (Rodríguez Gago 2009, 294). C'est la raison pour laquelle nous retrouvons dans leurs œuvres des images binaires et stéréotypées, comme les mères sacrifiées/perverses, maîtresses/prostituées, épouses dévouées/adultères, filles obéissantes/indociles, toutes présentes afin de

[46] Patricia O'Connor dans son ouvrage de 1988, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid : Fundamentos, donne une vision détaillée des difficultés auxquelles ont dû faire face les femmes qui ont voulu se consacrer à la dramaturgie.

satisfaire les passions et désirs des hommes, et ainsi les libérer de leur peur d'autrui, de la différence et par conséquent de la femme. Ainsi, pendant les premières années du franquisme, aussi bien les hommes que les femmes ont écrit principalement un théâtre commercial, suivant la ligne naturaliste et faisant preuve de peu d'imagination. Des mélodrames politiques de droite, des comédies d'évasion, romantiques, des drames domestiques et des saynètes de mœurs ont été les formes choisies afin de répondre aux exigences des spectateurs de classe moyenne, public majoritaire des théâtres.

Selon le classement fait par Patricia O'Connor dans *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Dora Sedano est l'une des dramaturges de renom de l'époque franquiste, grâce à ses comédies bourgeoises et mélodrames politiques, qui appuient les valeurs du gouvernement de Franco. En collaboration avec Fernández de Sevilla, elle a gagné en 1952 le prix Lope de Rueda du concours *Agustín Pujol* avec *La diosa de arena*. Quant à Julia Maura, c'est la dramaturge avec le plus de représentations à son actif de la post guerre. Selon les observations de Francisco Ruiz Ramón, ses œuvres entrent dans les catégories de « comedia sentimental-costumbrista, o la pequeña comedia de tesis de la escuela benaventina » (Ruiz Ramón 1975, 318). Ana Diosdado adopte une posture critique face aux valeurs contemporaines. Parmi ses productions majeures, nous pouvons mentionner *Ud. también podrá disfrutar de ella* (1973), pièce avec laquelle elle a gagné le prix Fastenrath de la *Real Academia de la Lengua*. L'une des dramaturges les plus connues de cette génération est Mercedes Ballesteros qui était également romancière et journaliste. Ses pièces étaient le plus souvent des comédies, avec une légère allégorie poétique. Lauréate de plusieurs prix, tels que le prix *Calderón de la Barca* en 1951 pour *Buenas noches*, les œuvres de María Isabel Suárez de Deza représentent majoritairement des crimes passionnels dans une ambiance rustique, et la personnification des forces telluriques rappelant García Lorca et Casona. Carmen Troitiño se caractérise par l'intérêt qu'elle porte au théâtre expérimental. Elle a gagné en 1954 le prix Jacinto Benavente avec *Si llevara agua*. La dernière dramaturge que nous allons mentionner, même si cette génération a connu d'autres auteures de renom, est Luisa-María Linares. Son intérêt s'est principalement porté sur la narration, domaine dans lequel elle a obtenu un franc succès. Ses œuvres de théâtre, comme *Doce lunas de miel*, sont des adaptations de ses romans[47].

Pour résumer, il nous paraît primordial de mentionner les trois étapes du théâtre féminin pendant le franquisme et la dernière étape qui correspond au post franquisme :

1) Una limitación general de las dramaturgas al mundo supuestamente femenino y la idealización de las mujeres virtuosas y sumisas (años cuarenta y cincuenta) ; 2) un salir del mundo femenino literario al equilibrar los roles masculinos y femeninos y atreverse a opinar y afirmar (los sesenta y los setenta) ; 3) imitación de los dramaturgos masculinos evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso masculino percibido como neutro (finales de los setenta hasta principios de los

[47] Patricia O'Connor dans *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* dresse une liste détaillée des principales dramaturges de cette génération.

ochenta) ; 4) un nuevo orgullo en la identidad femenina reflejado en obras centradas otra vez en la mujer, pero rechazando las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso auténticamente femenino[48].

2.1.3. Dramaturges postfranquistes

Ainsi à la mort de Franco, en 1975, les femmes ont commencé à exiger leurs droits, droits qui avaient déjà été acquis en partie lors de la II[e] République. De nombreux mouvements sont apparus, réclamant l'égalité professionnelle, la libre association, la liberté sexuelle et bien entendu, la revendication de l'espace public, dont celui qui nous occupe plus particulièrement, l'espace théâtral. Cette conquête ne touchait pas seulement le statut d'actrice, qu'elles possédaient déjà, mais bien le statut d'auteure représentée et publiée au même titre que les hommes. Ainsi, les années 1980 ont donné naissance à la première génération de dramaturges, qui, pour la plupart, écrivaient déjà lors du franquisme et qui luttaient afin de se faire une place dans l'histoire littéraire, non sans difficulté.

Selon les travaux de Patricia O'Connor, les hommes, détenteurs du pouvoir, avaient pour habitude de ne l'utiliser qu'en leur propre bénéfice et reléguaient les femmes à leur rôle traditionnel dans le théâtre, à savoir celui d'actrice. Si une femme voulait atteindre le succès, elle devait obligatoirement écrire une œuvre dont la thématique s'ajustait à l'idéologie des hommes au pouvoir, ce qui n'était pas du goût de bon nombre de dramaturges s'inclinant plutôt à revendiquer leur propre identité. D'autre part, le genre théâtral, contrairement aux autres genres littéraires qui n'ont besoin que d'un lieu intime où écrire et d'une situation économique qui permet à leurs auteurs de subsister, n'est pas seulement « texte », mais est aussi « représentation », ce qui implique un processus de socialisation et peut poser problème aux femmes qui prétendent se consacrer à cet art. L'écriture théâtrale met en jeu d'autres facteurs -la programmation, les acteurs, le public- qui ne dépendent pas exclusivement de l'auteure et qui sont essentiels pour que l'œuvre atteigne sa signification ultime (Borràs Castanyer 1998). Une relation en forme de cercle vicieux s'établit entre écrire et représenter. Outre les difficultés techniques, les femmes ne sont pas présentes sur la scène théâtrale parce qu'elles n'écrivent pas et elles n'écrivent pas parce qu'elles savent qu'il y a peu de chance que leurs pièces soient mises en scène (O'Connor 1984).

L'une des premières difficultés auxquelles les femmes devaient, et doivent encore, se confronter pour pénétrer le monde théâtral était l'acceptation par leurs homologues masculins. Les pionnières ont dû, consciemment ou inconsciemment, adopter les attitudes, les préjugés et le style du groupe dominant. Une fois que l'écrivaine aura réussi à s'infiltrer, elle devra faire face aux compagnies théâtrales et aux agents locaux, afin de vendre son œuvre à des entités dont le seul but est de générer des profits. S'agissant d'un secteur peu progressiste, les dramaturges sont dans l'obligation d'affronter toutes sortes de préjugés, parmi lesquels celui de leur soi-disant incapacité à supporter les pressions qu'implique la représentation d'une œuvre. Une fois cette étape surmontée, la phase suivante est celle de la composition

[48] O'Connor, P. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos, 40.

théâtrale qui inclut des demandes de changements d'acteurs, de directeurs ou de techniciens par exemple. Ces difficultés, identiques pour les deux sexes, posent un problème supplémentaire pour le genre féminin, élevé dans la modestie et la passivité comme uniques qualités dignes d'une femme. Il s'agit d'une tâche des plus difficiles, mais pas impossible, comme le prouvent les dramaturges de cette génération qui s'en sont sorties brillamment. Si la production de ces auteures a atteint l'ultime étape de la représentation et du succès, force est de constater qu'elles n'apparaissent pas dans les ouvrages d'historiens, qui ont simplement omis de les mentionner. Ainsi, la pression des agents externes contre les femmes dramaturges ne concerne pas seulement les moments antérieurs à la représentation, mais aussi ses moments postérieurs, avec l'attitude néfaste des critiques et d'historiens (O'Connor 1988).

Cette première génération post franquisme prend l'initiative de s'organiser pour contourner les barrières dressées contre les dramaturges. Ainsi, cette décennie voit apparaître, entre autres, la *Asociación de Dramaturgas* en 1986 dont le but est de, selon sa présidente, Carmen Resino, « reivindicar sin ningún tipo de tinturas ideológicas ni pancartas feministas, la actividad dramatúrgica femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación » (O'Connor 1988, 35). Toutes étaient unies par le désir d'être écoutées et entendues, soulignant les problèmes rencontrés pour représenter leur travail dans les mêmes conditions que les hommes. Malgré tout, cette association ne perdura pas dans le temps, due aux différences de point de vue des auteures, car certaines revendiquaient une position féministe plus radicale, tandis que d'autres étaient plus modérées (Serrano García 2004).

La thèse d'Isabel Veiga Barrio portant sur *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo* dresse un panorama des principales dramaturges. Parmi les dramaturges présentes sur la scène théâtrale de cette décennie, nous pouvons mentionner Ana Diosdado, Carmen Resino et Lidia Falcón, toutes présentes pendant le franquisme. Bien que Ana Diosdado servît de modèle pour les futures générations de dramaturges, pendant la période démocratique, elle perdit son rôle de leader concernant la forme et le fond de son théâtre. Même ses plus grands succès non seulement ne montrent pas d'innovation importante, mais reflètent une société où les valeurs et les rôles traditionnels priment, comme avec *Los ochenta son nuestros* (1988). Diosdado, avec son point de vue plus traditionnel, ferait partie de la première ligne dramaturgique, alors que Lidia Falcón et Carmen Resino, appartenant à la deuxième tendance, occupent une place difficile à définir, éloignée du théâtre commercial. Lidia Falcón, avocate et directrice de la revue *Vindicación femenista,* a produit des pièces de théâtre, ainsi que des articles, essais et romans, qui se caractérisent par une vision fortement imprégnée de féminisme. Quant à Resino, ses œuvres ont des thématiques plus universelles, comme le manque de communication, la faim, la solitude ou l'égoïsme et s'inscrivent dans la tradition du théâtre de l'absurde, comme dans *Personal e instransferible* de 1988. La troisième tendance est incarnée par María Manuela Reina, qui choisit des thématiques en rapport avec les hommes, l'histoire et la littérature. Elle fut la première femme lauréate du prix de la *Sociedad General de Autores* en 1983 avec *El*

navegante. Cette pièce ainsi que ses autres productions expriment l'acceptation des valeurs machistes et par la même, contribuent à la continuité de la domination patriarcale. Concha Romero fait preuve d'un esprit innovateur et rebelle, sous oublier son intérêt pour les personnages et les évènements historiques. Sa vision de la dramaturgie contemple certains aspects de la tendance féministe socialiste-marxiste. Ce courant examine l'oppression que la femme a subie au long de l'histoire et affirme que l'expérience féministe ne peut se comprendre en dehors du contexte historique. Il s'agit d'un théâtre qui prétend redéfinir l'histoire en adoptant une perspective féministe.

Au début de sa carrière, Paloma Pedrero accordait peu d'importance à la vision féminine, comme dans *La llamada de Lauren* (1984), œuvre sur l'homosexualité masculine. Une fois arrivée à maturité, elle revoit ses priorités professionnelles et insiste sur l'importance de travailler des thèmes dits « masculins » depuis une perspective féminine, afin de donner la parole aux femmes. Elle fait partie, tout comme Pilar Pombo, d'un des courants féministes dominant : la tendance libérale-bourgeoise qui propose l'amélioration de la position des femmes dans la société au travers de réformes législatives. Au niveau théâtral, ses membres ne recherchent pas de nouvelles formes dramatiques, mais utilisent les formes traditionnelles pour établir une nouvelle vision féminine. Leur objectif est d'augmenter la visibilité des femmes dans des postes où elles avaient été absentes jusqu'à présent (administration ou direction), sans altération du pouvoir mis en place. Les personnages héroïques féminins se basent sur les caractéristiques des héros masculins renforçant ainsi les valeurs masculines (Veiga Barrio 2010)[49].

Maribel Lázaro et Marisa Ares sont les porte-paroles de la dramaturgie alternative ou expérimentale dans leur rejet des valeurs préétablies. Ares est plutôt antiféministe et ne montre pas de prédilection pour l'humour. Cependant, le sexe et la violence gratuite sont très présents dans ses œuvres, alors que Lázaro, qui rejette la vision masculine et machiste, donne un rôle de premier plan aux femmes et utilise l'humour. Pour terminer ce panorama des dramaturges de l'époque démocratique, nous pouvons mentionner également Yolanda García Serrano (O'Connor 1988) et conclure en ajoutant que

> Después de 1939, las dramaturgas profesionales han evolucionado desde la perpetuación del etos patriarcal, pasando luego a la reivindicación del derecho a participar en el discurso teatral como uno más, para finalmente dar un paso atrás y mirar el teatro y el mundo con "nuevos" ojos que empiezan a ver libremente y desde una perspectiva más auténtica[50].

Pour atteindre cette perspective plus authentique, les femmes dramaturges se sont penchées sur le théâtre historique, mais en lui apportant une vision particulière. Ainsi, ce genre théâtral, accusant la présence de motifs mythologiques, commença à être présent dans les écrits dramaturgiques durant le franquisme, puis connut un développement important après la mort de Franco et continue à être

---

[49] Isabel Veiga Barrio dans sa thèse de 2010 intitulée *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo*. Grenade : Universidad de Granada offre un résumé des courants féministes, parmi lesquels dominent trois tendances dans le théâtre : la tendance libérale-bourgeoise, la tendance radicale-culturelle et celle socialiste-marxiste.

[50] O'Connor, *op. cit*., 54.

d'actualité dans les œuvres des auteures actuelles. Étant donné l'ampleur de cette tendance, une brève description de ses principales caractéristiques s'impose.

Cette génération se caractérise par la révision des anciens mythes, dans lesquels elles n'idéalisent pas le personnage féminin, provoquant une rupture avec les images mythiques perpétuées par la société patriarcale. Il s'agit d'un théâtre critique, contre l'histoire hégémonique, qui prend le contre-pied du théâtre écrit par les hommes, où la femme est dotée des traits traditionnels. Les péchés sont, quant à eux, revisités et présentés au public à travers une vision féministe, dans laquelle la femme possède une identité propre. Nous le savons bien, la femme est, depuis toujours, assimilée au péché et par conséquent, mise de côté dans tout ce qui concerne les actes religieux transcendants. En effet, « la doctrina monoteísta condena a la mujer a un estado de inferioridad frente a la supuesta superioridad masculina, a raíz de la culpa achacada a Eva por "el pecado original" » (Zaza 2007, 18). Ainsi, les mythes les plus anciens la considéraient déjà comme inférieure à l'homme. Elle est l'incarnation du péché, son propre corps étant le péché.

La dramaturgie féminine est peuplée de stéréotypes féminins que les auteures ont adoptés, imités ou clairement rejetés. Outre Ève, nous pouvons trouver Lilith ou Pandore, ainsi que des femmes meurtrières (Médée), réduites au silence (Philomène, Méduse), malfaisantes, telles que les sorcières, vampiresses, courtisanes, femmes fatales ou des femmes indépendantes à la sexualité ambiguë, qui ne sont pas soumises au bon vouloir des hommes. De l'autre côté, nous sommes face à des femmes qui se caractérisent par leur bonté et soumission. Ici, nous pouvons nommer la Vierge Marie, Pénélope ou les « ángeles del hogar » (Rodríguez Gago 2009). Ce sont ces mythes que les dramaturges vont tenter de réécrire pour en donner une vision plus actuelle et contemporaine.

Un autre aspect auquel s'intéressent les auteures est la réécriture de biographies, étant donné que les femmes, même si elles y ont joué un rôle essentiel, ont toujours été exclues de l'Histoire officielle. Il s'agit de leur rendre la place qui leur a été volée au fil des siècles. Force est de constater que ces femmes, au profil atypique, ont dû renoncer à une partie de leur féminité pour conquérir ce monde destiné aux hommes (Zaza 2007). La société patriarcale a imposé et impose encore son modèle et la femme. Si elle veut se démarquer, elle doit adopter les comportements masculins. Ainsi, elles mettent en scène des anti-héroïnes, des personnages confrontés au système, pour les convertir en symboles de la liberté individuelle face au pouvoir factuel. Ces attitudes masculines se retrouvent non seulement dans l'Histoire des femmes et dans les pièces de théâtre des années 1980, mais aussi chez les femmes de pouvoir et les œuvres actuelles, montrant que même si la société a évolué, il reste encore beaucoup de chemin à parcourir si l'on veut atteindre l'égalité homme/femme. Les dramaturges, à travers ces héroïnes, reflètent leurs propres préoccupations liées à la recherche de leur place dans le monde et ainsi, pouvoir défendre leur condition de femmes libres face à l'imposition du patriarcat (Serrano 2008).

Cette volonté de promouvoir l'égalité entre hommes et femmes, aussi bien dans le choix d'une profession destinée traditionnellement aux hommes, que dans le choix des thématiques de leurs œuvres, montrant leur désir d'équilibrer les rôles, n'a pas reçu la réception escomptée. Les critiques (la plupart d'entre eux étant des hommes), les auteurs masculins ainsi que le public n'ont pas toujours vu d'un bon œil cette nouvelle dramaturgie féminine.

2.1.4. Dramaturges de la démocratie

La décennie suivante marque la normalisation de la présence des femmes sur la scène théâtrale et la recherche de leur propre identité. Nous avons établi une différence entre les dramaturges postfranquistes et celles de la démocratie, car il s'agit de deux collectifs bien distincts, tant par les thématiques choisies que par la manière dont elles les traitent. Les premières sont issues de la période franquiste et de la répression qui en découle. Alors que les deuxièmes sont issues de la démocratie, elles n'ont pas eu de contact direct avec la dictature, la plupart n'étant que de jeunes femmes lors de l'avènement de la démocratie. C'est la raison pour laquelle nous avons voulu les analyser dans deux parties, car la réalité socio-économique qu'elles ont dû affronter est différente et par conséquent leurs productions le sont également.

Étant donné le nombre important de femmes dramaturges et leur variété, nous ferons seulement un résumé de ce large panorama, en nous inspirant des études faites par, notamment, Isabelle Reck[51]. Le mélange des techniques et des arts est aujourd'hui largement répandu sur la scène espagnole, les femmes ne font pas exception et suivent cette tendance. Sara Molina, María Ribot ou Carmen Werner proviennent du domaine de la danse et admettent d'autres éléments qui transforment le spectacle en une réalité beaucoup plus complexe. Une autre ligne de travail est celle où les auteures gardent une relation avec le théâtre de marionnettes, comme Ana Vallés, Marina Wainer et Angélica Liddell. Enfin, les femmes appartenant à la troisième tendance, de facture plus classique, se centrent sur leur travail d'auteurs et de metteur en scène. Elles ont ainsi contribué à « la renovación de temas y lenguajes teatrales y […] han obtenido logros notables » (Pérez-Rasilla 2009, 395). La liste étant très longue, nous en mentionnerons seulement quelques-unes, comme Paloma Pedrero ou Yolanda Pallín, qui ont fait leur début pendant la décennie antérieure, ou Itziar Pascual, Lluïsa Cunillé, Gracia Morales, Diana de Paco ou Laila Ripoll, toutes très présentes sur la scène théâtrale espagnole actuelle[52].

---

[51] Isabelle Reck dans son article de 2004 intitulé « La deuxième génération de dramaturges de l'Espagne démocratique : un théâtre au féminin ». In Maria-Graciete Besse, Nadia Mékouar-Hertzberg, *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Paris : Éditions l'Harmattan, analyse les femmes dramaturges de cette période, plus particulièrement l'écriture théâtrale d'Itziar Pascual, Margarita Sánchez Roldán et Lluïsa Cunillé.

[52] Eduardo Pérez-Rasilla, dans son article de 2009 intitulé « La vanguardia femenina en la escena española contemporánea. Las creaciones de Ana Vallés ». In Alfonso Ceballos Muñoz, Ramón Espejo Romero, Bernardo Muñoz Martínez, *El teatro del género-el género del teatro : las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid : Fundamentos, dresse une liste plus détaillée des principales dramaturges de cette génération, ainsi que de leurs principales caractéristiques.

Pour les besoins de notre étude, nous analyserons brièvement les caractéristiques de cette troisième tendance chez les dramaturges. Dans un premier temps, rappelons que la conquête de ce territoire masculin met face à une autre réalité les créatrices : les problèmes économiques. Un des problèmes inhérents de cet art est celui du financement, qui rend difficile la représentation, difficulté qui touche indistinctement hommes et femmes de théâtre. Cette nouvelle génération de dramaturges se caractérise par la formation professionnelle, étant donné qu'elles ont grandi et ont été formées pendant la période démocratique, qui a vu la création d'écoles dramatiques et de nombreux ateliers de formation. Les dramaturges, des deux sexes, ont eu accès aux études et aux formations spécifiques dans les arts scéniques, par exemple avec des ateliers de productions ou de gestion théâtrale. Par conséquent, les membres de cette génération sont à la fois auteurs, metteurs en scène et producteurs de leur propre création. Cette formation dramatique et intellectuelle leur a facilité l'accès au monde théâtral, ce qui a accru leur visibilité. Cette visibilité s'est traduite par l'obtention de prix et par une plus grande représentation de leur travail. Cependant, aujourd'hui encore, dû au système politique, la liberté d'expression est en partie opprimée, à cause de l'instauration d'une censure économique, cette censure touchant plus grièvement les femmes que les hommes.

L'incorporation des femmes à la dramaturgie reste donc difficile et doit passer par la reconnaissance du théâtre en tant que profession à part entière pour elle, aussi bien concernant l'image que la société se fait de cette profession que celle des dramaturges masculins qui ont quelquefois encore tendance à avoir une opinion négative sur leur production[53]. En effet, selon les propos de Itziar Pascual, quand une femme écrivaine est considérée comme une bonne créatrice, elle est souvent perçue comme asexuée, son genre lui sera retiré, car femme et négativité sont encore synonymes aujourd'hui comme en témoignent la critique littéraire et la diffusion faite de leurs œuvres. La créatrice, asexuée, quand elle reçoit des éloges pourra remarquer que celles-ci ne sont faites qu'en critiquant d'autres femmes, car une femme ne peut avoir du talent qu'en opposition avec les autres femmes et non pas en opposition avec l'ensemble de la communauté dramaturgique (Pascual 2005).

Pour contrer cette dynamique, bon nombre de collectifs féminins voient le jour, certains sont seulement destinés aux femmes, alors que d'autres optent pour lutter main dans la main avec leurs homologues masculins, pour obtenir une plus grande reconnaissance de la part de la société et augmenter leur visibilité sur la scène théâtrale. En 1990, la *Asociación de Dramaturgas* disparaît et certaines de ses membres s'unissent à la *Asociación de Autores de Teatro*, dont le président est Alberto Miralles. Les

[53] Cet exemple, bien connu, servira à montrer que le monde littéraire est encore fortement masculin et sujet au machisme de ses membres. En 1981, l'ethnologue Lévi-Strauss s'opposait à la candidature de Marguerite Yourcenar à l'Académie française, car selon lui, on ne devait pas changer les règles de la tribu. Il faisait allusion aux tribus qu'il avait étudiées et qui disparaissaient si l'on changeait un élément de leur constitution. Par ailleurs, l'écrivain Albert Cohen, faisant preuve de grossièreté et de mauvais goût, affirma qu'elle ne pouvait pas avoir de grandes qualités littéraires, car elle était grosse et moche… Même si plus de trente ans sont passés depuis ces propos, il serait naïf de penser que cette situation n'est plus d'actualité.

dramaturges intègrent donc le monde théâtral avec une relative normalité, sans que cela ne signifie la fin des revendications contre les abus faits aux femmes. Un autre collectif féminin important marque ces années, il s'agit de *Las Marías Guerreras (Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas en Madrid)*, en hommage à la grande actrice espagnole María Guerrero (Madrid, 1867-1928). Elles luttent pour la reconnaissance des femmes sur la scène espagnole, car elles estiment que celles-ci sont très peu diffusées, malgré l'importance et la qualité de leur travail.

D'autres associations des professionnelles du monde théâtral naissent au cours des années afin d'augmenter la visibilité de leur production. Elles s'organisent en réseaux collaboratifs, dans le but d'accéder à des subventions pour développer leur capacité d'action et de projection dans la société, car, comme nous l'avons mentionné, les difficultés économiques rendent problématique la diffusion de leurs œuvres. Ainsi, elles organisent des conférences, des rencontres ou des lectures dramatisées, tout en collaborant avec divers organismes. À titre d'exemple, nous pouvons citer le *Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas* de Cadix, qui existe depuis 1997 ou le *Certamen de Teatro para Directoras de Escena Ciudad de Torrejón* depuis 1997 également.

Certaines auteures choisissent de créer leur propre compagnie théâtrale, comme Angélica Liddell ou Laila Ripoll, prenant en charge l'ensemble de la production, depuis l'écriture du texte jusqu'à sa représentation. D'autres, tout en étant intégrées dans des compagnies ou collaborant avec elles, ne participent pas à la mise en scène de leurs pièces, leur rôle étant celui d'apporter le texte ou de réaliser une adaptation. Enfin, l'écriture collective ponctuelle ou stable entre plusieurs auteurs est un moyen très utilisé pour faciliter la mise en scène des œuvres. De plus, la création collective permet la naissance de textes riches et variés, grâce à la multiplicité des points de vue et aux différentes sensibilités éthiques et esthétiques. En effet, la caractéristique principale du théâtre est aujourd'hui sa pluridisciplinarité et sa vision totalisatrice (García-Manso 2013).

2.1.5. Tendances actuelles

Par le biais d'œuvres collectives ou individuelles, le recours au passé historique ou mythologique est un des moyens utilisés pour dénoncer les problèmes actuels à travers la mise en scène de personnages appartenant au passé. Cette volonté de récupération du passé n'est pas nouvelle, en effet, Antonio Buero Vallejo dans les années 1940 amorça cette tendance, car la « historia y el mito, revisados y reutilizados, proyectan un subtexto del que brota la conexión actual por lo que los personajes y situaciones constituyen además símbolos de la opresión, de la víctima, del poder, de la lucha : de todos los profundos conflictos que han afectado a seres de cualquier tiempo » (Serrano García 2004, 569).

En général, l'expression de l'insatisfaction due au manque d'idéaux, le manque de communication, la peur, la violence, l'injustice régnant dans notre société sont des thèmes privilégiés. Le théâtre de la mémoire, très présent sur la scène actuelle, visant à donner la parole aux victimes oubliées de l'Histoire, s'inscrit dans un phénomène plus global. En effet, ces textes dramatiques

présentent de nombreuses similitudes avec le roman historique postmoderne. Celui-ci se caractérise par une tendance à la dépolitisation, la fragmentation, les multiples perspectives, une structure ouverte et la reconstruction d'une réalité passée. Cependant, le genre narratif ne peut rendre compte de la spécificité théâtrale. En effet, dans le théâtre, la « memoria representada, visualizada, interpretada y escenificada […] destaca por la variedad de recursos en los signos empleados, por el carácter interpretativo de la representación teatral, al igual que por la corporalidad y la inmediatez del trabajo actoral » (García Martínez 2008, 150). Le théâtre est une situation de communication, dans lequel la mémoire est partagée dans un espace concret, entre des acteurs et des spectateurs. Il s'agit d'un lieu privilégié où se réunissent des individus pour réaliser un acte de remémoration et de commémoration collective.

Laila Ripoll, appartenant à cette génération, s'inscrit dans cette nouvelle tendance, qui s'intéresse à la récupération de la mémoire historique du passé récent, afin de rendre hommage aux victimes des atrocités commises sur la population, et plus particulièrement sur les femmes. Il s'agira de redéfinir ce qu'est « être femme », en se dressant contre l'injustice de la politique d'exclusion menée par la religion, la littérature, l'histoire, en résumé par la société masculine. Ainsi la réécriture de l'Histoire constitue « una rectificación que da voz a aquellas figuras silenciadas en su tiempo, para así corregir la inscripción que privilegia la autoridad patriarcal y justifica sus actos » (Zaza 2007, 162), car jusqu'à maintenant la femme était privée d'histoire, elle servait seulement d'exemple négatif quand elle désobéissait à la loi de la société patriarcale. L'héritage de la mémoire, en tant que thème récurrent dans les productions actuelles, cherche à « mostrar hasta qué punto la historiografía oficial sigue siendo un lugar de la dominación masculina sobre la mujer, encontrándose ésta privada de su propia historia » (Garnier 2010, 70).

Les récents évènements sociaux politiques ont conduit à l'élaboration d'un « théâtre d'urgence » qui se dresse contre la guerre, le terrorisme, la xénophobie ou la violence domestique. Les monologues ainsi que les courtes pièces de théâtre, d'écriture individuelle ou collective, sont les formats choisis par nos dramaturges, pour « recoger en tiempo y espacio el momento de una vida o la confesión de un espíritu atormentado » (Serrano García 2004, 569) et par la même, permettre de dénoncer les maux dont la société souffre aujourd'hui. Par conséquent, le théâtre de cette décennie est surtout un théâtre « de ville », dans le sens où le monde urbain engendre la solitude, la massification, l'égocentrisme et la déshumanisation. Mais la dramaturgie féminine contemporaine ne cherche pas seulement à

> Retratar la sociedad actual y, por consiguiente, el lugar que ocupa la mujer en ella, sino también […] revisar la tradición, todavía vigente, que la define según dos componentes definitorios muy concretos : la procreación y la domesticidad, a pesar de los impulsos hacia una igualdad profesional entre ambos sexos. Las escritoras, entonces, se proponen iniciar una búsqueda de la identidad femenina a través de

la representación, en sus textos, de la propia mujer –una búsqueda íntimamente relacionada con la falta de modelos de escritura femenina anterior[54].

En résumé, cette deuxième moitié de siècle se centre autour de trois thèmes fondamentaux : la femme, l'Histoire et la société.

Dans leur recherche identitaire, les dramaturges se divisent en deux grandes catégories : celles qui se basent sur une construction réaliste et celles qui penchent pour une esthétique de plus grande liberté poétique, de rupture et d'abstraction. Au niveau esthétique, la tendance est au retour du lyrisme et à la récupération de la valeur du mot. La construction dramatique, quant à elle, met en place des structures divisées en séquences, qui rappellent le découpage cinématographique ou l'architecture théâtrale classique. Les dramaturges s'appuient sur une base réaliste pour mieux s'en éloigner, cherchant de nouveaux registres. La mise en scène est fréquemment minimaliste, ce qui appelle à l'imagination du spectateur, et l'action dramatique est maniée avec agilité. L'intérêt grandissant pour l'intertextualité, ainsi que pour les autres langages scéniques, tels que la musique, la danse ou le cinéma sont également à l'ordre du jour (López Mozo 2006).

Le théâtre, miroir de la société, reflète ces changements en même temps qu'il y contribue, théâtre féminin et globalisation ne faisant qu'un. Les frontières entre les espaces sont de plus en plus diffuses, créant un fossé entre des ensembles de pays et même entre les individus d'une société. Des « non-lieux » (Augé 1995), selon la dénomination de Marc Augé, se créent alors, des espaces qui favorisent l'anonymat, la solitude et qui sont fonctionnels, tels que les aéroports ou les supermarchés, lieux dans lesquels les échanges verbaux sont quasiment inexistants. Cependant, ces « non-lieux » de la postmodernité n'offrent pas de solution identitaire. L'homme peut toujours revenir à cet espace public phallocentrique, alors que la femme, si elle veut échapper à cette logique de pouvoir, doit abandonner la sphère domestique et se limiter à se repenser à travers d'autres espaces concrets bien délimités. Ces refuges permettent l'affirmation de l'identité féminine, dépassant ainsi le concept traditionnel d'espace féminin (Lorenzo Zamorano 2005).

Le temps et l'espace se désagrègent donnant matière à ces « non-lieux », dans lesquels le lieu peut se trouver en dehors de la scène ou bien disparaître complètement. Ces distorsions temporelles ne sont pas nouvelles, elles existaient déjà dans les œuvres des années 1980, libérant ainsi le présent des barrières des autres catégories temporelles, du passé et du futur. Michel Vinaver parle de « présentisme » où le présent est « la única realidad [que] mantiene una débil relación, aventurada, desunida, con los elementos del pasado y del porvenir », de manière que «la acción de conjunto es una sucesión de instantes discontinuos, que se ensamblan de manera intranscendente» (Vinaver 1993, 906-7). Le temps devient donc immobile, la pensée n'est plus représentée comme une extension, mais plutôt avec

[54] Rovecchio Antón. L. (2013). Monólogos a dos voces : Mascando ortigas de Itziar Pascual y El árbol de la esperanza de Laila Ripoll. *Cuadernos de investigación filológica, 39*, 64.

profondeur. Les œuvres liées au « présentisme » deviennent un lieu de passion, passion en tant que l'exaltation de l'affectivité et en tant que souffrance.

Exaltación debida a la libertad, por una parte ; dolor de la desorientación, por otra parte : dos direcciones simultáneas que traducen de forma innegable una concepción trágica de la existencia. Ésta aparece esencialmente en un conjunto de temas trágicos muy presentes en los textos que nos ocupan : temas políticos, como la violencia conyugal, los estragos sociales del liberalismo económico, los odios históricos, temas existenciales, como la muerte, la soledad o la incomunicabilidad[55].

C'est pour cette raison que l'esthétique néo moderne des dramaturges tente d'offrir des alternatives à l'indifférence cognitive et éthique du postmodernisme. Les espaces néo modernes « sirven para inscribir el imaginario femenino de forma más asertiva y en los que la mujer propone una solución a su crisis identitaria rechazando aquello que le impide su emancipación individual » (Lorenzo Zamorano 2005, 455).

La caractérisation des personnages suit également cette dynamique de désorientation du spectateur. La tendance actuelle est à la construction de personnages peu définis, la plupart n'ayant pas de nom propre et, dans certains cas, ni même de didascalies l'évoquant. Le personnage se construit uniquement grâce à ses propres mots. Contrairement aux tendances précédentes, où ce dernier se construisait et prenait vie autour d'un axe identitaire central, le personnage des dramaturgies féminines est plus approximatif. Cette caractérisation lui confère un moi pluriel, doté de facettes différentes et complémentaires. Le théâtre se transforme en un lieu d'exhibition de cette pluralité d'identités, permettant au spectateur l'identification avec le personnage et de s'imaginer comme une partie de cette identité collective. C'est le récepteur qui est chargé de donner un sens à ce qu'il voit, l'auteure ne donnant que des pistes d'analyse. Ainsi, le spectateur ou lecteur doit effectuer une lecture « verticale », c'est-à-dire que le spectacle réclame toute son attention et sa capacité de construction grâce aux éléments disséminés tout au long de la représentation. Le théâtre n'a pas pour objectif de transformer la société, il relègue cette fonction au spectateur, lui donnant un statut de « coproducteur du spectacle » auquel il assiste. Pour résumer, le théâtre féminin espagnol actuel suit deux lignes bien distinctes, toutes deux se confrontant au destin. D'une part, il reflète un monde où règnent le néant et l'incapacité pour créer quelque chose de nouveau, ce qui nous condamne à l'immobilisme. D'autre part, il met en lumière le destin comme la découverte de soi-même à travers l'exploration (Garnier 2010).

La conquête par la femme de la sphère théâtrale projette un nouveau regard sur la société, éloigné du modèle patriarcal dominant, car par sa propre nature féminine, celle-ci ne peut avoir la même vision du monde et de ses problèmes que l'homme, selon les propos de Virtudes Serrano dans *El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular*. Elle perçoit la réalité avec des nuances particulières qui divergent du point de vue masculin. Les personnages féminins permettent aux créatrices

[55] Garnier, E. (2010). Teatro de mujeres : una dramaturgia de la desorientación. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea, 15*, 71.

de projeter leurs propres expériences et notions, en corrélation avec leur situation dans le monde. L'art étant subjectif, l'expression dramatique féminine est marquée par le vécu externe et interne des auteures, expériences bien différentes de celles de leurs homologues masculins (Serrano 2005). Comme nous l'avons vu, la diversité des écritures féminines « no sólo llegará a subvertir las normas patriarcales y falocéntricas tradicionales, sino también el "instantaneísmo" posmoderno, abriendo paso a un nuevo sistema de valores » (Surbezy 2005, 171). Même si nous n'en sommes encore pas là, cette diversité sera d'autant plus marquée dans les œuvres qui touchent les conflits actuels, où le choix du personnage féminin luttant pour trouver sa place dans le monde offre des solutions thématiques et dramaturgiques inhabituelles. Quand la créatrice opte pour des thèmes plus amples, métaphysiques ou sociaux, sa condition féminine n'est pas aussi manifeste que quand celle-ci choisit une thématique concernant la condition de la femme, où le langage et l'écriture aux teintes féminines deviennent plus spécifiques. Les œuvres atteignent une valeur de témoignage, de subversion et de transgression, qui, aujourd'hui, n'est plus l'apanage des femmes, mais intéressent aussi les dramaturges masculins (Serrano García 2004).

Pour conclure, il est difficile d'avoir une opinion tranchée sur la question de l'écriture spécifiquement féminine. Cette question étant un thème central de la critique littéraire féministe depuis plusieurs décennies, il ne nous appartient pas d'en donner une réponse aujourd'hui. Cependant, nous pouvons affirmer que, malgré les nuances et divergences entre l'écriture féminine et celle de leurs homologues masculins, elles ont certains points communs concernant le langage et les sujets choisis qui ne sont pas essentiellement différents. L'ensemble de ce collectif poursuit un objectif commun : participer à la construction d'une Espagne moderne et européenne, qui assume son passé et en tire les leçons qui s'imposent.

2.2. Laila Ripoll et son rapport au théâtre

2.2.1. Son engagement

Laila Ripoll (Madrid 1964), « mujer de teatro » (Pérez-Rasilla 2013, 5), est devenue une figure incontournable de la scène théâtrale espagnole. Elle s'est formée à la *Real Escuela Superior de Interpretación* (RESAD) et depuis, elle ne cesse d'accroître son influence dans le monde théâtral. Elle n'est pas seulement dramaturge, comédienne et metteuse en scène, elle participe régulièrement à des rencontres ou à des articles concernant le processus d'écriture théâtrale et la fonction du dramaturge dans la société. Cet engagement et sa prédilection pour mettre en scène des œuvres du répertoire classique n'est pas sans rappeler la trajectoire de Federico García Lorca, qui à travers *La Barraca* mit en scènes les classiques espagnols et fit part de ses inquiétudes théoriques dans ses diverses conférences. La participation de Ripoll dans *Las huellas de la Barraca* en 2012 avec son œuvre *Luz en tinieblas* est

un signe évident de son intérêt pour diffuser le théâtre à l'ensemble de la population espagnole et ainsi participer à son enrichissement culturel[56].

En 1991, elle fonda en compagnie d'autres acteurs[57], le groupe *Micomicón* où elle travaille encore aujourd'hui en tant que metteuse en scène, directrice artistique, dramaturge et professeure. Sa participation dans la mise en scène d'œuvres classiques, du Siècle d'Or notamment, telles que *La dama boba* de Lope de Vega, *Los caballeros de Absalón* de Calderón de la Barca, des œuvres de Shakespeare ou de Valle-Inclán, a été un tremplin pour réaliser la mise en scène de ses propres pièces à partir de 1996. *La ciudad sitiada* a été sa première production dramatique, œuvre avec laquelle elle a obtenu le *Premio Caja España*. Ainsi, même si bon nombre de ses travaux se réalisent au sein de cette compagnie, elle a également travaillé pour la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (CNTC) sur *Del rey abajo ninguno* de Rojas Zorrilla, pour le *Centro Dramático Nacional* (CDN) sur *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé et pour Cuarta Pared sur la version de l'œuvre de Sophocle/Brecht *Antigone*, parmi d'autres travaux. En parallèle, elle a pris part à des écritures collectives avec *So happy together*, et aux œuvres collectives *Restos* et *Once voces contra la barbarie*. Pour finir, on peut mentionner sa participation dans des textes de radio théâtre[58].

Tout au long de son travail dramaturgique, nous pouvons constater l'influence des grands maîtres de la littérature espagnole. Tant dans son écriture que dans ses thématiques, elle les incorpore et se les réapproprie afin de produire une œuvre singulière, personnelle dans laquelle elle rend hommage aux auteurs qui lui ont permis cette création. En effet, Laila Ripoll

> Se sirve de sus materiales a su conveniencia, sin falsos escrúpulos, con irreverencia, si despojamos a este término de sus connotaciones paródicas o burlescas y lo circunscribimos a la posibilidad de perder momentáneamente el respeto a la autoridad moral que lo sustenta para restituir después el valor a esos materiales cuando se los emplea en otro contexto o con otros objetivos, sin dejar por ello de rendir alguna suerte de homenaje a quienes los crearon[59].

Selon Pérez-Rasilla, Laila Ripoll et sa compagnie, *Micomicón*, ont fortement contribué à la revitalisation et modernisation de la mise en scène du théâtre du Siècle d'Or et baroque espagnol. En effet, le théâtre classique était ancré dans une tradition désuète et dominée par une vision idéologique grandiloquente et présomptueuse. À travers son engagement professionnel, le *Micomicón* est devenu une référence dans le domaine de la représentation des œuvres classiques. Le traitement conféré au langage offre un langage épuré, rapprochant la parole baroque au spectateur actuel, apportant un souffle d'air frais, tout en gardant la rigueur du théâtre classique (Pérez-Rasilla 2013).

---

[56] *Las huellas de La Barraca* est un programme culturel de théâtre universitaire mis en place par la *Acción Cultural Española* en 2006 et dirigé par César Oliva dont l'objectif est de suivre les pas de *La Barraca,* créée par García Lorca, afin de diffuser au plus grand nombre des œuvres classiques et d'autres pièces plus contemporaines.

[57] Mariano Llorente, José Luis Patiño et Juanjo Artero.

[58] cf. annexe 2 avec l'ensemble de ses œuvres.

[59] Pérez-Rasilla, E. (2013). « La trilogía de la memoria, Laila Ripoll ». In Laila Ripoll, *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao : Artezblai, 7-8.

Dans un article sur le théâtre classique, « Apuntes sobre los clásicos », pour la revue *Primer Acto*, Laila Ripoll donne sa vision des classiques espagnols et explique les raisons qui la poussent à les mettre en scène aujourd'hui. Selon ses propos, « el teatro clásico español está muerto » (Llorente et Ripoll 2000, 29). Même si les spectateurs sont toujours attirés par les textes classiques fidèles aux œuvres originales, car c'est quelque chose de « bien vu », force est de constater qu'ils s'ennuient. Ces mises en scène suivent à la lettre les règles imposées par certains érudits qui affirment savoir comment il faut jouer et représenter les classiques, en se basant sur leurs connaissances des mises en scène de l'époque et leur étude minutieuse des textes et de leurs secrets. Cependant, il est impossible de savoir avec certitude comment ceux-ci étaient joués. De plus, l'époque actuelle n'étant plus la même, on est à même de se demander le sens d'une telle affirmation.

Alors, pourquoi représenter des œuvres classiques ? C'est la question à laquelle la compagnie théâtrale a dû répondre à maintes reprises, dans un besoin permanent de justifier ce choix. La réponse est simple :

Porque son un material vivo, vibrante, repleto de emociones, de sentido, de alma, de sangre de contemporaneidad. El soporte del verso empuja, seduce, construye una partitura (entendida a la manera de Grotowski) que, lejos de encorsetar, enriquece, sugiere y facilita la emoción. El verso es ritmo : pausas, encabalgamientos, sinalefas… crean un soporte en el que el juego está servido. La discusión reside en cómo deben o no deben hacerse. Y si se deben hacer, como todos los textos, con libertad. Lope hablaba de *encerrar los preceptos con seis llaves* ¿quiénes somos nosotros para llevarle la contraria y pretender enunciar un decálogo de rígidas normas que sólo sirven para destrozar un arte vivo, libre y cambiante ?[60].

Ainsi, c'est à l'âme des textes que l'on doit s'intéresser, à leur forme, leur rituel, leur situation et à la richesse de leurs personnages. Il faut redonner une seconde vie aux chefs-d'œuvre du théâtre du Siècle d'Or, avec gaieté et spontanéité mais avec discipline et rigueur, avec irresponsabilité et risque mais avec dévotion et connaissance, en bref avec amour (Llorente et Ripoll 2000).

Faisant usage de l'humour et de l'ironie, l'écriture de Ripoll se caractérise par la singularité du ton utilisé pour traiter des sujets qui touchent l'ensemble de la population. Écriture singulière et chorale en même temps, elle met en valeur son engagement avec la réalité immédiate « en una expresión de fuerte plasticidad y viveza destinada a representar con vigor inusitado, sin pusilanimidad ni reservas, las oscuras fuerzas de la historia y del hombre, sus pesadillas y sus fantasmas, y la brutalidad de una represión que ahoga anhelos profundamente humanos » (Pérez-Rasilla 2013, 80).

Dans l'ensemble de ses textes, l'engagement éthique et politique est latent. La richesse lexicale et l'audace de son langage lui permettent de donner un point de vue aiguisé et pertinent sur des sujets sociaux épineux. La génération d'auteurs issus de la démocratie est particulièrement sensible aux conséquences de la guerre civile, à l'exil et aux problèmes existentiels engendrés par le franquisme

[60] Llorente, M., Ripoll, L. (2000). Apuntes sobre los clásicos. *Primer acto : Cuadernos de investigación teatral*, 284, 31.

(Katona 2015). Leur préoccupation traverse les frontières espagnoles, en s'intéressant aux conflits actuels de nos sociétés. Leurs productions offrent un soulagement à la tension existante entre le mythe et le traumatisme, ce qui permet une réflexion créatrice de la mémoire politique, sociale et culturelle (Moreno-Nuño 2006). Ripoll ne faisant pas exception à la règle, ses œuvres sont indéniablement marquées par le sceau de la guerre civile et ses conséquences pour la population.

Cet attrait concernant le passé traumatique peut s'expliquer par le phénomène de relève générationnelle. Les circonstances historiques qui ont marqué la transition ainsi que la peur qui paralysait les générations précédentes ont aujourd'hui disparu. La nouvelle génération s'intéresse donc à ce passé et revendique la mémoire et la dignité de leurs aïeux, ouvrant, par conséquent, un débat au sein de la société pour pouvoir enfin fermer les blessures (Colom González 2010). La dramaturge appartient à cette génération et veut briser, à travers son théâtre, le « pacto de silencio no escrito, pero grabado a fuego en la sociedad española » (Pérez-Rasilla 2013, 8), car sans un dialogue ouvert et franc, le traumatisme historique ne pourra pas être surmonté et continuera à laisser son empreinte sur les générations futures. Pour atteindre cet objectif, la thématique principale de son œuvre est la mémoire de la guerre civile espagnole. La plupart de ses productions sont marquées par le devoir de mémoire, le souvenir des atrocités commises, la répression postfranquiste et l'exil. Cependant, la guerre civile espagnole ne doit pas être prise seulement pour elle-même, mais comme métaphore de toutes les formes de violences, d'oppression et d'exclusion.

En continuité avec cette thématique et en relation avec son statut de « mujer de teatro » évoqué antérieurement, le statut et le rôle de la femme dans la société sont aussi largement évoqués au cours de sa production. Contrairement à d'autres dramaturges féminines, elle ne fait pas partie d'un collectif féminin pour favoriser la divulgation de son travail. Elle a choisi de créer sa propre compagnie théâtrale. Ce choix laisse supposer que pour arriver à son but, elle a dû faire face non seulement aux difficultés inhérentes à la création de toute compagnie, mais aussi à la difficulté d'être femme dans un monde majoritairement masculin, où sexisme et machisme sont encore à l'ordre du jour. Un rapide coup d'œil concernant les statistiques de la présence des femmes au théâtre suffira à nous en convaincre. En 2015, le pourcentage des femmes ayant dirigé une œuvre est de 18% et celui des femmes ayant écrit une œuvre est de 17%, contre 70% et 67% pour les hommes[61]. En participant à la création du groupe *Micomicón*, elle fait partie de cette nouvelle génération de femmes qui tentent de combler le vide dans la scène théâtrale laissé par le sexe féminin. Son initiative et investissement dans tous les domaines s'inscrivent dans cette récente ligne de féminisation du théâtre, non pas seulement à travers les actrices, mais aussi à travers la présence de plus en plus significative de metteuses en scène et dramaturges féminines.

[61] cf. annexe 3 concernant le pourcentage de femmes sur la scène théâtrale en 2015. Nous avons choisi l'année 2015, car elle correspond à l'époque actuelle et à l'année où Laila Ripoll et Mariano Llorente ont gagné le *Premio Nacional de Literatura* pour leur œuvre *El triángulo azul*. Il s'agit donc d'une date importante et symbolique dans la carrière de Ripoll.

Dans cette optique, nous pouvons mentionner Angélica Liddell, qui jouit également d'une importante réputation à l'intérieur et à l'extérieur des frontières espagnoles. Tout comme Ripoll, elle a fondé sa propre compagnie en 1993, *Atra bilis*, avec Gumersindo Puche. Quelques-unes des questions qui la préoccupent ont trait à la relation homme/femme, au sexe, au pouvoir et à la mort. À travers le fil conducteur de la guerre civile, Ripoll nous montre les facettes les plus obscures du genre humain, à savoir les relations de pouvoir, la mort, la violence, violence faite aux femmes notamment. Ces deux dramaturges mettent en scène les problèmes dont le genre féminin est la victime, les rôles assumés par l'un et l'autre sexe, en les présentant avec une perspective féminine inévitable. Leurs voix ainsi que celles des autres auteures se font entendre en tant qu'actrices de leur propre destin. Elles affirment leur capacité et leur droit de s'exprimer et de s'autoreprésenter et offrent leur propre vision du monde (García-Manso 2011). Ce phénomène participe à la construction d'un futur monde artistique, et plus amplement d'une société, dans laquelle hommes et femmes seraient égaux.

Malgré un engagement marqué et une importante reconnaissance de sa compagnie théâtrale, Laila Ripoll doit tout de même affronter la crise qui touche le monde de la scène. Comme ses nombreux articles en témoignent[62], elle est très pessimiste concernant l'avenir du théâtre et de la société en général. Beaucoup de compagnies disparaissent et de salles de théâtre ferment étant donné la politique actuelle. Il est presque impossible de vivre exclusivement du théâtre, la plupart de ses agents devant le concilier avec un autre travail. Souvent, les compagnies finissent par montrer leur travail gratuitement, et même si elles financent leurs frais, cela reste une situation peu viable et difficile à soutenir économiquement. La concurrence est féroce. En effet,

> El teatro, ese eterno enfermo, saldrá de ésta como ha salido de tantas otras. El teatro en España necesita reinventarse, necesitamos encontrar nuevos caminos. Pero no va a ser fácil capear el temporal. Cuántos talentos se van a quedar en el camino, cuántos grandes textos se van a dejar de escribir, cuántas tonterías vacías van a sustituir a la calidad. Cuántos espectadores vamos a perder. Esa es nuestra tragedia, que nos dejen solos actuando para nadie[63].

Un autre problème que Ripoll mentionne fréquemment est celui de la censure. Les récentes productions dramaturgiques mettent en évidence que les textes se réduisent peu à peu au monologue ou au dialogue entre deux personnages. Ces personnages ne doivent gêner personne et doivent, surtout, faire rire, avec un décor et des costumes réduits au minimum. Les artistes se sentent obligés de suivre cette tendance, car ils sont poussés par la peur : « el miedo del que programa, el miedo al concejal de turno, el miedo ideológico, el miedo "al qué dirán", a meterse en camisa de once varas, a que el sector más reaccionario del público se moleste, a que el santón que escribe en el periódico haga una mala

[62] Laila Ripoll a écrit bon nombre d'articles dans lesquels elle parle du rôle du théâtre dans la société et sa situation actuelle. À titre d'exemple, nous pouvons citer : Miedo, censura y morosidad. *ADE teatro, nº130*, 2010, p.59 ; ¿Por qué el teatro molesta tanto? *Primer Acto, nº342*, 2012, p.20-24 ; Lo que me ronda. *Primer Acto, nº344*, 2013, p.36-38 ; Entrevista a Laila Ripoll por Iván Humanes. *Quimera : revista de literatura, nº362*, 2014, p.42-43.

[63] Ripoll, L. (2013). Lo que me ronda. *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, 344, 38.

crítica… » (Ripoll 2013b, 38). La différence de visibilité entre hommes et femmes sur la scène théâtrale nous pousse à penser que la censure n'affecte pas les deux sexes de la même manière. En plus des raisons mentionnées antérieurement, il faut y ajouter celles liées au genre, car même si elles ne sont pas mentionnées explicitement, ce sont les hommes qui occupent majoritairement les postes décisifs. Il est indéniable que leurs choix se portent le plus souvent sur des œuvres masculines, reproduisant ainsi l'ordre patriarcal dominant. Les chiffres mentionnés antérieurement concernant le pourcentage des femmes sur la scène théâtrale en 2015 sont un bon indicateur pour confirmer la continuité de cette domination masculine dans ce domaine, où malgré une certaine évolution, les traditions perdurent et les hommes sont nettement plus présents que les femmes, surtout quand il s'agit de poste à responsabilité. Nous pouvons aller plus loin en affirmant que Laila Ripoll, comme bon nombre de dramaturges féminines, a pris le parti de mettre en scène ses propres œuvres pour que celles-ci puissent être connues du grand public. Isabel Veiga Barrio dans sa thèse sur les relations de genre dans le théâtre l'affirmait déjà : en 2006 et 2007, un nombre important de spectacles dirigés par des femmes utilisent des textes écrits par des femmes. Elle ajoute que le plus souvent l'auteure et la metteuse en scène sont la même personne. Très peu de metteurs en scène masculins représentent des œuvres écrites par des femmes, c'est une des raisons pour laquelle les femmes décident de diriger leur propre production pour qu'elles puissent être représentées (Veiga Barrio 2010). Ce qui était vrai pour les années 2006 et 2007 l'est encore aujourd'hui, Laila Ripoll en étant un exemple, contrant ainsi la censure indirecte que les hommes pourraient exercer sur son travail pour sa condition de femme et aussi la censure du secteur public.

Force est de constater, qu'il s'agisse d'une autocensure ou d'une censure extérieure, que la censure existe bel et bien encore aujourd'hui. Depuis toujours, le théâtre a dû faire face à des tentatives de « domestication ». Les essais pour transformer le théâtre en quelque chose de bénéfique pour la société, suivant la loi et la morale, sont innombrables, mais heureusement ces tentatives se sont soldées jusqu'à présent par un échec. Le théâtre dit des vérités que personne ne veut entendre. Pour contrer son influence, la censure revêt désormais l'habit du programmateur culturel, qui décide ce que « son » public veut voir et entendre, rejetant les thématiques considérées comme gênantes. Certaines mairies refusent même de laisser les compagnies jouer une œuvre parlant de tel ou tel sujet. De plus, nous ne devons pas oublier que, selon Ripoll, l'époque dans laquelle nous vivons est une période qui nous oblige à nous poser des questions incommodes et à réfléchir. Ainsi, dans son cas, la plupart de ses pièces ayant pour thématique la mémoire historique, elle doit constamment faire face à toutes sortes d'entraves pour pouvoir représenter ses œuvres dans l'ensemble de l'Espagne.

Néanmoins, il est toujours possible de recourir aux œuvres du théâtre classique, celles-ci parlent de tous les sujets actuels : la corruption, le fanatisme religieux, les riches et les pauvres. Elles dénoncent aussi les injustices ou bien les violences machistes. Mais ce n'est pas suffisant, il faut encore créer, « metiendo el dedo en la llaga, y el dedo en el ojo y el palo en el culo » (Ripoll 2012b, 20). L'asphyxie

économique actuelle se révèle être une censure très efficace, la question est de savoir si cette nouvelle forme de censure moderne réussira à museler le théâtre.

Malgré tout, au fil des siècles, le théâtre s'est toujours alimenté de la crise, donnant l'impression qu'il grandit et se développe à mesure que les circonstances deviennent difficiles. Théâtre et décadence semblent aller de pair, ils sont indissociables. Pendant les périodes les plus critiques, les salles de théâtre se remplissent et les créateurs font preuve d'une intense activité artistique. Étant donné que le théâtre a pour but de toucher les sujets sensibles et les thèmes tabous de la société, on en vient à se demander si quand tout va bien, il perd de sa force. C'est la raison pour laquelle la production dramaturgique est actuellement en plein essor et ce, malgré les difficultés auxquelles elle doit faire face. Comme Ripoll l'affirme,

A medida que voy escribiendo me voy deprimiendo y viendo que el futuro está negro, negro y empapado en mediocridad. Quizás la crisis sea la solución. A lo mejor tocamos fondo, reventamos de una puñetera vez y salimos de esta espiral cateta y necia de distribuidores, programadores, circuitos, redes autonómicas, morosos, cachés ridículos, compañías de mediano formato, indocumentados programando, políticos programando, falta de riesgo, sin emoción, sin ganas, sin ideas, sin nada…[64].

Nous pouvons voir que Laila Ripoll, grâce à ses nombreux articles et la franchise avec laquelle elle s'exprime, est une fervente défenseure du théâtre et de son importance pour l'enrichissement culturel et le bon fonctionnement de la société. C'est grâce à lui et à travers lui que la société peut et doit faire face à son propre passé et en tirer les enseignements qui s'imposent.

2.2.2. L'humour et le grotesque

Après avoir tracé les grandes lignes de la dramaturgie espagnole féminine au cours du XX[e] siècle, nous pouvons en déduire que l'égalité entre hommes et femmes est loin d'être à notre portée. L'androcentrisme dans lequel nous vivons ne nous fournit pas les éléments nécessaires pour interpréter correctement la production féminine, influencée par les préjugés culturels dominants. Pour preuve, la timide incursion des auteures dans le monde de l'humour. L'étude de Virginia Imaz démontre que l'humour est, majoritairement l'apanage des hommes, car selon les stéréotypes en vigueur : la femme n'a pas d'humour. Elle est la cible des blagues et boutades qui concernent aussi bien la sexualité que la condition féminine. Cette dernière doit se contenter de rire au moment opportun pour s'intégrer dans la communauté. L'éducation et le processus de socialisation propre aux femmes leur ont appris à être responsables, séduisantes et à remplir leur devoir maternel. Une femme doit être discrète, bien élevée, faire preuve de classe, d'élégance et de sensualité, qualités que l'on pourrait considérer contraires à celle que requiert l'usage de l'humour (Imaz 1998).

[64] Ripoll, L. (2010). Miedo, censura y morosidad. ADE teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, 130, 59.

Cependant, cette image de la femme est en cours de transformation. Nombre d'entre elles assument des rôles traditionnellement masculins, n'hésitant pas à jouer la carte de l'humour, comme en témoigne l'augmentation d'humoristes féminines par exemple. Il en est de même dans le domaine théâtral, où jusqu'aux années 1980, l'usage de l'humour était réservé aux hommes, non seulement à cause de la nature féminine comme nous venons de le voir, mais aussi à cause de la difficulté d'accès pour les femmes à la dramaturgie. Ainsi, il a fallu attendre la transition démocratique pour voir chez certaines auteures, telles que Lidia Falcón ou Carmen Resino, quelques exemples d'humour et de grotesque dans les productions féminines.

Laila Ripoll mise également sur cet humour pour transmettre son message. Malgré les débats concernant la tendance misogyne des auteurs tels que Quevedo ou Valle-Inclán mis en avant par la critique, Ripoll suit leurs pas, en s'inscrivant dans la tradition espagnole de l'humour noir et du grotesque. Selon elle, l'humour des hispanophones tourne autour des notions d'absurde et de mort. En effet,

> Nuestra risa es la risa negra, desdentada y bufa de las pinturas de Goya : la sonrisa de los viejos que sorben sopa, la mueca grotesca de las brujas en el Aquelarre, la carcajada obscena de los mirones del onanista, el gesto a través de la bruja que sopla por el ojete de un niño. […] Es una risa fea, que huele más mal que bien, pero es lo que hay[65].

L'ensemble de sa production artistique est indéniablement marqué par ses traits d'humour et de grotesque. Ses œuvres, ainsi que celles de bon nombre de ses contemporaines, révèlent un fort attachement à l'humour, car c'est à travers lui qu'elle peut transmettre toute la barbarie dont la population a souffert au cours de l'Histoire. En effet, selon ses dires « hablar de todo este espanto sin usar el humor no hay quien lo aguante, es una cosa difícilmente soportable » (Ripoll 2011, 30). Elle mêle tragédie et humour pour dénoncer les maux dont souffre la société. Isabelle Reck dans son article sur « El teatro grotesco de Laila Ripoll » réitère ses propos, affirmant que « la estética del grotesco es la vía privilegiada por ese teatro de denuncia y reivindicación, y las autoras echan mano de todos los recursos que brinda para hacer un teatro capaz de ofrecer una visión distanciada del mundo trágico » (Reck 2012, 58) et nous offre une analyse complète du grotesque chez Laila Ripoll. Ainsi, selon Reck, l'esthétique grotesque suit trois catégories principales.

La première catégorie est celle de la caricature et de la satire mordantes avec des éléments grotesques. Les œuvres ont pour thématique la situation actuelle de la femme dans tous les domaines : violence et éducation machistes, marginalité dans la politique, la culture ou le travail, comme en témoigne la pièce de Ripoll *Unos cuantos piquetitos*. Plus généralement, ces œuvres traitent de différents types de marginalisations, de corruptions et de violences, qui sont retransmises quotidiennement par les

[65] Ripoll, L. (2016). « De qué se ríe el español ». In Philippe Merlo-Morat, *Las emociones en la creación artística contemporánea española*, Saint-Étienne : Le Grimh, 373.

moyens de communication et qui soulignent le grotesque, l'absurde et le cynisme de notre société. *Un hueso de pollo* entre dans cette catégorie et s'inscrit dans le *teatro del monstruo humano*.

La deuxième catégorie se rapproche des formes grotesques scatologiques du corps. Il s'agit des jeux sadomasochistes avec le corps, se situant entre la performance esthétique et la dislocation grotesque du corps nu, mutilé, en tant que champ de bataille d'une lutte existentielle, politique, sociale et culturelle. Cependant, Laila Ripoll n'entre pas dans cette catégorie, car aucune de ses œuvres n'utilise cette esthétique.

La troisième catégorie concerne la farce ou la tragicomédie grotesque, héritière de l'*esperpento* de Valle-Inclán et des monstres agonisants, assoiffés de pouvoir, du théâtre rituel grotesque néobaroque de la dernière décennie du franquisme. Parmi les auteures actuelles, Ripoll est la principale représentante avec *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)* ou *Santa Perpetua*. Ces œuvres tentent de montrer le côté le plus obscur de l'histoire de l'Espagne du XX^{e} siècle (Reck 2012).

Son théâtre pénètre dans le grotesque de la tradition espagnole, dans l'*esperpento* et dans un univers personnel d'espaces claustrophobiques. La *Trilogía de la Memoria* joue la carte du grotesque, révélant le passé pour montrer le côté le plus sinistre de ceux qui se cachent derrière un masque de respectabilité. Afin de rendre plus tangible la distance entre être et paraître, Ripoll a choisi de travestir les acteurs, recréant par des formes grotesques la réalité espagnole, et ainsi de montrer la distance qui sépare cette réalité du discours officiel.

Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…) en est un exemple. Cette œuvre mélange le lyrisme du théâtre rituel et la tradition grotesque pour créer une farce d'humour noir grotesque, où la douleur et le rire sont savamment mélangés. Le rire est provoqué par la sagacité des dialogues et le jeu des acteurs masculins, que l'on peut qualifier d'*esperpéntico*, habillés en femmes. Les éléments culturels, folkloriques et religieux jouent aussi un rôle prépondérant dans cette reconstruction grotesque de la réalité. Mais peu à peu, le spectateur se rend compte que le grotesque n'est qu'un moyen de nous faire percevoir la réalité, à travers un miroir déformant, et de nous inciter à réfléchir, affirme Ladra (Ladra 2014). Il s'agit d'une farce grotesque qui, tout comme *Santa Perpetua*, « combina […] elementos del grotesco carnavalesco y del grotesco demoniaco y espectral para crear monstruos "pintorescamente" esperpénticos, pero tan perversos como los del "teatro del horror" » (Reck 2012, 61).

Ces « monstruos "pintorescamente" esperpénticos » se retrouvent dans *Santa Perpetua*, œuvre dans laquelle Zoilo est le seul personnage que l'on peut qualifier de « normal ». Il est face à cette famille grotesque, où les deux frères jouent le rôle d'un binôme comique afin d'atténuer l'horreur de ce qui est raconté. Dans cette pièce, le grotesque culmine avec la scène dans laquelle Zoilo, pour récupérer son vélo, doit accepter de se faire prendre en photo avec Perpetua comme de jeunes mariés. Cette scène « podría figurar en una antología del teatro español grotesco por la fuerza corrosiva de la imagen que

compone » (Pérez-Rasilla 2013, 82). Ici encore, la brutalité des faits contraste avec le traitement grotesque de la pièce.

Dans *Los niños perdidos*, les monstres sont aussi présents, incarnés dans l'image de la religieuse qui maltraite constamment les enfants. Son personnage est joué par l'un d'entre eux, montrant toute l'horreur qu'ils ont subie. Grâce à leurs jeux de rôles et leurs traits d'esprit, Ripoll fait passer son message à travers ces moments humoristiques. À la fin de la pièce, nous apprenons que la nonne ainsi que les enfants, à l'exception de Tuso, ne sont que des spectres, fantômes du passé qui hantent le présent de ce dernier. Ce recours au surnaturel est très utilisé dans sa production (*Los niños perdidos, Víctor Bevch. Blanco, Europeo, Varón, Católico y Heterosexual, La frontera, Atra bilis (cuanto estemos más tranquilas…), Santa Perpetua*) et fait partie de son esthétique grotesque, de même que les corps sexuellement indéterminés, déformés ou les clones, avec la multiplication des frères et sœurs.

Le grotesque est la seule esthétique capable d'offrir la distance nécessaire pour aborder directement l'insoutenable, l'indicible sans tomber dans le sentimentalisme ou le pathétisme pour sauvegarder ce théâtre de dénonciation. *Que nos quiten lo bailao* alterne des scènes de sentimentalisme avec d'autres absurdement grotesques, quand Marcial et Ignacio jouent avec l'urne funéraire avant de découvrir de quoi il s'agit. Situation grotesque somme toute, même si l'on ne peut pas qualifier cette œuvre de grotesque à proprement parler, affirme Isabelle Reck (Reck 2012).

De la même manière, les pièces s'intéressant aux problèmes de la femme, même si elles contiennent des éléments grotesques, ne peuvent entrer pleinement dans cette catégorie. *El día más feliz de nuestra vida*, tout comme *Los niños perdidos*, introduisent la thématique de l'éducation religieuse sous le franquisme à travers le discours crédule et naïf des enfants, pour dénoncer le grotesque de ce discours religieux. Dans le cas de *Unos cuantos piquetitos*, nous nous trouvons face à une caricature mordante pour dénoncer la violence machiste.

L'autodérision et l'humour sont utilisés comme mécanisme de défense dans *Pronovias*, où deux femmes mutilées tentent d'acheter une robe de mariage. Elles utilisent l'humour pour se référer à leur situation, ce qui embarrasse la vendeuse tout comme le spectateur qui rient, mais grotesquement, ne sachant comment réagir face à une telle situation. Ces deux femmes sont conscientes de leur condition tragicomique, ce qui ne les empêche pas de défier les conventions pour réclamer ce qui leur est dû. L'humour souligne le fait qu'il ne suffit pas d'agir normalement pour combattre ce qui ne l'est pas. Cependant, le rire réussit à remplir son rôle de fonction cathartique sur la société. Le rire est aussi présent dans le personnage de Frida Kahlo, dans *El árbol de la esperanza*, où le personnage est animalisé. Tout dans la pièce est excessif et hyperbolique. Il y a un contraste évident entre la situation décrite, l'ironie et le sarcasme dont le personnage fait preuve envers elle-même. L'humour noir permet de rendre compte de la force de cette femme face à sa mort imminente.

Le spectateur ne peut s'empêcher de se demander ce qu'il y a de comique dans ces pièces, étant donné le caractère tragique des situations. Pour Laila Ripoll, la réponse est simple : « Es cuando la risa se hiela y se convierte en mueca, cuando sin que nos hayamos dado cuenta, hemos dejado de ser invulnerables, nos hemos convertido en un inmenso talón de pasta flora, en monigotes a merced de la emoción y el palo » (Ripoll 2016, 373).

La ciudad sitiada souligne le décalage entre la réalité insoutenable et l'indifférence avec laquelle les personnages la perçoivent. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner la scène ou deux hommes débattent sur la possibilité de manger ou non le cadavre d'un bébé, à cause de son état avancé de décomposition. Ici, nous pouvons voir clairement comment le traitement grotesque de la scène nous aide à supporter le monde tragique que l'auteure représente. Ainsi, toutes les ressources dramaturgiques du grotesque sont utilisées dans ses œuvres, comme dans *Un hueso de pollo*, quand le spectateur se rend compte de la dramatique réalité à laquelle Ripoll fait référence : l'horreur la plus absolue et insoutenable des camps de concentration, provoquant un décalage entre le langage utilisé et la réalité évoquée. Elle dépeint ainsi un monde dévasté par la brutalité et l'animosité humaine.

La musique est un élément primordial dans toute la production théâtrale de Laila Ripoll et dans le théâtre en général, c'est pourquoi son rôle a été étudié à plusieurs reprises, notamment par Cristina Oñoro Otero. Elle peut avoir une double fonction. La musique peut être au service du drame pour accentuer le *pathos*, se mettant au service de la catharsis. Ainsi, elle accompagne, accentue et souligne l'action dramatique. Elle peut être aussi utilisée comme contrepoint ou interruption de l'action (Oñoro Otero 2016). Dans *El triángulo azul*, sa présence est récurrente tout au long du spectacle. Tout comme dans d'autres pièces, elle sert à la construction d'un monde parallèle fantasmagorique. Les sons viennent du passé, harcèlent la conscience des vivants ou annoncent une catastrophe.

Dans *El triángulo azul*, de nombreux numéros musicaux interrompent le déroulement de l'action par l'intermédiaire de la *Revista Musical*. Les différents numéros sont présentés comme un « cabaret grotesco de habaneras, chotis, pasodobles y otras canciones llenas de humor negro que tratan sobre temas tan espeluznantes como el crematorio, el distintivo del triángulo azul, la cantera, la supremacía de la raza aria, la alambrada electrificada… » (Oñoro Otero 2016, 241). Les nazis obligeaient les prisonniers à jouer et à chanter, utilisant la musique comme instrument de domination. Cependant, les républicains espagnols utilisaient cette arme en leur faveur, en faisant de la *Revista Musical* une stratégie de survie. Ripoll leur rend hommage en utilisant la musique pour la construction de la mémoire collective[66]. Les chansons populaires, au service de l'esthétique grotesque, contrastent avec la musique

[66] Maurice Halbwachs, considéré comme l'initiateur de la sociologie des mémoires, est le premier à avoir fait référence à la « mémoire collective » dans *Cadres sociaux de la mémoire* (1925) et *La Mémoire collective* (1950). Son but était de démontrer que chaque société et plus spécifiquement, chaque groupe organisé, est capable de créer une mémoire qui lui est propre. La mémoire collective permet de mieux nous souvenir, car

classique, considérée comme el « arte elevado » et admirée par les nazis. Cette musique grotesque « sirve para marcar, para poner de relieve hasta dónde puede llegar la barbarie, la miseria humana, la capacidad del hombre para perjudicar tanto físicamente como moralmente y espiritualmente, a otros hombres, hasta quitarles la identidad y la dignidad humana » (Trecca 2016, 254). Cette esthétique a également pour objectif de dresser un portrait *esperpéntico* des figures de pouvoir, auteurs de la violence. Ce traitement permet de compenser la cruauté scénique, produisant un effet humoristique, mais sans passer outre l'horreur des actions commises. La dramaturge réitère le recours au cabaret grotesque dans *Cáscaras vacías*[67]. À travers plusieurs histoires entrecroisées, cette œuvre s'intéresse à l'« Opération T4 » nazi, programme d'euthanasie qui éliminait les personnes atteintes d'un quelconque handicap. L'utilisation du cabaret ainsi que le recours au grotesque donnent à cette pièce un aspect sombre et macabre, qui transporte le spectateur dans un monde douloureux et cauchemardesque.

Une fois encore Laila Ripoll joue avec l'humour et le grotesque pour nous confronter à la barbarie, en instaurant la distance nécessaire pour que nous puissions la supporter. En effet, « frente a una realidad insoportable y difícilmente representable en las tablas de un teatro, se trata de darle una apariencia aceptable y asimilable para el espectador » (Rodríguez 2015, 259). L'humour et le grotesque, grâce aux divers recours stylistiques, sont deux puissantes armes pour dénoncer les atrocités commises au cours des siècles sur la population. Le rôle de l'humour est essentiel pour la société, en effet selon ses propres mots, « necesitamos volver a reír a mandíbula batiente porque es nuestra arma, sin la risa la cultura española se desvanece » (Ripoll 2016, 374).

2.3. Le devoir de mémoire

2.3.1. Du théâtre historique au théâtre de la mémoire

Le devoir de mémoire et la construction de la mémoire collective sont le fil conducteur de l'ensemble de l'œuvre de Laila Ripoll. Cet intérêt pour la reconstruction du passé n'est pas une caractéristique spécifique de notre dramaturge, mais s'inscrit dans la longue tradition du théâtre historique. Preuve à l'appui : depuis l'avènement de la démocratie et plus concrètement de 1975 à 1998, nous pouvons recenser près d'une centaine d'œuvres d'inspiration historique (Vilches de Frutos 1999), plus précisément, concernant les productions durant ces mêmes années, parmi la plupart des œuvres

nous ne sommes pas seuls. Contrairement à la mémoire individuelle, un être seul ne peut se souvenir, il doit faire partie d'un ensemble, d'un réseau social afin de construire des souvenirs.

[67] *Cáscaras vacías*, œuvre écrite en collaboration avec Magda Labarga, a été représentée au Teatro María Guerrero à Madrid en 2016 et a gagné le *Premio Plena Inclusión* en 2017. Elle s'inscrit dans la continuité du festival *Una mirada diferente*, dont l'objectif est de promouvoir la visibilité et la participation des acteurs, au sens large du terme, ayant un handicap, dans le monde artistique. Sur les six acteurs de cette pièce, cinq souffre d'un handicap. De plus, l'œuvre intègre l'audiodescription et la langue des signes afin qu'elle soit accessible à tous. Selon les propos de Laila Ripoll, le recours au cabaret va dans ce sens, étant donné qu'il présente un langage pour les personnes non voyantes, un autre pour les malentendants et un autre pour les personnes ayant un handicap psychique (« Cuadernos pedagógicos 94. Cáscaras vacías, Magda Labarga y Laila Ripoll » 2016).

écrites à caractère historique, les plus reconnues sont celles qui présentent un message contestataire. Même si les messages véhiculés par le théâtre historique sont pluriels, ils ont un point commun : tous cherchent à comprendre la relation entre le passé et le présent.

Dans un premier temps, selon les analyses de María Francisca Vilches de Frutos, de 1975 à 1981, les auteurs centrent leur attention sur la récupération des textes qui ont été passés sous silence par la censure durant le franquisme. C'est seulement à partir de 1982, et ce jusqu'à 1987, que la guerre civile et la démocratie deviennent des éléments à part entière des pièces de théâtre. D'un côté, certains dramaturges décident de se consacrer aux personnages anonymes qui subirent les conséquences de la guerre civile. De l'autre, certaines figures historiques sont mises en avant dans les œuvres. Ces personnages sont très divers et peuvent appartenir aussi bien au mouvement socialiste, qu'au mouvement ouvrier, en passant par les figures littéraires, telles que Federico García Lorca, dans l'œuvre de Piriz-Carbonell avec *Federico, una historia distinta* (1982) ou José Antonio Rial avec *La muerte de García Lorca* (1982). D'autres auteurs se tournent vers une troisième source d'inspiration en choisissant de donner une vision plus universelle à leur œuvre et mettant en scène des thèmes d'inspiration plus lointaine.

Les années suivantes voient apparaître des indices d'une critique au système politique dominant. María Francisca Vilches de Frutos nomme cette génération *el desencanto*, allant de 1988 à 1995. Les personnages historiques emblématiques sont humanisés et mis en scène dans le but de réfléchir sur les problèmes métaphysiques ou existentiels. Pendant cette période, les dramaturges abordent les évènements du XX^{e} siècle, notamment la guerre civile espagnole et la post guerre, dans un désir d'analyse du présent à la lumière des faits passés, ce qui entraînera une démythification de 1995 à 1998.

Cette période est une période de désenchantement, dans laquelle les auteurs portent un intérêt croissant pour le cinéma, le théâtre, en tant que source d'inspiration pour leur propre écriture théâtrale, et pour les personnages contemporains. L'objectif est de dresser un discours critique sur les transformations sociopolitiques. La représentation des problèmes universels se fait au travers de la récupération des personnages historiques, en faisant découvrir au public des aspects attrayants de leur vie. Dans cette même optique, les dramaturges s'intéressent peu à peu aux personnages féminins, elles sont mises en avant pour leur travail créatif ou professionnel, révélant ainsi des aspects jusqu'alors cachés de leur existence (Vilches de Frutos 1999).

Après ce résumé du théâtre historique depuis l'avènement de la démocratie jusqu'à nos jours, nous allons voir comment Laila Ripoll s'inscrit dans cette tradition. Dans les interviews qu'elle a données et les articles qu'elle a écrits[68], l'Histoire et, par extension le devoir de mémoire, sont des thèmes

[68] Dans de nombreux articles et interviews, Laila Ripoll parle de l'influence de sa famille dans sa production théâtrale. Son vécu personnel l'a poussée à s'intéresser au passé récent de son pays et plus généralement aux atrocités commises par les guerres sur les populations dans le monde. À titre d'exemple, nous pouvons

récurrents. La guerre civile est un sujet qui attire tout particulièrement son attention, attraction qu'elle explique par son origine familiale : elle fait partie de cette génération d'Espagnols qui avait pour habitude d'écouter des histoires concernant la guerre racontées par leurs grands-parents. Ces derniers ont bien évidemment vécu la guerre civile et ses conséquences, dont l'une d'entre elles est l'exil. Au fil des interviews et articles de Ripoll, nous apprenons que son grand-père a dû s'exiler à Tanger au milieu des années 1940. Bien que lui-même ne parlait jamais de cette époque, ses grands-mères ont bercé son enfance avec les histoires de la guerre (Henríquez 2005) et lui ont permis de découvrir cette période de l'histoire de son pays, d'où son obsession pour la guerre et l'exil que l'on retrouve dans la plupart de sa production.

Pour Ripoll, le devoir de mémoire est quelque chose d'essentiel si nous voulons vivre dans une société saine, qui a pansé ses plaies et veut aller de l'avant. Dans une interview de José Henríquez (Henríquez 2005), la dramaturge affirme que le *Teatro por la identidad* est une des façons de récupérer cette mémoire, si longtemps oubliée. Ce type de théâtre est très répandu aujourd'hui, comme en témoignent les nombreuses productions sur les nazis ou les disparus d'Amérique Latine. Bien que les Espagnols parlent sans difficulté de ces thèmes qui ne les touchent pas directement, il n'en est pas de même pour leur propre histoire. La guerre civile, ses conséquences et le franquisme restent encore des sujets tabous dans l'Espagne actuelle. C'est la raison pour laquelle notre dramaturge se dresse contre ce silence, car « no pued[e] vivir de espaldas a la memoria » (Henríquez 2005, 121), elle considère que regarder la vérité en face et agir est un devoir envers sa famille et envers toutes ces personnes qui ont subi les abus provoqués par les conflits.

Récupérer la mémoire, tout en approfondissant ses connaissances dans ce domaine, est une obligation pour une société « normale ». On ne peut pas vivre sans connaître notre passé, car c'est grâce à lui que nous nous construisons, que nous apprenons et avançons. Néanmoins, la société actuelle tend à mépriser son passé, oubliant tout ce qui la constituait jusqu'à récemment. Les grands classiques littéraires, le théâtre, la tradition ou la culture populaire ne sont que quelques exemples de ce passé que nous dédaignons. Tout semble démontrer que nous voulons faire table rase de tout ce qui nous est antérieur. Mais sans mémoire, il est impossible que les choses changent et évoluent. C'est un fait indéniable : nous devons savoir d'où nous venons pour savoir où nous allons. Par ailleurs, il s'agit d'un thème qui intéresse beaucoup plus le public que ce que nous pourrions penser, puisqu'il s'agit d'un passé très récent, d'évènements qui ont touché directement les familles, dont les souvenirs et les blessures sont encore récents. En résumé, pour Laila Ripoll le devoir de mémoire est essentiel, la société

citer deux articles qu'elle a écrits : Santa Perpetua y la Trilogía Fantástica. *Primer Acto, nº337*, 2011, p.25-34 ou El teatro ante el dolor. *ADE teatro, nº101*, 2004, p.193. José Henríquez, lors d'une interview avec l'artiste, s'intéresse aussi à cette thématique : Entrevista con Laila Ripoll. « Soy nieta de exiliados y eso marca ». *Primer Acto, nº310*, 2005, 118-127.

doit savoir ce qui s'est passé pour pouvoir reconstruire sa propre identité et créer une mémoire collective qui aidera à la construction d'une société plus forte et unie (Henríquez 2005).

Ainsi, le théâtre historique n'a pas un but purement informatif sur les évènements passés, mais cherche plutôt à nous confronter à ce passé, pour le mettre en relation avec le présent du spectateur. Le drame historique a donc évolué pour arriver aujourd'hui à ce qu'on nomme le « théâtre de la mémoire ». Comment est-on passé d'un théâtre historique à un théâtre de la mémoire ? Pierre Nora dans son article sur les « lieux de mémoires » établit la connexion entre histoire et mémoire. Ces deux concepts maintiendraient une relation de dépendance, même si traditionnellement ils étaient situés à des pôles opposés. La notion d'histoire est considérée comme une transcription objective des faits et des évènements, construction intellectuelle menée à bien par les groupes élitistes de la société, alors que la notion de mémoire est plutôt subjective, celle-ci se construit par des expériences individuelles et collectives des évènements historiques. Néanmoins, histoire et mémoire se nourrissent l'une de l'autre. En effet, tout acte de mémoire nécessite l'élaboration d'un discours, une sélection et classification de l'information semblable à celle dont nous avons besoin pour la mise en place du discours historique. Le passage de la mémoire à l'histoire implique que chaque groupe social définisse son identité à travers la revitalisation de sa propre mémoire (Nora 1989).

De esta manera, memoria e historia se complementan en los procesos de construcción de la identidad colectiva, procesos que, inevitablemente, requieren un esfuerzo de revisión del pasado, de observación introspectiva de la sociedad y de sus bases. Cada vez que el discurso de la memoria entra a formar parte del discurso historiográfico, mediante la incorporación de narraciones, personas y grupos que habían sido marginadas o invisibilizadas previamente, se crean esos enlaces entre memoria e historia que Nora denominó *lieux de mémoire*, y cuya forma no tiene que ser necesariamente espacial o material, sino que también puede ser de naturaleza simbólica o funcional[69].

L'essor de ce « théâtre de la mémoire » en Espagne s'explique par les circonstances historiques du pays, « surge en la España democrática como respuesta artística frente a una situación de falta de políticas oficiales de la memoria y se convierte así en un vehículo complementario y alternativo de compromiso civil » (García Martínez 2008, 149). En effet, après la période franquiste, la transition démocratique a préféré jouer la carte de l'oubli et du silence pour tenter d'effacer les blessures de la dictature, tactique qui s'est soldée par un processus d'oubli collectif plus ou moins inconscient. C'est ce processus que les auteurs actuels tentent d'inverser grâce à divers procédés.

Ce type d'œuvres a pour habitude d'ouvrir une fenêtre vers le passé, par l'intermédiaire de scènes ou d'évocations rétrospectives. Ainsi, le discours intra historique se fait, le plus souvent mais pas toujours, par la remémoration du passé à travers les expériences de personnages anonymes, qui nous font part de leur histoire. Dans certains cas, le récit de la mémoire est même placé en second plan pour que le spectateur puisse réfléchir au processus de remémoration du passé, à ses composantes

[69] García-Manso, L. (2013). Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010). Oviedo : KRK, 63.

traumatiques ou bien aux difficultés personnelles ou cognitives dues au processus de remémoration. Il s'agit d'un genre de dramaturgie qui réfléchit lui-même sur la mémoire. Dans d'autres cas, les artistes se mettent en quête de la construction de l'identité collective en partant des processus individuels, d'expériences privées pour les rendre publiques, étant donné les caractéristiques des histoires des personnages (García-Manso 2013).

Mémoire et identité sont donc intimement liées. Wilfried Floeck, dans son article intitulé « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente », nous montre que cette relation n'est pas une spécificité espagnole, mais bien une dynamique européenne, liée à l'essor des théories de la culture de mémoire. L'identité peut être individuelle, propre à chacun, mais peut aussi être une identité de groupe, différente à l'identité nationale, car nos sociétés se caractérisent aujourd'hui par l'hybridité. Les cultures se mélangent engendrant des identités de groupe. Par conséquent, ce qui unit les différents groupes est la compréhension commune du passé, qui permet la construction de l'identité collective et participe ainsi à la cohésion. La société doit obligatoirement prendre part au processus de remémoration si elle ne veut pas affronter des problèmes d'identités (Floeck 2006). En effet, « el trabajo de rememoración e interpretación del pasado ayuda a crear una identidad individual y colectiva y contribuye, al mismo tiempo, a comprender y explicar el presente » (Floeck 2006, 190). Ce travail est donc primordial pour l'avènement d'une culture et d'une société où chacun peut trouver sa place à part entière.

La littérature et plus particulièrement le théâtre contribuent à la construction des mémoires et des identités collectives, à travers la configuration des évènements historiques, des personnages et des procédés esthétiques, tels que la structure de l'action, la sémantisation de l'espace et la configuration du temps. La mise en scène participe, elle aussi, à la construction de l'identité collective.

La puesta en escena unida a la incorporación de nuevos lenguajes expresivos al teatro, posibilita que no sólo sean los personajes quienes se reencarnan y resucitan en escena, sino que también se recuperen « signos » de gran calado cultural, desde imágenes, vídeos, canciones y sonidos, hasta gestos y colores[70].

La remémoration du passé remplit alors sa fonction grâce au processus d'anamnèse : replonger le spectateur par le biais de références culturelles dans son passé afin de l'obliger à méditer sur son propre présent[71].

La dramaturgie offre diverses versions de la reconstruction du passé, ainsi que différents modèles de remémoration et d'identités. La construction des modèles de mémoire collective alternatifs, qui se définissent par des points de vue ou des expériences que l'on peut qualifier de « marginaux » et qui, dans certains cas, ont été supprimées par le discours officiel, contribue à la stabilisation ou

[70] García-Manso, L., *op. cit*., 42.

[71] Luisa García-Manso dans la première partie de son ouvrage de 2013 intitulé *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010).* Oviedo : KRK, 63, offre une définition détaillée du drame historique contemporain, ainsi que de ses limites.

déconstruction de la mémoire du groupe dominant et appuie la formation des mémoires particulières ou marginales. Le théâtre de Laila Ripoll vise clairement cet objectif en redonnant la parole aux victimes de la guerre civile, du franquisme et plus largement aux victimes de toutes les atrocités, qui donnent leurs différents points de vue. Ces points de vue étant multiples, la perspective devient subjective. Elle se reflète dans les œuvres par une claire tendance à la dépolitisation, la fragmentation et l'utilisation de structures ouvertes. Ce théâtre de la mémoire invite le spectateur à participer activement à la représentation et l'éloigne de toute vision manichéenne de la réalité. Ainsi, l'expérience historique est subjective, dynamique et fragmentée. Par conséquent, les auteurs adoptent une attitude qui reflète leur interrogation, leur doute, leur scepticisme, tout en apportant une perception ironique et ludique, ce qui se vérifie chez notre dramaturge avec le recours à l'humour et au grotesque comme nous le verrons ultérieurement. Dans les œuvres concernées, les protagonistes essaient de remémorer leur

Propio pasado para reafirmar o reconstruir […] su propia identidad personal. De la multitud de memorias e identidades individuales nace la memoria y la identidad colectiva que dan a una sociedad la posibilidad de construir su propio futuro y de evitar caer en la repetición de su propio pasado[72].

La problématique de la mémoire, bien qu'il s'agisse d'un sujet traité indistinctement par les dramaturges des deux sexes, offre aussi une perspective plus féminine. Ces dernières années, les études de genre ont élargi leurs horizons en ce qui concerne la thématique et la méthodologie. C'est la raison pour laquelle les études de genres se posent la question suivante : « ¿quién recuerda cómo, qué, para qué y para quién ? » (Stephan 2000, 84). Ainsi, le genre est devenu un indicateur essentiel de la mémoire collective. La mémoire de la culture, définie en tant que « conjunto de los símbolos, medios, instituciones y prácticas sociales que establecen versiones del pasado en una comunidad » (García Martínez 2008, 142), joue un rôle fondamental dans la construction et la négociation du rôle de l'homme et de la femme aujourd'hui. En effet,

Al igual que las jerarquías de valores y los conceptos de identidad (sexual) definen y legitiman nuestra relación con el pasado, son las versiones del pasado las que contribuyen a la construcción cultural del *gender*, legitimando o deslegitimando la situación dominante entre los sexos[73].

La mémoire est déterminée par une question de genre. Ce dont nous nous rappelons et comment nous nous en rappelons ne se perçoit pas de la même manière pour un homme ou pour une femme, non pas à cause des différences innées, mais à cause du rôle particulier de la femme à travers les siècles. Et inversement, le genre est un produit de la mémoire culturelle et de la création des traditions. Mémoire et genre sont donc également façonnés par les genres littéraires eux-mêmes.

---

[72] Floeck, W. (2006). « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente ». In José Romera Castillo, *Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI*, Madrid : Visor, 205.

[73] García Martínez, A. (2008). « ¿Géneros de la memoria, memoria de género? Hacia una aplicación del concepto de "gen(de)red memories" en el teatro español contemporáneo ». In Wilfried Floeck, Herbert Fritz, Ana García Martínez, *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo : entre pasado y presente*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 142-143.

Néanmoins, il n'est pas toujours facile de définir en quoi consiste concrètement cette vision féminine. Selon Floeck, la spécificité féminine se traduit par l'approche thématique choisie. Les dramaturges combinent des thématiques historiques avec une révision de l'idéologie et des normes du système patriarcal adoptant une perspective féministe explicite (Floeck 2008). Malgré tout, le théâtre de la mémoire, centré sur la guerre civile et le franquisme, reste encore aujourd'hui un genre à fortes connotations masculines, ce qui n'incite pas les auteures à chercher une voix explicitement féminine.

2.3.2. Le devoir de mémoire chez Laila Ripoll

En tant que femme et plus généralement en tant que dramaturge, la plupart des œuvres de Laila Ripoll ont pour thématique principale le devoir de mémoire. Comme nous l'avons vu, pour elle la guerre civile et ses conséquences sont encore présentes dans la société et pour ne pas répéter ce passé, nous avons l'obligation de nous en rappeler. Ce cheminement vers la récupération de la mémoire historique n'est pas récent. Il débuta dans les années 1990 avec le développement des moyens de communication, les études historiques et le changement générationnel pour aboutir en 2007 à la *Ley de Memoria Histórica*[74], qui mit en place des mesures pour tous ceux qui subirent des persécutions ou d'autres types de représailles, tant physiques que psychologiques (Avilés Diz 2012). L'objectif ultime de cette loi est de « contribuir a cerrar heridas todavía abiertas en los españoles y a dar satisfacción a los ciudadanos que sufrieron, directamente o en la persona de sus familiares, las consecuencias de la tragedia de la Guerra Civil o de la represión de la Dictadura » (BOE, nº310 2007, 53411).

L'intérêt relativement récent pour la récupération de la mémoire s'explique par la transmission transgénérationnelle du traumatisme, qui n'a pas pu être résolu lors des générations précédentes à cause du « pacte de silence ». Ce sont les petits-enfants qui réclament la mémoire, la dignité et la justice pour leurs grands-parents et ouvrent le débat dans la société espagnole, comme c'est le cas avec Laila Ripoll. En effet, il est important de mettre en valeur que la *Ley de Memoria Histórica* n'a pas pour but d'implanter une « mémoire collective » à proprement parler, mais de

> Reparar a las víctimas, consagrar y proteger, con el máximo vigor normativo, el derecho a la memoria personal y familiar como expresión de plena ciudadanía democrática, fomentar los valores constitucionales y promover el conocimiento y la reflexión sobre nuestro pasado, para evitar que se repitan situaciones de intolerancia y violación de derechos humanos como las entonces vividas[75].

Contrairement à la loi, Laila Ripoll contribue à l'instauration d'une mémoire collective basée sur la mémoire individuelle des personnages anonymes auxquels elle donne la parole. Si l'ensemble de sa production dramatique fait allusion à la thématique de la mémoire plus ou moins explicitement, nous

[74] La loi « por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura » (BOE, nº310 2007) appelée plus communément *Ley de la Memoria Histórica* est un concept complexe où se croisent l'histoire publique et privée, la mémoire individuelle et collective.

[75] Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. *BOE, nº310*, 53411.

allons seulement faire référence ici aux œuvres dans lesquelles le devoir de mémoire est le thème principal.

Los niños perdidos s'inscrit dans ce mouvement et lutte contre le « pacte de silence » instauré lors de la démocratie, en donnant la parole aux enfants oubliés du franquisme. L'ensemble de l'action se déroule dans un grenier, choix qui n'est pas anodin. Le grenier transmet l'idée de quelque chose d'inutile, d'oublié, comme ces enfants arrachés à leurs parents. Il se présente comme un « lieu de mémoire », selon le terme de Pierre Nora, c'est-à-dire comme la « construcción de un espacio físico que sirve para provocar de alguna manera la recuperación de esa memoria social y su presencia en la mente del espectador » (Avilés Diz 2012, 245-46).

Le comportement des enfants est le clair exemple d'un esprit dissocié, incapable d'assimiler sa propre réalité, symptôme d'une blessure encore ouverte. De plus, les jeux de rôles des enfants ont une double fonction. D'abord, ils permettent d'informer le spectateur sur cette réalité, les faits et les noms historiques liés aux expropriations. Puis, ils provoquent un choc chez le spectateur, car la présentation des atrocités commises par le régime est encore plus terrible quand elle se fait de la bouche des propres victimes, et qui plus est, par des enfants (Souto 2014). Les voix et le bruit des bombardements, voix provenant du passé des enfants, constituent un point d'inflexion dans l'œuvre. Ils caractérisent le passage d'un monde passé, qu'il est nécessaire d'oublier, à un monde marqué par les traumatismes et défini par le besoin de se souvenir. Ce ne sera qu'à la fin de l'œuvre, quand les enfants prennent conscience de leur propre mort, qu'ils pourront accepter leur passé et ainsi mettre un point final à la dictature de la peur.

Le spectateur s'identifie facilement aux personnages représentés sur scène et peut ainsi entamer un dialogue avec l'histoire, affirme Avilés Diz. En effet, l'auteure introduit des référents historiques, comme la *Sección Femenina,* et des éléments culturels, comme les chansons ou les personnages qui font partie de l'imaginaire enfantin encore récent du spectateur. Ainsi, non seulement le spectateur peut s'identifier aux personnages et à la situation, mais aussi se refléter en eux, car soit il a vécu lui-même ces évènements, soit il connaît quelqu'un dans son entourage qui les a vécus (Avilés Diz 2012).

L'acceptation de la mort des enfants se fait par l'intermédiaire de fantômes pour Tuso, ce qui met en évidence le fait que le passé fait partie de notre être et qu'il faut l'accepter pour pouvoir avancer. En effet,

La valentía de Tuso para confrontar el ayer y su responsabilidad en él simboliza el proceder que Ripoll cree que debe emprender el país entero con respecto a la memoria histórica de la Guerra Civil, de modo

que sus conciudadanos puedan desprenderse de los fantasmas del pasado y avanzar hacia un futuro mejor[76].

Dans cette pièce, ainsi que dans de nombreuses autres, Ripoll utilise les morts-vivants, les fantômes ou les spectres, dans le but de faire cohabiter le présent et le passé dans des lieux ou des objets symboliques. Ces visions fantasmagoriques offrent une « imagen bastante teatral del proceso fluido por el que la memoria de un trauma colectivo, olvidado o tergiversado […] se cuela y participa en el tiempo presente » (Guzmán 2012, 1). Les fantômes sont la métaphore et la personnification de la mémoire, ils rappellent l'obligation que nous avons de nous souvenir. Ce sont les propres vivants qui font appel à ces apparitions de l'au-delà. Les fantômes les guident dans la recherche de leur mémoire personnelle, familiale et collective, pour reconstruire les liens identitaires qui ont été détruits.

Les morts-vivants jouent un rôle de premier ordre dans *La frontera*, où le fantôme du grand-père est porté par le petit-fils qui veut traverser la frontière mexicaine pour atteindre les États-Unis. La pièce met en relation l'immigration du monde actuel avec celles du passé. Le grand-père représente le passé familial. Lui-même a dû laisser son pays natal pour émigrer suite à la guerre civile espagnole et prévient son petit-fils des conséquences de l'exil. Le petit-fils, en transportant son grand-père, porte le poids de la mémoire familiale et fait écho au conflit intergénérationnel entre le désir de progrès et les valeurs du passé. Le grand-père tente de lui faire comprendre l'importance de ses racines, de ses origines, de la perte identitaire que comportent l'adaptation et l'intégration à un nouvel environnement, à travers l'écho de la mémoire intime, familiale, qui renvoie à l'identité collective. C'est la théorie de la « post mémoire » de Marianne Hirsch (Hirsch 1997) qui affirme que les générations postérieures à celles qui ont vécu un traumatisme « lo "recuerda[n]" a través de reminiscencias transmitidas, tan profunda y afectivamente, por medio de historias, imágenes y comportamientos, que parecen constituir memorias por derecho propio » (Guzmán 2012, 1). Finalement, le jeune réussit à se détacher de la post mémoire, mais il garde la clé de la maison en Espagne que son grand-père lui a donnée. Il est donc impossible de renoncer complètement à la mémoire sociale, il faut la connaître et la comprendre pour prétendre à une vie meilleure.

L'exil, lié à la mémoire historique et collective, est un sujet qui touche de près notre auteure. Comme nous l'avons commenté, Ripoll fait partie de la génération de petits-enfants d'exilés. Elle y fait fréquemment référence dans ses articles, spécialement dans « Estos días azules y este sol de la infancia »[77], dans lequel elle rend hommage aux exilés qui ont dû abandonner leur pays, si cher à leurs

[76] Guzmán, A. (2012). Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll : La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, *2*, 3.

[77] Ripoll, L. (2009). Estos días azules y este sol de la infancia. *El teatro de papel, nº10*, 2009, article dont le thème principal est l'exil.

yeux, et apprendre à vivre dans une autre culture, loin de leurs racines. C'est également le thème de *Que nos quiten lo bailao,* qui peut se résumer, selon les propos d'Alison Guzmán, ainsi : cette œuvre

Entreteje la perspectiva de los niños de la tercera generación de republicanos exiliados, esta vez en Marruecos, con varias escenas cortas en las que estelas de exilios distintos dejan rastros, a modo de palimpsesto, en un batiburrillo de sonidos, frases, objetos e imágenes que se alternan y se funden en el tiempo y el espacio para producir una representación visual de la memoria histórica mundial del exilio[78].

La musique, la danse, l'expression corporelle créent un spectacle dynamique et sentimental qui a pour objectif d'établir une connexion émotionnelle avec la conscience et l'imaginaire collectif du public. Ici aussi, nous avons affaire à un mort-vivant : le défunt mari de la grand-mère, Ámparo, avec lequel elle entretient une conversation-monologue, remplissant ainsi sa fonction de refuge de la mémoire individuelle au service de la mémoire collective.

Dans *Santa Perpetua*, même s'il n'y a pas d'apparition de mort-vivant, les spectres hantent la scène. Ces spectres, ainsi que la musique de la radio et que Perpetua ne peut supporter, sont les ombres qui rongent la conscience de cette dernière et apparaissent dans ses visions. Elles servent d'intermédiaire pour nous faire part de la mémoire historique. La thématique centrale tourne autour de la restauration de la dignité des victimes du franquisme et de l'exhumation des membres de la famille disparus ou fusillés pendant le conflit. Le message est clair : tant que les fosses communes ne seront pas ouvertes, la guerre civile ne sera pas terminée. C'est le même message que veut véhiculer la pièce *Un hueso de pollo*, où grâce à l'humour Ripoll nous transmet l'atrocité des guerres, ses morts et ses fosses communes. Le récit de Perpetua nous montre que le présent est inévitablement habité par le passé, un passé qui exige qu'on se souvienne de lui, malgré la négation de Perpetua à l'admettre. Dans une volonté de réparation des humiliations faites aux victimes, Laila Ripoll arrache ces voix, condamnées au silence, de l'oubli et met sur le devant de la scène la querelle entre « quienes tratan de reivindicarse, de que se les reconozca su dignidad y de mostrarse dignos ante sí mismos. Y quienes lo impiden mediante la barbarie y la violencia, el confinamiento, el miedo, la negación y el silencio » (Pérez-Rasilla 2013, 84).

Pour en revenir au thème de l'exil, nous pouvons nous référer à une dernière œuvre, *El convoy de los 927.* La tragédie se divise en deux temps. Ángel, le narrateur, mêle des scènes d'introspections familiales, lors de l'horrible voyage de sa famille dans le convoi, avec des données historiques concrètes sur les agissements du gouvernement français de Pétain et la responsabilité du régime franquiste. Ses fantômes surgis du passé proviennent directement de sa mémoire, rendant hommage à la mémoire de tous les exilés, tout en soulignant le besoin d'intégrer ses propres expériences dans la conscience collective.

L'influence de la guerre civile espagnole et de celle du Salvador est indéniable dans *La ciudad sitiada,* première pièce de théâtre écrite par Laila Ripoll. Cependant, les personnages sont anonymes,

[78] Guzmán, A., *op. cit.*, 1.

les lieux et le temps symboliques, ce qui lui permet de traiter avec une plus grande liberté le thème de la guerre et ainsi d'universaliser son plaidoyer contre la violence. *El triángulo azul* suit cette même lignée, même si les lieux et les personnages perdent leur anonymat. *Donde el bosque se espesa*, œuvre écrite en collaboration avec Mariano Llorente, tout comme *El triángulo azul*, s'inscrit dans le projet européen *Unsettling Remembering and Social Cohesion in Transnational Europe* (UNREST)[79] qui aborde le sujet épineux de la mémoire historique en Europe. La pièce met en scène l'histoire de deux femmes, mère et fille, qui partent à la recherche de leur identité à travers un voyage en Europe, notamment en Espagne, en Pologne et en ex-Yougoslavie (Bosnie-Herzégovine). L'exil, les déportations, les camps de concentration, les viols, les disparitions sont les thèmes abordés. À travers le périple de ces deux femmes qui représentent, selon les propos de l'acteur Antonio Sarrió, les gardiennes et les victimes de la mémoire (Díaz Sande 2018), nous assistons à la reconstruction de leur mémoire individuelle et, par extension, de la mémoire collective. Une fois encore, les histoires individuelles sont mises au service de la mémoire collective pour réécrire l'histoire, en prenant en compte le vécu des populations soumises au silence pour le soi-disant bien de la nation.

Dans toute sa production, Laila Ripoll mêle des faits historiques et documentés avec les histoires personnelles, individuelles dans le but de construire la mémoire collective. Par conséquent, celle-ci n'est pas figée, elle se compose de toutes les voix des vaincus, plurielles et différentes, pour obliger le spectateur à se pencher sur ses propres traumatismes et ainsi pouvoir soigner les blessures du passé par la catharsis collective. Ainsi, Laila Ripoll a su s'imposer dans un domaine majoritairement dominé par les hommes. À travers l'utilisation de l'humour et du grotesque, elle donne la parole à toutes ces femmes oubliées par la société afin de leur rendre la place qui leur est due.

Cette partie nous a permis de dresser un panorama aussi bien des deux dramaturges qui nous intéressent que des périodes concernées. García Lorca a su mettre à profit son extrême sensibilité ainsi que ses préférences personnelles au service de la femme. De cette manière, il offre au public et à la société un portrait de la femme avec ses peines, ses doutes, ses combats et ses espoirs, lors d'une période dans laquelle sa place était subordonnée à la volonté de l'homme. Laila Ripoll, quant à elle, fait partie d'une autre génération, génération postérieure au conflit et à la dictature, qui a dû reconstruire le pays et sa propre identité. C'est la raison pour laquelle la thématique du devoir de mémoire deviendra récurrente dans toute sa production, de même que celle de la condition de la femme. En effet, son sexe, sa profession et son passé familial, en tant que petite-fille d'exilés, l'ont conduite à s'intéresser à ces problématiques. À travers ces deux auteurs, nous avons pu mettre en avant le rôle de la femme au fil des

[79] UNREST fait partie du projet européen *Horizon 2020*. Il s'agit d'un projet de recherche et d'innovation qui touche différents domaines, dont l'objectif est de prendre part aux défis sociaux, de promouvoir l'industrie et de renforcer l'excellence scientifique. UNREST compte 200 participants, 6 universités, 5 musées, dont le *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC), ainsi qu'une compagnie de théâtre, le *Micomicón*, étant donné son implication pour les questions mémorielles.

années, rôle qui, bien entendu, n'a cessé d'évoluer. La femme a acquis, peu à peu, le statut de personne autonome et indépendante. Néanmoins, ce combat est loin d'être terminé, comme en témoignent les œuvres de Laila Ripoll et de Federico García Lorca. Au cours de notre démonstration, nous verrons dans quelle mesure le rôle de la femme a changé depuis l'époque où Lorca écrivait ses pièces à aujourd'hui et en quoi les héroïnes lorquiennes et de Laila Ripoll reflètent le statut de la femme actuelle, avec ses échecs et ses réussites.

DEUXIÈME PARTIE :

QUAND GENRE ET SEXE NE FONT QU'UN

1. GENRE ET SOCIÉTÉ

1.1. La société d'hier et d'aujourd'hui

Précédemment, notre analyse a montré les différentes étapes du changement du statut des femmes ce qui nous donne une idée, bien que très sommaire, de l'évolution de la société espagnole du début du vingtième siècle à nos jours. Les productions des deux auteurs ont été écrites lors de ces deux périodes. Par conséquent, même si elles ne s'insèrent pas dans une démarche de critique directe de la société, elles en sont tout de même le reflet, car il est impossible d'écrire une œuvre littéraire dénuée de toute référence au contexte social, politique et économique de la période où elle a été écrite. L'auteur vit et s'intègre dans la société, il est donc évident que des reflets de celle-ci apparaissent dans son travail. Ces références n'étant pas toujours directes et claires, il nous appartient de savoir les localiser et les interpréter. Dans le cas des dramaturges qui nous intéressent, il est relativement aisé de déceler les indices renvoyant à la réalité socio-économique. Sans pour autant nous attacher à relever en détail tous les éléments se référant à leur contexte, ce qui s'éloignerait de notre propos, il est tout de même essentiel de situer les œuvres de Ripoll et de Lorca dans leur contexte socio-économique. Ainsi, ce travail permettra de montrer en quoi celles-ci sont le reflet de la société dans laquelle vivent leurs auteurs et par conséquent, de mettre en lumière comment ces œuvres s'attachent à souligner le statut de la femme dans la société.

1.1.1. Le mariage

Un des traits caractéristiques de la société espagnole est le mariage. Toute femme doit se marier : c'est la tradition, qui, bien que le taux de mariage diminue, reste tout de même l'aboutissement de la plupart des unions. Il est donc évident de retrouver cette tradition dans les œuvres des deux dramaturges, plus particulièrement dans les pièces de García Lorca étant donné qu'au début du XX^{e} siècle le mariage était la seule et unique issue possible pour une femme. Le lien matrimonial est un des piliers de cette société espagnole, c'est la raison pour laquelle nous allons analyser son rôle dans les pièces de théâtre.

Bodas de sangre reflète le monde agraire et rural, contrairement à d'autres productions qui mettent en scène la bourgeoisie espagnole. La pièce se situe dans un village et a pour personnages principaux des paysans. Ils travaillent la terre pour vivre, le Novio travaille dans les vignes et le père de la Novia fait allusion à la main d'œuvre dont il a besoin pour cultiver ses terres. De plus, tout au long de l'œuvre apparaissent des références au lexique de la nature, telle que « viñas », « olivos », « pámpanos » ou « montes ». Lorca, dans beaucoup de ses œuvres, exalte les bienfaits de la nature, de la campagne et c'est ce qu'il fait ici encore en soulignant son caractère stimulant, telle une explosion de vie. Cependant, la nature n'a pas seulement un rôle vivifiant, elle sert aussi des intérêts économiques, grâce aux alliances entre les familles, alliances qui passent obligatoirement par le mariage.

Par conséquent, le lien matrimonial n'est pas uniquement une union basée sur l'amour, mais c'est aussi et surtout un lien entre les familles qui permet l'union et la transmission du capital socio-économique et la continuité de l'espèce. La mère du Novio, ainsi que dans une moindre mesure le père de la Novia, participe à cette perpétuation des traditions. La Madre s'érige en tant que défenseure de la propriété spirituelle et matérielle, elle se doit de veiller à sa transmission coûte que coûte. Elle identifie l'orgueil de la possession de la terre avec son fils et le souvenir de son mari, c'est-à-dire qu'elle assimile la terre à l'homme, qui tous deux sont des instruments productifs. De ce fait, le mariage est la « unión con la cual la sociedad garantiza continuidad entre las familias y las clases, asegurando así el aumento y la transferencia regular de la propiedad material » (Rey 1994, 32). À ce sujet, la scène de la demande en mariage est particulièrement explicite. Lorca utilise les tournures d'une demande en mariage traditionnelle en les réélaborant, car il s'agissait d'une coutume où les parties concernées reproduisaient ce rituel à la lettre. Cette scène est une transaction entre deux familles sans que les sentiments n'interviennent dans l'équation. Les parents commencent cette transaction en faisant référence aux possessions des uns et des autres. La Madre éclaircit la situation en affirmant : « yo no vengo a pedirte nada », le père de la Novia répond en précisant « tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata » (García Lorca 1996c, 429), avant même de parler de leurs enfants respectifs. Ils poursuivent cet accord en mentionnant les qualités des futurs mariés, qualités sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement. Quand ils font référence à l'acte sexuel, il s'agit bien plus de l'accouplement de deux animaux, « mi hijo la cubrirá bien », « mi hija es ancha » (García Lorca 1996c, 447), que d'un acte d'amour (Doménech 2008).

Le mariage et la vie conjugale en général remplissent une fonction sociale, loin des sentiments et inclinations personnelles. De plus, le peuple est ici le dépositaire de la tradition, c'est lui qui raconte, dirige, défend et accuse. La pression exercée par la société sur les personnages, et en particulier sur la Novia, les étouffe et les oblige à réprimer leurs sentiments, ce qui provoque le drame. En effet, nous devinons que la Novia, dans le passé, a rompu ses fiançailles avec Leonardo pour des motifs en rapport avec son capital économique, car il affirme que pour la Novia « dos bueyes y una mala choza son casi nada » (García Lorca 1996c, 437). Même si dans un premier temps la pression sociale a été plus forte que ses sentiments, le destin et la force de la nature ont fini par prendre le dessus chez la Novia ainsi que chez Leonardo qui ont dû se résigner à subir la fatalité de leur destin.

Dans les autres œuvres de Lorca, telles que *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* ou *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, le mariage est également perçu comme un contrat d'affaires, sans que les sentiments n'aient de rôle à jouer. Dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, une jeune femme, Belisa, est donnée en mariage par sa mère pour des motifs économiques à un homme plus âgé. Toute la conversation entre Perlimplín et la mère de Belisa est perçue comme une négociation à laquelle la future mariée ne participe pas. Elle est d'ailleurs congédiée en lui disant que « no está bien que una doncella oiga ciertas conversaciones » (García Lorca 1996a, 245). Quand sa mère lui explique

les raisons de son futur mariage, elle invoque uniquement les raisons économiques. Selon son raisonnement : « Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dineros por ellas. Los dineros dan la hermosura… Y la hermosura es codiciada por los demás hombres » (García Lorca 1996a, 244). Il s'agit d'un contrat d'intérêt dans lequel le bonheur de Belisa, ni même son accord, ne rentrent en ligne de compte. La mère de Belisa renvoie aux manifestations de la bourgeoisie qui provoquent le dédain de la part de Lorca et qui se retrouve dans les autres mères d'un certain âge dans ses pièces :

Todas las manifestaciones de la burguesía su moralidad, su estrechez de costumbres, su falta de profundidad están comprendidas en la figura de la madre madura. Es el símbolo de todo lo feo, lo ridículo, lo falso y lo deshonesto. Lorca asume una posición vindicativa contra estas ideas y contra la persona que cree en ellas[80].

Dans le cas de *La casa de Bernarda Alba*, le mariage entre Angustias et Pepe el Romano n'est qu'une transaction : Pepe ne veut se marier que pour le patrimoine économique de la fille de Bernarda. Cette absence de sentiment est soulignée par Martirio : « verdaderamente es raro que dos personas que no se conocen se vean de pronto en una reja y ya novios » (García Lorca 1996f, 603). Pepe, lui-même, ne cherche pas à feindre des sentiments, pour preuve la froideur de sa demande en mariage : « ya sabes que ando detrás de ti, necesito una mujer buena, modosa, y ésa eres tú, si me das la conformidad » (García Lorca 1996f, 603). Yerma a subi le même destin, elle avoue à la Vieja qu'elle n'est pas amoureuse de son mari, elle ne ressent pas de désir envers lui. Le mariage entre elle et Juan n'a été que le fruit d'une transaction entre les deux familles. Quand elle en parle, elle affirme froidement : « Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría » (García Lorca 1996j, 489). En tant que femme traditionnelle, elle n'a pas eu son mot à dire sur le choix de son époux. Le bonheur qu'elle a pu ressentir à son mariage n'était pas pour le mari lui-même, mais pour la joie de pouvoir devenir mère. Ici, tout sentimentalisme, romantisme ou passion sont totalement exclus, reflet de la nature du mariage comme contrat social et non comme aboutissement d'un amour passionnel.

Quant à Perlimplín, il accepte de se marier à cause de l'insistance de sa servante. Celle-ci veut que quelqu'un s'occupe de lui quand elle ne sera plus là pour le faire. Elle doit lui donner plusieurs raisons pour que celui-ci acquiesce, car il n'avait jamais pensé le faire étant donné qu'il a peur des femmes. C'est Marcolfa qui va s'occuper de tous les détails, elle lui choisit même sa future épouse, « Ésa es la mujer de mi señor. La blanca Belisa » (García Lorca 1996a, 243) et elle le guide lors de la conversation avec la mère de sa future épouse. Perlimplín se laisse influencer, il n'éprouve pas de sentiment pour Belisa, du moins jusqu'à leur mariage, en effet, il avoue que « antes de casarme contigo yo no te quería » (García Lorca 1996a, 249). Le mariage est ici conçu pour Perlimplín, de même que pour le Zapatero, comme une manière d'échapper à la solitude de leurs vieux jours. Leurs femmes,

[80] Frazier, B. (1973). *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 98-99.

jeunes et belles, ne sont que des compagnes qui, pourtant, ne leur apporteront pas la paix et la tranquillité qu'ils avaient désirées.

Dans *La zapatera prodigiosa*, le mariage entre les deux personnages a été le fruit de la pression de la sœur du Zapatero à en croire ses dires. En dépit de son refus initial, il a fini par céder à sa sœur et c'est pourquoi il la rend coupable de ce mariage malheureux à plusieurs reprises dans la pièce, « ¡Con lo bien que yo estaba ! Mi hermana, mi hermana tiene la culpa, mi hermana que se empeñó : "que si te vas a quedar solo", "que si qué sé yo que". Y esto es mi ruina » (García Lorca 1996g, 202). De même que son mari, la Zapatera ne trouve pas son bonheur dans cette union qu'elle a dû obligatoirement accepter : « ¡Qué desgraciada soy! ¡Con este hombre que Dios me ha dado! » (García Lorca 1996g, 237). Néanmoins, ce mariage, bien qu'il ne corresponde à ses désirs, lui a permis d'avoir un avenir car selon le Zapatero, elle « estaba[…] pereciendo sin camisa, ni hogar. ¿Por qué me has querido? » (García Lorca 1996g, 201). Ainsi ce couple s'est formé par un besoin mutuel d'attention et pour lutter contre la solitude, chacun y trouvant, théoriquement, son compte.

Par ailleurs, l'union entre le Zapatero et la Zapatera, ainsi que les unions précédemment mentionnées, sont des exemples de contrat sexuel, « sexuel » dans le sens de « patriarcal ». Ce contrat établit le droit politique des hommes sur les femmes et instaure un accès réglé des hommes aux corps des femmes, basé sur le présupposé que les hommes sont « supérieurs » par nature aussi bien physiquement qu'intellectuellement. Le mariage est un contrat entre deux parties inégales : les dominées échangent leur soumission contre la protection et la subsistance, les hommes exerçant une domination paternaliste envers leur épouse (Pateman 2010). En effet, « la base du paternalisme est un contrat d'échange non écrit : le soutien économique et la protection sont assurés par le mâle en contrepartie de la soumission dans tous les domaines – services sexuels et services domestiques non payés assurés par la femelle » (Lerner 1986, 217-18). C'est bien le rôle du mariage dans ces œuvres. Pour la Zapatera, même si elle est capable de subvenir à ses besoins au départ de son mari, elle ne peut se protéger des commérages et en vient à avoir besoin de protection. Une protection que seul un homme pourra lui donner en échange de remplir sa part du contrat. À l'instar des autres héroïnes lorquiennes, la protagoniste est également soumise à la pression sociale. En tant que victime de la société, elle se doit de se marier et de vivre assujettie au bon vouloir d'un homme. Au départ de son mari, elle lutte seule, se montre ferme et est décidée à prendre sa vie en main. Ce qu'elle réussit brillamment, jusqu'à ce qu'elle doive se confronter aux commérages, *al qué dirán* du reste des habitants. Elle devient une épouse parfaite, travailleuse, fidèle et honnête, mais le village ne le voit pas ainsi : les hommes la harcèlent et les femmes la provoquent parce qu'elles croient que la Zapatera cède aux avances de ceux-ci. Elle devient donc une victime constante des calomnies des habitants du village quoi qu'elle fasse (Degoy 1996, 36). La *vox populi* est le juge collectif qui détruit et condamne, comme dans la plupart des pièces lorquiennes, ainsi que dans celles de Laila Ripoll.

Le mariage a été décrit en tant que réponse à une tradition ancestrale que la société se doit de maintenir et qui permet aux femmes d'acquérir un certain statut et une certaine reconnaissance sociale. Néanmoins, le mariage peut avoir une autre signification. C'est le cas dans *Pronovias*. Dans cette œuvre de Laila Ripoll, Bea veut se marier, avec l'aide de son amie Clari, sa demoiselle d'honneur, non pas seulement dans l'optique de perpétuer une tradition, mais pour se prouver à elles-mêmes et au monde, que, malgré leur condition physique, elles sont capables de le faire. Les évènements qu'elles ont subis ne seront pas un frein à leur épanouissement personnel. Il s'agit ici d'une preuve de courage, de force, de volonté et d'espoir de la part de ces deux femmes, démontrant qu'elles peuvent avoir une vie « normale », dans le sens de traditionnel, remplissant ainsi leur rôle dans la société. Ce mariage est donc, d'un côté, dépassement de soi et de ses limites et de l'autre, perpétuation de la tradition.

1.1.2. L'honneur

La société est encore aujourd'hui régie par les valeurs traditionnelles, les citoyens ne sont pas entièrement libres de faire ce qu'ils désirent. Ils doivent se soumettre aux contraintes qu'impose la vie en communauté. Certes, toute communauté doit s'organiser en fonction de règles et de lois, mais le problème survient quand celles-ci deviennent intolérables pour les membres d'une société, ou pour un collectif en particulier. Le choc est encore plus violent quand il s'agit de règles archaïques, fondées par un groupe dominant qui impose aveuglément ses lois aux groupes dominés, sans se soucier de leur bien-être ou de leur bonheur. C'est à ce problème que s'est confronté et se confronte encore le collectif féminin. Les femmes vivent opprimées, elles sont non seulement exploitées en tant que force de travail, mais certains groupes s'approprient leur corps en entier, non pas par un seul homme, tel que le mari ou le père, mais bien par tous les hommes, c'est-à-dire par la classe dominante, souligne Elsa Dorlin (Dorlin 2008). L'homme est assimilé à la classe dominante car ce sont ses valeurs qui sont considérées comme universelles. Il symbolise le positif et le neutre, alors que la femme incarne le négatif. Ainsi, les particularités masculines se sont érigées en tant que normes, ce sont les hommes qui décident de la morale et exercent leur emprise sur le collectif féminin.

Federico García Lorca tout comme Laila Ripoll sont conscients des normes qui régissent la société et oppriment les individus. De cette manière, les thèmes présents dans leurs œuvres sont exclusivement populaires et sont le reflet de ces normes oppressives. Concernant Lorca, nous pouvons attester que son théâtre inclut les idéaux et valeurs traditionnelles, tels que l'honneur, l'orgueil, la loyauté, la fidélité, la chasteté, la vengeance, l'individualisme et le stoïcisme (Frazier 1973). Parmi les valeurs mentionnées, nous allons nous intéresser plus particulièrement au concept d'honneur, car celui-ci englobe les autres thématiques. Du sens de l'honneur découlent la loyauté, la fidélité la chasteté ou la vengeance. Sans sens de l'honneur, l'individu ne respectera pas les conventions sociales qui lui sont imposées. Par conséquent, l'un des leitmotivs de sa production est ce sens de l'honneur. Bon nombre de ses personnages se caractérisent par un sens aigu de l'honneur et par le respect des conventions sociales, perçu comme bien plus important que leur propre bonheur.

Les œuvres des deux dramaturges sont fortement influencées par les auteurs du Siècle d'Or, particulièrement par Calderón de la Barca dans le cas de Lorca, comme eux-mêmes l'affirment à plusieurs reprises, c'est la raison pour laquelle la thématique de l'honneur est omniprésente dans leurs productions, concept récurrent dans la littérature espagnole du Siècle d'Or à aujourd'hui. Effectivement, la vieille bourgeoisie espagnole traditionnelle se caractérise par son « despotisme, [son] caractère autoritaire et dictatorial, [son] absence de charité et de noblesse, [sa] tendance à l'aristocratisme et au mépris du peuple, bref, [cette société se caractérise par] le concept classique traditionnel de l'honneur hispanique » (Arango 1992, 237). Concept complexe, qui, pendant le Siècle d'Or, apparaissait sous deux aspects, l'« honneur vertical » ou « horizontal », comme l'explique Gustavo Correa :

La honra vertical es, pues, honra inmanente, la cual existe en virtud del nacimiento o de méritos extraordinarios o fuera de lo común en la persona, y que ocasionalmente puede derivarse de posiciones oficiales y estatales. La honra horizontal, en cambio, se refiere a las complejas relaciones entre los miembros de la comunidad en el sentido horizontal del grupo. Tal concepto de honra puede ser definido como fama o reputación y descansaba por entero en la opinión que los demás tuvieran de la persona. La honra vertical actuaba como factor diferenciador en el sentido de igualamiento en calidad de símbolo de cohesión social[81].

L'honneur, concept fortement lié à celui de la réputation, se superpose à la valeur morale d'une personne donnant un sens à sa vie. Il s'agit d'un concept générique, mais qui enferme des particularités propres à chaque individu et, par la même, à chaque personnage de Federico García Lorca (Frazier 1973) et, dans une moindre mesure, chez ceux de Laila Ripoll.

Dans *Bodas de sangre*, le sens de l'honneur est représenté par le personnage de la Madre. Pour elle, ce concept est plus important que la vie elle-même, quand bien même il s'agirait de celle de son propre fils. Sa première réaction est d'envoyer son fils poursuivre les fugitifs, « ¡Anda! ¡Detrás! », puis elle fait preuve d'hésitation car elle discerne la fin tragique, « no, no vayas. Esa gente mata pronto y bien… ». Mais l'honneur est plus fort que l'instinct de préservation et elle envoie son fils les poursuivre, tout en sachant que la mort l'attend, « pero sí, corre, y yo detrás » (García Lorca 1996c, 454). Dans ce cas, nous pouvons voir que le destin se répète. En effet, la Madre affirme : « Ha llegado otra vez la hora de la sangre » (García Lorca 1996c, 454), destin immuable, condamné à la répétition pour la préservation de la morale et de l'honneur. Répétition du moralisateur en opposition avec la répétition de la nature, résultante de l'affirmation, comme l'atteste Encarnación Alonso Valero. Le moralisateur détermine ce qui peut et doit être répété sous forme de loi morale, ainsi répétition et habitude, voire coutume, s'unissent dans la réaffirmation du devoir. La loi morale a le pouvoir de légitimer cette réitération en deux catégories : le bien, dans le cas où la répétition serait d'ordre moral, ou le mal, dans le cas où elle serait régie par la passion, le plaisir ou la nature (Alonso Valero 2003, 488).

Pero el hábito no es afirmación de la repetición, y de ahí el recuerdo constante de la Madre, la incapacidad para olvidar lo que no se puede soportar : el resentimiento, la reacción no activada, niega la

[81] Correa, G. (1958). El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. *Hispanic Review*, 26, nº2, 100-101.

repetición, pues justamente se recuerda para no repetir. La afirmación de la repetición implica la inocencia del devenir, y tal categoría de inocencia es impensable desde la moralidad. No puede extrañar, por tanto, que tras la acción trágica aparezca el lenguaje en forma de imposible diálogo o, como en el caso de Yerma, de grito. La discusión no es real porque la disputa se produce entre moral y naturaleza ; la Novia y Yerma gritan sin interlocutor posible, porque niegan lo que la moral del resto reconoce, porque son personajes de lo estético juzgados desde el pensamiento moral[82].

La Novia et Leonardo devraient être exempts du sentiment de culpabilité par leur appartenance à l'action tragique, action dans laquelle il ne peut y avoir de place pour la culpabilité, car ils sont prisonniers de leur destin, destin immuable condamné à la répétition. Les personnages n'ont pas le choix. Le sentiment de culpabilité n'a de sens que quand on introduit le problème de la prise de décision. Ainsi, leur action n'est pas morale, mais esthétique, c'est-à-dire qu'elle est physique, sensible, vitale et passionnelle. Néanmoins, la culpabilité apparaît tout au long de l'œuvre, quand Leonardo affirme que « después de [su] casamiento [ha] pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que piens[a] sale una culpa nueva que se come a la otra ; pero siempre hay culpa » (García Lorca 1996c, 438). Ainsi, même si les catégories d'innocence et de culpabilité ne sont pas morales, mais esthétiques, ce sentiment est malgré tout perçu à travers l'ordre moral et non pas à travers le point de vue esthétique, ce qui explique le dialogue entre la Novia et la Madre à la fin de la pièce, d'un côté, et la distance entre le moi de la Novia et sa propre ipséité[83], en tant que reconnaissance de soi-même à travers l'expérience, d'un autre côté (Alonso Valero 2003, 481-82).

NOVIA : Yo no quería, ¡óyelo bien ! ; yo no quería. ¡Tú hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! *(Entra una Vecina.)*
MADRE : Ella no tiene la culpa, ¡ni yo! *(Sarcástica.)* ¿Quién la tiene, pues?[84]

Dans le cas de Mariana, le sentiment de culpabilité est absent, sauf au moment où elle fait référence à l'« abandon » de son devoir de mère pour être au côté de Pedro et faire honneur à la justice, comme le démontre ses propos : « Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado para vivir y amar su pensamiento propio. Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise » (García Lorca 1996h, 168). Elle reste fidèle à elle-même, à ses principes et à ses sentiments jusqu'à la fin. Mariana ne peut succomber aux avances de Pedrosa, qui lui promet la vie sauve si elle dénonce les conspirateurs. Il lui offre deux possibilités en affirmant : « mía o muerta » ou encore « me querrás porque te doy la vida » (García Lorca 1996h, 145). Le message est clair : ou bien elle les dénonce ou c'est l'exécution. Sa réponse est encore plus catégorique : jamais elle ne trahira Pedro et les siens. Pour elle, aucune menace ne peut compenser le manque d'honneur et d'amour propre. L'honneur, la fidélité à Pedro et à la liberté

[82] Alonso Valero, E. (2003). *La nueva manera espiritualista de Federico García Lorca*. Thèse de doctorat. Grenade : Universidad de Granada, 488.
[83] Paul Ricœur, dans son ouvrage de 1990 *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, développe la notion d'ipséité. Il s'interroge sur la question de l'identité en analysant les notions de « même » et d' « autre ».
[84] García Lorca, F. (1996). « Bodas de sangre ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 472.

la feront résister face à l'injustice de la société, allant jusqu'à payer sa loyauté avec la mort : « que me cuesta dolor, pero con honra » (García Lorca 1996h, 146). Perlimplín lui aussi est fidèle à lui-même, à ses principes et non pas à la morale de la société, selon ses dires « ya est[á] fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes » (García Lorca 1996a, 257). Il s'oppose au monde et à sa servante, Marcolfa, qui, comme La Poncia, veut travailler dans un foyer décent et non pas dans une maison où le mari encourage « el peor de los pecados » (García Lorca 1996a, 259) chez son épouse. C'est ce concept de « fidélité à soi-même » qui touche aussi les figures d'Adela et la Novia, car toutes deux défendent leur honneur, non pas comme inquiétude pour l'opinion publique, mais comme loyauté envers leurs propres convictions et idéaux. Il s'agit de l'honneur mais vu à travers le prisme de l'amour (Frazier 1973).

Néanmoins, dans le cas de La Novia, à la fin de l'œuvre, l'honneur en tant que réputation reprend le dessus, soulignant le fait qu'elle n'a pas cédé à la tentation : elle a fui avec Leonardo mais sa virginité, c'est-à-dire son honneur, est restée intacte. Elle affirme face à la Madre « Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos » (García Lorca 1996c, 472) et qu'elle peut l'accuser de tous ses maux et se venger comme elle l'entend, mais elle n'a pas le droit de remettre en cause son honneur : « Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos ; tú por tu hijo ; yo, por mi cuerpo. La retirarás antes tú » (García Lorca 1996c, 473). Il en est de même pour la Zapatera qui a préservé son honneur lors de l'absence de son mari, en dépit des nombreuses propositions qu'elle a reçues et qu'elle a toujours refusées. Elle protège sa vertu en toutes circonstances face aux adversités. En effet, elle refuse les avances de l'Alcalde, de don Mirlo et du Mozo en clamant haut et fort : « Yo guardo mi corazón entero para el que está por estos mundos, para quien debo, ¡para mi marido! » (García Lorca 1996g, 232). Comme les autres femmes des œuvres de Lorca, elle reste fidèle à elle-même peu importe les difficultés qu'elle doit traverser, car « nunca se rinde la que, como yo, está sostenida por el amor y la honradez. Soy capaz de seguir así hasta que se vuelva cana toda mi mata de pelo » (García Lorca 1996g, 235).

Ce concept d'honneur n'est pas sans rappeler celui de Calderón. Dans ses œuvres, la préservation de l'honneur repose sur la fille ou la femme. Ainsi, nous sommes faces à des femmes qui sont continuellement surveillées et enfermées, vivant sous la menace de la figure masculine qui a déposé en elles son honneur. La seule manière de récupérer un honneur bafoué est à travers la vengeance : par la mort de l'amant et celle de la femme (Losada 1993). Ici encore, nous voyons distinctement le poids de la tradition machiste qui revendique la fidélité et la pureté de la femme, qui ne peut appartenir qu'à un seul homme. Cette double morale s'est reflétée dans la loi espagnole jusqu'à récemment et punissait bien plus fermement les femmes adultères que les hommes infidèles. La femme a intégré cette double morale et respecte les obligations qui en découlent, car sa survie en dépend, étant donné qu'aucune entorse à ces règles ne pourrait être pardonnée.

C'est ce concept d'honneur compris aveuglément, associé à une Bernarda intransigeante, sans états d'âme et ignorante, qui sera le déclencheur de la tragédie, tout comme dans *Yerma,* où le drame a également pour cause le respect de cet honneur. Le respect profond que Yerma, malgré sa conduite étrange, voire maniaque, ressent envers les conventions sociales et l'honneur l'empêchera de chercher dans un autre homme l'enfant tant désiré ce qui aurait pu la sauver de cette fin tragique. Face à María elle avoue que, même si un autre homme lui plaisait, « lo primero de mi casta es la honradez. Son piedras delante de mí » (García Lorca 1996j, 507). Bien qu'elle n'aime pas son mari, c'est lui seul qui peut lui donner l'enfant tant désiré. Elle n'ira jamais contre ses principes d'honneur et de vertu. En effet, elle affirme : « No lo quiero, no lo quiero, y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación » (García Lorca 1996j, 513). C'est pourquoi elle repousse les avances de la Vieja à deux reprises qui voudrait qu'elle abandonne son mari pour son fils, ce à quoi elle répond fermement : « Calla, calla. ¡Si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer a otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? » (García Lorca 1996j, 523). Elle suit ses propres normes de conduite, ce qui conduit à la destruction de Juan, unique échappatoire face au respect de son honneur et amour propre.

Cependant, bien que cette vision de l'honneur reflète un concept clairement machiste, étant donné qu'il ne concerne que les femmes, celles-ci suivent ces préceptes avec fierté et orgueil. Préserver leur honneur intact est la preuve de leur vertu et leur valeur. Elles montrent à elles-mêmes et au monde qu'elles sont dignes de respect. Bien que les circonstances soient différentes, les femmes de *La ciudad sitiada* s'attachent désespérément à ce concept pour pouvoir survivre. Elles canalisent toute leur énergie vers un seul et unique objet : l'honneur. Ici, l'honneur ne veut pas dire la préservation de la chasteté, mais la préservation de la vie. Ces femmes sont obligées de vivre des moments monstrueux pour pouvoir survivre et alimenter leurs enfants : elles se prostituent, mettant de côté leur dignité. En effet, l'une d'entre elles explique que « La dignidad está para cuando las cosas abundan. / Para comer hay que guardarse la dignidad en el bolsillo » (Ripoll 2003c, 30). Malgré les humiliations qu'elles subissent, elles restent fières, car elles sont tournées vers le futur, dans le but de pouvoir donner un avenir à leurs descendances : « Por mí no me atrevería a molestarlo. / Yo aguanto / ¿sabe? / Soy fuerte como una mula de carga. / Pero el niño… / el niño no entiende / y es tan frágil… » (Ripoll 2003c, 15). Faisant preuve d'une immense force de caractère, c'est paradoxalement grâce à l'honneur qu'elles peuvent faire tout ce qui est en leur pouvoir pour survivre à ces atrocités et donner un futur à leurs enfants (Rovecchio Antón 2015b).

Ainsi, nous pouvons voir que la thématique de l'honneur n'est pas seulement un concept ancien qui pesait sur les femmes du début du siècle, mais il s'agit d'un précepte qui garde toute sa pertinence

aujourd'hui. Dans *El día más feliz de nuestra vida*, dans sa deuxième version[85], la préservation de l'honneur incombe aux filles. La mère des triplées n'apparaît à aucun moment sur la scène, ce qui ne l'empêche pas d'être toujours liée aux sentiments de faute et de responsabilité, tous deux menacés par le déshonneur. Leurs actes, aussi bien lors dans leur enfance qu'à l'âge adulte, s'orientent vers la défense de cet honneur par la protection de la figure maternelle. Ainsi, le sacrifice de Marijose enfant (« Rebánate un dedo del pie con un cuchillo » [Ripoll 2001, 157]) et celui qu'elle fait à l'âge adulte en acceptant de se marier, ne sont motivés que par la peur des conséquences négatives que pourraient avoir ses actes sur la famille. Ses sœurs l'ont convaincue que les péchés d'un membre de la famille ont des répercussions sur le reste de la famille. En effet, Marijose s'interroge : « si yo hago un pecado es como si lo hicieran nuestros padres » et par conséquent « por mi culpa nuestros padres van a ir al infierno » (Ripoll 2001, 156). De la même manière, quand le père est mentionné il est aussi lié à la défense de l'honneur de la femme. Dans ce cas, il s'agit de l'honneur de sa fille qu'il doit protéger afin de ne pas salir sa réputation et celle de sa famille (Avilés Diz 2014). Ainsi, on voit ici l'importance que la défense de l'honneur a encore aujourd'hui dans la société espagnole. L'omniprésence de cette valeur nous pousse à affirmer que même si l'affrontement, auquel on assiste dans *La casa de Bernarda Alba*, entre, d'une part,

> La mère, représentante de la collectivité conservatrice de la vieille tradition sociale espagnole [et] d'autre part, les filles et les servantes qui forment une unité homogène, représentantes de la nouvelle génération qui cherche un avenir distinct et un sentiment de liberté, de revendication pour une société qui vit selon le modèle du siècle d'Or en plein XX^{e} siècle[86]

est toujours d'actualité dans cette culture espagnole demeurée statique depuis des siècles, la nouvelle génération est tout aussi coupable que ses ancêtres de cette immobilité. C'est parfois elle qui s'oppose clairement à ce que cette société change, reproduisant les modèles traditionnels en s'appropriant les valeurs de cette Espagne archaïque.

Bernarda et ses filles, ainsi que la Madre, Yerma, la Zapatera ou plus récemment Marijose, constituent le reflet de la pensée de la société espagnole de l'époque soumise aux lois et règles de l'honneur et qui perdure encore actuellement. La préservation de l'honneur n'est pas uniquement un acte personnel et privé, mais est interprétée publiquement. Comme nous allons le voir, l'opinion

---

[85] La compagnie *Alquibla Teatro*, en 2005, a voulu mettre en scène cette œuvre datant de 2001 et qui fait partie du projet *La noticia del día* (projet dirigé par Jorge Huertas et Inmaculada Alvear, où des dramaturges argentins, mexicains et espagnols ont dû écrire une pièce en rapport avec un évènement qui a eu lieu l'année de leur naissance). Mais sa brièveté empêchait sa représentation seule. C'est la raison pour laquelle la compagnie a demandé à Laila Ripoll d'augmenter la longueur de la pièce. Le résultat a été une réécriture complète du drame. D'abord, ce ne sont plus des quadruplées, mais des triplées, le personnage d'Aurora, qui était assez anecdotique a été supprimé. Ensuite, le premier acte est dorénavant plus long, car l'auteure approfondit la fonction de l'Église dans le rôle de la femme pendant l'Espagne franquiste. Enfin, un dernier acte est ajouté, situé vingt ans après, dans les années 1980, dans lequel les sœurs se préparent pour un nouveau jour important : celui de leur mariage (Avilés Diz 2014).

[86] Arango, M.A. (1992). *Symbole et symbologie dans l'œuvre de Federico García Lorca*. Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris Sorbonne, 236-237.

publique est celle qui, en dernière instance, a le dernier mot sur la préservation ou non de l'honneur. C'est pourquoi les personnages sont constamment en proie aux commérages et la perte de la réputation constitue un châtiment bien pire que la mort elle-même. L'honneur est indissociablement lié aux commérages, qui ont des conséquences désastreuses sur la vie des personnages et sont bien plus importants que la vérité elle-même. Ainsi, dans notre société le paraître prime sur l'être, car c'est bien le paraître qui importe dans cette société superficielle, exempte des vraies valeurs qui apporteraient le bien-être et le bonheur de ses habitants.

1.1.3. L'opinion publique

La plupart des pièces de Federico García Lorca, sauf dans le cas de *Mariana Pineda* et *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, n'ont pas de marqueurs temporels précis, ce qui ne nous empêche pas de les situer dans la contemporanéité de García Lorca. *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* met en scène la bourgeoisie de la fin du XIX^{e} siècle et début du XX^{e}, plus particulièrement le drame des femmes de la petite et moyenne bourgeoisie espagnole. Il n'est pas inutile de signaler les évènements de la vie du dramaturge à l'époque de l'écriture de cette pièce. Il revient de son voyage en Amérique, continent qui l'a fortement marqué et a influencé toute sa production postérieure. Lors de ce séjour, il a eu le loisir d'observer les us et coutumes des habitants et constater que les mœurs étaient bien plus tolérantes et libérales que celles observées en Espagne, plus précisément à Grenade. Ce voyage lui a permis de se rendre compte, bien qu'il en avait déjà conscience auparavant, des différences fondamentales entre ces deux continents et de cette manière, de s'apercevoir de l'archaïsme de la société de laquelle il vient. Selon les analyses de Marie Laffranque, depuis le début du XX^{e} siècle, les intellectuels espagnols, notamment ceux de la *Generación del 98*, tentent de confronter la société à ses déséquilibres les plus flagrants, ses organisations désuètes, ses contradictions économiques, sociales et politiques qui s'accumulent et se perpétuent. La stagnation du pays compromet le développement de la bourgeoisie, si active et ouverte dans d'autres pays d'Europe. La bourgeoisie espagnole se voit étouffée et réduite à l'impuissance par les forces conservatrices, elle végète, avec l'espoir d'un vague changement, difficile à discerner, qui viendrait bouleverser le temps présent. Malgré tout, la société se modifie, évolue, elle n'est pas totalement stagnante. Mais ces changements sont lents et peu perceptibles, étant donné que la société traîne derrière elle un passé de misère politique, économique et intellectuelle (Laffranque 1967).

En dépit de la fascination qu'il ressent pour son pays et sa ville d'origine, qu'il a manifestée à diverses reprises tout au long de sa vie, il ne reste pas moins conscient des limitations de celle-ci.

En su acercamiento a lo español insinúa a lo menos dos caminos : uno de alabanza orgullosa y elogio profundamente sentido, y otro de una interrogación sutil y una crítica leve de lo que filtra en la vida de la plebe y del afecto por aquello en su posibilidad de conocerse y de realizarse[87].

La vie grenadine est fortement ancrée dans la tradition et restreinte par les règles et formalités qui régissent tous les aspects de la vie et ancre ses habitants dans le passé. Lorca satirise la société représentée dans son œuvre, une société décadente, superficielle et égoïste qui met en valeur les biens matériels, superflus, anachroniques, au lieu des valeurs internes, essentielles et éternelles (Rey 1994). Ainsi, cette œuvre exprime sa relation avec Grenade, qu'il aimait et craignait à la fois, une relation d'amour et de haine qui s'explique « por su profunda introspección, su resistencia al cambio, su falta de vitalidad y su burguesía intolerante » (Gibson 1998, 482).

Doña Rosita la soltera se caractérise comme étant le drame « de lo grotesco y de la cursilería » espagnole, *lo cursi* se définissant comme un « desclasamiento de una cierta clase social que vive aferrada a formas de comportamientos que no existen en la realidad » (Manzano Badía 2000, 249). En effet, tout au long de l'œuvre, le dramaturge nous donne de nombreux exemples de cette bourgeoisie qui vit au-dessus de ses moyens et tente à tout prix de cacher cette décadence au monde extérieur. Dans le but d'illustrer l'importance de la *vox populi*, Lorca choisit de caricaturer les trois vieilles filles (*las tres solteronas*), amies de Rosita et qui viennent lui rendre visite fréquemment. La Madre des Solteronas se plaint des problèmes économiques auxquels elle doit faire face, elle dit clairement : « lo que me falta es dinero » (García Lorca 1996d, 553) et explique comment les problèmes auxquels elle se confronte depuis que son mari est décédé ont pris le contrôle de sa vie. Malgré leurs déboires financiers, ce dont elle est le plus fière est que « no [han] descendido de clase » (García Lorca 1996d, 554). Les filles, tout comme la mère, préfèrent ne pas pouvoir manger plutôt que de montrer au monde leurs difficultés, quand elle leur demande : « ¿Qué queréis, hijas de mi alma : huevo en el almuerzo o silla en el paseo? », elles répondent toutes les trois : « Sillas » (García Lorca 1996d, 554). Le contraste entre la misère dans laquelle elles vivent et leur désir d'appartenir à la classe aisée devient manifeste, voire pathétique quand elle explique « Y allá vamos con unas patatas y un racimo de uvas, pero con capa de mongolia o sombrilla pintada o blusa de popelinette, con todos los detalles. Porque no hay más remedio. ¡Pero a mí me cuesta la vida! Y se me llenan los ojos de lágrimas cuando las veo alternar con las que pueden » (García Lorca 1996d, 554). Le paraître est plus important que l'être, le bonheur et le bien-être passent au second plan, seule l'apparence compte. *El qué dirán* se dresse comme fil conducteur de la vie de cette bourgeoisie et comme leitmotiv de la production artistique de García Lorca.

Cette bourgeoisie décadente est non seulement ridicule par son attitude, comme le souligne la Ama : « Lujo por fuera y para la boca unas malas migas de maíz. ¡Qué azotazo en el… les daba ! », mais aussi par sa tenue vestimentaire si exagérément élégante, qu'elle en devient grotesque : « inmensos

[87] Frazier, B., *op. cit*., 162.

sobreros de plumas malas, trajes exageradísimos » (García Lorca 1996d, 552), tout comme les filles de Ayola qui suivent la « moda exageradísima de la época y ricamente vestidas ». Ici encore, c'est la Ama qui se charge de les ridiculiser, « Ahí están las señoronas por todo lo alto de Ayola, fotógrafo de Su Majestad » (García Lorca 1996d, 555), soulignant ainsi la décadence de la bourgeoisie grenadine. Leur désir de paraître, sans surtout laisser transparaître leurs difficultés économiques, les conduit à exagérer aussi bien leurs tenues que leurs attitudes. Pour ne pas perdre leur position sociale privilégiée, elles sont prêtes à tous les sacrifices, elles choisissent même la faim plutôt qu'avouer au monde leurs problèmes économiques. Les sacrifices auxquels la veuve, mère des vieilles filles, est disposée pour que celles-ci puissent avoir un avenir ne sont pas uniquement comiques par leur exagération, mais ils sont aussi pathétiques, tout comme la banalité des conversations auxquelles elles s'adonnent, reflet de cette misère économique, intellectuelle et morale de la bourgeoisie espagnole.

C'est cette même attitude qu'adopteront Rosita et sa tante à la fin de l'œuvre quand elles devront quitter leur demeure, suite aux problèmes économiques dus à la mort de l'oncle de Rosita qui avait hypothéqué la maison. Elles décident de partir de nuit pour éviter que le voisinage puisse être témoin de leur malheur. Rosita préfère « salir de aquí con la calle a oscuras », bien qu'elle soit consciente, de même que pour les Solteronas, que tout le monde est déjà au courant de leur infortune : « todo Granada lo sabe » pour le cas des Solteronas et « las vecinas estarán acechando. Con la mudanza ha estado todo el día la puerta llena de chiquillos, como si en la casa hubiera un muerto » (García Lorca 1996d, 573) dans le cas de Rosita et sa famille. Ainsi doña Rosita, au fur et à mesure que les années passent, glissera lentement vers la même catégorisation de personnage que les filles Ayola ou les Solteronas, jusqu'à en être ridicule à son tour et jusqu'au moment où, elle aussi, sera appelée la « solterona ».

La cursilería impregna la atmósfera que rodea a Rosita ; es cursi su educación, basada en el fingimiento ; vive como si tuviera padres, como si tomara decisiones, como si fuera adulta, como si fuera feliz, pero nada de esto es verdad. Es cursi su realidad de flor de invernadero, sobreprotegida, ignorante del mundo, aferrada a la mano que tiene más cerca –es novia de su primo hermano- muriéndose de sed en el lugar que la han puesto. Es cursi su relación con el primo, con el que habla en verso, del que se despide en un vis-à-vis sin arranques y sin gritos, con una infinita compostura, con una actitud de flor a la que ya han tronchado pero que sigue perfumando el aire. Es cursi ese amor despojado de pasión, por el que nadie lucha ni reclama, un amor sordo al sexo y a la urgencia, resignado y amable[88].

Sa *cursilería* consiste à croire que rien ne change, comme la rose « mutabile », elle perd sa vitalité et son énergie peu à peu, jusqu'à être dépourvue de toute initiative (Degoy 1996). *Doña Rosita* n'est pas seulement *cursi*, elle est aussi grotesque, comme l'affirme son auteur, Doña Rosita est « la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España ». Cette caractéristique grotesque, atténuée par *lo cursi*, se retrouve dans les temps espacés. Quinze ans s'écoulent entre le

[88] Degoy, S. (1996). *En lo más oscuro del pozo : figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires : Grupo Editor Latinoamericano, 74.

premier et le deuxième acte et dix ans entre le deuxième et le troisième, pendant lesquels Rosita refuse de sortir de chez elle pour ne pas se rendre compte du temps qui passe, « en la calle not[a] cómo pasa el tiempo, y no quier[e] perder las ilusiones » (García Lorca 1996d, 552) avoue-t-elle. Cette caractéristique se retrouve également dans la passivité et la cécité volontaire, ainsi que dans tous les avertissements que lui offre la vie, mais que Rosita refuse de voir, la Tía et la Ama, qui affirment que Rosita « debe carsarse », « usar » et « romper » les « mantelerías de encajes », les « juegos de cama » et les « caminos de mesa » (García Lorca 1996d, 547), lui donnent des conseils à plusieurs reprises, l'incitant à ne pas attendre le retour du cousin et à se marier au plus vite, présageant déjà le possible futur de Rosita. Ses refus réitérés la conduiront au dénouement tragique que l'on connaît.

La caractéristique grotesque de la pièce s'achève lorsque Rosita avoue qu'elle se rend compte que ses vêtements sont ridicules, que c'est désormais une vieille fille et que les gens se moquent d'elle. Elle assume la vérité, mais est incapable de supporter le regard des autres (Degoy 1996), l'opinion d'autrui étant l'axe autour duquel gravite les personnages de Lorca. Cette œuvre est donc le reflet de la bourgeoise grenadine et des vieilles filles espagnoles de cette époque. Peu à peu, Rosita perd l'espoir de vivre heureuse en compagnie de l'homme qu'elle aime. Elle perd toute énergie et force, finissant par se convertir, comme la plupart des autres personnages, en un être au tempérament statique, soumis aux circonstances sociales et familiales caractéristiques de la société grenadine. Elle est ainsi devenue, selon les termes de Lorca, « un espectáculo grotesco y moviente, una vieja solterona en España ».

Bien loin des décors et des costumes colorés de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, Lorca écrit *La casa de Bernarda Alba*, drame où prédominent les nuances de noir et blanc et qui se veut, selon ce qu'il en dit lui-même, être un « documental fotográfico » qui, par conséquent, reflète la réalité de cette classe sociale, la petite bourgeoisie, riche seulement dans ce petit village de campagne. Bernarda refuse de marier ses filles à un homme qui serait de classe économique et sociale inférieure, selon elle « no hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acerca a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase » (García Lorca 1996f, 594). D'ailleurs, précédemment Bernarda avait déjà mis en avant ces prétentions lors de l'épisode entre Martirio et son prétendant, Enrique Humanes. Elle réitère que « ¡Mi sangre no se mezcla con la de los Humanes mientras yo viva! », car « su padre fue gañán », ce à quoi La Poncia répond « ¡Y así te va a ti con esos humos! » (García Lorca 1996f, 615). En effet, pour La Poncia les prétentions de Bernarda ne sont pas justifiées, puisque sa famille fait partie de cette bourgeoisie vieillissante et avec peu de moyens économiques car, comme l'affirme La Poncia : si les Alba partaient dans un autre village, « ellas resultan las pobres » (García Lorca 1996f, 594). Afin de préserver ce soi-disant statut, Bernarda préfère condamner ses filles à la solitude et l'amertume, le paraître étant plus important que leur bonheur. Doña Rosita et Bernarda Alba représentent cette bourgeoisie en déclin qui fuit les échanges et le contact social, menant une vie repliée sur elles-mêmes et solitaire.

C'est le jardin clos de Doña Rosita et des siens, qui voient s'épuiser peu à peu dans le rêve, et dans une généreuse mais puérile insouciance, des ressources jamais renouvelées. Étrangère aux couches les plus humbles de la ville et de la campagne, cette bourgeoisie s'étiole souvent dans l'orgueil et dans la crainte de déchoir, comme Bernarda Alba renfermée dans sa maison qu'assiègent tous les bruits du village et de la plaine[89].

Sa dernière œuvre est dénuée de poésie, contrairement à l'ensemble de sa production écrite jusqu'alors, et montre des indices de protestation sociale, à travers la dénonciation de la misère morale régnante dans cette période sociohistorique, à la veille de la guerre civile, en Andalousie. Bernarda Alba représente l'idéologie dominante, elle suit aveuglément les normes traditionnelles qui régissent la société et qui répriment les individus, leur enlevant toute autonomie aussi bien économiquement que psychologiquement. Elle impose des lois sans discernement à ses cinq filles, les enfermant physiquement, dans la maison, et psychologiquement, par ses règles rigides et immuables. De plus, « junto al determinismo social, clasista, opera el concepto de la honra, prejuicio que afecta a todos los personajes alienando todo tipo de pensamiento y acción » (Ortega 1989, 153). L'honneur et *el qué dirán* sont les ciments de cette société, le paraître étant plus important que l'être, comme le montre Bernarda après le suicide d'Adela.

En vertu du respect de l'honneur et des conventions sociales, les personnages de Lorca préfèrent la mort au déshonneur, l'obsession de Bernarda passe même avant la vie de ses propres filles. À la découverte du corps sans vie de sa fille cadette, après un bref « no » et avoir maudit l'amant de celle-ci, sa première réaction est de se préoccuper du *qué dirán*, en ordonnant à ses filles de ne pas pleurer et en mentant sur la virginité de sa fille. Elle crie à tous les présents à trois reprises qu'Adela « ha muerto virgen » et que « ¡nadie dirá nada! » (García Lorca 1996f, 633), le but étant de ne pas déshonorer sa bonne réputation, « ¡Las lágrimas cuando estéis solas ! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, he dicho. ¡Silencio! » (García Lorca 1996f, 634). En effet, « todo su honor, su orgullo, su vanidad tienen sus raíces en los demás y en la opinión pública, ya que no actúa movida por su conciencia ni por ideales sino por aparentar ante los otros » (Frazier 1973, 172). Bernarda l'affirme elle-même quand elle mentionne que « Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar » (García Lorca 1996f, 623). Ainsi, même face à ce tragique évènement, la volonté de paraître de Bernarda est plus forte que ses sentiments, elle est incapable d'oublier, ne serait-ce qu'une seconde, l'importance de la *vox populi* et les conséquences que cela pourrait avoir si le village apprenait la vérité. C'est ce que réclame aussi Nazaria quand, à la fin de la pièce une fois tous les secrets révélés, elle ordonne à ses sœurs, adoptant une attitude dominatrice, que « aquí no ha pasado nada » (Ripoll 2013a, 99). D'une phrase, elle balaie tous les actes cruels et aberrants qui s'y sont produits. L'attitude tyrannique qu'elle adopte envers ses filles n'a pour but que le maintien de la « buena fachada » face aux autres, même si le prix à payer est une vie de

[89] Laffranque, M., *op. cit.*, 46-47.

mensonges, d'hypocrisie et de silences. Un épisode secondaire, celui de la fille de la Librada, nous montre le personnage de Bernarda de l'autre côté du miroir. Elle est l'autre, celui qui juge et condamne violemment tout manquement à l'ordre social établi : « ¡Acabad con ella antes de que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado! » (García Lorca 1996f, 619). Bernarda accorde une telle importance à l'opinion publique, car elle-même se positionne des deux côtés du miroir et sait à quel point il faut craindre les autres. Ainsi la réponse de la société face à une faute d'ordre social est la violence, engendrée par la société patriarcale.

D'ailleurs, d'autres œuvres de Laila Ripoll reflètent aussi cette caractéristique de la société. En effet, la réputation est ce qui, aux yeux du mari dans *Unos cuantos piquetitos*, devrait servir à justifier que « Este no es sitio para [él]. / Tiene que haber un error sin duda alguna », car « [es] una excelente persona » (Ripoll 2000b, 16). Le mari, qui a assassiné sa femme, ne comprend pas pourquoi il est jugé car il est seulement l'auteur de « unos cuantos piquetitos ». Malgré son acte, il estime qu'il ne se trouve pas à sa place étant donné que toute sa vie il s'est comporté dignement et simplement. Ce comportement exemplaire avec ses voisins, sa mère, le marchand de journaux et également son respect des minorités, comme ses voisins noirs et les Chinois du magasin, suffit à l'acquitter de ses actes. Ainsi, selon le mari, peu importe ce qu'il a fait chez lui, dans l'intimité du foyer, puisque ce qui importe c'est son comportement à l'extérieur, face aux autres.

Un autre élément esthétique et symbolique important qui répand l'opinion publique est le chœur que García Lorca utilise à divers moments dans sa production théâtrale, dans *Bodas de sangre* ou *Yerma* entre autres, avec des fonctions similaires que celles des anciens chœurs grecs. Ils mettent en garde, annoncent le dénouement, sont la voix de l'opinion publique et de la sagesse populaire (Degoy 1996). Le personnage collectif dans *Yerma*, symbolisé par le chœur des « lavanderas », s'érige en tant que fervent représentant de la morale et de l'honneur, entendus, ici aussi, comme réputation publique. Toutes les « lavanderas », sauf la Lavandera 1ª, dénigrent Yerma et remettent en cause son intégrité. En effet, celle-ci discute avec Víctor et le regarde, sans que le mari ne s'en rende compte. Par conséquent, les sœurs de Juan, qui s'occupaient de l'Église, s'occupent désormais de Yerma et ont transformé la maison en un enfer. Elle est considérée comme coupable de ne pas avoir d'enfants, à cause de son attitude « regalona, floja, endulzada » et parce que « se echa[…] polvos […] en busca de otro que no es su marido » (García Lorca 1996j, 496). Bien que personne ne l'ait vu avec un autre homme, ce qui compte avant tout est ce que les autres disent, les « lavanderas » ne l'ont pas vu, mais « las gentes sí » (García Lorca 1996j, 496). Toute sa vie et tous ses agissements sont passés au peigne fin dans le but d'y détecter les moindres manquements à la morale et pouvoir ainsi les sanctionner, tout comme les voisines de Bernarda Alba qui ont constamment « el oído pegado a los tabiques » (García Lorca 1996f, 612). Elles représentent la voix de la tradition, gardiennes de la soi-disant « vérité absolue » qui se base sur des commérages et des rumeurs, mais contre qui il est inutile de lutter, leur influence étant ancrée profondément dans la société.

À l'instar du chœur dans *Yerma*, les voisins ont une place de grande importance dans les pièces. En effet, c'est à travers eux que se forge l'opinion publique. Lors de l'épisode du vol du portrait de Pepe el Romano, la toute première réaction de Bernarda est, une fois encore, de s'inquiéter pour ce que pourraient penser les voisines qui doivent avoir « el oído pegado a los tabiques » (García Lorca 1996f, 612). De la même manière, la Criada pense que Bernarda s'inquiète pour sa mère, « no tengas miedo que se tire », alors que celle-ci ne se préoccupait que du *qué dirán*, « no es por eso… Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana » (García Lorca 1996f, 592). Ce sont des voisines que proviennent les commérages comme dans *Bodas de sangre*, où elles se chargent de répandre les rumeurs : la femme de Leonardo le prévient que « ayer me dijeron las vecinas que te habían visto al límite de los llanos » (García Lorca 1996c, 424). La Madre fait également référence aux mauvaises langues qui critiquent et l'empêchent de pouvoir s'exprimer, notamment lors de la mort de son fils, elle affirme que « hay que callar. Luego la gente critica » (García Lorca 1996c, 446). Néanmoins, la Madre n'est pas seulement victime des commérages, elle en est aussi instigatrice, car elle demande à une voisine de lui dire ce qu'elle sait sur la fiancée de son fils et sur sa mère. Cette dernière lui répond volontiers, en insistant sur les questions d'honneur et de décence. Cependant, la Madre avoue qu'elle préférerait que personne ne les connaisse afin d'éviter les commérages : « es que quisiera que ni a la viva ni a la muerta las conociera nadie. Que fueran como dos cardos, que ninguna persona los nombra y pinchan si llega el momento » (García Lorca 1996c, 420). Dans les œuvres lorquiennes, les femmes elles-mêmes sont victimes et bourreaux, elles reproduisent les codes de la société patriarcale en encadrant et jugeant les autres femmes. Ainsi, il est évident que les rumeurs et commérages pèsent sur les personnages, qui vivent sous la pression de la société, ce qui les empêche de pouvoir s'épanouir librement.

Dans la même idée, Ripoll se penche sur cette thématique. En effet, l'opinion des autres et *el qué dirán* n'est pas propre aux environnements ruraux, mais existe aussi dans des ambiances plus citadines. Dans *Víctor Bevch*, la mère du protagoniste se voit obligée de fuir son quartier à cause du jugement des autres. Elle est en couple avec Benibení, qui est plus jeune qu'elle et originaire du Bangladesh :

Me he cansado de las miraditas y de las risitas cada vez que aparezco del brazo de Benibení. Estoy hasta las narices de los comentarios de doble filos y de los cuchicheos. Me hacen sentirme una *quiquiriñeta*, una ridícula. Y para postre, mi propio hijo no me dirige la palabra y se aparta de nosotros como si fuésemos unos tiñosos[90].

Cette attitude traditionnelle, rétrograde et machiste, où la femme doit être avec quelqu'un de plus âgé et de sa même culture, est celle qui règne majoritairement dans le quartier de Maricarmen.

[90] Ripoll, L. (2003). « Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual) ». Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado. Consulté le 17/08/2017. http://ntic.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/laila/laobra/texto.htm

Ainsi, malgré de nombreux changements, les mentalités restent traditionnelles et s'identifient avec la division des rôles hommes/femmes.

Les œuvres lorquiennes entament un dialogue avec les œuvres de Laila Ripoll, notamment avec *La casa de Bernarda Alba* et *Atra bilis*. Dans cette production, l'influence de la pièce de Lorca est indéniable à différents niveaux que nous verrons en détail ultérieurement. Alors que *La casa de Bernarda Alba* dénonce la misère morale de l'Espagne à la veille de la guerre civile et anticipe cette haine fratricide, *Atra bilis* donne une « imagen feroz de la represión que atenaza a la sociedad española » (Pérez-Rasilla 2013, 87) et offre une image de cette Espagne intolérante, brutale, fanatique et fratricide qui est toujours présente dans cette société (Pérez-Rasilla 2013). Ainsi l'Espagne de *La casa de Bernarda Alba* se retrouve dans *Atra bilis*. Les rancœurs subsistant de la guerre civile et de la répression sont clairement mises en scène dans ces deux pièces. Nous sommes donc confrontés à la vision de la *España negra*, c'est-à-dire une société patriarcale, dans laquelle les femmes sont soumises à la volonté des hommes, où règne la haine entre frères, société ennemie des opprimés et fortement attachée à la tradition (Ladra 2014) et au *qué dirán*. C'est cette vision pessimiste de la société que nous offre aussi bien Laila Ripoll que Federico García Lorca. En effet, la société est restée immobile depuis le moment où García Lorca a écrit *La casa de Bernarda Alba* jusqu'à *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)* de Ripoll. Il s'agit de « tres ancianas, y su fiel y perruna sirvienta, como hijas que bien podrían ser de la Bernarda Alba lorquiana. Puede que la guerra haya pasado o no, pero la situación en esta casona solariega de la España profunda no se ha movido un ápice desde el último Austria » (Ladra 2014, 269). L'humour et le grotesque sont des armes fréquemment utilisées chez Ripoll. Ici, les acteurs masculins interprétant des femmes présentent la réalité sous le prisme d'un miroir déformant, ce qui permet au spectateur de prendre de la distance, mais sans oublier qu'il s'agit bien d'un « paradigma del oscurantismo y truculencia que puede alcanzar nuestra nación en sus épocas más desafortunadas » (Ladra 2014, 270).

Laila Ripoll a recours aux aspects poétiques et tragiques de Lorca, dont les conflits se situent dans cette Espagne rurale, où seuls la tradition et *el qué dirán* comptent. Dans les deux pièces, la haine au sein d'une même famille, entre les sœurs, se fait de plus en plus intense à mesure que le drame avance, rancœur, jalousie, amertume et animosité sont le lot quotidien des membres de ces familles que tout oppose et tout unit à la fois. Ainsi, ce que nous voyons dans cette pièce ce sont bien les deux Espagnes qui se sont opposées et affrontées non seulement pendant la guerre et la répression qui l'a suivie, mais qui est présente encore aujourd'hui car, comme réitère Laila Ripoll, il ne suffit pas d'ignorer son passé pour l'oublier. Il est important de comprendre son passé pour pouvoir l'assumer et en tirer les leçons qui s'imposent. Même si la période où elle écrit cette œuvre peut être considérée comme « positive » pour l'histoire de l'Espagne, l'auteure n'en reste pas moins « déçue » par l'attitude que la société adopte par rapport aux séquelles et aux blessures nées de la guerre. Pour elle, il s'agit d'un « kidnapping » de la mémoire (Ladra 2014).

Cette pièce, faisant partie de sa *Trilogía de la memoria*, s'intègre pleinement dans cette dynamique du devoir de mémoire et de réappropriation du passé traumatique. Les deux autres pièces qui composent la *Trilogía de la memoria* sont *Santa Perpetua* et *Los niños perdidos*. Cette dernière raconte l'histoire de quatre enfants qui ont été arrachés à leur famille par les services sociaux lors du franquisme pour être placés dans des foyers. *Santa Perpetua* a pour axe principal les rancœurs qui subsistent après la guerre civile. Perpetua, femme soi-disant « sainte » en proie à des visions, doit affronter les conséquences de ses actes passés : suite à une dénonciation, un homme a été fusillé. La mémoire de cet homme vient la tourmenter en la personne de Zoilo, neveu de l'homme fusillé par sa faute. Par l'intermédiaire des spectres, Laila Ripoll veut exorciser les démons du passé et se tourner vers l'avenir. Ces spectres rappellent à la sainte ses actes passés et hantent son présent, représentant toutes les victimes du franquisme qui ne peuvent connaître la paix. Alors que dans *Los niños perdidos*, les fantômes sont la matérialisation de la mémoire de Tuso, personnage principal, qui sert de porte-parole à l'ensemble des enfants oubliés du franquisme.

Au-delà de la récurrence du devoir de mémoire, Laila Ripoll nous rappelle également que le poids du paraître dans notre société est primordial. Quand Zoilo arrive chez Perpetua pour réclamer la bicyclette de son oncle, la première réaction de celle-ci et de son frère, Pacífico, est le scandale que cela suppose. D'ailleurs, Zoilo, étant conscient de l'impact qu'un scandale pourrait avoir sur leur vie, « ha llamado a los periódicos para que lo saquen en primera plana » (Ripoll 2013e, 210). Zoilo ne donne que deux options à Perpetua : « o me devuelve la bicicleta o publico con pelos y señales lo sucedido » (Ripoll 2013e, 219). Plácido prévient sa sœur qu'elle ne peut pas avoir une réponse violente, sinon « en vez de santa » elle pourrait acquérir une réputation de « hija de puta » (Ripoll 2013e, 211). La réputation de Perpetua s'est forgée autour de sa renommée de sainte, c'est la raison pour laquelle elle doit la préserver quoi qu'il en coûte et Zoilo, étant conscient de ceci, en joue pour obtenir son dû.

Outre la récurrence de l'importance de la mémoire collective pour le bien-être de la société, on retrouve dans *Atra bilis* ce monde rural traditionnel, du sud de l'Espagne chaud et asphyxiant, le même qui 70 ans auparavant asphyxiait et opprimait les filles de Bernarda. En dépit de l'évolution de la société, les traditions qui assujettissaient Adela et ses sœurs sont les mêmes qui oppriment les personnages de *Atra bilis*. Étant donné la récente mort du mari de l'une d'entre elles, Nazaria, les trois sœurs portent le deuil et suivent rigoureusement les rites funéraires. Après avoir reçu les habitants du village pour la veillée funèbre, elles veillent le défunt avant l'enterrement tout en suivant les coutumes. Tout comme dans les œuvres de Lorca, *el qué dirán* tient un rôle prépondérant, ici encore ce n'est pas l'être qui est essentiel, mais bien le paraître. Plus important que ce qui se passe à l'intérieur de la maison, au sens propre et métaphorique, c'est ce que les autres peuvent penser qui importe réellement aux yeux des personnages. De la même manière que Bernarda qui cache sa mère, María Josefa, de la vue des voisins, Nazaria et Daría craignent la réaction des gens. Nazaria refuse de mettre sa sœur, Aurori, dans une institution, non pas par altruisme ou sens de la famille, mais pour ne pas que court la rumeur qu'elle

« llev[a] su propia sangre al asilo » (Ripoll 2013a, 50). Lors de leurs disputes, Nazaria demande à sa sœur de baisser la voix de peur qu'elle ne soit entendue, tandis que Daría, prise de colère, qui ne s'en inquiète pas, vocifère : « como si me oye el Papa. ¡Que se entere, que lo oiga Dios y todo el mundo! » (Ripoll 2013a, 63). Bien que Daría semble ne pas accorder autant d'importance que sa sœur au *qué dirán*, ses agissements peuvent prouver le contraire, car une des raisons qui l'ont poussée à enterrer le bébé de Aurori sans en parler à personne est la peur du scandale : « Menudo escándalo si se llega a saber. Nos hubiéramos tenido que marchar del pueblo » (Ripoll 2013a, 85-86). Nazaria, une fois de plus, tremble face à l'idée que les voisins puissent être au courant des secrets de cette maison, c'est la raison pour laquelle elle ordonne de fermer les volets et la porte. Rappelant la fin de drame lorquien, Nazaria, baissant la voix pour éviter d'être entendue, exprime sa crainte en ces termes : « Y silencio. De esto ni una palabra a nadie. ¿Se me entiende o hablo más claro? ¡Nadie diga nada! ¡Chitón y punto en boca! Vamos a ser la comidilla, la comidilla vamos a ser, la comidilla… » (Ripoll 2013a, 84).

Elles connaissent bien les conséquences des rumeurs, car elles-mêmes participent à cette « coutume » du *qué dirán*, puisqu'elles sont les premières à répandre des commérages sur les habitants du village. Daría propage des rumeurs sur les filles de la Pelona concernant l'infidélité de leur mère. Selon elle, « yo no he hecho más que comentar lo que se decía », alors que pour sa sœur, elle n'a pas répété ce qu'elle a entendu, mais c'est elle qui a été à l'origine des rumeurs, « lo que se decía por tu boca, so víbora » (Ripoll 2013a, 45). Toutes deux se plaisent à écouter les rumeurs, à les propager et même à en être la source. En effet, elles aiment « meter las narices en casas ajenas » (Ripoll 2013a, 44). Toute leur vie tourne autour du *qué dirán*, elles y participent et en subissent les conséquences, vivant dans une perpétuelle tension qui les oblige à préserver les apparences face à la société afin de maintenir une certaine dignité.

Dans *La zapatera prodigiosa*, à l'instar des autres pièces, depuis le début de l'œuvre, la présence des voisins est constante. Les voisins guettent et sont à l'affût des moindres faits et gestes de la Zapatera. On les retrouve aux fenêtres, comme quand « dos vecinas con mantillas cruzan la ventana sonriendo » (García Lorca 1996g, 201), pendant que le couple se dispute ; ou quand le Zapatero décide de quitter la maison, il « se dirige hacia la puerta y retrocede, pues se topa con dos beatas en el mismo quicio » (García Lorca 1996g, 211). Par la suite, la Zapatera sera la dernière à apprendre la fuite de son mari. Tout le village sera au courant avant elle et les voisines viendront chez elle dans une fausse intention de soutien et d'entraide. Les habitants du village ne se contentent pas d'épier la Zapatera, ils se plaisent à critiquer et à inventer des commérages. Ces commérages culmineront dans une chanson qui sera entonnée par tout le village, dans laquelle on fait référence aux amants supposés de la Zapatera et à sa soi-disant mauvaise vie : « Quién te compra, Zapatera, / el paño de tus vestidos / y esas chambras de batista / con encaje de bolillos. / Ya la corteja el Alcalde, / ya la corteja don Mirlo. / Zapatera, Zapatera, / Zapatera, ¡te has lucido! » (García Lorca 1996g, 237). Ainsi, la société ne lui permet pas de lutter seule, sans homme, c'est l'une des raisons pour lesquelles, à la fin de la pièce, ils décident de reformer leur

couple, car elle est dans l'obligation de se rendre à l'évidence : la société lui interdit de s'épanouir seule, elle doit vivre aliénée à un homme si elle veut jouir d'une relative « liberté ». Ce dernier devient son sauveur et son bourreau en même temps.

L'honneur est aussi de première importance pour Juan dans *Yerma*, non pas comme vertu intérieure, comme dans le cas de sa femme, mais comme réputation publique. Il mentionne à diverses reprises l'importance qu'a pour lui *el qué dirán*. De plus, il répète constamment à sa femme de rester à la maison, il ne veut pas qu'elle sorte à cause de ce que les gens pourraient penser. Dans le premier acte, il lui dit que son attitude « dará[…] que hablar a las gentes », alors que pour Yerma ce que pensent les gens n'a pas d'importance tant qu'elle respecte sa propre morale, c'est la raison pour laquelle elle lui répond « ¡Puñalada que le den a las gentes! » (García Lorca 1996j, 494). Il réitère sa pensée dans le deuxième acte quand il souligne que ce qui est important ce n'est pas ce que sa femme fait réellement mais ce que l'on pourrait interpréter : « YERMA : hablar con la gente no es pecado. / JUAN : Pero puede parecerlo » (García Lorca 1996j, 504). De même quand il découvre sa femme chez Dolores, il se réfère une fois de plus à la thématique de l'honneur et du *qué dirán*. Pour les habitants du village, Yerma est infidèle à son mari, en effet, « el pueblo lo empieza a decir » (García Lorca 1996j, 515) et c'est ce qui provoque la colère de Juan, plus que les actes de sa femme en eux-mêmes. Parallèlement au personnage de Juan se trouve le Zapatero qui cherche à préserver sa vie calme et tranquille. Lors de leurs disputes, le Zapatero craint que les voisins entendent les cris de sa femme. Il lui demande sans relâche d'être plus discrète : « ¡Mujer… ; que te van a oír los vecinos! » (García Lorca 1996g, 201), « ¿No puedes hablarme un poquito más bajo? » (García Lorca 1996g, 205), mais celle-ci n'en fait rien. El Zapatero et Juan veulent une épouse calme, sans agitation intérieure et qui remplisse sans heurts ni complications la mission de la femme au foyer.

Dans ces productions, la femme, assujettie aux normes de la collectivité, évolue dans la société féodale rurale patriarcale andalouse où la femme est totalement soumise à la structure sociale (Ortega 1989). La société rurale de l'époque, forte de ses préjugés, véhicule des idées traditionnelles et désuètes, idées que l'on retrouve dans la plupart des œuvres de Federico García Lorca, comme nous l'avons vu. Dans le cas de *Yerma*, tout au long de l'œuvre nous voyons différents secteurs de cette société, la Vieja Pagana, les amies de Yerma, les Lavanderas ou bien Juan et ses sœurs faire l'apologie de cette morale rétrograde, la présentant comme la seule et unique voix possible pour atteindre le bonheur et le maintien de l'ordre social. Toute déviation à ces normes est source de malheur et de déshonneur. Ainsi, il s'agit bien de la mise en avant du conflit social causé par l'attitude de la société espagnole face au mariage, au sexe et à l'amour qui provoque la frustration de Yerma et l'érige en tant que victime de ce code moral sévère et anachronique. Cette société rurale est la même que l'on retrouve dans *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* et, même s'il s'agit d'une autre classe sociale, dans *Doña Rosita la soltera*. Elle est la cause du drame que vivent les personnages féminins de García Lorca, elle les opprime, les asphyxie, les empêchant d'être indépendantes et de vivre pleinement leur propre vie. Plus généralement,

García Lorca évoque dans ses pièces les groupes sociaux définis par la société espagnole, divisés en dominants et dominés, recréant ainsi les conflits sociaux qui définissent la structure sociale (Arango 1992).

1.1.4. Les groupes marginalisés

Répondant au concept de l'honneur traditionnel, parallèlement à la Madre de *Bodas de sangre*, Bernarda s'érige en tant que fervente défenseure de l'honneur et la moralité. D'ailleurs, nous verrons ultérieurement dans quelle mesure ces personnages au caractère fort, gardiens de la morale, prennent des traits masculins et participent à la transmission de la domination masculine. Bernarda représente donc l'idéologie dominante, elle fait partie de la petite bourgeoisie et dispose d'un capital économique assez conséquent. Tout au long de l'œuvre, nous voyons clairement son mépris pour les classes défavorisées. Elle ordonne à La Poncia de renvoyer les mendiants quand ceux-ci viennent implorer à sa porte et elle les compare à des animaux dépourvus de sentiments. En effet, selon son point de vue « los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias » (García Lorca 1996f, 588). Les classes dominées, aussi bien défavorisées économiquement que par le simple fait d'être née femme, doivent se résigner à cette vie de soumission (Arango 1992).

La Poncia exprime cette résignation à plusieurs reprises en ces termes : « obrar y callar a todo. Es la obligación de los que viven a sueldo » (García Lorca 1996f, 616) ou quand elle résume le destin des classes inférieures dans la hiérarchie économique, « nosotros tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad ». Ce destin immuable les mène inexorablement jusqu'à la mort, sans qu'elles ne puissent prétendre à un quelconque changement, « Ésa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada » (García Lorca 1996f, 586). Ulpiana est, elle aussi, victime de sa position économique et sociale, mais à différence de La Poncia, elle ne se contente pas de critiquer sa maîtresse, elle décide de mettre son plan à exécution et d'en finir avec elle et ses sœurs. Ulpiana a passé la plupart de sa vie à servir cette maison, et elle réclame son dû. Après avoir cru empoisonner les sœurs, elle boit un verre d'anis en attendant qu'elles meurent tout en profitant de sa vengeance, qui, malheureusement pour elle, sera bien courte, car par un concours de circonstances, c'est elle qui finira par mourir. Ainsi, Ripoll et Lorca nous montrent que malgré leurs efforts, les classes sociales défavorisées ne peuvent espérer un changement ou du moins une amélioration, le déterminisme étant la règle. La structure sociale est fixe et imperméable et il est difficile, voire quasi impossible dans le cas du début du XX^{e} siècle, d'évoluer dans la hiérarchie sociale.

Autre groupe marginalisé par la société est celui que présente Laila Ripoll dans plusieurs de ses pièces, groupe qui lui aussi ne peut prétendre à une amélioration de ses conditions. Outre les conflits sociaux émanant de la guerre civile et ses conséquences sur la société, Ripoll donne, la parole à un groupe social marginalisé, fruit des attentats qui sévirent en Espagne le 11 mars 2004. Les victimes de cet acte terroriste sont des êtres quasi invisibles pour la société espagnole. Aussi bien les citoyens que

l'État ne font aucunement preuve d'empathie à leur égard. C'est la raison pour laquelle Ripoll leur redonne la parole dans ses œuvres, notamment dans *Pronovias,* où elle attaque cette société hypocrite et contradictoire qui regarde avec compassion les victimes mais qui, en même temps, détourne le regard quand il s'agit de se confronter à cet état de fait. Bea, la future mariée, et Clari, la demoiselle d'honneur, ne sont pas indifférentes à l'attitude que la société adopte envers elles et toutes les victimes du terrorisme. Quand la Dependienta les informe qu'elles doivent avoir un CDI pour pouvoir acheter la robe, Clari s'indigne car étant donné leur condition physique, elles ne sont pas en mesure de travailler : « Es que tiene huevos la cosa. Paga prótesis, paga médico, fisio… Aguanta que miren para otro lado, que te pongan carita de pena y luego hagan como que no existes… », et elle poursuit « Espera a que las ranas críen pelo para que veas un duro de indemnización, aguanta chaparrones de comisiones de investigación y de más zarandalas… » (Ripoll 2006b, 158). Elle fait référence à tout ce qu'elles ont dû endurer depuis le tragique évènement et le peu de compensation qu'elles ont eu en retour. En effet, la société fait preuve d'une grande hypocrisie, puisque d'un côté elle montre de la solidarité envers les victimes, alors qu'en pratique, elle détourne le regard quand elle est confrontée au problème. Nous essayons de soulager notre conscience, mais sans nous soucier des réelles conséquences pour les victimes, qui souffrent jour après jour et qui, en plus, doivent supporter l'indifférence générale. Ainsi, notre société s'avère incapable d'affronter les conséquences de ses actes, directs ou indirects, préférant ignorer les traumatismes, comme dans le cas de la guerre civile et du franquisme ou dans celui des attentats de Madrid. Le manque d'altruisme et de solidarité envers les victimes de violence physique ou psychologique, et par extension envers tous les groupes sociaux discriminés est une constante dans nos sociétés, comme l'affirme à de nombreuses reprises Laila Ripoll. En effet, la plupart de ses œuvres mettent en scène des populations marginalisées, sous l'emprise de groupes sociaux dominants, comme nous le verrons dans notre analyse.

Laila Ripoll et Federico García Lorca écrivent des pièces qui redonnent la parole à des êtres et groupes sociaux traditionnellement mis à l'écart par les membres de la société des groupes dominants. Ces groupes dominés sont soumis aux impératifs de la société, société régie par les valeurs traditionnelles, qui, même si elles ont évolué et changé au cours de ces années, n'en restent pas moins identiques dans leur essence. L'honneur, le conformisme, l'importance du *qué dirán,* le regard des autres, l'acceptation des lois ancestrales continuent à gouverner notre quotidien, de la même manière que la culture dominante opprime sans relâche ceux qui font partie des minorités.

1.2. Genre et tradition

1.2.1. L'oppression de l'Église

Les différences biologiques entre les deux sexes ont longtemps défini les écarts entre l'éducation des filles et celle des garçons. Il a fallu attendre le début du XX^{e} siècle pour qu'un plus grand nombre (bien que relativement restreint) de femmes puissent y avoir accès. Dans les premières années du XX^{e}

siècle, sous Primo de Rivera, déjà quelques femmes, enseignantes pour la plupart, étaient présentes au Congrès des députés en qualité de consultantes. Bien qu'elles ne défendaient pas l'égalité des sexes à proprement parler, elles étaient en faveur de l'équivalence des sexes, c'est-à-dire qu'elles reconnaissaient et acceptaient que les qualités féminines les rendaient plus aptes pour remplir la fonction de mère et d'épouse, tout en soutenant qu'une meilleure formation leur était indispensable pour améliorer leur statut dans la société.

Mais c'est lors de la II[e] République que le statut des femmes commença à évoluer plus radicalement. La Constitution mit en place différentes mesures qui visaient à faire progresser les droits des femmes, comme nous y avons fait référence précédemment. Durant cette période, le niveau de scolarisation augmenta et la loi sur la mixité scolaire[91] fut mise en place. Ces mesures auraient supposé un bouleversement dans leur quotidien si la guerre civile et le franquisme, qui annula la plupart de ces mesures, n'avaient pas eu lieu. L'une des mesures importantes au niveau éducatif, qui fut abolie une fois la dictature installée, a été la fin de la coéducation et la limitation de l'éducation des filles à leur formation en tant que futures mères et épouses, en les éloignant du travail rémunéré, propre aux hommes. Faute de temps, les mesures de la République ne purent avoir de réels impacts sur les femmes. Malgré leur caractère progressiste, certaines des mesures auraient provoqué des changements plus quantitatifs que qualitatifs, comme dans le cas de l'école, où les matières étaient différentes en fonction du sexe de l'enfant, ce qui à plus long terme n'aurait pas changé réellement le statut des femmes au sein de la famille. De plus, le manque de temps limita l'impact de ces nouvelles lois, le faible pourcentage de femmes travaillant à cette époque (14%) en est une des preuves (Ballarín Domingo 2001).

Bien loin de toutes ces mesures se trouve Yerma, fille de la campagne, vivant dans un petit village marié à un homme qui travaille la terre, comme tous les autres membres de la communauté. Elle n'a pas, ou peu, connu les changements propres à son temps. Cette société rurale est donc gouvernée par la religion, le vocabulaire des habitants est parsemé de références religieuses, de la même manière que dans *Bodas de sangre* ou dans *La zapatera prodigiosa*, où des références telles que « Anda con Dios » ou « Que Dios te perdone » sont fréquentes. Étant donné le contexte social et l'éducation que les femmes ont reçue, elles s'en remettent à Dieu pour concevoir. C'est la raison pour laquelle elles se rendent à la *Romería* pour « pedir hijos al Santo », les femmes boivent de l'« agua Santa » (García Lorca 1996j, 517), « van a la iglesia » et « llevan cirios » (García Lorca 1996j, 518) pour que leur désir de maternité devienne réalité. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons mentionner *La zapatera prodigiosa*, œuvre dans laquelle les personnages mettent leur destin entre les mains de Dieu. Les commentaires de la

[91] Elvire Diaz dans son article de 2007 « La mixité scolaire, la coéducation sous la Seconde République en Espagne ». In *Les cahiers du Mimmoc*. Consulté le 17/03/2018. http://journals.openedition.org/mimmoc/329, dresse un panorama des principales mesures concernant la mixité sous la Seconde République, tout en soulignant l'état des mentalités quant à l'éducation des filles. La mixité n'a en effet pas provoqué l'unanimité. Ce modèle éducatif a généré de nombreuses oppositions pour des raisons religieuses, morales ou bien réactionnaires.

Zapatera, « Aquí estoy y Dios dirá », « Dios quiera que encuentre a su mujer » ou « ¡Con ese hombre que Dios me ha dado ! » (García Lorca 1996g, 235-37) montrent qu'elle ne se sent pas maîtresse de ses actes, c'est Dieu qui agit à sa guise et assume la responsabilité de la situation.

Dans le cas de *Yerma*, nous pouvons percevoir que la religion n'est pas toujours synonyme de fécondité et de vitalité, mais plutôt de tristesse et de douleur. La Vieja fait preuve de franchise concernant son rapport à Dieu : face à l'intervention de Yerma « que Dios me ampare », elle répond « Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar » (García Lorca 1996j, 490). La Vieja, malgré l'éducation traditionnelle qu'elle a reçue, renie Dieu, croit en l'amour et aux relations entre hommes et femmes, basées sur la passion. Elle représente la joie de vivre, elle confie à Yerma qu'elle « [ha] sido una mujer de faldas en el aire, [ha] ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar » (García Lorca 1996j, 487), tandis que Yerma a en elle une tristesse infinie qui ne pourra disparaître qu'avec l'arrivée d'un enfant. Dans ce but, elle va chez Dolores la Conjuradora, car grâce aux prières, elle pense qu'elle pourra atteindre son objectif. La religion est ici liée à la mort, en effet, elles vont au cimetière afin de mener à bien le rituel. Cette référence est accentuée avec les sœurs de Juan « vestidas de luto » (García Lorca 1996j, 498), qui effectuaient diverses tâches au sein de l'église, et qui ressemblent à « esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros » (García Lorca 1996j, 495). Ainsi, nous pouvons souligner l'idée que l'omniprésence de la religion dans les sociétés rurales renvoie une image obscure d'où le bonheur est absent et engendre l'ignorance de la part des femmes qui s'en remettent à Dieu pour soulager leurs maux.

Bien que le lexique utilisé dans *Mariana Pineda* fasse référence à la religion, avec des termes tels que « Dios te guarde » (García Lorca 1996h, 126) ou « Virgen Santa » à diverses reprises, elle ne croit pas que Dieu puisse la sauver. Mariana est une femme de son temps, elle est donc croyante, elle fait de nombreuses références à Dieu et prie en attendant l'exécution de sa sentence. Elle est d'ailleurs placée dans un couvent et ce sont les religieuses qui se chargent d'elle jusqu'à sa fin tragique, en essayant de lui donner un peu de réconfort. Cependant, contrairement à Yerma, elle ne pense pas que ce soit la foi qui la sauvera, mais plutôt l'amour. Sa foi en Pedro est plus importante que sa foi en Dieu. Ce ne sont pas les sœurs qui l'aident à supporter ces derniers instants, mais l'amour pour son amant. Elle attend qu'il vienne, demandant, anxieuse, à ses interlocutrices : « ¿Viene para salvar mi vida? / ¿Cuándo viene a morir, si la muerte me acecha?» (García Lorca 1996h, 168). C'est en outre sa foi en l'amour qui lui permettra de trouver la rédemption, grâce à la force de ses sentiments. En effet, elle avoue son péché, péché pardonné grâce à l'amour : « soy una gran pecadora ; / pero amé de una manera / que Dios me perdonará / como a Santa Magdalena » (García Lorca 1996h, 153). Sentiment qui est renforcé par l'intervention de Carmen qui souligne cette même idée : « Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta » (García Lorca 1996h, 173).

Étant donné l'époque, dans *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* la vie des personnages est également régie par la doctrine religieuse. Le lexique employé est empreint de connotations religieuses, tout comme dans les œuvres que nous venons de mentionner. On y trouve à plusieurs reprises des expressions telles que « ¡Bendito sea Dios ! » ou « ¡Anda con Dios ! ». La Tía et la Ama ont une discussion concernant le Ciel et l'Enfer, ce qui prouve qu'elles sont toutes deux chrétiennes. Quant au Señor X, même si l'on ne peut réfuter sa dévotion, force est de constater que c'est un fervent défenseur de la modernité, modernité qu'il oppose à la religion et qu'il souhaite voir s'installer dans la société apportant ce qu'il nomme la « religión de lo positivo » (García Lorca 1996d, 545). Ainsi dans cette pièce, même si la religion garde toute son importance, il ne faut pas oublier que la modernité avance peu à peu menaçant de détrôner la toute-puissance religieuse, ce qui n'aura finalement pas été le cas dû aux circonstances historiques.

La guerre civile a eu des conséquences désastreuses, certes, mais elle a permis aux femmes de s'approprier l'espace public, en devenant actives et productives jusqu'à la fin du conflit. Avec l'arrivée au pouvoir de Franco, elles durent retourner dans leur foyer et elles virent supprimer les avantages qu'elles avaient acquis antérieurement. Le franquisme érigea les bases de la société sur un pilier fondamental, le binôme Église-État. Toute la politique économique et sociale, pendant les quarante années suivantes, découlera de l'union de ces deux forces.

La religion, même si elle a perdu de son influence aujourd'hui, reste encore l'une des instances de poids dans l'inculcation des valeurs de la culture dominante. Depuis toujours, l'Église a été habitée par un sentiment antiféministe profond, qui condamnait tout manquement à la décence, répandant une vision pessimiste de la femme et de la féminité. Elle inculquait (et inculque encore dans une moindre mesure) une « morale familialiste, entièrement dominée par les valeurs patriarcales, avec notamment le dogme de l'infériorité foncière des femmes » (Bourdieu 1998, 93). L'influence de l'Église est par conséquent omniprésente dans les œuvres de Lorca et de Ripoll. En effet, *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)* est une œuvre où l'action se situe dans un milieu rural, et qui, par conséquent, montre l'influence de la tradition religieuse et folklorique. De la même manière, dans *La casa de Bernarda Alba*, l'œuvre débute avec une chanson lors de la veillée funèbre pour les maris des deux protagonistes, celui de Bernarda et celui de Nazaria. Ces chansons font bien évidemment référence à la thématique religieuse et renvoient aux traditionnelles veillées funèbres, de même que dans *Santa Perpetua,* où la pièce commence avec une prière à Santa Bárbara, afin que le spectateur soit plongé tout de suite dans cette ambiance religieuse, qui imprégnera la scène du début à la fin.

Tous les personnages ont été élevés dans le respect de la tradition et des valeurs de l'Église, ce qui a influencé leurs attitudes, opinions et comportements. Par conséquent, tout porte à croire que la religion est le fil conducteur de ces personnages ruraux. Dans *La casa de Bernarda Alba,* la religion est omniprésente à travers le tintement des cloches qui sonnent constamment et qui rappelle l'emprise de la religion sur la population, qui vit au rythme du son des cloches. D'ailleurs, la première intervention s'y

réfère : « ya tengo el doble de esas campanas metidos entre las sienes » (García Lorca 1996f, 584), renforçant son influence au sein des membres de la maison. De la même manière, le drame se termine par une référence aux cloches : « Avisad que al amanecer den dos clamores de campanas » (García Lorca 1996f, 633). Ces deux repères sont présents pour signaler les deux décès donnant un caractère circulaire à l'œuvre. Les cloches sonnent et cessent de sonner à diverses reprises tout au long de la pièce, présence discrète, mais indispensable qui rythme la vie des habitants de la demeure. Elles sonnent quand un principe religieux est mis en avant : la référence à la messe du défunt, l'apparition de la mendiante qui réclame de la nourriture ou quand la Criada pleure le défunt. A contrario, elles cessent quand les personnages font preuve d'une attitude qui ne correspond pas à la doctrine religieuse : quand la Poncia critique violemment Bernarda et quand la Criada refuse d'accéder à la demande de la mendiante. Ainsi, l'attitude de certains personnages ne correspond pas à ce qu'ils devraient refléter, ce que nous allons voir également avec les personnages de *Atra bilis*. Le manque de générosité de la Criada est choquant. Malgré son discours religieux, elle refuse de donner les restes à la mendiante et à sa fille, adoptant une attitude désagréable et manquant de compassion, comme le souligne sa réponse négative catégorique : « por la puerta se va a la calle » (García Lorca 1996f, 587).

Le discours de Nazaria est envahi par les connotations religieuses, dont nous allons reproduire seulement une infime partie : « alma pecadora […] valle de lágrimas […] súbeme hasta el regazo de los ángeles […] ¡Piedad, Señor, para esta pobre ánima que te entrego porque ya purgó en vida sus miserias ! ¡Piedad […] » (Ripoll 2013a, 29). Cependant, la dévotion du personnage n'est pas aussi pure que l'on pourrait le croire, elle est plutôt fortement nuancée. En effet, Nazaria est une fervente dévote. Mais cette dévotion rend le personnage comique, étant donné que le spectateur se rend compte qu'elle fait preuve d'une fausse prétention religieuse. Son discours religieux contraste avec ses accès de colère et la méchanceté dont elle fait preuve tout au long de la pièce. Quand sa colère explose, elle se tourne vers Dieu en lui demandant de pardonner ses deux sœurs pour leurs péchés, mais crie et pleure sans larmes. Les didascalies « explosión de dolor sin lágrimas » (Ripoll 2013a, 30) et « llora terriblemente con los ojos secos » (Ripoll 2013a, 31) montrent que son intervention est théâtrale, voire comique, et n'a rien de sincère. Nazaria ainsi que Daría prennent Dieu pour témoin afin de justifier leurs actes à travers la religion. En effet, Daría affirme que « Te va a castigar Dios », alors que Nazaria réplique que « A ti sí que te va a castigar Dios por falsa y envidiosa » (Ripoll 2013a, 32). Elle tente de garder les apparences de femme religieuse, mais tout dans son comportement indique le contraire des valeurs qu'elle devrait incarner. C'est une femme égoïste, fausse, agressive et rigide, qui, de plus, ment à sa sœur depuis plusieurs années sur sa condition de handicapée dans le but de profiter des remords de cette dernière. Elle renvoie, bien évidemment à Bernarda, qui, elle aussi, malgré ses prétentions religieuses est loin d'incarner les valeurs de l'idéal chrétien, et encore moins ceux de la femme soumise et résignée. Au début de l'œuvre, La Poncia brosse un portrait de Bernarda, portrait bien loin de l'idéal de décence qu'elle voudrait représenter. Contrairement à ses prétentions d'être « la más aseada ; […] la más

decente ; […] la más alta », La Poncia la décrit comme « tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara »(García Lorca 1996f, 585). La Poncia va même jusqu'à faire appel à une métaphore diabolique (« maldita ») pour définir cette femme démoniaque, définition que son comportement tout au long du drame confirmera.

Initialement, Daría est perçue comme l'archétype de la vieille fille pour qui la religion constitue un signe identitaire. Ses propos sont imprégnés de religiosité, avec des interventions telles que « voy a rezar un Padrenuestro para que Dios te ayude » (Ripoll 2013a, 42). En apparence, elle a toutes les qualités que l'Église demandait aux femmes : femme sensible, fragile, serviable « que nunca ha roto un plato » (Ripoll 2013a, 41), éternelle victime de la cruauté et du manque de reconnaissance de sa sœur, Nazaria. À plusieurs reprises Daría, alors qu'elle converse avec sa sœur, au lieu de lui répondre directement préfère se tourner vers Dieu : « Qué injusticia, Señor, qué injusticia » ou « Toda la vida desperdiciada por ella, como si yo tuviera la culpa… » (Ripoll 2013a, 47), renforçant ainsi son rôle de fidèle dévote. Mais ici aussi, cette religiosité n'est qu'apparente, tout comme Bernarda, elle dirige la rancœur accumulée envers les plus faibles qu'elle, concrètement envers Aurori et Ulpiana. Elle se réfère à Ulpiana en l'appelant « perra sicaria » (Ripoll 2013a, 40) et « yegua percherona » (Ripoll 2013a, 50). De même, la Criada dans l'œuvre lorquienne abuse de son pouvoir envers les plus faibles : devant La Poncia, elle se tient convenablement, laissant transparaître la hiérarchie entre les deux domestiques quand elle lui demande si elle peut prendre de la nourriture « ¿por qué no me das para mi niña, Poncia? » (García Lorca 1996f, 584), tandis qu'elle devient agressive et dominatrice quand elle s'adresse à la mendiante : « también están solos los perros y viven […] Fuera de aquí » (García Lorca 1996f, 587) lui dit-elle.

Certains des agissements de Daría sont de graves entorses à la morale chrétienne : elle veut mettre Aurori dans un hospice, elle profane le cercueil après avoir pris connaissance de la relation de Aurori avec le défunt, elle a provoqué volontairement l'accident de Nazaria, elle a tué le chat de Aurori et peut-être même son enfant. De plus, elle change d'attitude à l'instant où elle apprend que le handicap de sa sœur n'est que mensonge. Elle perd le contrôle d'elle-même et sa dévotion religieuse disparaît instantanément, insultant Nazaria de « ¡déspota! », « ladrona y embustera », « lagarta ». Dans un accès de colère, elle avoue qu'elle est la responsable de l'accident et même qu'elle aurait voulu la mort de sa sœur, effectivement, elle affirme que « claro que me hubiera gustado […] verte hecha gachas, echando las tripas por la boca… » (Ripoll 2013a, 62). Son attitude et son langage empreints de connotations religieuses ne sont qu'un masque sous lequel elle cache sa frustration, car il ne faut pas oublier que Daría est la plus âgée des trois, elle a été déshéritée et a perdu il y a bien longtemps toutes possibilités de se marier ; elle est comme une servante, mais sans salaire. Au vu de cette analyse, l'élément religieux peut donc être perçu comme une simple arme qu'elle utilise contre Nazaria pour pouvoir l'attaquer indirectement et rejeter sur elle la faute de ses malheurs (Iliescu Gheorghiu 2008).

Dans *Santa Perpetua*, la protagoniste n'est pas en reste. Elle aussi, sous des apparences de fervente dévotion religieuse, cache une personnalité en désaccord avec les principes qu'elle revendique. En plus de sa condition de sainte, don que lui a accordé Dieu, les éléments religieux abondent dans son discours : elle bénit sa tasse de tisane avant de la boire et n'approuve pas le choix d'un couple de vouloir être pris en photo devant l'Alhambra, car c'est « un sitio de moros » (Ripoll 2013e, 196). De plus, l'apparence de son lit « decorad[o] hasta el delirio con santos, lazos, banderas, vírgenes y exvotos » (Ripoll 2013e, 194) renforce l'image religieuse de Perpetua et apporte une pointe d'humour à la scène. En dépit de ses allures de sainte, ses propos ainsi que son attitude portent à croire qu'elle est on ne peut plus éloignée de la sainteté. Elle tyrannise ses frères, en les insultant de « cobarde, arrastrada, cagueta… » (Ripoll 2013e, 211), elle ne les laisse pas vivre librement, ni même écouter la radio, car « hace interferencias y pierd[e] santidad » (Ripoll 2013e, 205). Son comportement lors de la guerre civile est impardonnable, elle a profité des circonstances pour se débarrasser d'une rivale sentimentale. Cependant, sa vengeance n'a pas eu les résultats escomptés, puisqu'au lieu d'aboutir à la mort de la fiancée de l'homme qu'elle aimait, le père de Zoilo, c'est son oncle qui sera fusillé. Non satisfaite du résultat, elle s'est approprié la bicyclette du défunt et le patrimoine de la famille de Zoilo. Pour elle, ses actes sont justifiés, en effet, elle atteste que « para eso ganamos una guerra. Ganamos una guerra para quedarnos con las bicicletas que nos diera la gana. Y si no haber ganado la guerra tú » (Ripoll 2013e, 258).

La Sor dans *Los niños perdidos* suit le même schéma. En dépit de son lien avec l'Église, elle ne répond pas aux valeurs de bonté et de charité. En effet, elle terrorise les enfants, les maltraite et va même jusqu'à provoquer leur mort. Elle les déteste profondément et ne les estime pas dignes d'être en vie. Toutes ses interventions mettent en avant cet état d'esprit. Sa première apparition dans l'œuvre sert à marquer sa ligne de conduite. Elle est d'abord affectueuse « ¿Niños? ¿Dónde están mis nenes? os he traído comida. Comidita rica para los nenes más bonitos del mundo », puis devient violente dans ses propos : « Condenados, condenados, condenados chiquitines… » (Ripoll 2013c, 105). Au fur et à mesure que la trame se poursuit, ses propos sont de plus en plus virulents laissant apparaître la haine qu'elle ressent à leur égard à travers ces termes : « Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos », ou bien « Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres » (Ripoll 2013c, 120).

Los niños perdidos dénonce la manipulation de l'Église et du franquisme pour former des Espagnols fidèles aux doctrines du régime. La Sor, responsable du malheur des enfants, est la représentante du régime. Elle avoue ses origines républicaines, mais qu'elle a su renier pour embrasser les doctrines du franquisme et de l'Église catholique. Elle explique que « [ella] también tuv[o] padres, sí señor, pero [su] fe en Cristo pudo más que la sangre corrompida » (Ripoll 2013e, 120). Laila Ripoll choisit une religieuse pour symboliser le régime pour deux raisons : le lien évident entre Église et État, dont nous avons déjà parlé et aussi, car il s'agit d'une femme et celles-ci ont subi un endoctrinement

profond dès leur plus tendre enfance. Il en est de même pour Perpetua qui remplit ces deux conditions également : femme et sainte, représentante de la doctrine du régime. La Sor renie sa famille pour adopter les valeurs du régime, la religieuse a maintenant « dos padres y dos madres : Dios y la Santísima Virgen y el Caudillo y Pilar Primo de Rivera. Ellos son los que me han acercado a la luz, ellos son mis auténticos progenitores y no esos dos degenerados, de los que afortunadamente me protegieron… » (Ripoll 2013c, 120-21). Les valeurs qui lui ont été inculquées sont celles qu'elle doit transmettre aux générations suivantes, ce qui justifie la répression aveugle envers les républicains, comme elle-même l'affirme.

Dans le but de renforcer leur tyrannie, les personnages de Perpetua et de la Sor prennent des airs de de monstre difforme, grotesque, voire surnaturel, avec une voix venue d'outre-tombe. Perpetua « canta con voz de ultratumba » (Ripoll 2013e, 191) et est décrite avec des « ojos apagados y las manos y la cara transparentes » (Ripoll 2013e, 194). Leur aspect physique transmet leur décadence morale, qui en tant que fidèles représentantes du régime s'octroient le droit de justifier toutes les atrocités commises dans le but de sauver la nation. De plus, il est impossible de ne pas se référer à l'onomastique de Perpetua, car cet être n'est pas seulement monstrueux, mais est aussi éternel. Ses visions lui offrent une perception globale du passé, du présent et du futur. Elle est présente sur tous les plans temporels et il est impossible de s'en détacher. Perpetua laisse une marque atemporelle non seulement sur ses frères, qui ne savent vivre sans elle, mais aussi sur Zoilo et sa famille. Son emprise sur tous ceux qui l'entourent est perpétuelle. Elle métaphorise la pérennité des valeurs de l'Espagne franquiste et de cette « España intolerante, brutal, fanática y fratricida » (Pérez-Rasilla 2013, 13) qui est toujours d'actualité aujourd'hui.

Un autre point commun entre ces deux personnages est leur cécité. Selon la Sor, avoir perdu la vue lui a permis d'appréhender la vie d'un point de vue plus spirituel et de se libérer de ses origines républicaines. En effet, elle explique aux enfants que :

La fe en la Santa Madre Iglesia y en la Cruzada me abrió los ojos y me privó de la vista, y pude renegar del mal que portaba, de la repugnante herencia que me dejaron mis mal llamados padres. Ja. Total, para lo que hay que ver… Bendito tracoma, enviado por Dios, que me hizo ver con los ojos del espíritu, con los ojos del alma, y me cegó de los perniciosos ojos de la cara[92].

Ce handicap touche aussi Perpetua, handicap qui lui permet d'avoir ses visions, lui offrant également un point de vue plus spirituel. Cependant, nous l'interprétons différemment : leur cécité peut s'expliquer comme une victoire de la propagande du régime franquiste et de l'Église catholique qui avaient besoin d'adeptes pour mener à bien leur répression aveugle (Reyt 2013). La Sor et Perpetua ont donc de nombreux points communs quant à leur caractérisation physique et psychologique. Ces points communs s'expliquent par leur éducation et l'endoctrinement qu'elles ont subis tout au long de leur vie, leur ôtant toute capacité de réflexion : elles personnifient les valeurs de la dictature, suivant à la lettre

[92] Ripoll, L. (2013). « Los niños perdidos ». In Laila Ripoll, *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Paris : Artezblai, 120.

leurs préceptes. Ainsi à travers ces deux personnages, Ripoll dénonce l'implication directe de l'Église catholique dans le processus de répression politique et idéologique. En effet, la religieuse insulte et maltraite les enfants en se référant à leur origine républicaine, pendant que la soi-disant sainte consacre sa vie à voler et à mentir à son entourage. L'Église est perçue comme instrument de répression à travers la négation des valeurs fondamentales de la religion, telles que l'amour pour son prochain et la tolérance.

De cette manière, à travers ses personnages, nous voyons clairement l'importance de la religion dans le milieu rural espagnol, qui permet la transmission des valeurs traditionnelles. Néanmoins, comme nous venons de le voir, les valeurs préconisées par l'Église ne sont appliquées que superficiellement. Les personnages les connaissent, les répètent jusqu'à la satiété, mais sans les appliquer, soit par hypocrisie, soit, car ce ne sont que des préceptes vides de sens qui font partie du folklore populaire. Le modèle catholique n'est présent que face aux autres, face à la société pour éviter *el qué dirán*, si cher à la société espagnole. Mais dans l'intimité, toute prétention religieuse disparaît, les personnages ayant des valeurs radicalement opposées à celles préconisées par l'Église.

Pendant la période du franquisme, des théories pseudo scientifiques, notamment avec Antonio Vallejo Nájera, ont vu le jour pour sauver l'esprit de la *hispanidad* de la contamination marxiste. C'est la raison pour laquelle les enfants de républicains étaient arrachés aux bras de leurs parents pour pouvoir les soigner et les rééduquer suivant les valeurs idéologiques du régime. Il s'agit des préceptes que suit la Sor, afin de légitimer les agissements du régime et les siens. Ce régime est pour elle une croisade pour secourir la nation, comme le montre la terminologie « cruzada » (Ripoll 2013c, 120) utilisée pour définir le régime. Les travaux de Vallejo Nájera ont également démontré que ce « gène rouge » était plus particulièrement présent chez les femmes, ce qui est encore plus dangereux, car ce sont elles qui s'occupent de l'éducation des enfants, d'où la nécessité de les séparer de leurs progénitures afin de pouvoir préserver leur descendance (Avilés Diz 2012). Comme l'affirme la Sor, les parents des enfants ont été assassinés, car ils n'étaient qu'« escoria y ateismo […] devoracuras » (Ripoll 2013c, 120) et pour elle, les enfants devraient subir ce même sort, car ils n'ont pu être sauvés, en effet, « no [han] aprendido nada en este tiempo » (Ripoll 2013c, 120). Selon les théories scientifiques de l'époque, les femmes étaient donc plus manipulables et de tendance plus subversive, caractéristiques qui trouvaient leur origine dans leur infériorité mentale par rapport aux hommes.

Recuérdese para recordar la activísima participación del sexo femenino en la revolución marxista su característica labilidad psíquica, la debilidad del equilibrio mental, la menor resistencia a las influencias ambientales, y la inseguridad de control sobre la personalidad… Cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer y se liberan las inhibiciones fenatrices de las impulsiones instintivas, entonces despiértase en el sexo femenino el instinto de crueldad y rebasa todas las posibilidades imaginadas, precisamente por faltarle las inhibiciones inteligentes y lógicas[93].

[93] Vallejo Nájera, A. (1938). *Divagaciones intrascendentes*. Valladolid : Talleres Tipográficos Cuesta, 399.

Le régime faisait appel à des théories scientifiques pour valider sa politique répressive envers toute personne contraire aux idéologies franquistes, et par la même pour justifier son discours misogyne. L'Église a toujours été un vecteur pour éduquer la population selon les préceptes exacerbés du catholicisme. Ces préceptes portés à l'extrême, notamment lors du franquisme, ont eu un terrible impact sur plusieurs générations, qui vivent sous l'influence de la morale chrétienne.

L'Église va devenir un élément essentiel dans l'endoctrinement de la nation et plus particulièrement des femmes, sur qui pèse le poids de cette nation. Dans le but de reconstruire le pays, le franquisme a dû s'intéresser aux femmes en leur octroyant un rôle essentiel dans la politique reconstructive du pays. Pour arriver à leur fin, l'Église et la *Sección Femenina* ont créé un archétype féminin basé sur le modèle de la femme victime, mère, belle, digne et dévote, sans oublier la composante héroïque des régimes totalitaires. La *Sección Femenina*[94] a pris peu à peu en charge tout ce qui touchait au domaine des femmes. Son importance était devenue vitale pour le bon fonctionnement de la politique sociale de la nation. D'ailleurs, il est important de souligner que l'attitude des femmes de la *Sección Femenina* était contraire aux valeurs qu'elles défendaient. Dans le but de préserver le modèle de femme soumise, destinée à l'espace privé, ces femmes, adeptes du régime, ont envahi l'espace public en défendant et revendiquant activement l'idéal féminin promu par l'État. Même si la *Sección Femenina* avait une importance primordiale dans la politique sociale du pays, il ne faut pas oublier qu'elle n'était qu'un appendice de la Phalange. Elle est donc considérée comme inférieure et est sous le contrôle de cette dernière. La répartition des rôles est, par conséquent, respectée. Ces femmes « se joignent au mouvement sans heurter le machisme identitaire des militants qui les regardent comme des êtres fragiles et inférieurs ; leur entrée ainsi conçue ne dénature pas le mouvement viril » (Ripa 2002). Cette nouvelle femme idéale devait faire preuve de « heroicidad del día a día y [de] un nuevo sentido de la feminidad donde la suavidad, dulzura, abnegación y sentido de la belleza reinarán en el interior del hogar » (Ballarín Domingo 2001, 114). D'autant plus qu'au lendemain de la guerre civile, la nation avait besoin

[94] La *Sección Femenina*, créée en 1934, fut dirigée par Pilar Primo de Rivera, sœur du fondateur de la Phalange, José Antonio Primo de Rivera, depuis sa fondation jusqu'à sa dissolution à la mort du général Franco. Son objectif était la transmission des valeurs morales et politiques du régime et le retour à la société patriarcale dans laquelle les femmes devaient réintégrer leur foyer, après la parenthèse républicaine. Les femmes étaient les responsables de l'éducation de leurs progénitures. Elles devaient se former à cette tâche, c'est pourquoi la *Sección Femenina* était en faveur de leur accès à l'éducation secondaire. De plus, même si le mariage et la maternité restaient l'option la plus légitime et valorisante, la *Sección Femenina* était consciente que certaines d'entre elles n'y auraient pas accès, d'où l'importance de les former pour qu'elles puissent être capable de subvenir à leurs besoins seules. Ainsi le rôle de la *Sección Femenina* dans l'éducation et les services sociaux devint primordial. Néanmoins, il ne faut pas oublier que ces femmes ne correspondaient en rien à l'idéal qu'elles préconisaient : bon nombre d'entre elles ne se sont pas mariées, leur engagement avec la *Sección Femenina* les empêchant d'avoir une vie sociale. Cette organisation joua un rôle prépondérant dans la vie des femmes, devenant la réserve idéologique du régime. Malgré une composante fasciste, la *Sección Femenina* projetait une image de modernité et de dynamisme qui contrastait avec les secteurs les plus réactionnaires de la société. La revendication du rôle traditionnel de la femme au sein du foyer a été un prélude nécessaire qui a posé les bases des futurs débats, aboutissant ainsi à des changements dans le rôle et le statut des femmes. La *Sección Femenina* a été, par conséquent, le principal véhicule de représentation des intérêts de la femme (Richmond 2004).

d'être reconstruite et cette reconstruction ne pouvait se faire que par l'intermédiaire des femmes, la population masculine ayant fortement diminué à cause de la guerre, d'où la mise en place d'un système de contrôle plus autoritaire.

Cette femme, héroïne de la vie domestique, *ángel de hogar*, était aussi supérieure moralement. Cette supériorité la rendait essentielle au sein de la famille pour veiller sur les membres de son foyer et en préserver la pureté. Ainsi, l'idéologie fasciste adulait les fonctions privées de la femme, en lui donnant une fonction politique, pour la maintenir confinée à son rôle de mère : la femme, comme pilier de la nation, et son corps, comme instrument reproducteur au service de la nation, car le régime avait besoin d'enfants forts et sains pour reconstruire le pays. Son intimité s'est nationalisée, désormais son corps ne lui appartient plus, il appartient à la nation. Femme et nation ne font qu'un dans la propagande franquiste. La nation représente la mémoire collective et fonctionne en tant qu'élément de cohésion du groupe, pendant que l'État est perçu comme un objet construit par les hommes qui exercent leur autorité à travers les institutions. En résumé, les hommes fabriquent les lois dans la sphère publique, alors que les femmes fabriquent les coutumes dans le domaine privé (Bergès 2012). Par conséquent, le franquisme vit naître trois types de femmes dont l'attitude dépendait de leur relation avec la Phalange. La plupart assumaient le rôle de mère et d'épouse qui leur était attribué, d'autres choisirent leur indépendance malgré les nombreux obstacles auxquels elles durent se confronter et enfin, certaines, en dépit de leur révulsion au modèle féminin traditionnel, n'ont pas eu d'autres choix que de se résigner à l'assumer. Correspondre à cet idéal féminin était essentiel pour le régime, de sa réalisation dépendait le destin de la patrie et les possibles écarts des femmes à ce modèle étaient considérés comme intolérables (Ballarín Domingo 2001).

En plus de l'idéal féminin préconisé par la *Sección Femenina*, cette institution avait d'autres objectifs. L'organisation de l'*Auxilio Social* participait à la force politique et sociale du régime, qui fut l'un des aspects qui définirent la dictature espagnole, et était donc un élément essentiel de la propagande politique. Cependant, « la asistencia social no era concebida como un derecho de los individuos, sino como un producto de la conciencia social de la revolución nacional » (Molinero 2003, 321). La campagne de politique sociale n'était pas mise en œuvre pour venir en aide aux plus démunis, comme les enfants, et protéger leurs intérêts. Son but était la reconstruction politique et sociale, étant donné que le pays avait besoin d'enfants, adeptes du régime, pour rebâtir la nation au lendemain de la guerre. L'endoctrinement des enfants est ce que dénonce Laila Ripoll dans *Los niños perdidos,* pièce dans laquelle elle fait référence aux femmes de la *Sección Femenina*, ce qui renvoie automatiquement le spectateur à ses propres souvenirs, car il s'agit d'une figure prépondérante qui est encore présente dans tous les esprits. Les enfants mentionnent « la señora inspectora de la Sección Femenina » (Ripoll 2013c, 125), qui fait preuve de gentillesse à leur égard, car elle leur a apporté un « postre y un juguete » (Ripoll 2013c, 126). Cependant, cette femme que représente Lázaro, à l'instar de la Sor, devient de plus en plus violente dans son attitude : elle déchire le courrier de l'un des enfants pour le punir et les insulte : « sois

basuritas, que no os merezcáis nada » (Ripoll 2013c, 135). Ainsi Laila Ripoll nous montre que malgré des apparences de bonté et de charité, les membres de ces organisations phalangistes suivent la doctrine basée sur la peur, la violence et l'intimidation. Jorge Avilés Diz dans l'analyse de cette œuvre pointe du doigt cette organisation. Par l'intermédiaire d'une vieille poupée vêtue avec les flèches, symbole du régime, Lázaro reproduit une partie du discours franquiste sans avoir conscience des conséquences de son acte, car, pour lui, il ne s'agit que d'un jeu innocent.

Lázaro reproduce como parte de su inocente juego de teatro de guiñol ese discurso tantas veces oído en el que se hará presente para el espectador, sobre todo para aquél que lo recuerda, la fuerza de ese binomio "Iglesia-Estado" que se formó durante la dictadura, representado por las palabras que, dentro de su ejercicio metateatral, todos los niños gritan, sin ser por supuesto plenamente conscientes del alcance de las mismas[95].

Le discours des enfants est marqué par l'utilisation des devises phalangistes, telles que « ¡Arriba España ! ¡Viva Franco ! » (Ripoll 2013c, 134) et reprend toutes les figures du régime. C'est l'un des enfants, avec une voix de petite fille qui commence le « jeu » :

LÁZARO : (Con voz de niña dulcísima) Hola niños
TODOS : ¡Holaaaa!
LÁZARO : ¿Quién sois?
TODOS : ¡La Organización Juvenil!
LÁZARO : ¿Qué queréis?
TODOS : ¡La España una, grande y libre!
LÁZARO : ¿Qué os sostiene?
TODOS : ¡La sangre de nuestros caídos!
LÁZARO : ¿Quién os guía?
TODOS : ¡El caudillo!
LÁZARO : ¿Qué os mueve?
TODOS : ¡El recuerdo de José Antonio!
LÁZARO : ¿Cuál es vuestra disciplina?
TODOS : ¡La Falange!
LÁZARO : ¿Cuál es vuestra consigna?
TODOS : ¡Por el Imperio hacia Dios!
LÁZARO : ¿Cuál es vuestro grito?
TODOS : ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Bien! ¡Bien!
Risas y aplausos[96]

Ce discours en forme de questions-réponses, en plus d'être caractéristique du théâtre de guignol, renvoie aux méthodes d'enseignement promulguées par la *Sección Femenina*, afin que les femmes, considérées comme inférieures et peu intelligentes, puissent comprendre la doctrine du régime. Ainsi, celles-ci avaient la possibilité d'apprendre plus facilement et sans erreurs les préceptes du parti. Cette forme d'apprentissage, basé sur la répétition, leur permettra, une fois adultes, de comprendre certains des aspects qui étaient demeurés incompris lors de leur enfance. À travers ce discours, Ripoll nous donne

[95] Avilés Diz, J. (2012). « Los desvanes de la memoria : "Los niños perdidos" de Laila Ripoll ». *Letras femeninas, 38 : 2*, 249.
[96] Ripoll, L., *op. cit*., 133-134.

à voir, non seulement les valeurs phalangistes, mais aussi la manière dont étaient considérées les femmes, éternelles enfants dénuées de capacité de réflexion et d'analyse.

Les excès du franquisme se retrouvent dans *Descarriadas*, œuvre monologuée dans laquelle une femme raconte son histoire. Le *Patronato de Protección de la Mujer*, créé en 1941, se chargeait des femmes, des adolescentes principalement, qui ne suivaient pas les doctrines de la *Sección Femenina*. Ces dernières étaient envoyées dans des *Centros de Observación y Clasificación* dont le but était de les « remettre sur le droit chemin » et de veiller au respect de la morale des femmes. Dans ces centres, sortes de « colegios reformatorios », elles étaient humiliées et maltraitées. Dans ces institutions, les jeunes filles, stigmatisées par la société, étaient enfermées parce qu'elles n'allaient pas en cours, maintenaient une relation difficile avec leurs parents, portaient une jupe trop courte, se droguaient ou alors étaient enceintes. Dans ce dernier cas, leurs bébés leur étaient enlevés pour être vendus à des familles qui avaient les moyens de les acheter. La protagoniste s'érige en tant que porte-parole de toutes ces femmes qui ont vécu cet enfer. Bien que ces centres aient été créés lors du franquisme, ils ont fonctionné jusqu'en 1985, pendant la Transition démocratique. Le sentiment de honte et de culpabilité est encore présent chez ces femmes qui, bien souvent, préfèrent taire cet épisode de leur vie. En effet, la rigidité des normes et le poids de la tradition, à travers l'influence de la religion mise en avant par le franquisme, ont des conséquences sur les générations postérieures, étant donné que la société n'a pu effacer en quelques années la domination que ce système a exercée pendant des décennies. Ainsi, les humiliations et tortures que ces femmes ont subies ont déterminé leur façon de comprendre la famille, leur rôle de mère et d'épouse. Cette vision du monde a influencé la génération suivante et trouve son écho dans la société actuelle.

El día más feliz de nuestra vida, à travers une critique virulente du franquisme, dépeint parfaitement les valeurs préconisées par le franquisme et les conséquences sur la population féminine. Selon l'étude de Jorge Avilés Diz, cette pièce reflète l'imaginaire de l'Espagne franquiste, sous l'emprise de l'Église, caractérisée par l'obscurantisme, le péché, l'interdiction, la culpabilité et la rédemption par le sang. Le décor de cette pièce est particulièrement austère, traduisant la rigidité de cette période : crucifix au-dessus du lit, image de la vierge et chaises où se trouvent les robes de « mariées » avec lesquelles elles vont « épouser » Dieu le jour suivant, et qui font échos à leur mariage dans l'autre version de l'œuvre. La présentation homogène des filles, même vêtements, même chambre et même destin, met en évidence l'importance de l'Église dans la vie de ces femmes, étant donné que les deux cérémonies, communion et mariage, sont les évènements autour desquels se construit leur vie. Ainsi, Laila Ripoll critique le rôle répressif de l'Église à travers l'éducation, grâce à un dialogue avec l'histoire dans lequel le spectateur participe. À l'instar d'autres de ses pièces, l'humour est l'une des armes qu'utilise la dramaturge pour faciliter l'identification des spectateurs au drame. Les petites filles offrent des possibilités théâtrales intéressantes que Ripoll va utiliser pour faire passer son message. Les jeux, commentaires, dialogues, sentiments sur la vie, la mort, le sexe ou le mariage, en plus de faire rire

le spectateur, jouent le rôle d'un miroir déformant, à travers duquel les effets dévastateurs de l'éducation franquiste sont dénoncés. Grâce à l'humour et à l'ironie, elle dénonce les conséquences de la rigidité morale du catholicisme sur des générations d'Espagnoles, tout en essayant de panser ces blessures faisant usage de la fonction cathartique. Le dialogue avec l'Histoire s'effectue également avec les références historiques et culturelles, comme les publicités radiophoniques de *Colacao* et *Danone*, les chansons pour enfants, ainsi que celles de Camilo Sesto, dans la version du drame située dans les années 1980. D'un côté, ces références fonctionnent comme des marqueurs temporels et de l'autre, ils permettent aux spectateurs de s'identifier avec les sœurs, en se rendant compte qu'ils partagent le même imaginaire culturel et, par conséquent, qu'ils ont vécu cette même répression morale et éducative. Dans le cas des spectateurs trop jeunes pour avoir vécu ces évènements, il y a fort à parier qu'ils reconnaissent ces symptômes chez des personnes de leur entourage (Avilés Diz 2014).

Toujours en suivant l'analyse de Jorge Avilés Diz, les personnages n'ont pas intégré les valeurs du franquisme et du modèle de l'idéal féminin de la même manière. Conchi et Amelia semblent s'être parfaitement approprié ces préceptes et sont aliénées par les enseignements de l'Église. Elles ne sont plus capables de penser par elles-mêmes. Elles sont la voix de l'Église sur scène, car elles répètent les enseignements de l'homme d'Église, en ajoutant systématiquement à leurs propos « me lo ha dicho el cura ». Conchi accepte avec fierté les valeurs du régime, elle est sa plus fidèle représentante, ce que l'on retrouve avec l'onomatopée « ¡ea ! » qu'elle utilise souvent à la fin de ses interventions, comme si elle voulait imposer ce sentiment aux autres. Selon elle, toutes les actions de ses sœurs comme boire, toucher l'hostie avec les dents ou insulter « es pecado » de « pensamiento, palabra, obra y omisión » (Ripoll 2001, 153). Conchi et Amelia sont de ferventes adeptes et suivent les principes religieux à la lettre. Leur vie est régie par les préceptes de l'Église et par les discours du curé. À chaque soi-disant péché, elles expliquent à leur sœur les conséquences affreuses de celui-ci. En effet, à titre d'exemple, selon Conchi, insulter « es un pecado muy gordo y como no te confieses te vas a poner azul porque se te va a atragantar la Sagrada Forma y te vas a ahogar porque el Santo cuerpo no quiere entrar adonde está el pecado » (Ripoll 2001, 152). Par conséquent, elles n'ont plus d'opinions propres, leur conditionnement les empêche de réfléchir à leurs actes et à leurs répercussions, répercussions allant jusqu'à l'extrême. Afin d'effacer le péché de Marijose, ses sœurs lui proposent tous types de pénitences, plus atroces les unes que les autres, dont le principal critère est le degré de douleur : « ¡Clávate alfileres en las uñas… ! […] Tatuarse el nombre de la Virgen con un vidrio roto en la espalda y luego frotarse con sal… […] Rebánate un dedo del pie con un cuchillo » (Ripoll 2001, 157). Les filles ont perdu toute notion de réalité. Elles ne perçoivent le monde qu'à travers le prisme de la religion et du péché, leur Dieu semble être un Dieu sadique, car plus leur sœur souffre, plus la pénitence est grande et « el señor estará más contento » (Ripoll 2001, 159). Elles convertissent les actes les plus anodins en péchés mortels qu'il faut absolument effacer.

Quant à Marijose, c'est le personnage le plus innocent, dont l'enfance n'a pas encore été volée par la peur, le chantage émotionnel et la culpabilité. À l'inverse de ses sœurs, il n'y a pas de doubles intentions dans ses propos ou dans ses actes, elle est encore pure. Néanmoins, c'est elle à la fin de l'œuvre qui sera la victime. Elle se laisse manipuler et emporter par la peur et la culpabilité, ce qui l'amènera à se couper un orteil pour que sa famille puisse être sauvée. Marijose éprouve une peur terrible et irrationnelle concernant la mort et l'enfer, que l'on retrouve dès les premières lignes quand elle dit qu'elle pense « en la muerte y en el infierno » (Ripoll 2001, 149). Ces sentiments seront de plus en plus virulents à mesure que le drame avance, jusqu'au point où cela affectera toutes ses actions. « Marijose ya no es dueña ni tan siquiera de sus propios actos ; la represión, la prohibición, el temor a hacer algo malo es tan absurdo que no puede tener un sentido literal, simbolizando el control absoluto que la Iglesia trató de ejercer sobre la sociedad » (Avilés Diz 2014, 84). Ici, nous pouvons mentionner le moment où Marijose veut se lever pour boire un verre d'eau, mais ses sœurs l'en empêchent, car « beber es pecao », car « si bebes se ahoga el cuerpo de Cristo, que me lo ha dicho el cura » (Ripoll 2001, 150). Les menaces des sœurs la terrorisent de plus en plus. Elle a peur de prendre l'hostie, car si elle la touche avec ses dents, « le harás una herida al cuerpo y empezará a manar sangre y se te llenará la garganta con toda la sangre y te caerás muerta en medio de la Iglesia » (Ripoll 2001, 151). Même les faibles tentatives de rébellion de Marijose, « ¡Yo no hago ningún pecao! Sois vosotras que sois como una mala tentación » (Ripoll 2001, 152), sont aussitôt écrasées par Conchi, la plus fervente représentante du discours de l'Église, « la Virgen María va a llorar lágrimas de culpa de tu pecao […] te vas a ahogar en la sangre y te vas a asfixiar […] vas a morir con sufrimientos terribles […] madre se va a morir de pena en medio de una agonía tremenda y te van a romper el cuello […] por pecadora y madricida » (Ripoll 2001, 152-53). La connexion entre l'Église et les autres instances du régime est ici évidente : les soi-disant péchés de Marijose font pleurer la Vierge, ce qui provoquera l'intervention des forces de l'ordre, qui l'emmèneront face au général Franco, qui dépossédera la famille de ses biens, provoquant ainsi la mort de la mère. Le binôme Église-État, caractéristique du régime, est ici clairement mis en scène (Avilés Diz 2014).

Les enfants sont les victimes innocentes, le régime cherche à manipuler leur esprit à travers l'influence de l'Église dans le but de former des patriotes conformes à la vision unificatrice du régime et en accord avec l'enseignement catholique. Les frustrations et les traumatismes de ces générations nées sous le franquisme sont liés à cette éducation basée sur la répression et la peur que l'Église inculquait à travers la transmission des valeurs éthiques et morales du régime.

1.2.2. Influence de l'école et de la famille

Avec l'Église, l'école et la famille sont des vecteurs importants de socialisation et contribuent au développement de la personnalité des enfants. Bien qu'il n'y ait que peu d'exemples directs dans les œuvres de Federico García Lorca et Laila Ripoll, il nous a paru essentiel de dresser un bref panorama de l'influence de l'école et de la famille, étant donné qu'ils laissent une empreinte indélébile sur tous les

personnages, ce qui permettra de mieux comprendre la définition et les rôles de l'homme et de la femme dans la suite de notre travail.

Dans les années 1940, les manuels scolaires reflétaient les qualités soi-disant « innées » des femmes, valeurs passives, telles la soumission, la résignation, la docilité, l'indulgence ou la patience, ce qui leur fit penser qu'elles avaient des prédispositions naturelles pour obéir, assumer les offenses et souffrir en silence. L'intériorisation de ces notions aura des conséquences dramatiques sur la personnalité des femmes, car elles apprendront à supporter les humiliations et violences de leur conjoint et de la société en général. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point, mais l'œuvre de Laila Ripoll, *Unos cuantos piquetitos,* illustre parfaitement ce propos. La femme est soumise à la volonté de son mari. Elle croit fermement que son devoir est de lui obéir et de supporter constamment ses offenses. Les services sociaux, d'une importance capitale comme nous l'avons dit, se chargeront d'inculquer aux femmes cette abnégation et ce devoir d'obéissance, ainsi que l'apprentissage de la féminité, selon l'analyse de Karine Bergès. Leur corps est façonné, à travers la socialisation et la nationalisation, grâce à l'éducation physique, et leur esprit, par des cours de religion et de national syndicalisme. En effet, il faut domestiquer le corps et l'âme de la femme afin de la préparer à son destin biologique, la maternité (Bergès 2012).

Ce modèle d'éducation perdurera dans les grandes lignes jusqu'à la fin de la dictature, étant donné que dans la soumission des femmes réside la persistance de ce modèle familial imperméable aux changements. Malgré cette résistance aux évolutions, les progrès venus du reste du monde ont pu pénétrer la société espagnole, ce qui a provoqué quelques changements. L'Église a dû s'adapter et accepter la présence des femmes, bien qu'encore faible, sur le marché du travail. Dans son discours, elle tolère que ces dernières travaillent, mais tout en respectant certaines limites : le travail avant le mariage est autorisé, une fois mariées et avant que les enfants arrivent aussi et une fois qu'ils ont quitté le nid familial. On voit bien ici qu'aux yeux de l'Église son rôle reste inchangé : la femme est avant tout mère de famille, c'est le but même de sa vie et, à tout moment, cela doit être sa priorité. Parallèlement aux mouvements féministes, les années 1970 voient la timide augmentation des écoles mixtes et la progressive généralisation de l'accès des femmes à l'éducation, sans pour autant que cela ait signifié une incorporation comparable dans la vie active (Ballarín Domingo 2001).

En plus de la mixité, les écoles voient disparaître de leur programme les matières en rapport avec les questions domestiques. À première vue, il s'agirait plutôt d'une progression pour l'égalité homme/femme, mais si l'on y regarde de plus près, on peut s'apercevoir que tout n'est pas positif dans cette mesure. Cette modification a contribué à la dévaluation des tâches dites « féminines », car le fait de les supprimer des programmes ne les a pas fait disparaître : elles continuent à être réalisées et qui plus est, presque exclusivement par les femmes. Avec une formule faussement neutre et égalitaire, l'école a contribué et contribue encore à la reproduction des inégalités. Derrière l'unification des programmes se cache l'universalisation d'un modèle exclusivement masculin, ce qui revient à dire que

les filles ont tout simplement été intégrées dans les écoles de garçons (Ballarín Domingo 2001). Le système éducatif n'a pas fusionné le masculin et le féminin, mais a tout simplement éliminé le féminin pour le reléguer à un plan secondaire, ce qui a contribué à la dévalorisation des activités domestiques et les a reléguées à la sphère privée. L'école est donc une instance où le modèle masculin s'impose au féminin, sans qu'il y ait égalité.

Les inégalités au sein de l'école sont nombreuses. La ségrégation sexuée des choix d'orientation est nettement marquée à tous les niveaux. Les filles s'orientent plus facilement dans les filières dites « relationnelles », qui leur permettent d'accéder aux métiers de l'éducation, de la santé et du social, alors que les garçons choisiront des filières qui leur donneront accès au monde de l'industrie et des affaires. Ainsi les filières dites « féminines » offrent moins de débouchés et ceux-ci sont moins prestigieux. De plus, dans le cas où un garçon ou une fille qui choisit une orientation « atypique » par rapport à son sexe, l'intégration sera différente en fonction de son sexe. Le regard des autres va être pesant pour tous les deux, ils devront vivre avec les moqueries de leurs camarades. Néanmoins, les garçons vont être bien intégrés dans leur classe à majorité féminine et auront plus de facilité que celles-ci à décrocher un emploi, et qui plus est un emploi à responsabilités, tandis que les filles vont devoir affronter de nombreux obstacles pour réaliser leurs aspirations « atypiques » : l'accueil hostile des camarades masculins et la difficulté pour trouver un emploi. Ainsi « alors que l'entrée des garçons dans des filières féminines n'entame pas la valeur de ces dernières, voire l'accroît, la féminisation des filières techniques masculines est perçue par ceux qui y sont majoritaires comme un risque de démonétisation de ces choix d'orientation » (Bereni et al. 2014, 150).

Les différences d'orientation, ainsi que la meilleure réussite scolaire des filles, s'expliquent par le processus de socialisation par la famille. Les filles, socialisées dans un espace limité, ont moins de liberté de sorties et sont orientées vers des loisirs qui imitent leur futur rôle d'adulte. L'identification avec la mère, qui est le plus souvent chargée de l'entretien culturel, leur permet de s'intégrer plus facilement dans la vie scolaire, alors que « l'apprentissage de l'identité masculine induit à l'inverse l'incorporation de dispositions qui sont éloignées, et parfois en contradiction avec les attentes de l'institution scolaire » (Bereni et al. 2014, 150). Cependant, leur socialisation est orientée vers la compétition et l'affrontement, ce qui leur permet de se mettre en avant quand la sélection scolaire s'élève, pendant que les filles vont avoir tendance à se mettre en retrait. La socialisation des filles basée sur le modèle de la soumission explique à la fois pourquoi elles jouissent d'une meilleure réussite scolaire et pourquoi elles choisissent des filières moins prestigieuses et rentables (Bereni et al. 2014).

De plus, les garçons sont considérés comme étant plus violents, agressifs, créatifs, agités et quelques fois timides et immatures, alors que les filles sont plutôt mûres, attentionnées, calmes, soumises, bien qu'elles puissent être aussi dégourdies. Leur soi-disant intérêt pour l'aspect physique et

leur maniérisme sont perçus comme des traits négatifs. Les professeurs[97], ainsi que les parents, analysent et stimulent les enfants de manière différente en accord avec ces stéréotypes, ce qui a des conséquences négatives chez les petites filles : elles perdent leur motivation et s'inhibent, laissant spontanément la première place aux garçons. D'ailleurs, face à de mauvais résultats, on dira des petites filles qu'elles manquent de capacité, alors que pour les garçons ces résultats seront dus à un manque d'effort. Inhibition de l'apprentissage d'un côté, stimulation de l'apprentissage de l'autre (Ballarín Domingo 2001). De plus à l'école, les transgressions des garçons seront plus aisément tolérées sous prétexte que c'est dans leur nature, tandis que les filles devront être plus sages et moins turbulentes. Les enseignants, plus ou moins inconsciemment, exigeront plus de performances de la part des garçons et plus de responsabilités de la part des filles. Comme dans le domaine familial, où la petite fille devra, très tôt, apprendre les tâches domestiques, ne serait-ce que par imitation.

L'analyse des manuels scolaires des années 1980 à aujourd'hui montre qu'ils transmettent des valeurs sexistes par l'intermédiaire d'un langage masculin générique qui cache les individualités sexuées, même si cette tendance diminue aujourd'hui. Ils sont également marqués par la prépondérance des personnages masculins sur les féminins et quand ces derniers sont présents, ils ont le plus souvent une fonction sociale limitée et correspondent aux stéréotypes féminins. L'école est un instrument de socialisation puissant qui perpétue les stéréotypes de genre, en continuant à transmettre les présupposés de la représentation patriarcale, fondée sur l'homologie entre la relation homme/femme et celle adulte/enfant. Les structures hiérarchiques de l'école ainsi que les différentes spécialités, sexuellement connotées, reflètent des manières d'être, de se voir, de se représenter ses aptitudes qui influent sur nos choix et l'image de soi (Bourdieu 1998).

L'école reproduit le système social, se basant sur des préceptes de domination/soumission, des parents envers les enfants, calqué sur le modèle de la domination des hommes sur les femmes. En effet, les femmes ont été considérées jusqu'à encore récemment comme des enfants incapables de penser et de raisonner par elles-mêmes. Il est évident que tout comme l'école, les parents sont aussi un vecteur essentiel qui contribue largement à la reproduction des inégalités.

C'est sans doute à la famille que revient le rôle principal dans la reproduction de la domination et de la vision masculines ; c'est dans la famille que s'impose l'expérience précoce de la division sexuelle du travail et de la représentation légitime de cette division, garantie par le droit et inscrite dans le langage[98].

[97] Les enseignants jouent un rôle prépondérant dans la fabrication du genre à l'école. Comme l'explique Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard dans leur ouvrage de 2014 *Introduction aux études sur le genre*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, les professeurs agissent différemment selon qu'il s'agit d'une fille ou d'un garçon. Les enseignants interagissent plus avec les garçons et les considèrent dans leurs individualités, alors que les filles apparaissent comme plus indifférenciées. Leurs copies sont louées pour la forme et la propreté, tandis que pour les garçons c'est la richesse et l'originalité qui seront mises en avant. Enfin, la réussite d'une fille est due à son travail et son effort, alors que pour les garçons il s'agira de leurs capacités intellectuelles et de leur talent.

[98] Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil, 92.

La plupart des personnages des pièces commentées sont le reflet de leur éducation. D'ailleurs, au siècle dernier et aujourd'hui encore, on a tendance à croire que chaque individu est la reproduction, ne serait-ce que partielle, de ses parents. Yerma vient d'une famille féconde, son père lui ayant laissé « su sangre de padre de cien hijos » (García Lorca 1996j, 515), elle assume donc que ce doit être également son cas. Quant à Juan, « ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta » (García Lorca 1996j, 523), c'est pourquoi, selon la Vieja, Juan est le coupable de ne pas avoir d'enfant, c'est « l'héritage » de sa famille. La Madre de *Bodas de sangre*, au lieu d'apprendre à connaître personnellement sa future belle-fille, préfère d'abord se renseigner sur sa famille, sur la mère de la Novia plus concrètement. Elle apprend par une tierce personne que « no quería a su marido » et que « era orgullosa » (García Lorca 1996c, 420), ce qui lui permettra de dresser un portrait de la Novia avant même de la rencontrer. Ces exemples ne sont pas sans rappeler la coutume des villages andalous où généralement les grands-parents posent la question « ¿De quién eres? ¿Quiénes son tus padres? » quand ils rencontrent quelqu'un. Ainsi, ils peuvent se faire une idée du caractère de la personne qu'ils ont en face par l'intermédiaire des parents.

D'ailleurs dans certaines pièces de Lorca, il est facile d'apercevoir d'importantes similitudes entre la mère et la fille. C'est le cas de Martirio qui, des cinq filles de Bernarda, est celle qui a le plus de ressemblances avec sa mère. À l'exception d'Adela, dont les similitudes avec sa grand-mère sont assez évidentes, les autres filles se sont résignées à cette vie de solitude et d'amertume, reflet de la vie de Bernarda. Martirio fait preuve d'une méchanceté consciente que ses sœurs n'ont pas. Par jalousie envers Adela, elle met en place tous les moyens nécessaires pour qu'elle ne puisse pas avoir de relations avec Pepe el Romano. À l'instar de sa mère, elle la surveille sans relâche et s'érige en tant que gardienne de la moralité. Mais il s'agit d'une fausse moralité, car elle ne veut pas que sa sœur ait des relations sexuelles avec Pepe étant donné qu'elle est consciente qu'elle ne pourra jamais l'avoir. On voit en elle une future Bernarda qui après ce drame fermera son cœur à jamais et deviendra froide et autoritaire. Une autre fille est présentée comme le reflet de sa mère. En effet, la mère de Belisa lui a inculqué ses propres valeurs. Elle utilise les autres, plus particulièrement les hommes pour arriver à ses fins. Cette femme est matérialiste et calculatrice. Pour elle, les sentiments ne rentrent pas en ligne de compte pour se marier, tout comme Belisa qui accepte de se marier avec Perlimplín et n'hésite pas à le tromper dès la première nuit, tout en sachant que son mari l'aime et ira jusqu'à l'aider à trouver son bonheur. Un tout autre type de femme est Rosita qui, élevée par sa tante et son oncle, ressemble à ce dernier. Tous deux sont songeurs, son oncle ne pense qu'à ses fleurs, alors que Rosita ne pense qu'à son cousin. Par conséquent, ils s'éloignent de la réalité, attitude qui conduira l'oncle à hypothéquer la maison et conduira Rosita à sa propre perte, puisqu'elle refusera de se marier avec un homme autre que son cousin. Même si l'influence des parents dans le processus de socialisation est indéniable, dans certains cas, l'enfant n'a que peu de points communs avec les parents. C'est le cas de Víctor dans la pièce de Ripoll. Víctor est machiste, intolérant, voire violent. Il est « reconcomío, lleno de rencores » (Ripoll 2003d, 13), tandis

que sa mère a une personnalité joyeuse et qui « se [pasa] el día cantando » (Ripoll 2003d, 13). Ainsi, bien qu'on ne puisse généraliser, les enfants sont le reflet de leurs parents et suivent la division traditionnelle homme/femme en ce qui concerne les rôles de chacun d'entre eux, perpétuant ainsi les coutumes.

La différence entre homme et femme n'est pas biologique, nous le savons aujourd'hui. Malgré cela, les parents, avant même la naissance de l'enfant, agissent de manière différente en fonction du sexe de celui-ci. Ils conditionnent ainsi le comportement de l'enfant avant que celui-ci soit en mesure d'avoir des préférences (Héritier 2010). De même, lors de l'éducation de l'enfant, chaque parent ne s'investit ni se comporte de la même manière selon qu'il s'agit d'un garçon ou d'une fille. Les parents pratiquent sans en avoir pleinement conscience le « renforcement différentiel » (Rouyer et Zaouche-Gaudron 2006)[99], ce qui permet aux enfants d'adopter les comportements propres à leur sexe sans même avoir encore les capacités de pouvoir référer ce comportement à un type d'anatomie (Bereni et al. 2014). Durant toute la période de l'enfance, les garçons et les filles sont exposés à des objets qui reflètent la différenciation sexuelle, comme les différents jeux, la télévision ou encore la publicité. Ces différences ne feront que s'accentuer une fois arrivés à l'adolescence. Encore aujourd'hui, il n'est pas rare de voir la petite fille assignée à la maison effectuant des tâches dites « féminines », associées au domaine du privé et de l'intérieur. Alors que les garçons joueront plus facilement dehors, ils privilégieront les rapports de force et de compétition, plutôt que les relations humaines, où le langage est le plus souvent omniprésent. D'une manière générale, tout comme dans le cas de la scolarisation auquel nous avons fait référence précédemment, nous pouvons dire que les transgressions de genre sont plus tolérées chez les filles que chez les garçons. Nous entendons par transgression de genre le « fait d'adopter des comportements, des goûts, des manières d'être socialement attribués à l'autre sexe, ce qui constitue une rupture avec l'ordre du genre » (Bereni et al. 2014, 131). En effet, la société aura plus de facilité à accepter des traits et une attitude masculine chez une fille que vice versa, étant données les valeurs positives liées au masculin, telles que la force ou la virilité, alors que les valeurs féminines sont le plus souvent associées à la fragilité et à la faiblesse. L'assimilation à une femme est encore aujourd'hui clairement considérée comme une insulte (courir comme une fille, pleurer comme une fille, etc.). Ainsi, « la famille est la première sphère où l'enfant est confronté à des inégalités de sexes. C'est donc au prix d'une abstraction problématique que la famille se voit accorder le rôle décisif de notre formation

[99] Selon la définition de Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard dans leur ouvrage de 2014 *Introduction aux études sur le genre*, le renforcement différentiel se définit comme le « fait pour les parents de récompenser et d'encourager davantage les comportements "masculins" chez les petits garçons et les comportements "féminins" chez les petites filles. Un tel processus opère, par sélection a posteriori, des conduites conformes plutôt que par injonction explicite *ex ante* » (Bereni et al. 2014, 127).

morale » (Tissot 2013)[100]. Ces différences dans l'éducation des enfants se font ressentir non seulement à l'école et à la maison, mais aussi plus tard dans leur vie d'adulte.

Cette distinction se voit clairement si l'on se réfère à la répartition socioprofessionnelle, où les femmes sont majoritairement présentes dans des professions dans lesquelles le relationnel tient une place importante. Néanmoins, les femmes ont de plus en plus accès à l'instruction. Bien qu'elles soient représentées dans les professions intellectuelles, administratives, dans la vente de services symboliques, elles restent majoritairement exclues des postes d'autorités et de responsabilités, ce qui s'explique par la faible représentation du genre féminin dans les filières scientifiques. Même quand il s'agit de branches massivement féminisées, on retrouve majoritairement des hommes dans les postes les plus élevés. Cette répartition se retrouve encore aujourd'hui dans toutes les classes sociales, où les hommes occupent une place dominante, alors que les positions les plus dévalorisées sont systématiquement occupées par les femmes (Ballarín Domingo 2001). De plus, si nous réfléchissons à certaines professions dites « féminines », telles que la couture ou la cuisine, nous pouvons remarquer que si ces professions sont exercées par un homme, elles perdent leur statut d'infériorité et reprennent leur lettre de noblesse par le simple fait d'être exercées par un homme. Pensons aux grands couturiers ou aux chefs cuisiniers de renoms. Pour aller plus loin, il est intéressant de remarquer que si la plupart des métiers « qualifiés » incombent aux hommes et ceux « sans qualification » aux femmes c'est parce qu'une profession devient « qualifiée » à partir du moment où celle-ci est exercée par un homme.

Pour Pierre Bourdieu, au sein du monde du travail, les hommes, forts de leur statut, ont tendance à exercer une violence symbolique sur les femmes faisant preuve d'une attitude paternaliste envers leurs subordonnées féminines, les binômes médecin/infirmière ou patron/secrétaire n'en sont que quelques exemples (Bourdieu 1998). Ainsi, les hommes dominent l'espace public et le champ du pouvoir économique et politique, alors que les femmes dominent l'espace privé en s'occupant de l'économie de biens symboliques, tels que les services sociaux, l'éducation, les productions symboliques comme la littérature ou les arts. Les activités dites « féminines » sont toujours celles qui ne sont pas ou peu rémunérées, ce qui nous pousse à affirmer qu'il y a donc « permanence dans et par le changement » (Bourdieu 1998, 98). La structure des écarts se maintient, malgré les bouleversements, car, comme les femmes, la place des hommes évolue également, d'où la permanence du schéma de domination. De plus, dans de nombreux foyers, bien que la tendance tende à diminuer, les femmes doivent encore faire face à une double journée de travail, cumulant leur emploi avec les fonctions domestiques, qui leur sont automatiquement attribuées. Ces automatismes ont la vie dure, car ils sont non seulement le fruit de l'éducation, mais ils sont aussi reproduits indifféremment aussi bien par les hommes que par les femmes. D'ailleurs, un employeur embauchera plus facilement un père de famille qu'une mère, car

[100] Pour plus de renseignements sur cette thématique, il est possible de consulter : Moller Okin, S. (1989). *Justice, gender and the family*. New York : Basic Books.

inconsciemment il pensera que son épouse sera là pour contribuer à son bien-être et s'occuper des tâches quotidiennes, alors qu'une mère devra s'occuper de sa famille et sera donc moins disponible pour son travail. Au vu de ces quelques considérations sur le statut et la place des femmes dans le monde professionnel, il est évident que

Quelle que soit leur position dans l'espace social, les femmes ont en commun d'être séparées des hommes par un coefficient symbolique négatif qui, comme la couleur de la peau pour les Noirs ou tout autre signe d'appartenance à un groupe stigmatisé, affecte négativement tous ce qu'elles sont et ce qu'elles font[101].

Ainsi dès l'enfance, le processus de socialisation, mené à bien par les trois instances principales (famille, église, école), marque les différences de genre ; les femmes intériorisent ce processus en reproduisant ce schéma. Cette structure vient des schèmes de perception et de disposition qui les rendent sensibles à certaines manifestations symboliques du pouvoir (Bourdieu 1998) qui ont été inculquées dès l'enfance. Nous reproduisons les *habitus* de genre dans nos vêtements, nos manières, nos gestes, notre manière de parler ou de marcher, qui sont des rappels constants des relations de pouvoir socio sexuelles. À travers un mécanisme complexe d'appropriation, nous intériorisons les perceptions et les sanctions quotidiennes afin de construire une réalité que l'on considère comme objective. Sans oublier que nous avons tendance à devenir ce que les autres veulent que l'on soit, c'est-à-dire que si la société attribue à la femme certains rôles et caractéristiques, elle les intériorisera inconsciemment jusqu'à répondre à la définition que la société se fait d'elle. Ainsi, la domination masculine sous la forme de violence symbolique s'impose naturellement aux femmes, qui choisiront « librement » leur destin et avenir. Mais cette supposée liberté ne sera que le résultat du conditionnement de celles-ci, reproduisant les schémas établis considérés comme vocation ou destin (Bourdieu 1998).

Ainsi, la culture dominante exerce son pouvoir et son influence sur les groupes dominés, sans que ceux-ci ne s'en rendent compte, allant jusqu'à reproduire eux-mêmes les modèles et attitudes qui les mènent à la soumission, d'où la difficulté de faire évoluer la société. En effet, la société actuelle se base encore sur les piliers traditionnels : mariage, honneur, opinion publique, influence de l'Église, de la famille et de l'État. Ces piliers sont le reflet du patriarcat. Par conséquent, ils enferment les femmes dans le rôle de femme soumise dominée par les règles de la société qui les obligent à se marier, à défendre leur honneur et à se soumettre aux injonctions de leur époux et de la société. Cette société patriarcale trouve son reflet dans les œuvres de Laila Ripoll et de Federico García Lorca, qui malgré la distance chronologique qui les sépare, offrent une vision étrangement similaire du rôle de la femme dans la société.

[101] Bourdieu, P., *op. cit*., 100.

2. FEMMES ET HOMMES HIER ET AUJOURD'HUI

2.1. Le rôle des femmes d'hier et d'aujourd'hui

2.1.1. Qu'est-ce qu'être femme ?

Après avoir vu comment l'éducation influait sur la construction identitaire des hommes et des femmes, il est temps de nous pencher sur ce que signifie exactement être une femme aussi bien à l'époque de Federico García Lorca qu'actuellement. Avant d'en donner une définition succincte et nécessairement incomplète, nous pouvons affirmer que depuis que les écrivains s'occupent de la figure féminine dans la littérature, le plus souvent, celle-ci a incarné l'« impossible ». Il s'agit d'une entité impossible à capter et à comprendre, caractérisation que l'on retrouve également dans une certaine mesure dans les portraits des dramaturges, et de Lorca plus particulièrement. Les choses que la femme considère importantes, ainsi que les raisons qui la poussent à l'action, demeurent incompréhensibles pour l'homme. Cette difficulté pour saisir ses nuances a poussé bon nombre d'auteurs à définir la nature féminine dans leurs créations littéraires, aussi bien que dans la réalité. Nous pouvons donc en déduire que l'incompréhension du monde féminin est une des raisons qui a conduit au développement de l'antiféminisme, de la misogynie (Frazier 1973) et, par conséquent, à la répartition du monde entre masculin et féminin que nous connaissons.

Lorca, quant à lui, malgré la forte aversion pour le sexe féminin qu'il éprouve, que nous avons déjà mentionné, nous offre une variété de modèles féminins remplie de nuances et de tonalités spécifiques. En effet, il ressent une « terror cósmico » et une haine secrète envers la femme, ce qui se reflète dans toute sa production. Il lui attribue les mêmes caractéristiques que la Mort, comme en témoignent les références au crime, au sang, à la violence et à la solitude. La femme est loin d'être une source de bonheur ou de repos, elle est plutôt une source de violence et de destruction. Néanmoins, il cherche à dépasser cette aversion initiale pour tenter d'analyser et de comprendre cette autre qu'est la femme, ce qu'il réussit dans de nombreux aspects : « comprende la psicología femenina intuitivamente, y la combina con su propia invención sensible y poética, para captar toda la faceta de la personalidad femenina ». Il choisit la femme pour ses œuvres, car celle-ci offre une vision universelle, puisqu'elle « ejemplifica la condición humana mejor que el hombre » (Frazier 1973, 61), « es la mujer la que mejor sirve para transmitir la cultura, la tradición y los ritos del linaje y la descendencia, hasta tal punto que el destino de numerosas generaciones está en sus manos » (Frazier 1973, 162). Les considérations de Brenda Frazier, appliquées ici aux personnages de García Lorca, pourront être utilisées aussi pour les œuvres de Laila Ripoll, ce que nous détaillerons dans notre analyse postérieure.

Ainsi, le théâtre de García Lorca est essentiellement centré sur les personnages féminins, il éprouve une forte sympathie pour les luttes, les peines, les forces et les faiblesses des femmes et de tout groupe opprimé. Cette dichotomie amour/haine le conduit à la construction de personnages féminins

différents à ceux des autres auteurs, s'éloignant des caractérisations traditionnelles, où la femme évolue au sein de la société qui l'asphyxie et l'opprime sans qu'elle oppose la moindre résistance. Les femmes que Lorca met en scène sont « de temple heroico, mártires de una causa pasional, señaladas con el signo de la soltería, la frustración amorosa, el ansia insatisfecha de hombre o de hijo » (Babín 1961, 130). Ce sont des femmes héroïques. Malgré le fardeau de leurs conflits intérieurs, elles restent enfermées dans leur foyer, luttent avec elles-mêmes jusqu'à ce qu'elles explosent et succombent, « viven y se desviven apasionadamente, dominadas por la rigurosa observación de los deberes impuestos por una educación católica, callada, resignada, pero de una violencia capaz de inundar la tierra al conjuro de la fatalidad » (Babín 1961, 128). Elles vivent deux vies parallèles et complémentaires : la vie extérieure, soumise aux règles établies par la société ; et la vie intérieure soumise à l'anarchie, à la douleur et à la lutte féroce entre haine et passion. Ainsi, les femmes du monde lorquien survivent dans l'attente, angoissées et meurent sans espoir, ni réconfort et surtout, seules (Babín 1961). C'est le portrait général que nous pouvons dresser des femmes lorquiennes, portrait que nous détaillerons au fur et à mesure de notre analyse, en insistant sur les spécificités de chacune d'entre elles et comment celles-ci suivent ou non le modèle établi par la société patriarcale.

À la lumière des considérations précédentes, nous pouvons affirmer que la femme lorquienne, qui lutte et cherche à dépasser les rôles qui lui ont été attribués, est définie selon les caractéristiques que la société considère inhérentes à la femme : la femme idéale doit être passive, docile, manipulable et sans personnalité, ce qui équivaut plus ou moins à être morte. Elle se résume à un simple objet, elle est l'autre, côté négatif de son propre reflet. Le masculin est la norme et le féminin l'exception, puisque l'homme est synonyme d'être humain et la femme de femelle. Le corps sexué de la femme est conditionné par la subjectivité et représente l'exception, alors que celui de l'homme est perçu en relation directe avec le monde, qu'il peut appréhender dans toute son objectivité (Alonso Valero 2016). Ainsi, les dominants font reconnaître leurs manières d'être comme universelles. Tandis que « le particulier de l'homme est universalisable, celui des femmes [est] seulement particulier. Il y a bien deux sexes, mais il n'y a qu'une culture qui est la culture de l'un d'entre eux, à laquelle l'autre participe » (Duby et Perrot 1992, 246). Durant de nombreuses années, elle a été la subordonnée de l'homme, la société lui a nié tout pouvoir de décision, elle était reléguée au statut d'enfant, comme nous avons pu le voir précédemment avec les différentes lois qui la subordonnaient au père puis à l'époux. L'individualité des femmes est alors inexistante, elles ne peuvent décider par elles-mêmes, car ce sont des êtres irrationnels, incompréhensibles et mystérieux dont la vie tourne autour de leur relation avec l'homme et des minuties propres aux femmes (Morant Deusa 2005). Elles sont donc perçues comme des êtres incomplets, qui ne peuvent se définir que par rapport à l'homme.

Cette vision de la femme n'est pas récente et est profondément ancrée culturellement. Selon Katherine M. Rogers, les raisons du sexisme peuvent se classer en trois catégories : tout d'abord, le rejet ou le sentiment de culpabilité de l'homme envers l'autre sexe ; le rejet face à l'idéalisation avec laquelle

les hommes faisaient l'éloge des vertus des femmes ; et enfin, la raison la plus importante de la misogynie et la plus ancrée dans la société : le sentiment machiste, le désir de maintenir la femme soumise (Rogers 1966). Cependant, même dans l'idéalisation que les hommes ont faite des femmes, le groupe dominant éprouve un sentiment de supériorité quand il élève celle-ci, sa subordonnée, sur un piédestal. Tout comme l'amour courtois ou romantique, ce sont des concessions que l'homme fait de son pouvoir absolu, dans le but de l'opprimer encore plus. En effet, cet idéal féminin impossible à atteindre, ces vertus inaccessibles ont confiné les femmes dans une sphère de comportement étroite et qui regorge d'interdits (Millet 1977). Cette approche peut sembler exagérée et réductrice, car elle amène à expliquer tout phénomène culturel d'un point de vue exclusivement politique, ce qui ne nous empêche pas de la prendre en considération. Pour aller plus loin dans notre raisonnement, nous allons nous appuyer sur le parallélisme que fait John Stuart Mill entre les relations de maîtres/esclaves et celles d'hommes/femmes au XIX^{e} siècle. Il s'agit d'un fervent défenseur de l'égalité dans toutes ces formes, car il estime que n'importe quel type d'oppression finit par avoir des conséquences négatives pour la société. Selon son analyse, la soi-disant nature de la femme est le résultat de la répression, de la même manière que celle des esclaves à l'époque féodale. Son raisonnement suit cette analogie avec le féodalisme, mais avec une importante exception :

Los hombres no quieren únicamente la obediencia de las mujeres : quieren sus sentimientos. Todos, salvo los más brutales, desean tener en la mujer más cercana no una esclava obligada, sino gustosa ; no simplemente una esclava, sino una favorita. Por lo tanto, no omiten nada para esclavizar sus mentes. Los amos de los demás esclavos confían en el miedo para mantener la obediencia, miedo a ellos y miedos religiosos. Los amos de las mujeres deseaban algo más que simple obediencia y utilizaron toda la fuerza de la educación para conseguir su propósito. Desde sus primeros años, se educa a toda mujer en la creencia de que el ideal de su carácter es el opuesto al hombre : nada de determinación y de dominio de sí misma, sino sumisión y cesión al dominio de los otros. Todas las enseñanzas morales le dicen que éste es el deber de las mujeres y todos los sentimentalismos, que ésta es su naturaleza : vivir para los otros ; renunciar completamente a sí misma [102].

Le parallélisme qu'offre John Stuart Mill ainsi que l'exception concernant les sentiments des femmes nous semblent pertinents pour nous référer aux diverses relations de pouvoir entre les deux sexes et comprendre leurs mécanismes, définissant ainsi la fonction et les caractéristiques du dominant et du soumis. Chaque sexe a donc des rôles bien définis que nous allons résumer.

Pierre Bourdieu explique que l'homme, du côté de l'extérieur, de l'officiel, du public, du discontinu, accomplit les actes brefs, périlleux, spectaculaires (égorgement des animaux, guerre, moisson, etc.) qui marquent une rupture avec le quotidien. Tandis que les femmes, du côté de l'intérieur, du bas, du continu se voient attribuer les travaux domestiques, privés, cachés ou honteux, ainsi que les travaux extérieurs les plus sales et monotones (soin des enfants et animaux, jardinage, etc.) (Bourdieu 1998). À ce titre, l'exemple du cochon est représentatif de cette division. Bourdieu l'explique ainsi :

[102] Mill, J.S. (2001). La sujeción de las mujeres. In J.S. Mill et H.T. Mill , *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid : Cátedra, 164.

J'ai ainsi le souvenir que, dans mon enfance, les hommes, voisins et amis, qui avaient tué le cochon le matin, dans un bref déploiement, toujours un peu ostentatoire, de violence […], restaient pendant tout l'après-midi, et parfois jusqu'au lendemain, à battre tranquillement les cartes […], pendant que les femmes de la maison s'affairaient de tous côtés pour préparer les boudins, les saucisses, les saucissons et les pâtés[103].

C'est à cette même conclusion concernant la répartition des tâches, appliquées aux sociétés contemporaines, qu'arrive Ángeles García Liñán dans son article sur l'évolution du statut juridique des femmes en Espagne en ce qui concerne la famille et le mariage. Il reprend les conclusions du groupe de la *Fondación Esplai* sur les rôles et les stéréotypes[104].

1. - Estereotipo femenino : debilidad, dependencia, sensibilidad, emociones, intuición, asociado a la reproducción.
- Estereotipo masculino : fuerza, independencia, objetividad, decisión, razón, asociado a la producción.
2. - Roles/división sexual/del trabajo/tiempo/espacio femenino : tiempo circular. No tiene principio ni final conocido. Carece de horario, pero es sistemático. No tiene valor social. No tiene valor de uso. No está integrado en las estadísticas oficiales. Espacio doméstico : invisible, cerrado, de aislamiento, de escasa existencia de relaciones sociales.
- Roles/división sexual/del trabajo/tiempo/espacio masculino : tiempo con principio y fin determinado. Tiene horario. Tiene valor social. Tiene valor de uso. Tiene valor económico. Espacio público : visible. Abierto. Espacio de relación. Espacio de poder social[105].

C'est cette vision de la répartition des rôles que non seulement Lorca, mais aussi Laila Ripoll dénoncent dans la plupart de leurs œuvres. Sans entrer dans un débat féministe à proprement parler, elle donne la parole et de la visibilité aux femmes, en reprenant les thèmes qui jusqu'à lors étaient restés tabous. En récupérant la parole, ces femmes s'expriment sur la sexualité, la maternité, la solitude, elles dénoncent l'oppression patriarcale ou luttent pour l'égalité des conditions (Rovecchio Antón 2015a). Les deux dramaturges étudiés analysent la psychologie féminine à travers leurs productions, pour tenter de briser les schémas d'oppositions binaires traditionnels et rendre aux femmes la place qui leur est due.

2.1.2. La vie domestique

Ainsi, les rôles traditionnels des hommes et femmes suivent la répartition entre vie publique et vie privée et toutes les dichotomies résultantes de cette opposition. Dans le but de justifier cette répartition des rôles, de nombreux auteurs trouvèrent leur justification dans les discours pseudo scientifiques. Les caractéristiques des hommes et des femmes, telles que la force, la raison et l'activité pour les uns ; la faiblesse, les sentiments, l'instinct et la passivité pour les autres, sont considérées comme naturelles et immuables. Ces éléments légitiment le fait que l'égalité entre les deux sexes est impossible, car ce sont des êtres naturellement différents. Ces soi-disant différences perpétuent un système de pensées dans lequel les femmes n'ont pas d'existence propre. Elles n'existent que pour servir

[103] Bourdieu, P., *op. cit*., 36-37.
[104] Macío, O., Mensalvas, J. et Torralba, R sont membres du groupe de travail méthodologique de *Fundación Esplai*. Ils présentèrent les conclusions de leur recherche sur "Roles de género y estereotipos" le 10 mars 2008.
[105] Liñán García, A. (2016). La evolución del estatuto jurídico de las mujeres en España en materia de familia, matrimonio y relaciones paternofiliales. *Arenal, 23 : 2*, 350.

l'homme et lui faire plaisir, car celui-ci, grâce à l'objectivité dont il est doté, peut et doit les juger et les dominer (Alonso Valero 2016). Ainsi, « todas las manifestaciones de la mujer, todas les exteriorizaciones y objetivaciones de su esencia aparecen, no como humanas en sentido general de la palabra, sino como específicamente femeninas » (Simmel 1923, 353). Être une femme est une singularité, c'est pourquoi une femme se doit de vivre comme une femme et un homme comme un homme, sans chercher à altérer les prédispositions naturelles. Une de ces prédispositions, perçue comme vertu traditionnelle de la femme, a toujours été sa prédisposition pour le mimétisme, l'homme produit et la femme reproduit, le fait de pouvoir enfanter étant l'exemple ultime de cette faculté de mimétisme. C'est la raison pour laquelle bon nombre de scientifiques affirment que cette prédisposition lui fournit les atouts nécessaires pour élever les enfants, d'un côté, et pour les tâches domestiques, de l'autre (Alonso Valero 2016), comme nous allons le voir dans cette partie.

L'un des véhicules de reproduction des stéréotypes de genre est la presse féminine. Celle-ci a joué, et joue encore, un rôle prépondérant dans la construction de l'identité féminine et le maintien des clichés. Afin d'avoir un aperçu de son importance, nous nous centrerons sur l'analyse de M. Roca de la revue féminine *Telva* entre 1963 et 1998. Selon ses travaux, l'image féminine n'a pas beaucoup changé ces trente-cinq dernières années. En effet, les stéréotypes les plus abondants sont celui de mère et d'épouse, de « super woman » ou de femme désirable capable d'attirer le regard des hommes et d'évoluer dans la société grâce à cette beauté (Hinojosa Mellado 2005). Bien que l'image donnée par cette revue puisse paraître en décalage par rapport à la réalité, elle reflète néanmoins l'idéal de féminité auquel toute femme devrait aspirer si elle veut correspondre aux stéréotypes véhiculés par la société. Cette étude souligne que les rôles traditionnels sont encore en vigueur et que malgré les évolutions, la femme reste avant tout reléguée à la vie domestique.

Si aujourd'hui féminité renvoie à domesticité, il est aisé d'imaginer ce que pouvait être sa vie au début du vingtième siècle. Le foyer était le lieu à partir duquel elle organisait son existence, étant maîtresse des quatre murs de sa maison. Comme nous l'avons vu, à cette époque, peu de femmes travaillaient, si elles le faisaient c'était dans des conditions bien définies. Par conséquent, elles consacraient leur vie à leur famille et leur foyer, sans jamais sortir de la sphère domestique, privées d'une quelconque reconnaissance sociale, pendant que l'homme s'exhibait et se montrait dans la sphère publique, s'appropriant cet espace et reléguant la femme aux tâches domestiques. Selon Fernández Cifuentes, cette répartition des rôles trouve sa corrélation au théâtre. Le confinement de la femme au foyer est une des raisons qui expliquent pourquoi, à l'époque de l'entre-deux-guerres, les actrices prédominaient sur la scène théâtrale : les scènes intimes, de la vie domestique avec la mère, l'épouse ou la fille, étaient beaucoup plus abondantes que celles à l'extérieur, qui correspondraient plutôt à l'homme et à son rôle autoritaire. De la même manière, l'homme utilisait le recours à la parole dans une moindre mesure, car dans le foyer c'était la femme qui avait la parole (Fernández Cifuentes 1983), sans pour autant avoir le pouvoir de décision, pouvoir qui incombait toujours aux hommes. Ainsi, une fois de plus,

le théâtre avec ces codes et conventions, miroir de la société, reproduit les normes et les stéréotypes de la vie sociale.

Par glissement, dans la plupart des œuvres de Lorca, le contraste entre les scènes intérieures et extérieures a une symbolique très forte en relation avec les personnages et leur rapport à la vie. Dans *Bodas de sangre*, les espaces domestiques représentent l'enfermement des femmes que l'on peut résumer avec cette phrase : « Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás » (García Lorca 1996c, 431). Yerma, quant à elle, perçoit l'espace intérieur et domestique comme angoissant. Selon ses propres termes, elle assimile son foyer à une tombe : « cuando las casas no son tumbas » (García Lorca 1996j, 503) dit-elle, perception qui est renforcée par la présence de ses deux belles-sœurs qui sont « metidas hacia adentro » (García Lorca 1996j, 496), prolongeant ainsi l'idée d'enfermement et d'oppression. Pour elle, les espaces extérieurs lui permettent de se retrouver, de savoir qui elle est, affirmant : « yo no sé quien soy. Déjame andar y desahogarme » (García Lorca 1996j, 504). C'est ce que fait la Muchacha 2ª qui adopte une attitude de femme libre et émancipée, « yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida : toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Yo voy al arroyo, yo subo a tocar las campanas, yo me tomo un refresco de anís » (García Lorca 1996j, 491), attitude qui ne fait qu'amplifier le contraste avec sa propre vie.

L'espace intérieur n'est pas seulement synonyme d'enfermement, mais est également une garantie de sécurité contre les forces extérieures, contre les autres et l'inconnu, notamment pour Bernarda. Cependant, malgré ses efforts incessants pour maintenir sa demeure fermée hermétiquement aux influences externes, celles-ci pénètrent dans la maison et s'imposent. La réaction des filles face aux appels constants venant de l'extérieur souligne l'angoisse avec laquelle elles doivent vivre, elles se sentent opprimées à l'intérieur de ces murs, tout comme María Josefa. L'atmosphère de cette maison est devenue irrespirable, comme l'attestent les répétitions constantes du verbe « salir », prononcé avec espoir ou désespoir. La répétition de ce verbe devient une obsession tout au long de l'œuvre. Adela dit à ses sœurs « Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras ; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones ; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir! » (García Lorca 1996f, 598). De même qu'Angustias qui, se référant à son mariage avec Pepe el Romano, affirme « Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno », ce à quoi Magdalena répond « ¡A lo mejor no sales ! » (García Lorca 1996f, 602) montrant, de forme énigmatique et prémonitoire, le sentiment d'oppression commun à toutes les sœurs. Les cris de María Josefa : « ¡Bernarda ! ¡Déjame salir ! […] ¡Déjame salir, Bernarda! ¡Quiero irme de aquí…! » (García Lorca 1996f, 601) et sa tentative de fuite durant la nuit renforcent le parallélisme entre maison et prison. La Poncia, elle aussi, voudrait abandonner cette maison : « A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra » (García Lorca 1996f, 627). À l'exception de Bernarda, tous les personnages veulent fuir de cette maison où règnent l'oppression et l'angoisse constantes (Doménech 2008). La seule

mention des qualificatifs utilisés pour se référer à la maison suffira à appuyer cette argumentation : c'est une maison de famille « levantada por mi padre » (García Lorca 1996f, 614), « techo para tus hijas » (García Lorca 1996f, 590), mais qui est aussi assimilée à l'enfer, un convent, un bordel, une maison en guerre, une prison et un asile. Ces qualificatifs soulignent la répression régnante au sein de cette demeure provoquant le désir de fuite des personnages.

La maison pour les protagonistes de *La casa de Bernarda Alba*, ainsi que de *Yerma*, *Doña Rosita* ou *Bodas de sangre* est perçue comme une prison, un endroit où les femmes sont enfermées. En effet, García Lorca dans chacune des œuvres fait référence aux quatre murs qui enferment et oppriment ses personnages. Une fois la tragédie de *Bodas de sangre* achevée, le Novio et Leonardo morts, la Madre, en suivant la tradition, s'enferme chez elle seule : « La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes » (García Lorca 1996c, 471). Yerma mentionne également cette expression, mais dans le but de se rebeller contre la tradition, « Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme » (García Lorca 1996j, 504) dit-elle. La Tía de Rosita montre également des signes de rébellion, car elle ne veut pas que sa nièce reste enfermée, pendant que son fiancé jouit de la liberté : « porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes, y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas » (García Lorca 1996d, 536). Elle répétera cette argumentation à Rosita pour l'inciter à sortir de cette maison : « Sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia » (García Lorca 1996d, 574). La Tía, contrairement à la Madre de *Bodas de sangre*, associe las « cuatro paredes » à la tristesse et à la solitude. Elle voudrait que Rosita puisse échapper à ce destin, vivre heureuse et libre, ce qui, malheureusement, n'arrivera pas. Rosita est condamnée à la réclusion, à cause de son fiancé. En effet, celui-ci, en lui promettant mariage et amour, l'oblige indirectement à rester chez elle. Ainsi, son cousin a un contrôle total sur elle, sans avoir besoin d'être présent. Il abuse de son pouvoir, car même quand il se marie avec une autre, il continue à manipuler Rosita, ce qui démontre son égoïsme, car il ne se soucie pas du bonheur de sa cousine, seul importe l'emprise qu'il a sur elle. De cette manière, « Rosita encarna el deseo de su novio : hacerla suya sin necesidad de poseerla. Esto es, el sueño de él sería convertirse en el sueño (exclusivo) de su prima, lo cual exige el rechazo de cualquier otro hombre y, a la vez, ocasiona la tragedia » (Feal Deibe 2008, 149).

La sensation d'oppression et d'angoisse se dégage également de *Atra bilis*. Comme dans les œuvres lorquiennes, la description de la scène renvoie à une atmosphère asphyxiante, voire claustrophobe[106]. L'austérité de la maison dans laquelle les portes et fenêtres demeurent fermées par

[106] Les décors de *La casa de Bernarda Alba* et de *Atra bilis* sont relativement similaires. Ils transmettent l'ambiance et l'atmosphère oppressante de ces œuvres. García Lorca décrit la maison de Bernarda dans la didascalie initiale avec ces mots : « Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda » (García Lorca 1996f, 584). Ripoll mentionne également l'épaisseur des murs, mais, alors que Lorca dilue ces informations tout au long de la pièce, Ripoll préfère inclure dans la description initiale de la scène les références au petit village, au couloir et à la maison fermée à double tour, dont tout contact avec l'extérieur est interdit.

peur du *qué dirán* n'est pas sans rappeler l'atmosphère qui règne dans la demeure de Bernarda. Cette dernière décrète : « ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas » et poursuit « ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! » (García Lorca 1996f, 634). Ces propos soulignent l'importance de l'opinion des autres, l'essentiel est que personne n'apprenne les évènements qui ont eu lieu chez Bernarda. Rappelant la réaction de Bernarda, Nazaria à la fin de *Atra bilis* réagit de manière similaire quand elle ordonne que toutes les fenêtres soient fermées pour éviter que les gens du village ne soient au courant de ce qui se passe chez elle :

Acabaremos. Otra vez el jodío gato. *(Le da una patada al esqueleto. A Ulpiana y Daría y bajando el tono de voz.)* Cerrar todos los postigos. Atrancar esa puerta, que mañana vamos a ser la comidilla. Y silencio. De esta ni una palabra a nadie. ¿Se me entiende o hablo más claro? ¡Nadie diga nada! ¡Chitón y punto en boca! Vamos a ser la comidilla, la comidilla vamos a ser, la comidilla…[107].

Tout le long de l'œuvre, les scènes se situent dans le cadre domestique, on ne voit jamais les personnages hors de la maison, ce qui symbolise, bien évidemment, l'enfermement auquel la femme est soumise. Pour revenir à *Bodas de sangre*, nous pouvons argumenter que le personnage de la Madre synthétise le concept traditionnel du destin de la femme. Dès ses premières interventions, elle affirme que l'homme, son fils plus concrètement, doit partir « al arroyo », alors qu'avec une fille « bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana » (García Lorca 1996c, 417). Elle insiste sur cette idée rajoutant qu'elle voudrait avoir des petites filles, car elle aimerait « bordar y hacer encaje y estar tranquila » (García Lorca 1996c, 419). La vie de la femme tourne autour des tâches domestiques. Enfant, les rôles sont déterminés : les garçons jouent dehors, pendant que les petites filles restent à l'intérieur effectuant déjà les activités propres à leur sexe, telles que coudre ou cuisiner, tout comme dans *Doña Rosita la soltera* où la tante atteste que « mi niña se queda sola entre estas cuatro paredes, tú [le cousin] te vas libre por el mar, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí : el caballo y la escopeta para tirar al faisán » (García Lorca 1996d, 536). Les hommes dehors, les femmes dedans, c'est ce que résume Lorca dans la plupart de ses pièces.

Dans *Yerma*, nous pouvons voir ces tâches destinées aux femmes, la protagoniste consacre la plupart de son temps à coudre et broder. Elle « se sienta a coser » (García Lorca 1996j, 482) une fois Juan parti, en fredonnant une chanson dont le thème est l'enfant, attitude qui met en avant l'intériorisation de son rôle de femme. Ces occupations nous les retrouvons dans *La casa de Bernarda*

La sala es enorme, oscura y densa, en la gran casona, antigua y solariega, de la pequeñísima aldea. Gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire. Un largo pasillo, al fondo, comunica con el resto de la casa. La única decoración de las paredes consiste en tres ventanas, con los postigos cerrados a cal y canto, y una sagrada cena bañada en plata. […] Un lienzo negro, con cruces y palomas bordadas, cubre, en parte, la caja (Ripoll 2013a, 25).

[107] Ripoll, L. (2013). « Atra bilis (cuando estmos más tranuilas…) ». In Laila Ripoll, Trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua. Bilbao : Artezblai, 84.

Alba, où les filles consacrent leur journée à broder, seule activité qu'elles sont autorisées à faire : les tâches domestiques dans le cas de la famille Alba sont faites par les servantes et la broderie, activité féminine par excellence, par les filles. À plusieurs reprises, les personnages font référence à cette activité. Tout d'abord, La Poncia affirme que « mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia » (García Lorca 1996f, 586) soulignant le manque de moyens de la famille malgré les apparences. Bernarda ordonne à ses filles de broder, seule activité qu'elles feront pendant toutes les années de deuil : « podéis empezar a bordaros el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas » (García Lorca 1996f, 591) et qu'elles font déjà tout au long de la journée, comme l'indique la didascalie : « Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está La Poncia » (García Lorca 1996f, 602). Si nous nous référons à la couture, il ne faut évidemment pas omettre Mariana Pineda dont le seul crime a été de broder un drapeau. La pièce commence avec Angustias qui informe Clavela sur les agissements de la protagoniste : « Borda y borda lentamente » (García Lorca 1996h, 86), la répétition soulignant la constance de ce travail. Elle affirme plus loin que bien que coudre soit une activité féminine, elle ne devrait pas broder ce type de chose, mais plutôt « unos vestidos para su niña, cuando sea grande » (García Lorca 1996h, 87) comme toute mère de famille. C'est cette activité, fil conducteur de la pièce, qui sera la cause du drame.

Les femmes doivent se résigner à leur destin : la Madre donne des conseils à la Novia concernant le rôle de la femme mariée, « Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás ». De plus, le commentaire du Novio est on ne peut plus explicite : « ¿Es que hace falta otra cosa ? » (García Lorca 1996c, 431) dit-il. Il souligne que la seule et unique mission de la femme se trouve entre les quatre murs du foyer. Le père de la Novia met en valeur les vertus de sa fille. Elle travaille beaucoup et ne parle pas : « Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca ; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes » (García Lorca 1996c, 429). Ainsi, il est facile d'imaginer que selon les propos du père, la Novia est une femme docile, soumise à la volonté de l'homme, considéré comme le maître, dont l'autorité et le pouvoir sont incontestables. Et c'est cette soumission silencieuse qui est sa plus grande vertu selon la conception traditionnelle de la femme. Yerma décrit également l'inexorable destin des femmes, contraire en tous points à celui des hommes : « Los hombres tienen otra vida : los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría » (García Lorca 1996j, 503). Ainsi, l'enfermement est le destin de chaque femme, sans que celle-ci ne puisse s'y soustraire, et plus particulièrement des femmes dans les milieux ruraux, qui acceptent et se résignent à cette vie d'enfermement, d'attente et de monotonie. Elles connaissent et acceptent leur destin comme une fatalité inamovible (Samatan 1964).

Ce même destin est celui qui guette la femme dans *Unos cuantos piquetitos*. Bien que l'époque soit différente, son rôle au sein du couple et dans la société reste inchangé : elle est mère et se charge

des tâches domestiques, pendant que son mari travaille et n'éprouve aucune reconnaissance à son égard. Elle lui explique cette situation tout en préparant le dîner, la nourriture étant une thématique omniprésente pour elle :

ELLA : […] Intento ser perfecta para ti.
Pero no puedo estar en todo.
[…]
Llevar la casa con la niña
y el perro se ha vuelto más difícil.
[…]
No, si ya lo sé,
ya sé que tú trabajas todo el día.
pero esto también tiene lo suyo,
no te creas.
[…]
ni mucho menos me comparo contigo.
Faltaría más…
[…]
Ya sé que tu trabajas duro,
ya sé que tu traes el pan a casa.
[…]
Pero compréndeme.
Nunca antes había tenido una niña y un perro
[…]
La próxima vez será distinto,
Te lo juro.
Pero dame tiempo.
[…]
Te prometo que la próxima vez
La cena estará preparada a su hora[108]

La cuisine est également une thématique récurrente dans *Víctor Bevch*. Maricarmen, veuve et mère au foyer, se définit par sa relation avec la nourriture. À titre d'exemple, soulignons qu'elle sert le repas à son fils : « Ahora mismo te saco la cena, hijo » (Ripoll 2003d, 8) lui dit-elle au moment où celui-ci arrive et elle invite son amant à déjeuner un « guiso de caldereta » (Ripoll 2003d, 19). La préparation des repas est une activité répétitive qui lui permet de maintenir des relations avec les autres individus. Sa rencontre avec Benibení est également liée aux tâches domestiques. En effet, « Maricarmen sube las escaleras cargada con el carro de la compra y varias bolsas del supermercado » (Ripoll 2003d, 11) lors de leur premier contact ; « tiende la ropa » (Ripoll 2003d, 14) dans le patio lors du deuxième, puis « sube con las bolsas y el carro de la compra » (Ripoll 2003d, 16). De la même manière, tout au long de *Unos cuantos piquetitos*, nous voyons la femme s'affairer à ses tâches domestiques au son de la radio. Elle correspond au stéréotype féminin, c'est pourquoi elle « pela patatas » (Ripoll 2000b, 21) constamment, représentant ainsi le rôle de la femme au sein du foyer. Pendant que son époux devient de plus en plus violent, elle continue à remplir ses obligations impassiblement, jusqu'au dernier moment avant sa mort

[108] Ripoll, L. (2000). *Unos Cuantos piquetitos*. Madrid : Asociación de Autores de Teatro : Consejería de Educación y Cultura, 33-36.

où elle pense au repas du lendemain : « Creo que mañana voy a poner un buen puchero » (Ripoll 2000b, 55) dit-elle avant d'être assassinée. Il en est de même pour Maricarmen qui, pour toute réponse aux insultes de son fils, lui demande s'il veut des : « ¿filetitos empanaos o tortilla francesa? » (Ripoll 2003d, 9) ou encore si « ¿de verdad no vas […] a cenar? » (Ripoll 2003d, 10). Pour renforcer cette idée de la femme ménagère soumise aux exigences du patriarcat, le mari de Ella lui offre « el maravilloso plumero "Clean easy" » pour nettoyer les « muebles, lámparas, techos altos, cristales, ventanas y delicados objetos de decoración… » (Ripoll 2000b, 30). L'homme non seulement pense que le rôle de la femme est dans le foyer, mais il croit également que celle-ci aime inévitablement cette condition, puisqu'elle doit être heureuse si celui-ci lui offre des outils ménagers.

2.1.3. L'accès au travail

Peu à peu, les femmes accèdent aux professions rémunérées grâce à l'augmentation de l'alphabétisation et de l'éducation. Bien que ces changements leur aient permis de devenir indépendantes, autonomes et de se libérer (en partie) de la tutelle de leur mari, cela ne veut pas dire pour autant que leurs obligations domestiques diminuent. Longtemps elles ont dû accumuler les deux journées de travail, car une fois rentrées à la maison les travaux domestiques ainsi que les enfants sont des tâches qu'elles doivent assumer seules ou presque seules. Le travail domestique n'est pas seulement perçu comme une tâche essentiellement féminine, mais le modèle patriarcal ainsi que l'ordre économique l'ont également rendu invisible : la sphère privée et tout ce qu'elle englobe ont traditionnellement été considérés comme inférieurs à l'espace public. Ce travail est invisible, il ne compte pas aux yeux de la société, il est constamment sous-estimé et méprisé. Mais ce sont bien les femmes qui doivent s'occuper de la maison et des tâches domestiques, des enfants, du mari, de l'entourage proche quand celui-ci demande plus d'attention, et tout cela en plus de leur emploi à temps plein. Face à ce constat et malgré leurs divergences, les tendances féministes se sont mises d'accord sur un point : l'importance et le travail de s'occuper du foyer. Ces tâches doivent être revalorisées et pour ce faire, elles devraient être rémunérées au même titre que n'importe quelle autre profession. Malheureusement ce n'est encore pas le cas, et les femmes éprouvent encore de grandes difficultés quant à la renégociation de leur assignation au privé. En effet, les hommes ne veulent pas perdre leur pouvoir et céder une partie de leur territoire aux femmes. Malgré tout, année après année, nous assistons à une discrète renégociation des normes traditionnelles (Bereni et al. 2014). Ainsi, la frontière entre la sphère publique, réservée aux hommes, et la sphère privée, réservée aux femmes, tend à s'estomper.

Quand bien même la répartition des tâches au sein du couple serait égalitaire, les femmes sont aussi responsables de la « charge mentale » du foyer. Elles organisent les diverses tâches et activités pour que la maison fonctionne harmonieusement. L'homme se contente, bien souvent, d'attendre que sa femme lui dise ce qu'il doit faire, quand et comment il doit le faire. Cette « charge mentale » est également invisible, mais contribue à la fatigue physique et mentale des femmes. Afin qu'elles puissent se soulager de ce poids, elles ont tendance aujourd'hui à reléguer ces tâches à des employés ou à laisser

leurs enfants dans des espaces destinés à s'en occuper sur leur lieu de travail par exemple. Même si cela leur permet de soulager la quantité de travail à laquelle elles doivent faire face, leur conscience en pâtit. Marta Carrario, dans son article sur la conciliation de la vie professionnelle et privée, met l'accent sur le sentiment de culpabilité des femmes qui ont recours à ces procédés. Elles doivent faire face à des tensions, des difficultés et des conflits émotionnels constants (Carrario 2008). La société, au lieu de contribuer à la répartition des tâches, tend à les culpabiliser si elles ne sont pas capables de faire face à l'ensemble de leurs responsabilités.

Malgré les changements qui touchent la société espagnole contemporaine et les valeurs familiales, tels que la privatisation de la vie de famille, l'acceptation généralisée des formes alternatives d'entrée, de permanence et de sortie de la vie en couple et de la vie de famille, force est de constater qu'à de nombreux niveaux la société est loin d'être égalitaire. Les femmes sont majoritairement responsables de tout ce qui touche au domaine privé, cumulant deux emplois et deux rôles. L'augmentation de la visibilité des femmes dans la sphère publique s'est faite au prix de leur liberté, ce qui les pousse à toujours essayer de renégocier les termes de leur statut. La conciliation de la vie professionnelle et privée provoque, par conséquent, encore aujourd'hui un débat constant dans la société.

Aussi bien chez Ripoll que chez García Lorca, le thème de la femme active n'est pas fortement développé. Chez ce dernier, à l'exception de *Así que pasen cinco años* avec la Mecanógrafa, tous les personnages féminins sont des femmes au foyer qui ont besoin du maintien économique de leur mari ou de leur famille pour pouvoir survivre. Dans *La zapatera prodigiosa*, au départ de son mari, le personnage principal doit subvenir à ses besoins. En plus du rôle de femme au foyer qu'elle tenait déjà, elle endosse celui de travailleuse, ouvrant une taverne chez elle. C'est une femme à la personnalité complexe et complète, car elle sait se prendre en charge elle-même, sans l'aide d'un homme, même si, comme nous l'avons vu, elle devra faire face au regard des autres. Ainsi, elle réussit, avec succès, à vivre indépendamment des hommes. Mais elle ne symbolise pas pour autant l'émancipation ni la liberté féminine, car elle devient indépendante parce qu'elle ne peut faire autrement : cette décision n'émane pas d'un choix, mais d'une nécessité. Dès que son mari rentre à la maison, elle tourne le dos à son indépendance économique et reprend sa place au sein du couple et ses activités de femme au foyer.

À l'instar des héroïnes lorquiennes et bien que l'époque soit différente, les protagonistes féminines de Laila Ripoll sont des femmes au foyer. Dans *Unos cuantos piquetitos*, les rôles sont clairement différenciés. Le mari travaille à l'extérieur, il a un emploi rémunéré, il « trabaja[…] duro » et « trae[…] el pan a casa » (Ripoll 2000b, 35), tandis que son épouse est femme au foyer, elle s'occupe des tâches ménagères, de leur enfant et de son mari. Maricarmen dans *Víctor Bevch* est également femme au foyer : elle cuisine pour son fils et s'occupe de la maison. Son amant, Benibení, lui, travaille dans un magasin dont il est le propriétaire et « con la tienda gana el triple que yo » (Ripoll 2003d, 22), alors que Maricarmen vit de la pension de son défunt mari. Dans *El día más feliz de nuestra vida*, les futures mariées et leur sœur ne mentionnent jamais une quelconque profession, nous ne savons pas si elles

travaillent ou vont vivre aux dépens de leur mari. La seule mention que l'on peut trouver concerne l'amant de Marijose qui est vétérinaire. Il en est de même dans *Pronovias* où nous pouvons imaginer que ces deux femmes ne travaillent pas, dû aux séquelles de l'attentat, alors que Félix, le futur mari, a un emploi stable avec un contrat à durée indéterminée puisque Bea conseille de « trae[r] la nómina de Félix » (Ripoll 2006b, 157) pour pouvoir acheter la robe. Peu importe les raisons, ces femmes, dans leur majorité, n'ont pas accès à un emploi rémunéré qui leur permettrait d'être indépendantes et de pouvoir se libérer du joug de la domination masculine.

Néanmoins, nous pouvons relever que certaines d'entre elles ont tout de même une profession. Frida Kahlo dans *El árbol de la esperanza* est une artiste peintre reconnue qui a bravé les interdits et a su s'imposer dans un monde dominé par le patriarcat. Deux autres femmes ont un « travail », au sens large du terme, qui leur permet de ne pas vivre aux dépens d'un homme : la Sor dans *Los niños perdidos* et Perpetua dans *Santa Perpetua*. Toutes deux ont une profession, ou plutôt une activité qui leur permet de subvenir à leurs besoins, en rapport avec la religion, nonne pour la première et « sainte » pour la seconde. Elles ne s'éloignent donc pas du stéréotype de la femme soumise à l'autorité religieuse, puisqu'elles restent dans les catégories professionnelles réservées aux femmes.

Une autre profession présente aussi bien chez Lorca que Ripoll est la servante, qui elle aussi s'ajuste aux rôles féminins. Cette profession est un labeur féminin par excellence, car elle reproduit le travail domestique. En effet, les femmes jouissant d'un certain statut délèguent ces activités à d'autres femmes. Nous la retrouvons dans *Doña Rosita la soltera*, *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre*, *Don Perlimplín*, *Atra bilis* et dans une certaine mesure, dans *Najla*. Cependant, cette activité n'apporte pas beaucoup de satisfaction aux femmes qui l'exercent. Le dialogue entre La Poncia et la Criada, qui ouvre l'œuvre lorquienne, montre bien les difficultés auxquelles elles doivent se confronter pour survivre :

LA PONCIA : ¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominanta! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos.
CRIADA : *(Con tristeza, ansiosa.)* ¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?
LA PONCIA : Entra y llévate también un puñado de garbanzos. ¡Hoy no se dará cuenta!
[…]
LA PONCIA : Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado![109]

Cette même réaction se retrouve chez Ulpiana dans *Atra bilis*. Ulpiana a servi toute sa vie dans cette maison dans laquelle elle était traitée comme une esclave. La rancœur et la haine qu'elle ressent transparaissent dans une de ses dernières interventions dans laquelle elle évoque des expériences difficiles et douloureuses :

[109] García Lorca, F. (1996). « La casa de Bernarda Alba ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 584-585.

Yo nunca tuve sábanas de hilo ni colchón blando. Sólo trabajos desde que me pude tener en pie. Siete niños mocosos para compartir un mendrugo de pan mugriento. Y a ver cómo se llevaba la tuberculosis a los más pequeños. De la era al río y del río a la Casa Grande, a mendigar. Sabañones en las orejas en invierno y calenturas en el verano. Y por la noche, al suelo de tierra. Y mi madre que no lo pudo soportar. Y yo... A tirar de los mocosos que quedaban. Una criatura cuando empecé a servir. Y gracias. Y el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera sangre. Y a agachar la cabeza y a aguantar. Y a sufrir trato de esclava[110].

La Criada dans *Doña Rosita* mentionne également le manque de nourriture quand elle dit : « Ya voy. Aquí no la dejan a una ni abrir los labios. Críe usted una niña hermosa para esto. Déjese usted a sus propios hijos en una chocita temblando de hambre » et elle poursuit : « Temblando de todo, para que le digan a una : "¡Cállate!" ; y como soy criada, no puedo hacer más que callarme, que es lo que hago, y no puedo replicar y decir... » (García Lorca 1996d, 534), faisant référence au manque de pouvoir qu'elle a dans la maison. Bien qu'elle ait élevé Rosita, au détriment de ses propres enfants, elle ne peut parler ni exprimer son opinion. Cependant, à la lecture de la pièce, nous nous rendons compte que malgré tout et contrairement aux deux exemples précédents, la Ama maintient une bonne relation avec sa patronne. Bien que les pièces de Ripoll et García Lorca nous offrent quelques exemples de femmes actives, force est de constater que le monde professionnel n'a pas une grande place dans leur production. Par conséquent, nous pouvons déduire que la vie professionnelle des femmes aussi bien du temps de Lorca que de Ripoll n'acquiert pas l'importance que peut avoir la vie domestique chez la femme dans l'imaginaire collectif.

Dans *Víctor Bevch* certaines professions sont présentes indirectement. Le Espectro avant de proposer à Víctor, qui est une femme dans cette scène, un emploi, lui fait comprendre que « ¿no te parece que estarías mejor con tu marido en casita que trabajando? », mettant l'accent sur le rôle traditionnel de la femme au foyer, assujettie à son mari, car sans ressource. De plus, avec l'expression « estarías mejor », Ripoll souligne que, selon l'imaginaire collectif, la femme est plus heureuse en restant à la maison qu'en cherchant son indépendance économique et, par conséquent, sa liberté. Malgré ses préjugés, le Espectro propose à Víctor un éventail de métiers, tous correspondants aux stéréotypes des professions féminines. Ces métiers sont en relation avec la santé, l'esthétique ou encore l'éducation : « tenemos vacantes en enfermería, peluquería, puericultura, una plaza de maestra, azafatas… » (Ripoll 2003d, 25). Le refus catégorique de Víctor-femme qui est « tornero fresador » provoque la stupéfaction et les moqueries des personnes présentes, en effet, « todos se paralizan y se giran a mirar estupefactos a Víctor ». Le Espectro, avec une attitude condescendante et paternaliste, « lo digo por tu bien » affirme-t-il, lui conseille de choisir un métier en accord avec ses compétences « féminines » : « Ese no es un trabajo para ti, chica. Hazme caso y apúntate para camarera que para eso no hace falta preparación, o si no, te haces un cursito de peluquería y hale, a lavar cabezas... » (Ripoll 2003d, 26) et surtout de se consacrer « a cosas de mujeres y no te metas en lo que no tienes ni puta idea.... » (Ripoll 2003d, 26)

[110] Ripoll, L., *op. cit.*, 94-95.

comme l'affirme Benibení. La plupart des stéréotypes concernant le travail des femmes sont ici représentés. La place de la femme est à la maison, mais dans le cas où celle-ci devrait travailler, ses domaines de prédilections doivent être une prolongation des tâches domestiques assignées aux femmes, telles que s'occuper d'autrui en les soignant ou les éduquant. Par ailleurs, les postes proposés sont des postes qui ne requièrent que peu de qualifications, comme la coiffure ou le service, et seront donc moins bien rémunérés. Enfin, à aucun moment, le Espectro ne considère qu'elle puisse être tourneur-fraiseur, puisqu'il s'agit d'un métier « masculin ». Ainsi, cette scène révèle que les stéréotypes concernant le travail des femmes sont encore d'actualités aujourd'hui. Le Espectro symbolise cette partie de la population pour qui la femme ne peut être femme qu'en restant dans son foyer.

2.1.4. L'attitude féminine

L'immobilisme de la société ne se manifeste pas seulement à travers la conciliation du public et du privé, nous retrouvons également la permanence de la suprématie masculine dans le langage et les attitudes adoptées par l'un ou l'autre sexe. Les comportements féminins et masculins, ainsi que les gestes et attitudes, n'ont pas les mêmes significations et ont des interprétations différentes s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Une femme se doit d'être réservée en toutes circonstances, voire transparente, être élégante et doit contrôler les émotions violentes, telles que la rage. Elle peut manifester de la peur, de l'incertitude, mais pas de colère, car il s'agit d'un type d'émotion propre au genre masculin. Les gestes sont également révélateurs du statut des uns et des autres. Les femmes doivent être discrètes, leurs gestes petits et quasiment insignifiants. Les hommes doivent montrer leur pouvoir de domination par de grands gestes, par une voix forte et intense qui montre clairement qui domine, alors que le comportement des femmes doit symboliser leur infériorité, leur présence doit se faire oublier pour laisser la place à l'homme. En résumé, une femme féminine, une « vraie » femme doit être discrète et s'effacer devant les autres.

De plus, elle ne doit pas avoir d'opinion propre, les « choses du monde » ne la concernent pas. Seul importe son rôle de mère et d'épouse, pour preuve le droit de vote qui ne lui a été accordé que très récemment sans avant avoir suscité une vive polémique. Dans *Mariana Pineda*, Lorca nous rappelle à plusieurs reprises l'attitude que devrait avoir celle-ci, à savoir elle devrait faire preuve de soumission et d'obéissance. En effet, les sœurs du couvent correspondent au stéréotype féminin et ne s'intéressent donc pas aux sujets d'actualité. Novicia 1ª et 2ª se demandent pourquoi Mariana est enfermée :

NOVICIA 1ª : ¿Bordar es malo?
NOVICIA 2ª : Dicen que es masona.
NOVICIA 1ª : ¿Qué es eso?
NOVICIA 2ª : Pues... ¡no sé!
NOVICIA 1ª : ¿Por qué está presa?
NOVICIA 2ª : Porque no quiere al rey.
NOVICIA 1ª : ¿Qué más da? ¿Se habrá visto?
NOVICIA 2ª : ¡Ni a la reina!

NOVICIA 1ª : Yo tampoco los quiero[111].

Leurs échanges paraissent enfantins et puérils, montrant ainsi leur ignorance. Clavela et Angustias, essayant de protéger Mariana, affirment : « ¿Qué le importan las cosas de la calle? / … Que si el Rey no es un buen Rey, que no lo sea ; / las mujeres no deben preocuparse » (García Lorca 1996h, 87). Les femmes ne doivent pas s'occuper des problèmes qui ne touchent pas directement l'espace privé familial parce que cela ne fait pas partie de leur devoir. À cela s'ajoute le fait que cette curiosité pour les choses du monde pourrait s'avérer dangereuse pour elles. C'est ce que confirme le mari dans *Unos cuantos piquetitos*. Pour lui non seulement sa femme est ignorante : « Te crees que lo sabes todo / y eres una pobre ignorante » (Ripoll 2000b, 38) lui lance-t-il, mais aussi l'ensemble du genre féminin, car aucune femme n'a réussi à se faire connaître dans quelque domaine que ce soit. D'un ton méprisant, il lui demande de citer « alguna mujer que haya sido importante », « ninguna » dit-il, « Ni pintoras, ni escritoras, ni nada de nada. / No existen. / Ignorantes ». Les femmes doivent se maintenir dans le domaine du privé qui se différencie nettement du domaine public, celui des hommes : « ¿Me meto yo en tus cosas ? / […] / ¿Te digo yo cómo tienes que fregar el suelo ? / Tú a lo tuyo / y no te metas en cosas que no entiendes. / A fregar y a la cocina, / que es lo tuyo/ […] / ¿Te digo yo lo que tienes que hacer con la niña ? / ¿Eh ? / ¿A que yo no me meto en nada de la niña ? / A callarse » (Ripoll 2000b, 37-38).

Grâce à ces extraits, nous avons la définition de la femme selon les préceptes masculins : celle-ci doit être une ménagère, une cuisinière, élever les enfants et se taire, quelles que soient les circonstances. À ces caractéristiques « typiquement féminines », la tendance des femmes à suivre l'homme est particulièrement ancrée dans les mœurs. En effet, une fois mariée c'est la femme qui traditionnellement changeait de domicile pour s'installer chez l'époux, puisqu'elle passe de la tutelle du père à celui du mari et qu'elle n'a pas de propriété. Nous le voyons dans l'ensemble des œuvres lorquiennes dans lesquelles le sujet traité est en relation avec le mariage[112] et dans *Que nos quiten lo bailao…*. Mariana quitte non seulement sa demeure, mais aussi son pays pour l'homme dont elle est éprise. Elle a dû abandonner son foyer et les personnes qu'elle aime : « Así acabé diciendo adiós a todo : / a mi tierra, a mis amigos, a mi madre… / […] / y aquí me vine, / a buscarle, / a quererle, / a seguirle » (Ripoll 2005b, 74) pour que Miguel l'abandonne pour une autre femme : « …y va y me dice que hay otra y que me abandona » (Ripoll 2005b, 72). Son sacrifice n'aura pas eu les résultats escomptés, car elle finira seule et loin de chez elle. Bien que nous ne sachions pas les circonstances précises qui ont conduit à un tel choix, force est de constater que, encore aujourd'hui, quand il y a un choix à faire, c'est

[111] García Lorca, F. (1996). « Mariana Pineda ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 150.

[112] Dans *La casa de Bernarda Alba*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Yerma* ou *Bodas de sangre*, les futures épouses vivent dans le domicile familial jusqu'au jour où elle se marie et le quitte pour s'installer chez le mari.

le plus souvent la femme qui décide de tout abandonner : sa famille, son domicile, son pays ou son travail. La société agit comme si les raisons de l'homme ont plus de poids et servent obligatoirement de justification pour que celui-ci n'ait pas à se sacrifier par amour, ce qui nous renvoie à la notion de sacrifice de la femme vu précédemment.

Pour revenir à *Mariana Pineda*, Clavela et Angustias comprennent toutes deux l'amour que ressent Mariana pour Pedro qui la pousse à négliger son rôle de mère. Elle-même l'avoue quand Angustias lui dit : « ¡Mariana, piensa en ellos! », ce à quoi elle répond : « Sí, sí ; tienes razón. Tienes razón. ¡No pienso! » (García Lorca 1996h, 114). Cependant, ses inquiétudes la poussent à délaisser ses obligations envers ses enfants. Clavela et Angustias l'aident dans cette tâche remplissant les fonctions de mère et de femme au foyer. Clavela met ses enfants au lit, en se comportant comme leur mère : « pero cuando se acabe, en seguida a dormir » (García Lorca 1996h, 116) leur dit-elle avec tendresse, suivi d'une scène où nous la voyons s'en occuper avec amour et dévotion. Mariana ne remplit pas son rôle de femme, car, au lieu de s'intéresser à des sujets étrangers à l'entendement féminin, celle-ci devrait porter son attention sur les frivolités, comme les filles de Oidor, qui montrent constamment leur besoin de parler et leur désir de paraître. Elles nous offrent un résumé de leurs activités et préoccupations : « Mientras que mi hermana lee y relee novelas y más novelas, o borda en el cañamazo rosas, pájaros y letras, yo canto y bailo el jaleo de jerez, con castañuelas ; el vito, el ole, el sorongo, y ojalá siempre tuviera ganas de cantar, señora » (García Lorca 1996h, 88-89), ce qui souligne la frivolité des sujets qui devraient intéresser toutes les femmes. Les filles de Oidor reflètent ainsi les inquiétudes de la bourgeoise provinciale. Si l'on y ajoute les religieuses du couvent de Santa María Egipciaca, où Mariana attend son jugement, qui donnent à voir l'inclination des femmes pour aider les personnes qui sont dans le besoin, comportement intrinsèquement féminin (Frazier 1973), nous pouvons distinguer tout un panel de femmes s'ajustant aux caractéristiques traditionnelles.

Outre le manque d'intérêt pour les sujets publics, le langage ou son absence acquièrent une signification prépondérante chez la femme comme l'explique Toril Moi dans son ouvrage *Teoría literaria feminista*. Anthropologiquement, elle appartient à ce groupe que l'on pourrait nommer « silencieux » (*acallado*), théorie « según la cual, en una relación social de poder, la experiencia social específica del grupo sometido es lo que origina su diferente relación con el lenguaje » (Moi 1988, 162). Le sexisme domine la langue, mais il n'a pas de rapport avec la structure inhérente du langage, c'est un effet de la relation du pouvoir dominant entre les sexes. Ainsi, la langue est loin d'être un langage universel, contrairement aux idées reçues. Il s'agit plutôt d'un discours spécifique avec des stratégies linguistiques qui varient d'un locuteur à un autre et d'un contexte à un autre. C'est la raison pour laquelle l'étude du langage, des mots et silences est primordiale pour comprendre les relations de pouvoir entre les deux sexes, car la langue n'est pas neutre, elle est sexuellement marquée (Moi 1988). Au même titre que les gestes, les attitudes, les vêtements ou les comportements, ce sont des rappels constants des relations de pouvoir, relation de domination/soumission entre les deux sexes.

Le groupe « acallado » auquel appartiennent les femmes a des échos dans toute la production de García Lorca. Cette dichotomie parole/silence, présente dans le théâtre conventionnel, reflète la relation entre femme/parole et espace intérieur/extérieur.

Las mujeres de Lorca quieren hablar en la casa y en la calle, pero a la vez se expresan en unas claves líricas que explicitan también la ruptura de las barreras del mundo interior y del mundo exterior, reivindican la posibilidad de expresar, en la casa y en la calle, lo reprimido, sueños, fantasías, instintos, su lenguaje deja de ser transparente al liberarse de los códigos que socialmente se les imponen, y por lo tanto subjetivizarse, pero sobre todo se convierte en el índice y motor de su conflictividad ; es la reivindicación de una realidad trascendente, de una palabra propia y dignificada, no pactable, con la que el teatro lorquiano adquiere, en gran medida, su dimensión trágica[113].

À travers ce silence, elles renoncent à une partie de leur vie, se forgeant une destinée de femmes vaincues avant même d'avoir lutté. Doña Rosita se tait, elle ne se rebelle pas face à l'injustice, face à la profonde déception qu'elle ressent : elle reste silencieuse, garde la douleur et la peine pour elle. Sa tante, quant à elle, montre des indices de rébellion en apprenant l'ampleur du mensonge auquel Rosita a été confrontée. Elle affirme que « Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar! » (García Lorca 1996d, 574). De la même manière, Juan, dans son désir de préservation de l'honneur et de la morale, interdit explicitement à Yerma qu'elle sorte, parle et communique avec le monde extérieur, car « la palabra es comunicación, es libertad… Las palabras, por tanto, son peligrosas ». C'est la raison pour laquelle le silence est si fréquemment imposé aux personnages féminins lorquiens. « De ahí que para Juan –y para los celos y recelosos como él- deba reprimirse la palabra de la mujer casada, convirtiendo a ésta en un objeto mudo, impersonal » (Doménech 2008, 72). La volonté de contrôle de Juan le pousse à faire venir ses deux sœurs, portant le deuil, qui « dan miedo » et qui « son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre las sepulcros » (García Lorca 1996j, 495). Elles répondent à l'idéal féminin prôné par Juan, elles ne parlent jamais, agissent tels des objets muets, sans vie ni volonté propre dont le but est de protéger la morale et la décence. De plus, Juan n'est pas le seul à nier l'acte de parole à Yerma, Víctor, lui aussi, contribue à ce refus de communication. À deux reprises, ce dernier fait preuve d'une surdité passagère. Il n'entend pas l'enfant qui pleure dans la scène où Yerma le croise en apportant le repas à Juan, elle insiste, mais il réitère la négation, jusqu'à ce qu'elle s'avoue vaincue :

YERMA : […] ¿Oyes?
VÍCTOR : ¿Qué?
YERMA : ¿No sientes llorar?
VÍCTOR : *(Escuchando.)* No.
YERMA : Me había parecido que lloraba un niño.
VÍCTOR : ¿Sí?
YERMA : Muy cerca. Y lloraba como ahogado.
VÍCTOR : Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.

[113] Argente del Castillo Ocaña, C. (2000). Texto y pretexo : las mujeres en el teatro de Lorca. Congreso internacional. In Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1989-1998).* Grenade : Diputación de Granada, 244.

YERMA : No. Es la voz de un niño pequeño. *(Pausa.)*
VÍCTOR : No oigo nada.
YERMA : Serán ilusiones mías[114].

Le même schéma se reproduit quand il vient faire ses adieux, il n'entend guère ce que dit Yerma, « ¿Decías algo? » (García Lorca 1996j, 510). Ainsi nous pouvons conclure « que no nos oigan o que no nos dejen hablar es, a la postre, lo mismo : es la negación de la palabra » (Doménech 2008, 91). À l'instar de Yerma, dans *La ciudad sitiada*, la Madre parle constamment à cet homme silencieux qui abuse de sa position et échange de la nourriture contre des faveurs sexuelles, mais ses paroles ne sont pas entendues. Elle est réduite au silence, à un silence métaphorique qui l'oblige à subir ces agressions constantes sans avoir le pouvoir de se rebeller contre le mâle dominant.

Afin de renforcer l'importance du silence dans *Yerma*, nous pouvons ajouter que tout au long de l'œuvre García Lorca associe la stérilité au silence et la fertilité aux mots. Juan est associé au silence, il refuse la parole à Yerma, et en même temps, il se refuse la parole à lui-même. C'est une « criatura de silencio », de même que ses sœurs qui « sin despegar los labios » surveillent et astiquent cette maison dans laquelle « hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye » (García Lorca 1996j, 509). Juan offre à Yerma l'exact contraire de ce qu'elle cherchait. Comme l'explique Luis Fernández Cifuentes, dans son article intitulé « Yerma : anatomía de una transgresión », au début de la pièce, María annonce sa grossesse en utilisant un langage que l'on pourrait qualifier de magique : « La noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja » (García Lorca 1996j, 484). Ce sont ces mots « magiques » que Yerma cherchera constamment chez son mari, mais celui-ci lui offrira le contraire : « No oyes que no me importa. ¡No me preguntes más ! ¡Qué te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila! » (García Lorca 1996j, 525). Il lui refuse ces paroles, instaurant le silence. Les premiers mots de María donnaient origine à la vie, alors que les derniers de Juan provoquent la mort. Yerma assassine son mari, non pas parce que celui-ci refuse de procréer, mais parce qu'il refuse la parole, ces mots devenant stérilité. D'autres personnages sont associés au silence : les belles-sœurs de Yerma, qui n'interviennent qu'une seule fois dans l'œuvre, donnent à leur intervention des allures prémonitoires et mystiques. Elles se limitent à prononcer le nom de Yerma qui est perçu comme une sentence, la condamnant à la stérilité (Fernández Cifuentes 1984). Ils ne sont pas les seuls à refuser la parole à Yerma, la plupart des personnages agissent de la sorte. Par conséquent, ce personnage se définit par une série d'oppositions perceptibles dans les échanges stériles qu'elle maintient, entre autres, avec la Vieja. Yerma veut savoir et celle-ci refuse de lui transmettre son savoir : « Ya sé lo que me vas a decir. De estas cosas no se puede decir palabra »,

[114] García Lorca, F. (1996). « Yerma ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 493.

« Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir ». Face au refus de la Vieja, Yerma, désespérée, la supplie de l'aider « Yo no sé, pero dímelo tú, por caridad. *(Se arrodilla.)* », mais elle réitère son refus « No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás », en lui faisant savoir que « De todos modos, debías ser menos inocente » (García Lorca 1996j, 488-89). La volonté de Yerma se heurte à la loi du silence, où tout le monde se tait, l'abandonnant à sa triste et profonde solitude.

Le silence est également la loi qui régit la vie des filles dans *La casa de Bernarda Alba*, comme l'explique Susana Degoy dans son analyse de la figure et du rôle de la femme dans le théâtre de García Lorca. La pièce commence et termine avec l'interjection « ¡Silencio! », imposant le silence à ses filles, aux servantes, à tous les personnages, en somme. La pièce compte quatorze fois le terme « silencio », qui, le plus souvent, est en relation directe avec Bernarda qui ordonne aux autres personnages de se taire (à quatre reprises). Nous retrouvons également ce vocable dans les didascalies, ce qui indique que les filles et La Poncia n'ont pas le droit à la parole, soit parce que Bernarda leur interdit, soit parce qu'elles craignent les conséquences et la réaction de cette dernière. C'est pourquoi toutes préfèrent se taire. Tous ces personnages appliquent cette règle, car ils imposent le silence à quelqu'un qui leur est inférieur ou qui est plus faible. Les filles de Bernarda ne pouvant imposer leur autorité à leur mère essaient de l'imposer aux servantes et entre elles. Adela ordonne à La Poncia de se taire, bien qu'avec peu de succès, craignant qu'elle ne révèle sa relation illicite avec le fiancé de sa sœur : « ADELA : ¡Calla! / LA PONCIA : ¡No callo! / ADELA : Métete en tus cosas, ¡oledora! ¡pérfida! / LA PONCIA : ¡Sombra tuya he de ser! » (García Lorca 1996f, 607). Le terme « silencio » est aussi celui qui clôture *La ciudad sitiada* de Ripoll. Il s'agit non seulement du silence des autorités et des citoyens, mais plus généralement le silence de l'ensemble des êtres humains qui détournent le regard face aux horreurs de la guerre. Dans les deux œuvres, « la palabra silencio esconde el honor que cada familia quiere proteger : el miedo al qué dirán para Bernarda y la no perpetuación del odio en las generaciones posteriores para las salvadoreñas » (Rovecchio Antón 2015b, 13). Ainsi dans la pièce de Lorca et celle de Ripoll, à travers le silence, en dépit de la lutte constante des personnages, ils s'avèrent incapables de changer le cours de leur existence, soulignant ainsi la stagnation de la société.

Bernarda n'impose pas seulement le silence, elle impose aussi l'enfermement. Les femmes ne peuvent pas sortir de la maison. Bien que la maison ne soit pas fermée à clé, les sœurs y vivent comme dans une prison. Le deuil, l'apparence de richesse, la pureté et chasteté nécessaires pour pouvoir se marier et la médisance font office de clés et les enferment métaphoriquement. Le monde extérieur, symbolisé par les voisines, guette le manquement à l'honneur et à la décence, alors qu'à l'intérieur, ce sont Bernarda et les servantes qui s'en chargent « Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata » (García Lorca 1996f, 606). Outre l'enfermement physique, le silence s'impose comme un autre cercle de réclusion : les mots qu'on ne peut prononcer, les thèmes qu'on ne peut

aborder, les tons de voix qu'on ne peut utiliser, les sentiments qu'on ne peut extérioriser ne sont que quelques exemples de la multitude d'interdictions imposées aux filles par Bernarda. Dans cette maison,

> No se puede llorar ni reír, y tampoco gritar. No se puede hablar delante de las personas mayores. No se puede hablar a solas con un hombre si no se es su prometida. No se puede hablar de sexo. No se puede hablar de libertad. No se puede revelar la verdad, si ésta tiene que ver con la posición social, la moral o el amor[115].

Quand un des personnages rompt cette barrière du silence, les autres refusent de l'écouter. Ainsi, le silence est tout aussi efficace que les murs, mais plus subtil et cruel, car il empêche les personnes qui vivent dans un même foyer de communiquer entre elles. Personne n'écoute les mises en garde de La Poncia ou les interventions de María Josefa, qui dépeint un monde dans lequel existe la tendresse, l'amour et la joie (Degoy 1996). Ce refus de communication provoquera la fin tragique que nous connaissons.

Les silences dans les pièces de Laila Ripoll acquièrent également des significations subjectives. Les personnages d'*Atra bilis (cuando estmos más tranuilas…)* imposent le silence aux autres pour les empêcher de s'exprimer, cachant ainsi la vérité. Si nous parcourons l'œuvre, nous pouvons relever près de cinquante acceptions du terme « silencio », soulignant ainsi la répression régnante dans cette demeure. Nazaria est la « terrateniente » qui impose par la force sa volonté, c'est pourquoi elle ordonne constamment aux autres de se taire, les réduisant au silence. Ses sommations au silence sont le plus souvent accompagnées d'insultes destinées principalement à Daría, telles que « ¡Calla, cocodrilo, calla! […] ¡Calla, pelleja! » (Ripoll 2013a, 51) ou encore «¡Cállate ya, Babilonia! » (Ripoll 2013a, 71), étant donné qu'il s'agit de la sœur qu'elle ne peut supporter et celle qui est immédiatement inférieure à elle dans les relations de pouvoir. Daría, étant celle qui a de nombreux secrets à cacher, ordonne à tous les autres personnages de se taire pour que la vérité ne puisse être dévoilée au grand jour, ce qui est particulièrement le cas avec Aurori, personnage détenteur de la vérité : « ¡Cállate que me estás poniendo enferma! » (Ripoll 2013a, 59) ou encore « ¡Cállate, cállate! […] Calla, cállate, loca » (Ripoll 2013a, 74-75) lui dit-elle. Les tentatives infructueuses d'ensevelir la vérité ne donnant aucun résultat, elle impose son autorité sur Ulpiana en lui ordonnant le silence tout en l'insultant : « Cállate ya, Sancha Panza » (Ripoll 2013a, 64), comme Nazaria le fait sur elle. Enfin, celle qui n'a pas d'autorité sur les membres du foyer par sa condition de servante, Ulpiana, s'empare, bien que brièvement, du pouvoir et somme les sœurs de se taire : « A callar la boca y a arreglar sus cuentas […] A callar, que ahora mando yo » (Ripoll 2013a, 92-93), imposant son autorité avec le silence. Le silence est donc d'un côté, le moyen par lequel la vérité est cachée lui octroyant un caractère révélateur et de l'autre, l'expression des sentiments réprimés de ces femmes qui ne peuvent ni écouter autrui ni s'exprimer.

[115] Degoy, S., *op. cit.*, 154.

Le terme « callar » et ses dérivés sont utilisés à diverses reprises dans *Unos cuantos piquetitos* lorsque le mari ordonne à sa femme de se taire : « Come y calla » (Ripoll 2000b, 26) ou encore « A callarse / […] / A callarse. / Las niñas no intervienen en las conversaciones de los mayores » (Ripoll 2000b, 38-39). Ce commentaire renvoie au statut de la femme assimilé à celui de l'enfant, auquel nous avons fait référence précédemment. La femme, ayant une capacité intellectuelle inférieure à celle de l'homme, n'est pas capable de raisonner ni de prendre des décisions mûres et réfléchies, c'est pourquoi elle doit rester sous la tutelle du mari pour que celui-ci puisse diriger sa vie. La domination de l'homme sur la femme se reflète clairement dans la réplique du mari : « ¡Y no me repliques, / no me repliques / que te doy otra hostia ! / Cuando yo hablo tú te callas » (Ripoll 2000b, 45), mari qui est prêt à faire usage de la violence pour se faire respecter. De cette manière, l'usage de la parole lui est retiré, la condamnant au silence, tout comme la Mujer de Leonardo quand celui-ci lui ordonne de se taire : « ¿Te puedes callar? », silence imposé par sa propre mère également qui réitère les propos de ce dernier : « ¡Cállate! » (García Lorca 1996c, 426), l'homme ayant toujours le dernier mot, il ne reste pas d'autre option à la femme que de se taire. L'opinion de la femme dans *Unos cuantos piquetitos*, ses sentiments, ce qui fait qu'elle est femme et être humain, n'existent pas pour son époux. Elle a définitivement perdu le statut de personne pour celui d'objet, le silence et la soumission étant devenus ses principales caractéristiques.

La parole, en opposition au silence, redonne de la visibilité aux groupes opprimés, ici plus particulièrement aux femmes, qui s'expriment sans tabous sur des sujets qui les touchent de près. La parole leur permet de revendiquer la mémoire, ainsi que de s'exprimer sur leur condition. Parmi ces voix, les silences se font entendre, silences oppressants et omniprésents. Il s'agit le plus souvent de « silencios impuestos por otros, silencios estratégicos que evitan tener que decir la verdad », tandis que dans d'autres cas, ces silences sont des « silencios elegidos como forma de expresión, como respuesta a una opresión o a una injusticia » (Pérez-Rasilla 2013, 88).

2.1.5. Reproduction des schémas de domination

La violence symbolique exercée sur les femmes les incite à reproduire inconsciemment les schémas de domination comme nous l'avons montrée précédemment. Les définitions socioculturelles du genre et la construction historique à partir des stéréotypes, appuyées par les discours médicaux, scientifiques ou psychologiques ont contribué à la formation d'une vision des caractéristiques des hommes et des femmes. Ainsi, les comportements des deux sexes sont naturalisés, effaçant le processus qui les a créés, engendrant ainsi une fausse historicité (Cases Sola 2016). Vivant en couple, les femmes sont partagées entre la reproduction des gestes appris, l'injonction incorporée à laver et à ranger et la révolte contre la reproduction du rôle de « bonne à tout faire » vu chez leur mère. De la même manière, les hommes sont partagés entre les principes d'égalité et leur non-préparation aux gestes ménagers (Bereni et al. 2014). Bourdieu explique la naturalisation des comportements typiquement masculins et féminins de la manière suivante :

La division entre les sexes paraît être « dans l'ordre des choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état d'objectivité, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action[116].

Croyant que les caractères des hommes et femmes sont innés, certaines femmes se sentent obligées de « cacher » ou dévaloriser leur intelligence, compétence et capacité pour la prise de décisions en présence du sexe masculin. C'est un mécanisme involontaire qui démontre « la superioridad natural del varón, y se afirma el rol más débil de la mujer » (Goffman 1981, 50). Déjà, Simone de Beauvoir soutenait cette thèse lorsqu'elle analysait l'attitude de la femme en présence d'un homme. Celle-ci joue un rôle, représente un personnage à travers des mimiques, des attitudes et des mots étudiés. Cette comédie requiert une attitude de constante tension, c'est pourquoi beaucoup de femmes ressentent, quand elles sont en présence de leur mari ou amant, qu'elles ne sont pas elles-mêmes (Beauvoir 1949). Ainsi, les différents procédés adoptés par les femmes, volontairement ou involontairement, contribuent à la permanence du machisme, car ils renforcent les préjugés et stéréotypes que les hommes, et par extension la société, ont sur l'autre sexe.

Pour aller plus loin, il est important de souligner que la femme, elle-même, reproduit ce schéma de violence symbolique. Le choix du compagnon reste assujetti à des normes sociales : l'homme doit être plus grand, plus fort et plus âgé. En effet, « accepter une inversion des apparences, c'est donner à penser que c'est la femme qui domine, ce qui (paradoxalement) l'abaisse socialement : elle se sent diminuée avec un homme diminué » (Bozon 1990, 357), car la femme ne peut aimer un homme dont la dignité n'est pas clairement affirmée. Les signes les plus indiscutables et reconnus de cette supériorité sont l'âge et la taille. Selon Bourdieu, le sentiment amoureux, qui n'est pas exempt d'une certaine rationalité, et le mariage restent les moyens d'acquérir une position sociale. En d'autres termes, l'amour est souvent un amour de destin social, comme nous pouvons le voir à diverses reprises dans les œuvres étudiées. Ces dispositions tendent à s'affaiblir à mesure que l'on évolue dans la hiérarchie sociale, cette vision étant ancrée plus profondément dans les catégories d'artisans, commerçants ou ouvriers. À titre d'exemple, il peut être intéressant de mentionner que l'accès des femmes au marché du travail est un facteur prépondérant de leur accès au divorce, ce qui montre bien le lien entre position sociale et dépendance. Ainsi les femmes participent, inconsciemment, à la reproduction du schéma de domination masculine. Ceci est possible par un long travail de socialisation, d'inculcation de ces valeurs et d'incorporation de ces idées au plus profond des corps. Une force symbolique s'exerce sur elles, prenant la forme d'un pouvoir qui s'exerce directement sur les corps, sans aucune contrainte physique, car elles ont déjà ces données incorporées dans leur être (Bourdieu 1998). Autrement dit, la force symbolique

Trouve ses conditions de possibilité, et sa contrepartie économique (en un sens élargi du mot), dans l'immense travail préalable qui est nécessaire pour opérer une transformation durable des corps et

[116] Bourdieu, P., *op. cit.*, 48.

produire les dispositions permanentes qu'elle déclenche et réveille ; action transformatrice d'autant plus puissante qu'elle s'exerce, pour l'essentiel, de manière invisible et insidieuse, au travers de la familiarisation insensible avec un monde physique symboliquement structuré et de l'expérience précoce et prolongée d'interactions habitées par les structures de domination[117].

Ainsi, force est de constater que la femme contribue largement à la reproduction des schémas machistes qu'elle a intégrés depuis sa plus tendre enfance. C'est le cas de la Madre dans *Bodas de sangre* pour qui la société est régie par des règles immuables, qui déterminent spécifiquement ce que doit faire chacun des sexes. Dès le début, elle souligne le rôle de chacun, « qué me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana » (García Lorca 1996c, 417). L'homme travaille dehors et la femme à l'intérieur, la vie de toute femme consiste donc à coudre et exécuter les tâches domestiques, comme l'exige la société machiste. L'homme doit être viril et avoir connu plusieurs femmes, alors que la femme décente ne doit avoir connu qu'un seul homme, « Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está » (García Lorca 1996c, 418) atteste-t-elle. Cette vision de la société non seulement n'est jamais remise en cause par ce personnage, mais elle est légitimée à maintes reprises tout au long de l'œuvre, reproduisant ainsi les schémas de la société patriarcale. La Zapatera est, elle aussi, un exemple de reproduction des schémas de domination. Elle est vive, pleine d'esprit et se maintient ferme dans ses opinions. Cependant, elle affirme son identité à travers la défense de l'honneur, l'honneur étant un code originairement masculin. La protagoniste déclare « quiero hacer siempre mi santa voluntad » (García Lorca 1996g, 204), mais se régit par l'identité que les hommes ont imposée aux femmes. Elle se rebelle contre le versant social de l'honneur, *el qué dirán*, tout en acceptant le versant personnel de ce concept au nom de l'amour : « nunca se rinde la que, como yo, está sostenida por el amor y la honradez » (García Lorca 1996g, 235). Par conséquent, la Zapatera se caractérise par deux piliers de la représentation patriarcale de la femme : l'honneur et l'amour (Walsh 1988). Les valeurs de la société machiste sont adoptées, reproduisant les schémas que la mère et la grand-mère suivaient déjà. En tant que femmes, elles ne s'imaginent pas vivre seules. La vie d'une femme est nécessairement liée à celle d'un homme, si elle veut atteindre le bonheur, sinon elle devra affronter la peur de la solitude. La Zapatera l'exprime en ces termes : « miedo a la soledad donde están los fantasmas, que yo no he visto porque no los he querido ver, pero que vieron mi madre y mi abuela y todas las mujeres de mi familia que han tenido ojos en la cara ». À la question du Zapatero : « ¿Y por qué no cambia de vida ? », elle répond : « ¿Pero usted está en su juicio? ¿Qué voy a hacer? ¿Dónde voy así? Aquí estoy y Dios dirá » (García Lorca 1996g, 235). Son destin, comme celui des femmes de sa famille, est donc immuable et lié à l'homme.

Bernarda est l'incarnation des valeurs de la société patriarcale. Elle emploie toute son énergie pour obliger ses filles à rester enfermées sans rien attendre de la vie, du futur, et pour les ancrer dans le passé. Elle est attachée à son héritage et pour le maintenir, elle n'hésite pas à s'approprier la vie des

[117] Bourdieu, P., *op. cit.*, 44.

autres, en les soumettant à sa volonté grâce à la réclusion. Ainsi, ce qui définit Bernarda est l'immobilisme, rien ni personne ne peut la faire changer d'avis : « Así sucedió en casa de mi padre y en casa de mi abuelo » (García Lorca 1996f, 591). C'est une femme froide pour qui les sentiments ne comptent pas, seule compte la répétition aveugle des coutumes et traditions de ses ancêtres. En effet, « su fuerza es su territorio, y en él delimita los espacios : los hombres, en el patio ; las mujeres en el corral, de la reja y de las paredes ; las decentes, en sus cuartos, solas ; las mal nacidas, en el pajar » (Degoy 1996, 157). Au sein de son espace, elle se sent maîtresse des lieux et du temps, en affirmant que « En ocho años que ha de durar este luto, haremos de cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas » (García Lorca 1996f, 591). Elle incarne la répression : « una pared delante y una norma que cumplir ; el resto no existe » (Degoy 1996, 157). Ce comportement machiste a été enseigné à ses filles qui, à leur tour, reproduisent ces schémas. Tout comme leur mère, elles souffrent, haïssent, mais ne se rebellent pas. Elles se contentent d'attendre le moment où elles vont pouvoir exercer ce pouvoir sur les autres. La seule manière d'atteindre cet objectif est de se marier, le mariage leur donnant l'opportunité de reproduire ces mêmes schémas. Ainsi, Susana Degoy explique que les aspirations de liberté et d'égalité de Federico García Lorca se révèlent être impossibles à atteindre, c'est la raison pour laquelle ses personnages rebelles sont stériles, alors que ceux qui perpétuent la tradition et les valeurs machistes, tels que Bernarda ou la Madre, ne le sont pas, insistant, de ce fait, sur l'immobilisme de la société (Degoy 1996). Cet immobilisme est d'autant plus évident que les histoires secondaires qui jalonnent les œuvres du dramaturge, en plus de leur fonction prémonitoire, indiquent que tout n'est que répétition, sans possibilité de changements.

Tout porte à croire que ce sentiment d'immobilisme présent dans les œuvres lorquiennes se retrouve dans les pièces de Ripoll. La femme dans *Unos cuantos piquetitos*, victime de la violence de son mari, participe involontairement à la reproduction des schémas machistes. La radio est présente tout au long de la pièce. On entend la présentatrice, Elena Francis, prodiguer des conseils pour être une bonne mère et épouse. Bien qu'elle soit elle-même une femme[118], elle est sa propre ennemie, car ses conseils n'ont pour seul et unique but que la reproduction et permanence des schémas machistes, la femme devant satisfaire en tous points son mari. Quant aux hommes, ils ont été élevés dans le but de recevoir ce dévouement féminin. Ce sont leurs propres mères qui ont contribué à cette reproduction des schémas : « ÉL : […] Mamá, / un hombre es un hombre. / Siempre me lo has repetido / y yo he aprendido bien la lección. / No lloro porque soy un hombre, / y en mi casa llevo bien puestos los pantalones » (Ripoll 2000b, 19). Le programme radiophonique qui a été émis de 1947 à 1984, *El Consultorio de Elena Francis*, est ainsi durement critiqué, car il a été un référent qui participait à la transmission des idées

[118] Dans le programme radiophonique, même s'il s'agit d'une voix de femme, Elena Francis est le pseudonyme de Juan Soto Viñolo. Ainsi, ce n'est pas une femme qui inculque les normes de bonnes conduites aux femmes, mais bien un homme par l'intermédiaire d'une voix féminine, puisqu'il est plus facile d'inculquer la domination du patriarcat grâce à la collaboration des membres du groupe dominé. Le message que la société veut faire passer devient, de cette manière, plus crédible.

machistes et des valeurs traditionnelles du patriarcat, empêchant les femmes de s'épanouir et créant une totale dépendance aux hommes : « VOZ RADIOFÓNICA FEMENINA : […] No puede una mujer sentirse placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra más fuerte. Más fuerte en todo : en lo sentido y en lo imaginado. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida… » (Ripoll 2000b, 21). Cette phrase résume parfaitement ce que doit être une femme selon les critères masculins intégrés et reproduits par les femmes elles-mêmes.

Les femmes contribuent à la perpétuation des idéaux machistes avec l'aide des valeurs promulguées par la société. Alors que dans *Unos cuantos piquetitos*, ces valeurs sont véhiculées par l'intermédiaire d'un programme radiophonique, dans *El día más feliz de nuestra vida*, nous assistons à l'influence directe du franquisme et de l'Église sur l'attitude et le comportement des protagonistes. La femme, en tant que représentante du foyer, se doit d'être l'appui et le support moral de l'homme, instigatrice du bien-être de celui-ci au détriment du sien. À travers le discours religieux, la femme adhère émotionnellement au système politique mis en place et devient l'instrument de sa continuité. Ainsi, elle est privée de toute réalisation personnelle aussi bien physiquement qu'intellectuellement, en dehors de son foyer. Laila Ripoll a développé plus spécifiquement cet aspect dans la deuxième version de cette pièce. Elle veut donner à voir au spectateur que les frustrations, traumatismes et complexes de ses personnages sont en lien avec l'éducation, les valeurs morales et religieuses du régime. L'œuvre dans sa version élargie est chronologiquement inversée. L'épisode de la communion succède à celui du mariage dans le but de mettre l'accent sur l'immobilisme de la société. Ripoll veut montrer au public que le comportement traditionnel des sœurs trouve son origine dans l'éducation traditionnelle patriarcale qu'elles ont reçue. Cette éducation est si fortement ancrée au plus profond de leur être, qu'il leur a été impossible de se défaire de son emprise. Cette emprise est présente dès l'enfance où les sœurs éprouvent déjà l'envie de se marier : « MARIJOSE : […] vamos a parecer novias. / AMELIA : La novia voy a ser yo. […] / MARIJOSE : Somos novias las cuatro », sans oublier le versant religieux : « AMELIA : La novia de Cristo soy yo » (Ripoll 2001, 151). Elles ont donc déjà intériorisé les schémas qui leur serviront de modèle à suivre au cours de leur vie. De cette manière, les femmes sont condamnées à reproduire ce schéma depuis leur plus tendre enfance qu'elles le veuillent ou non. C'est le cas de Marijose qui montre clairement qu'elle ne veut pas faire sa communion : « Yo no quiero hacer la primera comunión. […] no quiero comer la carne ni beber la sangre. Quiero celebrar el cumpleaños como siempre, jugando, comiendo pasteles y bebiendo Cocacola » (Ripoll 2001, 155). En effet, ce rituel de passage va les propulser dans le monde adulte. Elles vont devoir faire partie de l'Église avec les responsabilités et devoirs que cela suppose, ce qui inclut l'acceptation du rôle soumis et passif de la femme que l'Église et l'État ont établi pour elles (Avilés Diz 2014). Le refus de Marijose se manifeste également lors d'un autre rituel de passage : le mariage. Ici aussi, elle ne veut pas intégrer ce modèle de femme traditionnelle que la société patriarcale veut lui imposer. Mais tout porte à croire que la société et les modèles qu'elle

a intégrés inconsciemment ne lui laisseront pas le choix et elle finira par accepter ce rôle de femme soumise et passive en se mariant.

De plus, tout comme Lorca, Ripoll souligne le fait que rien ne change, et que malgré les années qui passent, les idéaux et valeurs de la société patriarcale n'évoluent pas ou peu[119]. Le décor entre les scènes où les filles étaient enfants et celles où elles sont adultes ne changent presque pas, ce qui accentue cette sensation d'immobilisme, de la même manière que la caractérisation des sœurs. Amelia est toujours prisonnière des enseignements religieux. En effet, quand Marijose s'interroge sur l'éducation qu'elles ont reçue, Amelia, pour toute réponse, lui conseille de prier : « Reza, Marijose, reza. Si quieres rezamos juntas… » (Ripoll 2005a)[120]. Marijose mène une lutte intérieure entre ses sentiments et désirs, d'un côté, et les préceptes moraux et religieux qui lui ont été inculqués, de l'autre. La vierge qui lui fait peur en est un exemple : une fois la lumière éteinte, une statuette en forme de vierge s'illumine. Marijose avoue qu'elle en a peur, ce qui souligne la distance qui s'est installée entre l'éducation reçue et ses propres sentiments. Tout au long de la pièce, elle questionne Amelia sur ses sentiments envers son futur mari, car elle-même a des doutes sur les siens. En effet, elle finit par avouer qu'elle n'est pas amoureuse de son futur mari et qu'elle veut vivre une vraie passion.

Pour Amelia, le mariage est un acte sacré obligatoire pour toute femme catholique respectable. C'est la raison pour laquelle elle conseille à sa sœur de se marier, étant donné que dans le mariage, les sentiments importent peu. De plus, elle ne peut s'entendre avec Conchi, qu'elle considère un cas désespéré et qu'elle insulte avant même que celle-ci n'apparaisse sur scène. Ces deux sœurs ne peuvent s'entendre puisqu'elles se trouvent à des pôles opposés. En effet, Conchi a choisi de s'éloigner du modèle traditionnel loin des préceptes religieux et des codes moraux conventionnels. C'est, d'ailleurs, le personnage qui a connu la plus grande transformation entre la première version de la pièce et celle-ci. Elle correspond au stéréotype de femme moderne et émancipée : elle vit seule à Madrid, fume, boit, participe à des sorties et a, du moins en apparence, une vie sexuelle intense. Ce style de vie se reflète

[119] La mise en scène de la pièce du 24 septembre 2005 dans le cadre du *Festival Internacional de Molina de Segura* utilise le même décor pour les deux épisodes, soulignant ainsi l'immobilisme de la société. Pour l'épisode du mariage, au milieu de la scène, le spectateur peut voir un lit deux places, une table de nuit de chaque côté avec une lampe ; à droite, deux robes de mariée blanches accrochées avec quelques poupées ; une photo de mariage, des chaises et une fenêtre au-dessus du lit, une vierge et un crucifix à gauche. Lors de l'épisode de la communion, le décor est le même, sauf que les deux robes de mariée ont été remplacées par trois robes de communion, qui d'ailleurs ressemblent aux robes de mariée. De plus, dans les deux cas, l'évènement marquant (communion et mariage) correspond avec le jour de leur anniversaire. Ainsi, bien que presque trente ans séparent ces deux moments de la vie des sœurs, leur vie n'a pas changé. Elles suivent les étapes constitutives de la vie d'une femme traditionnelle.

[120] La deuxième version de *El día más feliz de nuestra vida* n'a pas été publiée. Le texte de la représentation est entre les mains de la compagnie *Alquiba Teatro*. Cependant, je n'ai malheureusement pas pu avoir accès au texte, c'est la raison pour laquelle il n'y a pas de pagination lorsque j'y fais référence. Les citations proviennent soit de l'article de Jorge Avilés Diz de 2014 intitulé « Ecos de la España franquista en "El día más feliz de nuestra vida" », publié dans l'*Hispanic Journal* ou bien de la visualisation de la représentation du 24 septembre 2005, lors du F*estival Internacional de Molina de Segura* qui se trouve au *Centro de documentación teatral* de Madrid et à laquelle j'ai pu accéder.

non seulement dans ses propos, mais aussi dans ses vêtements, car, contrairement à ses sœurs, elle est habillée avec une « minifalda exagerada, melenilla posmoderna, zapatos de punta, gafas de sol, enormes pendientes » (Ripoll 2005a). En dépit des apparences modernes et libérées du joug de la tradition, l'attitude de Conchi laisse penser qu'elle est toujours soumise à l'influence de l'éducation qu'elle a reçue. Au lieu d'appuyer Marijose dans sa décision de changer de vie, elle lui répond : « Eso es una tontería Marijose. Yo… tengo un piso muy pequeño y Madrid… es muy grande, y verás… yo ya tengo mi vida hecha… Es que vas a tirar tu vida por la ventana, Marijose. Si has encontrado un buen hombre que te quiere… » (Ripoll 2005a). La réponse hésitante de Conchi souligne l'incohérence de son discours (Avilés Diz 2014), qui est renforcée par son attitude à la fin du drame. Celle-ci revêt avec Amelia la robe de mariée, laissant transparaître un désir de mariage et d'une vie traditionnelle auprès d'un homme. Peut-être pouvons-nous en déduire que sa vie de femme libérée ne la satisfait pas et qu'elle aimerait avoir une vie plus traditionnelle mariée « con un buen hombre que la quiere ». Malgré son apparence de modernité, il ne s'agit que de recours à des artifices dont le but ultime se résumerait à augmenter ses chances sur le marché matrimonial. La tradition l'emporte sur la modernité, les coutumes de la culture dominante l'emportent sur sa volonté de liberté.

L'attitude ambiguë de Conchi renvoie à un trait de caractère du stigmatisé, donc ici de la femme : son incertitude, car le stigmatisé ne sait pas s'il sera accepté ou rejeté, ou si les autres individus ne vont le définir qu'en fonction de son stigmate. Ses succès sont d'ordinaire moins importants que ceux du groupe non stigmatisé, le groupe dominant, puisque les êtres stigmatisés ne seront considérés extraordinaires que dans le cadre de leur condition d'infériorité (Goffman 2001). D'ailleurs la phrase qui se termine par « pour une fille », dans « elle est douée pour une fille », servira à illustrer notre propos, car elle n'est que trop commune et tous nous l'avons entendu à un moment donné de notre vie. Par conséquent, la femme reproduit les schémas imposés par le patriarcat, elle endosse le rôle de l'autre, en tant qu'être stigmatisé par la société. Elle est discriminée par les individus « normaux », les hommes, qui ne les voient pas tout à fait comme des êtres humains, si l'on suit le raisonnement d'Erving Goffman concernant les groupes stigmatisés. Étant donné que la femme appartient à un groupe stigmatisé, elle se doit d'accepter les attitudes que les autres ont envers elle. C'est bien ce qu'elle fait quand « la persona estigmatizada quiere conquistar el favor de los normales exhibiendo todo el repertorio de cualidades negativas que se imputan a su clase, afianzando así una situación vital dentro de un rol ridículo » (Goffman 2001, 130). Ainsi les femmes sont ce que les hommes veulent qu'elles soient : de simples femmes.

2.1.6. Le rôle d'épouse

Les femmes font partie d'un groupe stigmatisé, mais certaines sont doublement stigmatisées, car elles ne correspondent pas à l'idéal de la femme, elles ne remplissent pas leur rôle d'épouse et de mère. La société se régit par des normes, qui, même si aujourd'hui semblent moins strictes et plus flexibles, sont malgré tout présentes. Nous les suivons tous, de forme consciente ou non, et c'est à travers

elles que nous organisons notre vie. Le schéma traditionnel de la vie d'une femme est largement connu et est approuvé par tous, ou presque tous. Le destin d'une femme est le mariage et la procréation. À partir d'un certain âge, âge qui augmente dû à l'allongement des études, aux difficultés économiques et à l'intégration sur le marché du travail entre autres, une femme doit penser à se marier, peu importe son degré d'indépendance et d'autonomie. La norme reste donc le mariage, ou du moins aujourd'hui la vie en couple étant puisque le taux de mariages diminue progressivement. Le fait de ne pas se marier est mal vu (ou du moins le fait de ne pas avoir de relation stable), on a tendance à se demander si la personne a un problème quelconque, car « ce n'est pas normal qu'elle soit seule à son âge ». On la plaint insinuant qu'elle n'a pas réussi sa vie, sans se demander si pour elle le succès ne réside pas ailleurs.

Si nous pouvons affirmer sans trop risquer de nous tromper que, malgré les changements que connaît la société et la plus grande variété d'unions acceptées, les conventions sociales stigmatisent toujours la vieille fille, la prenant pour exemple de vie gâchée, il est aisé d'imaginer qu'elle pouvait être la réputation d'une fille célibataire à l'époque de Federico García Lorca. Époque où les femmes étaient relativement peu à travailler et dépendaient aussi bien juridiquement et économiquement que socialement de leur père, puis de leur époux. La vieille fille a échoué dans sa mission de femme, le propre terme le dit clairement : une fille qui est arrivée à la vieillesse sans avoir atteint le statut de femme. Sa raison d'être s'en trouve amoindrie, « casi no tiene sitio en la sociedad, no posee derechos para expresarse ; no alcanza a conocerse a sí misma ni a saber sus propias posibilidades de amor, de sufrimiento o de sacrificio (...) Extrañamente, la mujer casada y sin hijos vive en un estado semejante a la mujer soltera. Se encuentra desligada y sola » (Frazier 1973, 55). Même s'il s'agit d'une définition traditionnelle, elle reste en partie vraie encore aujourd'hui. Sans mari et sans enfant, la femme est incomplète, elle ne connaît pas la « vraie » vie, n'a pas été confrontée aux « vrais » problèmes et est très souvent considérée comme une éternelle enfant.

García Lorca a illustré cette problématique avec *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*, problématique qu'il résume, dans une interview pour le journal *La Humanitat* en 1935, de la manière suivante : « Este es el drama profundo de la solterona andaluza y española en general. España es el país de las solteronas decentes, de las mujeres puras sacrificadas por el ambiente social que las rodea ». Il s'agit d'une héroïne tragique, qui ne se rebelle pas, elle vit, ou plutôt survit, avec cette résignation stupidement héroïque de son espoir inaccessible (Martínez López 2010). Suivant la tradition andalouse, elle s'est offerte à un homme en corps et âme et ne peut revenir en arrière ou prétendre à autre chose, à un avenir heureux avec un autre homme ou sans homme. Sa vie est inutile, gâchée et puisqu'elle n'a plus rien à espérer, elle continue à attendre par inertie cet homme qui ne viendra jamais. Elle sait parfaitement qu'elle ne peut aspirer à rien d'autre qu'à une vie solitaire, critiquée et ridiculisée par la société. À maintes reprises, les dialogues n'ont autre thématique que l'importance du mariage et la peur de rester célibataire. En effet, la conversation entre Rosita et las Manolas tourne autour de leur célibat et des rumeurs à ce propos. Rosita demande : « ¿Para quién son los suspiros de mis tres lindas

manolas? », ce à quoi elles répondent : « Para nadie », « Para el viento », « Para un galán que me ronda », soulignant ainsi leur célibat. Rosita poursuit : « ¿Qué manos recogerán los ayes de vuestra boca? », « La pared », « Cierto retrato », « Los encajes de mi colcha » (García Lorca 1996d, 537) répondent-elles. Rosita les tient au courant des rumeurs qui circulent à leurs propos, rumeurs toujours en rapport avec leur célibat. La Tía s'inquiète pour Rosita, elle veut qu'elle se marie au plus vite. « Muchas veces te he aconsejado que escribas a tu primo y que te cases aquí con otro » (García Lorca 1996d, 552) lui conseille-t-elle. Les Solteronas sont directement qualifiées par leur statut de vieilles filles, elles n'ont pas de nom et sont uniquement caractérisées par leur célibat. Une fois de plus, le thème de conversation est le mariage et la nécessité de se marier au plus vite pour ne pas prendre le risque de devenir une vieille fille :

AYOLA 1ª : […] En cuanto yo pueda, me caso. […]
AYOLA 1ª : Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera.
AYOLA 2ª : Yo pienso igual. […]
AYOLA 1ª : ¡Ay! ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio! Las mujeres sin novio están pochas, recocidas, y todas ellas... *(Al ver a las Solteronas.)* Bueno, todas, no ; algunas de ellas... En fin, ¡todas están rabiadas![121]

Se marier est non seulement un moyen de subvenir aux besoins économiques, mais c'est aussi le seul moyen d'obtenir le bonheur et la reconnaissance sociale. Pour ce faire, certaines femmes sont prêtes à tout, elles peuvent se marier avec des hommes pour lesquels elles n'éprouvent pas de sentiments (Yerma, la Zapatera ou encore Belisa n'en sont que quelques exemples) ou peuvent s'adonner à différents types de stratagèmes pour obtenir ce qu'elles désirent, comme la fille de Villar qui recourt à la sainte Perpetua « a ver si le encuentra[…] novio » (Ripoll 2013e, 196). Perpetua elle-même, malgré sa condition de sainte, voulait se marier et a tout mis en œuvre pour atteindre son but. En effet, elle a été jusqu'à provoquer la mort d'un innocent : « ZOILO : Denunció a mi madre para ver si quitándola de en medio mi padre se fijaba en usted » (Ripoll 2013e, 252), dénonciation qui a abouti à l'assassinat de l'oncle de Zoilo, sans que son objectif initial n'ait pu être atteint. La frustration de cet échec a été et est un sentiment si profondément ancré en elle qu'elle cherche à recréer le mariage qu'elle n'a pu avoir étant jeune, par l'intermédiaire de la recréation d'une « fotografía […] De boda. Con fondo de la Alhambra de Granada. […] Con velo blanco y vestido negro con pechera de azabaches […] Y azahares » (Ripoll 2013e, 251), « un rosario de nácar, guantes de encaje, pendientes de brillantes y una cajita con dos alianzas » (Ripoll 2013e, 256). Ainsi, Perpetua voulait remplir les fonctions de la femme traditionnelle de mère et d'épouse, car elle avait « el ajuar terminado y hasta la ropita tejida para las criaturas que vendrían » (Ripoll 2013e, 252).

Pour la société, la femme célibataire, ayant gâché sa vie, devient automatiquement une femme aigrie, triste et jalouse, car il est inconcevable que celle-ci soit célibataire par choix. Perpetua a poussé

[121] García Lorca, F. (1996). « Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 557.

sa jalousie à des extrêmes inconcevables, puisqu'elle a voulu se débarrasser physiquement de sa rivale sentimentale. Sans aller aussi loin, Ayola 2ª souligne que le statut de femme célibataire est une obligation et non pas un choix :

SOLTERONA 1ª : Hay muchas que no se casan porque no quieren.
AYOLA 2ª : Eso no lo creo yo.
SOLTERONA 1ª : *(Con intención.)* Lo sé muy cierto.
AYOLA 2ª : La que no se quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón atisbando la gente.
SOLTERONA 1ª : ¡Le puede gustar tomar el aire![122]

Ce dialogue n'est pas sans rappeler la conversation entre les deux sœurs dans *Atra bilis*. En effet, Daría, elle aussi, affirme qu'elle est célibataire par choix : « Si no me casé fue porque no los había a mi gusto », ce à quoi Nazaria ne croit pas, « Claro y "por esperar marido caballero, me llegan las tetas al braguero" » (Ripoll 2013a, 46) lui répond-elle. L'attitude de cette dernière blesse Daría (« eso le ha dolido » indique la didascalie), étant donné qu'elle est consciente qu'elle n'a pu se réaliser en tant que femme et qu'elle est la risée de sa sœur, ainsi que de la société. Ainsi tous les actes et comportements des femmes vont dans le même sens : chercher un mari pour éviter le célibat, sinon sa vie n'aurait pas de sens. D'où la réaction de Rosita quand elle est appelée « Doña » pour la première fois : « MUCHACHO : Usted lo pase bien, doña Rosita. / ROSITA : ¡Anda con Dios, hijo! *(Salen. La tarde está cayendo.)* ¡Doña Rosita! ¡Doña Rosita! ». Elle se rend compte que le temps a passé, comme le montre sa référence au cycle vital de la rose : « Cuando se abre en la mañana roja como sangre está. La tarde la pone blanca con blanco de espuma y sal. Y cuando llega la noche se comienza a deshojar » (García Lorca 1996d, 578), elle a atteint le moment où la rose commence à s'effeuiller, faisant d'elle une « solterona ».

Malgré tout, Rosita intériorise le conflit cherchant un moyen de le surmonter en elle-même. Ainsi, elle décide de rejeter le stéréotype de la vieille fille, comme la sœur de sa tante qui « era solterona como yo. Era agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo », en ajoutant « pero yo no seré así » (García Lorca 1996d, 576). De cette manière, Rosita « rechaza el arquetipo : ésta será su arma para enfrentarse a los otros, oponiéndoles su personalidad, su delicadeza. Es una formidable respuesta femenina en esta sociedad machista de principios de siglo XX en una ciudad de provincia » (Doménech 2008, 255). Lorca s'insurge face à cette frustration « causada por las costumbres arcaicas establecidas por una sociedad patriarcal, en la que la mujer es relegada a un segundo plano, y cuya misión en la vida es solamente la reproducción » (Rey 1994, 81). À travers cette œuvre, il se dresse contre cette société de classes, ultra conservatrice, défenseure de l'ordre moral et social et qui réduit la femme à son rôle de mère et d'épouse, sans qu'elle ait le droit d'espérer un autre avenir.

[122] García Lorca, F., *op. cit*., 557-558.

Face à Rosita, qui représente le stéréotype de la vieille fille, Lorca nous propose un modèle de femme, dans le sens traditionnel du terme. L'épouse de Leonardo dans *Bodas de sangre*. Elle agit comme la femme « idéale » : c'est la mère entièrement vouée à ses enfants qui ne se caractérise qu'en fonction de ce rôle de femme parfaite. Elle chante à son enfant, avec sa mère, la berceuse du « caballo que no quiere beber » ; elle s'occupe de son bébé : « Mi niño se duerme… / Me hace falta un vestido y al niño una gorra con lazos » (García Lorca 1996c, 424) et est résignée à une vie de tristesse et de sacrifices : « Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene… de aquí no me muevo » (García Lorca 1996c, 444). Bien qu'elle sache que son mari n'éprouve plus (ou pas) de sentiments envers elle, elle est sa femme et la mère de ses enfants, ce qui la légitime pour rester à ses côtés et continuer à assumer son rôle de mère et d'épouse. Elle est non seulement dévouée à ses enfants, mais aussi à son mari, sans se soucier de ses défauts, lui restant loyale et fidèle en toutes circonstances, peu importe l'attitude de Leonardo envers elle : « ¿Quieres un refresco de limón ? » lui demande-t-elle en adoptant une attitude « tierna », puis elle s'inquiète de savoir si la boisson lui convient : « El refresco. ¿Está frío? », tandis que Leonardo a un comportement sec et agressif : « ¿Vas a llorar ahora? ¡Quita! *(La aparta bruscamente las manos de la cara.)* » (García Lorca 1996c, 425). Quand sa femme veut savoir ce qu'il se passe : « ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza ? No me dejes así sin saber nada… » (García Lorca 1996c, 426), il lui ordonne de se taire, ne laissant aucune place pour le dialogue. L'éducation qu'elle a reçue l'oblige à accepter les mauvais traitements que celui-ci lui inflige, car c'est son rôle d'épouse de tout accepter. Il en est de même pour l'épouse de *Unos cuantos piquetitos* qui apporte docilement ce que son mari lui demande : « ¡Tráeme una cerveza! » (Ripoll 2000b, 23) et « unas patatitas / o unas olivitas » (Ripoll 2000b, 24). Ses demandes ne sont pas des souhaits, mais bien des ordres qu'elle est dans l'obligation d'exécuter.

Même quand le dévouement de la femme de Leonardo envers son mari atteint ses limites et qu'elle finit par se rebeller, elle reste toujours en phase avec la tradition : « yo no soy mujer para ir sin su marido a un casamiento. ¡Que no puedo más! » (García Lorca 1996c, 444). De plus, non seulement elle est prête à tous les sacrifices pour sa famille, mais c'est aussi un personnage qui se caractérise par sa bonté et la pureté de ses sentiments envers les autres (Frazier 1973) : « No me gusta que penséis mal de una buena muchacha » (García Lorca 1996c, 425), dit-elle en se référant à la Novia. De cette manière, il est évident que l'épouse de Leonardo est, en tous points, la personnification de la mère et l'épouse idéale que nous avons définie à plusieurs reprises et que La Poncia résume ainsi : « el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón » (García Lorca 1996f, 604). La femme doit non seulement accepter l'indifférence de son mari, mais aussi le silence qui lui est imposé. Bernarda conseille Angustias sur l'attitude qu'elle doit adopter avec son futur époux : « No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos. […] No procures descubrirlas, no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás » (García Lorca 1996f, 623). Ce comportement

est soumis à l'autorité masculine et c'est cette soumission qui sera à même de lui procurer la sérénité dans son mariage.

Un autre exemple de femme idéale, selon les critères de la culture dominante, est la Zapatera. Même si les sentiments qu'elle éprouve pour son mari ne sont pas ceux d'une épouse aimante, son attitude correspond aux stéréotypes de la femme, étant donné qu'elle a intégré les modèles de domination. De cette manière, elle s'occupe de la maison et de la cuisine, comme toute femme au foyer, effectuant les tâches domestiques, ce qu'elle rappelle à son mari à plusieurs reprises : « Me casé contigo, ¿no tienes la casa limpia? ¿No comes? ¿No te pones cuellos y puños que en tu vida te los habías puesto? ¿No llevas tu reloj, tan hermoso, con cadena de plata y venturinas, al que doy cuerda todas las noches? ¿Qué más quieres? » (García Lorca 1996g, 204), « ¡Con la comida tan buena que he preparado! […] ¡porque lo que es cuidarlo, lo que es cuidarlo, lo estoy cuidando a mano! » (García Lorca 1996g, 212-13). Malgré la dévotion propre à toute femme mariée, elle fait preuve de rébellion : « ¿Qué más quieres? Porque yo, todo ; menos esclava. Quiero hacer siempre mi santa voluntad » (García Lorca 1996g, 204). En effet, ce n'est pas la femme de Leonardo qui accepte tout sans discuter. La Zapatera montre sa force de caractère, se rebelle contre la société qui veut la réduire en esclavage, mais toujours dans les limites imposées par le patriarcat. Bien qu'elle n'ait pas d'enfant, son instinct maternel est lui aussi mis en avant par l'intermédiaire de l'enfant d'une voisine dont elle s'occupe avec tendresse : « ¡Hijo mío! ¡Prenda mía! ¡Si contigo no es nada! Toma este muñequito. ¿Te gusta? Pues llévatelo » (García Lorca 1996g, 199). Elle protège également son mari des escroqueries dont il pourrait être victime, soulignant l'intérêt qu'elle porte pour les siens : « ¡Ladrona! […] ¿Tienes valor de robar a este hombre de esta manera? » (García Lorca 1996g, 203). Elle se dresse ainsi en tant que défenseure de son foyer. Pour résumer, nous pouvons affirmer qu'en dépit du monde de fantaisies dans lequel elle vit, la Zapatera répond aux stéréotypes féminins de mère, d'épouse et de protectrice du foyer.

Tout comme la Zapatera, la Vieja Pagana de *Yerma* est la personnification du rôle domestique de la femme, elle s'est mariée à deux reprises et a eu beaucoup d'enfants. Aujourd'hui encore, malgré son âge, elle remplit sa fonction d'épouse dévouée, en effet, elle « trae[…] la comida a [su] esposo », car elle a « nueve hijos como nueve soles, pero, como ninguno es hembra » (García Lorca 1996j, 487) c'est elle qui doit se charger de cette tâche. Cependant à la différence des personnages analysés antérieurement, elle est heureuse et épanouie, car elle a profité de la vie et de son rôle de mère et d'épouse. Quand elle résume sa vie à Yerma, ses propos dégagent une sensation de joie, de fierté et d'accomplissement :

Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar. Muchas veces me he asomado de madrugada a la puerta creyendo oír música de bandurria que iba, que venía, pero era el aire. *(Ríe.)* Te vas a reír de mí. He tenido dos maridos, catorce hijos, seis murieron, y sin embargo no estoy triste y quisiera vivir mucho más. Es lo que digo yo : las higueras,

¡cuánto duran! ; las casas, ¡cuánto duran! ; y sólo nosotras, las endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa[123].

Force est de constater que plusieurs décennies après l'écriture des œuvres lorquiennes, Laila Ripoll offre un panorama similaire de la vision traditionnelle du mariage. Ainsi, le mariage est un acte social, conçu par l'Église et exempt d'amour, de passion et de bonheur. Dans *El día más feliz de nuestra vida*, selon l'analyse de Jorge Avilés Diz dans son article sur cette œuvre paru dans *l'Hispanic Journal*, Amelia représente le versant traditionnel du mariage. Elle personnifie la femme pure et traditionnelle, elle avoue que pendant les cinq ans où elle a été fiancée, elle n'a pas eu de relations sexuelles, ce qui provoque, bien entendu, la stupéfaction de Conchi. Pour Amelia, ce comportement est normal, car elle affirme que « el cariño es lo más importante. La pasión ya vendrá con el matrimonio » (Ripoll 2005a), ce qui met en relief non seulement son manque d'éducation sexuelle, mais aussi un respect des traditions poussé à l'extrême, renforcé par l'affirmation de cette dernière qui confie qu'elle n'a jamais ressenti de désir ni pour son fiancé ni pour personne. L'amour romantique ne rentre pas en ligne de compte, elle avoue ne pas être amoureuse de son fiancé : « ¿Qué te crees? ¿Qué estoy loca de pasión? Pues no » (Ripoll 2005a). Le mariage n'est qu'un rituel obligatoire si la femme veut avoir sa place dans la société. Aux commentaires de Marijose qui voudrait connaître la passion, elle répond froidement que ces choses-là n'arrivent que dans les chansons, il est donc irrationnel d'y croire et de les désirer. Dans ses propos, nous voyons que tous les éléments du statut de la femme sont présents : l'obligation de se marier pour pouvoir exister, mais dans l'ombre de son mari ; l'importance de la jeunesse si une femme veut prétendre au mariage et de l'inutilité de celle-ci si elle ne le fait pas rapidement : « Ya estamos en una edad difícil, que no estamos para melindres Marijose, que nos quedamos para vestir santos » (Ripoll 2005a). À cela, il faut ajouter les critères pragmatiques de la vision du mariage, à savoir l'argent et le fait que l'homme se conduise correctement avec sa femme : « Te trata bien, ¿no? Es bueno y tiene perras, ¿no? ¡Pues ya está! ¿Qué más quieres? ¡Coño! » (Ripoll 2005a). Le romantisme, l'amour et même le bonheur ne rentrent pas en ligne compte. Pour Amelia, la femme doit se marier et tout prétendant qui remplit ces critères est un bon candidat pour remplir cette fonction.

La répression et la rigidité des normes sociales, morales et religieuses ont poussé une grande partie de la population à avoir une double vie. D'un côté, les individus ont une vie respectueuse des normes imposées par la société, et de l'autre, leur situation tend à s'éloigner de la morale préconisée. C'est le cas de Marijose, qui montre des soupçons de rébellion, bien qu'il s'agisse d'une rébellion passive. Elle rêve d'un mariage loin des valeurs traditionnelles et voudrait se marier par amour, comme elle l'avoue à ses sœurs : « quiero casarme enamorada. ¡Quiero sentir cómo se me encoge el estómago y cómo me tiemblan las piernas cada vez que él me toca! ¡Quiero escuchar violines cuando se me acerque! ¡Quiero volverme loca cada vez que lo tengo delante! » (Ripoll 2005a). Malgré ses allures de

[123] García Lorca, F., *op. cit*., 487-488.

femme innocente, elle vit une aventure avec un homme marié, elle veut se libérer de son destin, rompre son mariage et fuir à Madrid. Mais, à cause de la pression de ses sœurs et de la société, Marijose sacrifie sa vie, condamnée à vivre avec un homme qu'elle n'aime pas, et ne pourra jamais connaître le véritable amour et le bonheur, son rêve étant ainsi voué à l'échec. À la fin de l'œuvre[124] quand les deux sœurs discutent ensemble du mariage, Marijose se place devant la fenêtre, à contre-jour, et enlève sa chemise de nuit. Cette fenêtre, par laquelle Conchi est entrée précédemment, représente le passage entre le monde moderne, extérieur, dans lequel les individus vivent librement et le monde traditionnel régi par les normes de la société patriarcale. Conchi, qui est arrivée à l'arrière d'une moto après une soirée de fête, se retrouve envahie par les codes moraux à l'intérieur de la chambre, en effet, elle finit par vêtir la robe de mariée et à discuter de ce sujet avec intérêt. À l'inverse, Marijose montre des indices de besoin de liberté. Elle se confesse et avoue qu'elle n'aime pas son mari et qu'elle est la maîtresse d'un autre homme dont elle est amoureuse. Elle adhère au comportement de sa sœur, Conchi, avec qui elle partage la musique et les vêtements de cette dernière. Ainsi, l'acte de Marijose, au bord de cette fenêtre symbolise la répression à laquelle elle est soumise et son désir de liberté, de fuir de cette réalité, ce qui synthétise le sentiment de déchirement auquel elle est sujette depuis le début du drame. En résumé, Jorge Avilés Diz conclut que, des trois sœurs, Amelia est la plus résignée, elle accepte son rôle dans la société sans y opposer une quelconque résistance. À l'autre extrême, Conchi, devenue la plus libérale, mais qui reflète malgré tout la vision conformiste et victimiste avec laquelle elle a été élevée (Avilés Diz 2014), comme nous l'avons évoqué précédemment. Le rôle traditionnel de l'épouse est omniprésent dans les œuvres de Lorca et de Ripoll, mais c'est dans cette dernière pièce que l'auteure nous confronte à une plus grande variété de visions et d'interprétations de ce rôle. Cependant, malgré ces variations, les personnages finiront par réaliser, ou vouloir réaliser, leur mission dans la société, à savoir celui d'épouse sous le joug du mari, tout comme l'ensemble des personnages que nous avons analysés.

2.1.7. Le rôle de mère

La femme est non seulement stigmatisée par son sexe, mais aussi par ses choix de vie. La dichotomie homme-action et femme-procréation est un des principes fondamentaux de l'anthropologie chrétienne. Cette opposition est donc profondément ancrée dans les mœurs et il est difficile d'y échapper. L'objectif vital de toute femme est la procréation. La maternité représente la réussite complète de la féminité, peu importe si les désirs et aspirations de la femme divergent de cette conception.

Pour s'assurer que les femmes intériorisent de forme adéquate ce concept, et aussi pour s'assurer de leur permanence dans le foyer, la société inventa, dès le XVII^{e} siècle, le concept d'amour maternel, suivi de celui de l'instinct maternel. Ce processus de socialisation ajoutait la notion de culpabilité à celle de maternité, réduisant la femme aux sphères reproductives et domestiques. La maternité est par

[124] Voir la mise en scène datant de 2005 lors du *Festival Internacional de Molina de Segura*.

conséquent une construction historique avec une fonction biologique en second plan. Cecilia Jiménez Zunino et Esperanza Roquero García dans leur article sur « Los discursos expertos sobre crianza y maternidad : aproximación al caso español 1950-2010 » donnent une vision complète de ce discours et prouvent qu'il s'agit bien d'une construction culturelle et non pas d'un sentiment inné ou instinctif. Elles définissent la maternité comme une contradiction entre la nature et la culture. En effet, « el modelo de feminidad es, por un lado, reflejo de designios naturales pero, por otro lado, es resultado de un aprendizaje exhaustivo de valores, actitudes y técnicas » (Jiménez Zunino et Roquero García 2016, 325). C'est la raison pour laquelle depuis le XIX[e] siècle la société inculque aux femmes des stratégies pour leur apprendre à devenir de bonnes mères.

Le discours médical sur les soins prodigués aux enfants, la littérature spécialisée dans l'éducation et les normes d'hygiène, ainsi que l'intégration de ces préceptes dans les programmes éducatifs participent à la création de la « bonne mère », basée sur l'idéologie de la « maternité scientifique » et responsable du bien-être de la famille. Ici encore, nous voyons clairement l'influence machiste qui considère les femmes comme des êtres inférieurs, en effet « el discurso de la inferioridad –las mujeres como seres débiles, incapaces, frágiles o instintivos- se completó, paradójicamente, con la necesidad de enseñar a las mujeres a ser "buenas profesionales" de la domesticidad » (Aguado 2011, 803), car, selon le discours officiel, elles avaient besoin des conseils des scientifiques et de la communauté religieuse pour compenser leur ignorance. Aujourd'hui encore, les nombreux énoncés concernant la maternité sont disponibles et sont très prisés des futurs parents, et surtout des futures mères. Il suffit de jeter un œil dans n'importe quelle librairie pour se convaincre que les discours sur la maternité et sur les diverses manières d'être une bonne mère sont actuellement abondants et variés[125]. Néanmoins, nous pouvons résumer les caractéristiques d'une bonne mère en deux catégories qui pourraient se diviser en une multitude de sous catégories, représentantes de la diversité des modèles de maternité. Tout d'abord, nous avons le modèle de « maternité diversifiée et d'éducation partagée » où les responsabilités des soins aux enfants et l'éducation sont réparties entre la mère, le père et/ou divers types d'assistants. Ce modèle permet de soulager la mère pour qu'elle puisse diversifier ses activités et s'épanouir dans d'autres aspects de sa vie. L'autre catégorie est la « maternité intensive et l'éducation avec un fort attachement affectif », dans laquelle la femme assume seule les tâches de soins et d'éducation en se centrant exclusivement sur les besoins de l'enfant. Au regard de ces différents discours sur les modèles de maternité et les différentes manières de la vivre, il devient difficile de parler d'instinct

[125] La loi française du 16 décembre 1942, loi promue sous le régime de Vichy, et réglementée par les articles 63 du Code civil français et L153 du code de santé publique obligeait les futurs époux à se soumettre à deux examens médicaux afin d'obtenir un certificat prénuptial qui leur permettait de se marier. Ce certificat avait pour objectif d'établir un bilan médical pour informer les époux sur la vie sexuelle, la contraception, la maternité et l'hygiène de vie. Ainsi, cet examen permettait, entre autres, de savoir si la femme était apte à avoir des enfants. Même si depuis le premier janvier 2008, le bilan médical prénuptial n'est plus obligatoire, cette récente suppression met l'accent sur un modèle de société dans lequel la fonction maternelle de la femme reste intimement liée à sa nature.

biologique. Cependant, le discours dominant, appuyé par le poids de la tradition, persiste à construire socialement la maternité en s'appuyant sur une série de présupposés. Ceux-ci situent la femme-mère en tant que responsable des tâches de soins, tâches qui ne sont donc pas considérées comme un travail, mais plutôt comme le fruit de l'amour maternel (Jiménez Zunino et Roquero García 2016). Le soin prodigué aux enfants ainsi que leur éducation sont considérés comme une aptitude féminine naturelle, tout comme les tâches domestiques. Toutes ces activités ne sont ni reconnues ni valorisées par la société, elles sont camouflées dans la sphère domestique.

Malgré l'évolution des types de maternités, un fait ne change pas : la maternité reste toujours le but ultime de la vie d'une femme, sa consécration et son aboutissement. Alors que se passe-t-il quand une femme n'a pas d'enfants, soit par choix, soit par obligation (problèmes de fertilité par exemple) ? Nous pouvons certifier sans crainte qu'elle est stigmatisée, bien que ce type de stigmate soit plus facile à cacher que d'autres, car il n'est pas immédiatement visible (tout comme l'impuissance dans le cas de l'homme). Malgré tout, arrivée à un certain âge, si elle n'a pas d'enfant, la femme sera dans l'obligation de se justifier et la stigmatisation deviendra inévitable. Elle devra répondre constamment à des interrogations à ce sujet et devra justifier son choix, quand c'en est un, et subir la compassion des autres, dans le cas contraire. Cependant, déjà Simone de Beauvoir nous avertissait sur les « dangers » de la maternité. La maternité, pour beaucoup de femmes, est un moyen de compenser leurs frustrations, mais le plus souvent la maternité ne suffit pas, car cette frustration ne peut être comblée par l'enfant. La femme ne peut se réduire à son désir de maternité, car l'enfant n'est pas le seul et l'unique moyen d'atteindre le bonheur. D'ailleurs, il l'est rarement à lui seul (Beauvoir 1949) affirme Simone de Beauvoir. La femme doit chercher au plus profond de son être ce qui peut la rendre heureuse et ne pas se focaliser sur le désir d'enfant, car une fois satisfait, celle-ci se rend compte, bien souvent, que la maternité ne la comble pas et ne suffit pas à son épanouissement personnel. C'est le cas de la femme dans *Unos cuantos piquetitos*. La naissance de sa fille, bien loin de lui apporter le bonheur et la paix dans son foyer, a plutôt été source de conflits. Son mari étant la définition même de l'homme machiste, machisme allant jusqu'à atteindre une violence extrême, il ne l'aide ni dans les tâches domestiques ni avec leur enfant. C'est la raison pour laquelle elle peine à remplir toutes ses fonctions : « la niña da mucho trabajo. / […] / Es muy complicado hacer la compra con la niña / […] / ha salido muy comilona / y cada dos horas / me pide la teta. / […] / Me cansa mucho la niña. / […] / No duermo nada con la niña. / Por eso ando atontada todo el día » (Ripoll 2000b, 34-35). Nous pouvons voir que la fonction de mère exige un investissement important, difficile à remplir sans la participation de l'époux, et n'est pas uniquement source de plénitude et d'épanouissement.

Federico García Lorca est lui aussi sensible à la thématique de la maternité et de la femme en général. En effet, ses œuvres reflètent la sympathie qu'il éprouve pour le genre féminin, en tant que victime de l'homme, ce qui pourrait trouver son origine dans l'opposition à l'ordre social sexuellement dominant. Cet ordre marginalise ceux qui s'éloignent des choix traditionnels, à savoir le mariage et la

maternité (Feal 1984). La grande majorité des héroïnes de Lorca ne dérogent pas à la règle et désirent avoir un enfant. Même quand ce désir n'est pas explicité clairement dans la pièce, on y trouve des indices. Carlos Feal Deibe dans son article concernant *Doña Rosita la soltera* analyse la relation de la protagoniste avec la maternité. Il associe son désir d'enfanter avec l'Annonciation, tel un ange, son fiancé lui apparaît comme une colombe, « paloma iluminado » ; « paloma de mi fe » (García Lorca 1996d, 543) et fera d'elle une nouvelle Vierge Marie, devenant Vierge et mère à la fois. Il récupère la candeur séductrice que l'on voyait déjà dans un rêve de Rosita : « Una noche, adormilada / en mi balcón de jazmines, / vi bajar dos querubines / a una rosa enamorada » (García Lorca 1996d, 541).

La « rosa enamorada » es, por supuesto, ella y su visión de un novio celestial, que luego adquiere forma de arcángel a la vez anunciador y procreador. Ya que lo que el arcángel anuncia es en realidad la llegada del Hijo ; Rosita pide, en cambio, la llegada del hombre (su novio) que anuncie la del hijo de ambos. Doble Anunciación[126].

Dans cette œuvre, nous pouvons souligner non seulement le désir de Rosita d'être mère, mais aussi l'attitude de la Tía et la Ama envers elle. Rosita étant orpheline, ce sont ces deux femmes qui l'ont élevée comme s'il s'agissait de leur propre progéniture :

TÍA : Es verdad. *(Pausa.)* ¿Para qué te has metido en esto?
AMA : *(Llorando.)* Yo doy todo lo que tengo por Rosita.
TÍA : ¡Es que tú la quieres como nadie!
AMA : Pero después de usted.
TÍA : No. Tú le has dado tu sangre.
AMA : Usted le ha sacrificado su vida.
TÍA : Pero yo lo he hecho por deber y tú por generosidad.
AMA : *(Más fuerte.)* ¡No diga usted eso!
TÍA : Tú has demostrado quererla más que nadie.
AMA : Yo he hecho lo que haría cualquiera en mi caso. Una criada. Ustedes me pagan y yo sirvo[127].

Lors du dialogue entre ces deux personnages, elles essaient de minimiser leur implication dans la vie de Rosita. L'une l'a élevée par obligation morale, car elle est de la famille et l'autre parce qu'il s'agit de son travail. Cependant, force est de constater que toutes deux l'aiment et lui ont consacré leur vie. Ainsi, la Tía y la Ama ont rempli leur devoir de mère envers Rosita et envers la société.

Yerma, tragédie de la femme stérile, est l'exemple même de l'importance du rôle de la mère dans la société espagnole. Elle adhère aux préceptes de la société patriarcale, car elle identifie la réalisation féminine avec la maternité, tout comme dans les discours médicaux vus précédemment. De plus, selon son point de vue, comme celui de certains médecins, les causes de stérilité ne peuvent venir que d'elle et non pas de son mari, conviction qu'essaie de démentir la Vieja Pagana, en lui faisant prendre conscience que son mari peut aussi en être le responsable (Smith 2000), elle lui dit clairement :

[126] Feal Deibe, C. (2008). « Querer y no encontrar el cuerpo » : *Doña Rosita la soltera* de Lorca. *Anales de la literatura española contemporánea, 33, nº2*, 137.
[127] García Lorca, F., *op. cit*., 549.

La culpa es de tu marido, ¿lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente, no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. ¡Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura![128]

Tandis que dans cette pièce nous ne pouvons savoir avec certitude qui de Juan ou de Yerma est stérile, dans *Atra bilis* nous savons que c'est Nazaria qui est stérile. En effet, c'est elle qui ne peut pas enfanter, puisque le fruit des relations illicites de son mari avec Aurori est un enfant. Les références à sa stérilité renvoient directement à l'œuvre lorquienne avec les termes « reseca » et « yerma »[129]. Les qualifications de « media mujer » et de « matriz de trapos » (Ripoll 2013a, 88) mettent en avant la nécessité absolue d'être mère pour être femme, sentiment que ressent également Yerma quand elle dit que « Ojalá fuera yo una mujer » (García Lorca 1996j, 494). Une fois de plus, le sentiment d'être une femme complète est intrinsèquement lié à la maternité, en effet, « mujer sin criaturas es un árbol sin fruta » (Ripoll 2013e, 195) affirme Perpetua. Malgré sa condition de sainte, qui l'acquitte d'avoir des enfants pour atteindre l'épanouissement personnel et la reconnaissance sociale, ressent la frustration de ne pas avoir été mère, comme en témoignent ses actes quand elle « acaricia la ropita de bebé con sus dedos huesudos » (Ripoll 2013e, 248). Afin de combler ce vide intérieur, elle se comporte avec ses frères comme si elle était leur mère, en se référant à l'un d'entre eux par « este niño » (Ripoll 2013e, 209) et en les appelant « hijo »[130]. Certes, il s'agit d'un qualificatif commun en espagnol et qui ne renvoie pas obligatoirement à la relation mère-enfant, mais qui ici prend des tournures de relation maternelle par l'attitude de Perpetua envers ses frères, Plácido et Pacífico. Elle leur donne des ordres, tels que « Vete a vigilar que no se apague la candela y no te vuelvas a meter la uña en la boca » (Ripoll 2013e, 199), « ¡Apaga eso! ¡Apaga eso ahora mismo! […] ¡Abre! » (Ripoll 2013e, 217). Elle se place en position de supériorité lors des querelles pour qu'ils ne se disputent pas entre eux : « no regañís, no regañís [sic], que eso está feo, que los hermanos no tienen que regañar » (Ripoll 2013e, 199) affirme-t-elle alors que c'est ce qu'elle fait constamment, mais en tant que « mère ». Nous pouvons rajouter qu'elle adopte un ton condescendant quand elle leur explique ce qu'ils peuvent ou non faire, comme dans la phrase : « sabes que hasta que no pasen dos horas y hayas hecho la digestión no puedes tomar leche » (Ripoll 2013e, 221). En résumé, son comportement envers les membres de sa famille est le reflet du désir profond qu'elle avait de devenir mère et de la frustration qu'elle ressent aujourd'hui, ce qui la pousse à infantiliser ses frères pour combler ce manque.

À l'instar de Perpetua, ne pouvant avoir d'enfant, Yerma ressent un immense vide intérieur. Un sentiment d'inutilité, d'ennui et d'enfermement domestique l'envahit, comme symbole d'un destin

[128] García Lorca, F., *op. cit.*, 523.
[129] DARÍA : ¿Y tú? ¿Tú qué, de rositas? Toda la vida chinchando, toda la vida restregándole por la cara lo de los hijos y resulta que la reseca eras tú.
NAZARIA : ¡Malnacida! ¡Lengua de víbora! ¡Te arranco los ojos!
DARÍA : ¡Yerma! ¡Media mujer! ¡Matriz de trapos! (Ripoll 2013a, 88)
[130] Qualificatif que nous retrouvons aux pages 195, 199, 204, 205, 210 et 221 de l'œuvre citée.

immuable. Sa vie ne peut être pleine, car il n'y a pas d'alternative : seul être mère importe. Quand la mission ultime de la femme ne peut être remplie, celle-ci vient à en perdre la dignité sociale (Nieva de la Paz 2008). Dès le début de l'œuvre, García Lorca met en place la thématique centrale de la pièce : le dialogue entre Juan et Yerma présente le thème de la stérilité. Ce dialogue s'oppose à celui entre María et Yerma, échanges qui représentent la fécondité. Juan est indifférent aux désirs de sa femme, ses propos reflètent la négation et le refus : « Calla » et « Demasiado trabajo tengo yo con oír en todo momento... » (García Lorca 1996j, 481) sont les réponses qu'elle reçoit à ses demandes. Face à ce refus et ce manque d'intérêt se trouve l'époux de María qui désire être père et en a fait part dès la nuit de noces à sa femme : « la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja » (García Lorca 1996j, 484). Ces deux attitudes face à la paternité renvoient à la stérilité, stérilité des paroles de Juan tout au long de la pièce qui culminera avec la négation catégorique : « ¡No oyes que no me importa! ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila! » (García Lorca 1996j, 525), alors que l'époux de María, même s'il ne lui dit pas directement exprime sa joie d'être père : « No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes » (García Lorca 1996j, 484). Ces deux attitudes définissent le destin de chacune de ces femmes : stérilité d'un côté et fécondité de l'autre.

Ainsi, l'unique thématique de cette œuvre est le désir de maternité chez la femme, comme seul moyen de réalisation personnelle, et le mariage comme moyen pour y parvenir. Ici, la maternité est perçue à travers trois points de vue, que Brenda Frazier analyse dans son ouvrage sur la femme dans le théâtre lorquien, tous reflétant l'attitude féminine face à la perspective d'être mère. Tout d'abord, María, amie de Yerma quelque peu inculte, naïve et modeste, tombe enceinte aussitôt après le mariage sans qu'elle ait eu besoin de se poser de questions. Comme nous venons de le dire, elle est mariée avec un homme qui l'aime et veut avoir des enfants. María considère la maternité comme un processus naturel, qui fait partie du déroulement de la vie et de ce fait, bien qu'elle soit consciente de son ignorance, elle accepte son destin sans se plaindre. Le deuxième point de vue est celui d'une des jeunes filles. Elle est mariée et n'a pas d'enfant. Cette situation lui convient, pour elle, la vie sans enfant est plus agréable, avec moins de travail et de préoccupations. Même si elle et son mari ont une bonne relation, elle aurait préféré qu'il continue à n'être que son fiancé, ainsi elle n'aurait pas eu à s'inquiéter pour les tâches domestiques et pour la problématique de l'enfant, comme elle l'affirme quand elle dit que « mi madre no hace más que darme yerbajos para que tenga niños, y en octubre iremos al Santo que dicen que los da a la que lo pide con ansia. Mi madre pedirá. Yo no. […] ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora » (García Lorca 1996j, 491). Enfin, la troisième et dernière manière d'appréhender la maternité est celle de la Vieja, point de vue que l'on peut considérer le plus complet et réaliste. C'est un exemple d'amour passionné pour l'homme et le désir d'enfant, s'adaptant au modèle de psychologie féminine le plus commun (Frazier 1973) : « Te vas a reír de mí.

He tenido dos maridos, catorce hijos, cinco murieron y sin embargo, no estoy triste, y quisiera vivir mucho más. […] Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua » (García Lorca 1996j, 488). Cette femme, heureuse de la vie qu'elle a vécue, est « la tierra fecunda casi por inercia, es gozadora, alegre y fuerte » (Berenguer Carisomo 1969, 139). Néanmoins, aucune de ces visions de la maternité ne convient à Yerma. Elle ne peut accepter une vie sans enfant ni attendre qu'il vienne de lui-même, car force est de constater que celui-ci ne vient pas. Sa mission en tant que femme est d'être mère, de cette manière elle « espera encontrar la propia afirmación de sí misma, su propia arma contra la desesperación, su propia fe en el mundo y su sentido básico » (Frazier 1973, 156). Yerma considère l'enfant comme une extension d'elle-même, « Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo » (García Lorca 1996j, 506) dit-elle, plaçant en lui les espoirs et les réussites qu'elle n'a pu obtenir. Être mère, c'est s'occuper de quelqu'un, l'aimer, en prendre soin, se sentir utile et nécessaire et par la même, laisser une trace sur la terre pour atteindre l'immortalité.

Le désir de maternité, en tant que moyen d'atteindre l'immortalité, est également présent dans une œuvre assez différente aux autres, *Así que pasen cinco años*. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une femme au sens premier du terme, le mannequin représente poétiquement le mariage et le désir féminin de se marier. Le mannequin symbolise aussi bien la frustration maternelle de la Novia, « Mi hijo. Quiero a mi hijo » (García Lorca 1996b, 366), que celle du Joven, « ¿Quién usará la ropa buena / de la novia chiquita y morena? » (García Lorca 1996b, 364), sur qui le mannequin rejette la faute de l'échec de cette relation, à cause de la stérilité de sa passion : « Pudiste ser un relincho / y eres dormida laguna, / con hojas secas y musgo / donde este traje se pudra » (García Lorca 1996b, 365). De plus, le mannequin n'est pas seulement le reflet du désir de procréation, il symbolise aussi le désir d'atteindre l'immortalité à travers l'enfant. En effet, la thématique de la stérilité apparaît avec une nuance poétique indéfinissable, selon les propos de María Teresa Babín, bien que dans cette œuvre il ne s'agisse pas d'une femme qui désire la maternité, mais d'un mannequin habillé en soie (Babín 1945).

Tout comme pour le mannequin, le désir de Yerma reste insatisfait et par conséquent, « se forja en el ser ansioso de fecundidad una actitud compleja de contemplación de sí mismo, buscando la explicación del misterio. Yerma vive mirándose por dentro y en esa introspección dolorosa llega a la culminación cuando ahoga a su marido » (Babín 1945, 49). Son propre nom, Yerma, dérivation de *yermo* (terre inféconde et déserte) laisse présupposer l'axe thématique de l'œuvre. Sa stérilité peut également être associée à l'ordre et à la rigidité : l'attitude de Yerma, qui refuse de ressentir pleinement la vie, ainsi que sa rigidité morale ont pour conséquence cette stérilité physique et morale. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, elle suit la tradition et se régit par les codes de l'honneur. En effet, bien que son mari ne puisse la satisfaire ni en tant que femme ni en tant que mère, elle ne peut se résoudre à le quitter. La protagoniste préfère une vie insatisfaite et honorable à une vie pleine, mais en marge des codes moraux. Lors de la fête patronale, la *Romería*, elle rejette violemment la proposition de la Vieja Pagana :

Calla, calla. ¡Si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás, ni la luna llena sale a mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco[131].

Son choix est fait depuis longtemps, sa douleur ne pouvant être soulagée par ce que lui offre la Vieja. Ainsi, au fur et à mesure que le drame avance, Yerma se renferme de plus en plus sur elle-même, comme le confirme María qui explique que « [le] costó mucho que vinieran. Ella ha estado un mes sin levantarse de la silla » (García Lorca 1996j, 517), somnambule dans son rêve de maternité qui ne pourra se réaliser, ce qui aboutira à la tragédie.

Mariana dans l'œuvre éponyme est veuve et mère de famille. Son désir d'enfant a pu être satisfait, bien qu'à cause de son amour pour Pedro de Sotomayor elle délaisse quelque peu sa progéniture, comme nous le verrons ultérieurement. Néanmoins, elle partage le point de vue de Yerma qui aime et protège ses enfants, mais avec certaines nuances par rapport à cette dernière. Son instinct maternel la pousse à s'inquiéter pour la réputation de ses enfants. En ne trahissant pas ses camarades, ses enfants seront fiers d'elle et jouiront d'une bonne réputation : « No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena! ¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar los años ni los aires! » (García Lorca 1996h, 169). Elle veut protéger leur réputation en leur assurant une place où ils seront respectés et admirés de tous, ce qui lui permettra, à elle aussi, d'atteindre l'immortalité à travers la réputation de ses enfants. C'est la raison pour laquelle elle accepte sa propre mort, plutôt que de céder aux avances de Pedrosa. Elle refuse d'être une traîtresse. Elle meurt avec orgueil et fierté en grande partie pour ses enfants (Frazier 1973). Ainsi, à travers ses différents personnages, Federico García Lorca dresse des portraits de femmes avec des visions distinctes et complémentaires de la maternité, mais toutes ont un point commun : le désir et l'obligation d'être mère.

Une autre femme lorquienne éprouve une frustration profonde lorsqu'il est fait allusion à l'enfant. La Zapatera, mariée à un homme beaucoup plus âgé, n'a pas encore eu d'enfants et il est fort probable que cela n'arrive jamais. Pour preuve, sa réaction aux propos du Niño. Il affirme que : « como yo sé que usted no tendrá nunca niños... », car « mi madre lo hablaba el otro día, diciendo : la zapatera no tendrá hijos, y se reían mis hermanas y la comadre Rafaela » (García Lorca 1996g, 199), provoquant une violente réaction chez la Zapatera qui réplique : « Puede que los tenga más hermosos que todas ellas y con más arranque y más honra » (García Lorca 1996g, 199-200). Cette réaction dénote la frustration qu'elle ressent, par ses paroles elle n'a pas perdu espoir, mais par sa réaction il est possible que la réalité prenne le pas sur ses fantaisies et que jour après jour son espérance diminue, diminution qui s'accentuera avec l'abandon de son mari.

[131] García Lorca, F., *op. cit*., 523.

Contrairement aux autres pièces, dans *La casa de Bernarda Alba* les allusions à l'enfant sont peu nombreuses. Néanmoins, le thème de la stérilité traverse l'ensemble de l'œuvre et devient particulièrement explicite dans le troisième acte avec l'intervention de María Josefa. La frustration de María Josefa se fait omniprésente par l'intermédiaire de ses actes quand elle apparaît « con una oveja en los brazos » et quand elle réitère que cet animal est son enfant : « Yo he tenido éste [la oveja] », « Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño, y éste otro », « Ovejita, niño mío, vámonos a la orilla del mar ». À travers son intervention, elle souligne non seulement sa propre frustration maternelle, mais aussi celle des filles de Bernarda. « ¿Y cuándo vas a tener un niño? » demande-t-elle à Martirio, car pour María Josefa « Mejor es tener una oveja que no tener nada » (García Lorca 1996f, 629). Aurori symbolise aussi sa propre maternité frustrée ainsi que celle de ses sœurs, dont l'une est stérile et l'autre vierge. L'agneau est substitué par un chat en tissu, elle apparaît « abrazada a un gato de trapo tuerto » (Ripoll 2013a, 67) et elle le berce sans jamais s'en séparer, comme s'il s'agissait d'un enfant. « Sin dejar de acunar al gato » (Ripoll 2013f, 72), elle cherche vengeance auprès de Daría qui a assassiné son enfant. Cet enfant-chat a pour but, non seulement, de rappeler à Daría ce qu'elle a fait, mais aussi, de rappeler que dans cette maison règne la tristesse et la rancœur. Le chat de Aurori lui rappelle ce qu'elle n'a pu avoir, alors que l'agneau de María Josefa la plonge dans ses souvenirs. Malgré son âge avancé, elle voudrait avoir un enfant afin de revivre l'époque où il y avait de la joie dans sa vie et ainsi, fuir cette maison dans laquelle « no hay más que mantos de luto ». Elle décrit cette époque en faisant référence aux « casas abiertas », en comparaison à la prison dans laquelle elle vit : « Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí, y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco, pero no vendrán las vecinas. […] Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas » (García Lorca 1996f, 629). Cette évocation rappelle à Martirio la vie à laquelle elle ne pourra jamais aspirer, son désir de fonder sa propre famille ne pourra jamais être assouvi dans cette maison de deuil permanent, d'où elle ne pourra jamais sortir, à l'instar de sa grand-mère et de ses sœurs.

Le deuxième acte, lors du dialogue entre La Poncia, Magdalena, Amelia et Martirio, fait également allusion à la maternité, bien que de manière plus voilée. Elles affirment qu'elles ne veulent pas avoir d'enfant, mais nous sommes en droit de nous demander si ce refus n'est pas plutôt dû à l'acceptation de leur destin qu'à une absence de désir d'enfant. Elles se sont résignées à leur destin et savent qu'elles ne se marieront pas et, par conséquent, n'auront pas d'enfant. « Sé que yo no me voy a casar » (García Lorca 1996f, 591) affirme Magdalena, tandis que sa sœur, Martirio exprime son refus de se marier en faisant allusion à sa laideur et à la peur des hommes qu'elle a toujours ressentie : « Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo […] siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí » (García Lorca 1996f, 595). Dans cette société traditionnelle, le mariage est lié à la maternité : sans mariage, il n'y a pas d'enfant possible, car ce serait un grave manquement à l'ordre

établi. Leur refus est une marque de soumission et d'acceptation de leur destin et non pas de transgression des modèles établis.

Une vague allusion à la possible grossesse d'Adela, « cogiéndose el vientre » (García Lorca 1996f, 619) est mentionnée à la fin de l'acte. Cependant, cette grossesse, étant illégitime, n'apportera pas la joie et le bonheur dans cette maison, comme les enfants des voisins qui égayent le foyer : « Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas » (García Lorca 1996f, 629) atteste María Josefa, tout comme La Poncia qui affirme que « Ésas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos! » (García Lorca 1996f, 608). Cet enfant illégitime apportera plutôt la honte et le déshonneur, et mérite donc un châtiment, comme dans le cas de la fille de la Librada qui, selon la tradition, doit mourir. Les habitants du village « la quieren matar », et Bernarda adhère à cette tradition, car elle veut « que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla » (García Lorca 1996f, 618). Tel est le châtiment pour toute femme qui ose braver les interdits de la société. Châtiment que devra subir également Aurori. Sa grossesse est également illégitime, puisque, à l'instar d'Adela, elle est enceinte du mari de sa sœur. Contrairement à la fille de la Librada, ce n'est pas elle qui assassinera son enfant, mais sa sœur, Daría, qui mit un terme à la vie du nouveau-né en l'étouffant : « Le tapaste la boca aunque no lloraba. ¡Asesina! ¡Asesina! » (Ripoll 2013a, 75), pour préserver la réputation de la famille. Le désir d'être mère d'Aurori s'est vu frustré, frustration qu'elle exprime en se référant au lait maternel, symbole de la vie chez le nouveau-né : « Ni de mamar le dio tiempo. […] Me dolían los pechos porque rezumaban leche. Me dolían los bajos porque rezumaban sangre » (Ripoll 2013a, 75).

Cette douleur liée à la maternité renvoie à la vision de Yerma qui, elle, l'associe aux plaisirs de devenir mère : « Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas y le producía un gran dolor, pero era un dolor fresco, bueno, necesario para la salud » (García Lorca 1996j, 485). L'une comme l'autre n'ont pu ressentir cette douleur en tant qu'expérience positive, à cause de la stérilité dans le cas de Yerma et de la mort de son enfant dans le cas d'Aurori. À ces deux exemples, nous pouvons ajouter celui de la protagoniste de la pièce *El árbol de la esperanza*. Son enfant, comme celui d'Aurori, n'a pas eu l'occasion de connaître ce qu'était la vie, en effet, « murió sin enterarse de lo que era la vida » (Ripoll 2003b, 68). Le sang qui se mêle à la terre chez Aurori, sa sœur « tenía[…] tierra en las uñas » (Ripoll 2013a, 75), s'oppose au sang mêlé à la ville industrielle, faite « de metal y de humo ». L'odeur à « desinfectante en el hospital Henry Ford » s'oppose à la forêt de chênes dans laquelle sont enterrés les restes du bébé d'Aurori. Le sang est omniprésent dans son récit, « había sangre, mucha sangre » et « partieron en trozos a [su] niño / para poderlo sacar » (Ripoll 2003b, 68). L'image de cet enfant mort est saisissante et renvoie à toute la douleur de cette mère qui n'a pu voir grandir son enfant, qui au lieu de ça, tout comme Yerma, « tararea una nana muy dolorosa » et « acuna a un bebé imaginario » (Ripoll 2003b, 69). L'incapacité d'enfanter de Frida est un fait omniprésent dans ses pensées, elle s'y réfère à plusieurs reprises, essayant d'en minimiser les conséquences. En effet,

« muchas mujeres no pueden tener hijos. / Y no pasa absolutamente nada » (Ripoll 2003b, 72) ou elle peut adopter un animal, car ceux-ci sont plus intelligents et demandent moins de sacrifices. Même si « es mucho mejor cualquier animal que un niño », celui-ci ne dira jamais « mamá » (Ripoll 2003b, 73), laissant transparaître l'immense vide intérieur résultant de son incapacité à enfanter. Malgré les possibilités, bien qu'insatisfaisantes, qui auraient pu s'offrir à elle, la société lui rappelle indirectement le rôle de la femme par l'intermédiaire des transports publics dans lesquels « nunca hay un asiento para damas mutiladas. / Sólo para embarazadas » (Ripoll 2003b, 72). Ainsi, tout au long de son monologue, la frustration de la protagoniste est palpable, elle désire avoir un enfant et en souffre, bien qu'elle sache que cela est impossible.

Face à ces mères dévouées ou désireuses d'enfanter se dresse la mère de Frida Kahlo, froide et distante selon les propos de sa fille, car nous ne connaissons son comportement qu'à travers les yeux de Frida. Cette relation mère-fille s'éloigne des modèles vus précédemment. La protagoniste dialogue avec sa mère, maintenant décédée, en lui faisant part de ses sentiments :

Mamá :
no quiero ser tu fracaso,
no quiero hacerte sentir vergüenza.
Quiero ser tu paloma, mamá, tu paloma, y que tus manitas de madre me rasquen detrás de las orejas, como a los gatos. Quiero que me amamantes y me acunes, quiero dormirme en tus brazos mientras me cantas canciones de conejitos y muñecos…[132]

Sa mère lui a refusé ces soins maternels : la tendresse « tus manos, / que nunca se han acercado para acariciarme » ; le lait maternel « pechos de mi mamá, / colmados de leche que siempre me estuvo prohibida » (Ripoll 2003b, 59). C'est la raison pour laquelle elle montre un évident besoin maternel, sous la forme d'une mère qui remplirait la fonction stéréotypée de son genre : elle allaite, elle berce, lui chante des berceuses tout en lui offrant son affection. Ce type de mère, qu'elle n'a jamais connu, représente le modèle de maternité que Frida aurait voulu être, en même temps que la frustration qu'elle ressent à cause de son incapacité à enfanter. Plusieurs épisodes marquants de son enfance sont relatés afin de nous donner une vision précise de cette mère qui n'a pas su remplir les attentes de se fille. Face à une démonstration d'amour de sa fille, « te abracé, / fuerte, muy fuerte, / como si quisiera sacarte todo el jugo », sa mère lui « solt[ó] un bofetón porque [le] arrug[ó] el vestido » (Ripoll 2003b, 60), ce à quoi l'enfant répondit en jurant ne jamais l'embrasser de nouveau et en découpant sa photo de mariage. Malgré cette colère, Frida ne réclame que l'amour de cette mère. En effet, elle lui dit : « Quiero que me quieras mamá. / Necesito que me quieras. / Quiero ser buena para ti, / y pintar cuadros con muchas flores brillantes / y hasta una marina con un barquito. / Cuadros bonitos que puedas colgar en el living y mostrarlos a las amigas con orgullo hinchado de madre clueca » (Ripoll 2003b, 61). Dans cette intervention se trouve l'origine du problème : la mère voudrait que sa fille corresponde au stéréotype de

[132] Ripoll, L. (2003). « El árbol de la esperanza ». In Laila Ripoll, *La ciudad sitiada ; El árbol de la esperanza*, Madrid : La Avispa, 60.

la petite fille féminine qui s'adonne aux arts, qui lui écrirait un « precioso poema lleno de rimas » ou lui peindrait « un cuadro lleno de flores… / y de mariposas » (Ripoll 2003b, 59). Elle souhaite que sa fille peigne des tableaux qui répondent à la délicatesse et beauté du genre féminin, et non pas des « cuadros feotes de madres feas, / […] / asquerosas madres muertas » (Ripoll 2003b, 61) ; elle veut qu'elle s'habille avec un « vestido de encajes, una falda de raso » (Ripoll 2003b, 59), ce que Frida n'a jamais pu faire. Sa mère a honte de ce que peint sa fille, « [le] daría demasiado vergüenza […] enseñar esos cuadros », c'est pourquoi cette dernière ne cesse de lui demander pardon en expliquant que « no [tiene] la culpa de tener tan mal gusto » (Ripoll 2003b, 62). En effet, les goûts de chacun, ainsi que la manière dont chaque individu s'exprime sont différents et uniques. Ils peuvent correspondre, ou non, aux genres établis, mais ne devraient en aucun cas être source de honte ou de mépris. Frida en est consciente, bien qu'elle désire être aimée par sa mère, elle sait qu'elle ne peut changer. Elle ne voudrait, mais elle ne peut pas. Cette mère froide et austère représente la société qui suit les préceptes du patriarcat divisant en deux la société : les femmes féminines et les hommes masculins avec les qualités qui sont propres à chacune de ces catégories. Par conséquent, Frida, ne correspondant ni à l'une ni à l'autre, est rejetée par sa mère, mère traditionnelle par excellence.

Les figures maternelles sont complexes et multiples, donnant une vision complète et nuancée de ce qu'est être femme, grâce à un jeu d'identités atteignant une dimension mythique. Lorca et Ripoll mettent en scène le mythe de la féminité, à travers non pas un genre déterminé de femme, mais à travers la fonction et le sens profond du féminin : la vision de la mère en tant qu'image récurrente et polyvalente, perçue comme être universel. La dimension existentielle s'exprime aussi bien à travers un élan vital, qu'un élan de destruction, car la non-réalisation de la maternité entraîne la mort et la destruction (Argente del Castillo Ocaña 2000) non seulement physiquement, mais aussi métaphoriquement, comme nous pouvons le constater avec les personnages féminins des deux dramaturges.

L'Espagne a subi d'importantes mutations, nous l'avons vu, mais le rôle traditionnel de la femme en tant qu'épouse et mère est resté inchangé. Une femme qui a réussi sa vie doit nécessairement avoir fondé une famille, car n'oublions pas que jusqu'à récemment, le seul objectif des relations sexuelles était la procréation, la non-procréation étant perçue comme une conduite perverse, déviante par un certain secteur de la société de la culture dominante. La sexualité non reproductive, considérée comme une menace pour la survie de l'État et de la société, inclut tous types de pratiques, aussi bien l'homosexualité que l'hétérosexualité hédoniste, et refuse même que les femmes maîtrisent leur propre corps à travers la régulation des naissances et le droit à l'avortement. Traditionnellement, « chaque être vivant est un absolu, dans la mesure où il sert et il préserve la vie. La famille a pour vocation à réunir les deux genres de l'espèce humaine. À ce titre, elle contient, au moins potentiellement le devenir même (symbolique et physique) de l'humanité » (Tissot 2013, 332). Vouée à la reproduction de l'espèce, la femme se doit de remplir sa mission. Aujourd'hui encore, il n'est pas rare pour une femme qui a atteint la trentaine d'entendre des commentaires du type « se te está pasando el arroz ». Ce proverbe est très

explicite et montre qu'une fois qu'elle a atteint un certain âge, la femme n'est plus bonne à être utilisée. Commentaire dégradant et réducteur somme toute et qui explique la course effrénée pour la recherche du partenaire idéal, qui lui offrira la chance d'être mère et d'accomplir notre devoir envers la société. Cette société s'évertue à nous montrer les bénéfices et les joies de la maternité, comme s'il s'agissait de la seule source d'épanouissement possible. Nous l'avons vu, le genre féminin est considéré apte à avoir des enfants dû aux qualités intrinsèques de son sexe : passivité, douceur, introversion, intériorité, vie privée, ce qui la confine dans l'intimité du foyer où elle pourra mettre en valeur ses atouts. Il suffit de jeter un rapide coup d'œil à la publicité ou à la presse féminine pour s'en rendre compte. La femme étant la détentrice des qualités requises pour être parent, c'est elle qui assume la plupart des responsabilités, malgré l'évolution de la société qui met en avant un nouveau modèle de paternité[133], bien que soumis encore à de nombreuses limites.

L'investissement paternel peut légitimement être « empêché » par une multiplicité d'obstacles (notamment professionnels), et peut s'accommoder d'un investissement psychologique et matériel bien plus faible que celui des mères. Pour celles-ci, les rôles associés à la maternité constituent des injonctions dont il est difficile de s'exonérer sans coût[134].

Ainsi, l'investissement paternel se développe de plus en plus, certes, mais il s'agit plutôt d'une intention personnelle, plutôt que d'une obligation sociale (Bereni et al. 2014). En résumé, le statut de la femme dans notre société a évolué, c'est certain, mais de là à parler de changement dans les mœurs, il y a un grand pas que nous sommes loin d'avoir franchi.

Pour conclure notre analyse de la femme traditionnelle dans les œuvres de Federico García Lorca et de Laila Ripoll, il nous semble opportun de citer les stéréotypes de la femme qui sont encore en vigueur aujourd'hui, ce qui souligne que, malgré les années, le rôle de la femme est encore marqué par les normes de la société patriarcale, dans laquelle sa soumission aux exigences de l'homme reste obligatoire. Laila Ripoll résume ces clichés dans le prologue de sa pièce *Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)* :

La mujer, cuando solo piensa, mal piensa (proverbio popular)
[…]
Los hombres son mejores que las mujeres para las ciencias y las artes, pero ellas son más sensibles porque utilizan una parte distinta del cerebro.
[…]
Todas las portuguesas tienen bigote por el agua.
[…]
Cuando un conductor es torpe
siempre tiene chocho.
[…]

---

[133] Au cours des dernières décennies, la société a vu émerger un nouveau modèle de paternité valorisant les investissements considérés jusqu'à lors comme féminins, tels que changer la couche des bébés ou bien leur donner le bain. Ces évolutions ont été suivies par des changements au niveau juridique avec, notamment, l'instauration du congé paternité.

[134] Bereni, L., Chauvin, S., Jaunait, A., Revillard, A. (2014). *Introduction aux études sur le genre*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, 125.

Las mujeres también son muy sensibles,
pero es una sensibilidad distinta,
por eso no destacan en las artes.
Y cuidado, que no soy sexista.
No confundas.
La naturaleza,
que es muy sabia,
ha premiado a las mujeres
generosamente
con la maternidad,
lo que las hace distintas.
Por eso la que no pare se tara,
Como las gatas y las perras.
Por eso hay tanta histérica suelta.
[…]
Como lo de las mujeres :
entre ellas se destrozan porque son muy envidiosas. […]
Es imposible trabajar solo con mujeres
porque no paran de criticarse y hacerse la vida imposible.
No hay más que ver a « Gran Hermano » para darse cuenta de que por educación son así[135].

Voici comment nous pouvons synthétiser l'image de la femme non seulement du début du siècle, mais aussi d'aujourd'hui.

2.2. Le rôle des hommes d'hier et d'aujourd'hui

2.2.1. Qu'est-ce qu'être homme ?

Après avoir défini le rôle traditionnel de la femme et sa représentation dans les œuvres de Federico García Lorca et Laila Ripoll, l'analyse de l'autre versant, à savoir l'homme, semble pertinente. Bien que les pièces mettent en scène un large éventail de personnages masculins, notamment dans le cas de Ripoll, ici nous n'analyserons que les hommes dans leur relation avec le genre féminin, les autres personnages masculins ne correspondant pas à notre propos. L'homme dans la production de ces deux dramaturges, malgré une présence moindre, joue un rôle important dans le développement de la trame. En effet, c'est à travers lui et autour de lui que gravitent les personnages féminins. Le masculin étant, par essence, le contraire du féminin, l'analyse des personnages masculins en opposition aux féminins est indispensable pour pouvoir définir plus précisément leurs rôles et caractéristiques, caractéristiques que nous définirons plus généralement avant de nous attarder sur des aspects particuliers.

Les hommes dans *Bodas de sangre* ont un rôle important, mais conditionné à celui des femmes. Luis Fernández Cifuentes, dans son ouvrage intitulé *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, offre une analyse des catégories du masculin et du féminin, ce qui permet de définir plus clairement le rôle de l'homme dans cette œuvre. À la division traditionnelle de l'espace, les femmes à l'intérieur et les hommes à l'extérieur, il faut ajouter une discrimination temporelle. La femme présente une relation

[135] Ripoll, L., *op. cit.*, 1-3.

particulière entre le passé et le futur. Son temps est circulaire : « Ha llegado otra vez la hora de la sangre » (García Lorca 1996c, 454) affirme la Madre, pendant que la Novia exprime ses sentiments : « me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubieran agarrado de los cabellos » (García Lorca 1996c, 472). La femme est capable de se souvenir, de prédire l'avenir, de reconnaître les signes et de les interpréter, comme la Madre avec le couteau ou la Suegra avec le cheval. En revanche, le temps masculin est linéaire, l'intervention des hommes est perçue plutôt comme une interruption du silence ou une alternative à la conversation. Pour le personnage du Novio, nous pouvons relever : « vamos a otro asunto », « Bueno. […] Calle usted », « ¿Está bueno ya? ¿Vamos a acabar? ¿Qué más da? » (García Lorca 1996c, 416-17) ; pour Leonardo : « no nos importa », « no le he preguntado su opinión. […] Quita. […] Déjame. […] ¿Te puedes callar? » (García Lorca 1996c, 426), « no quiero hablar » (García Lorca 1996c, 437) ; et pour le Padre : « en eso no hay que pensar » (García Lorca 1996c, 430), « ¡Hoy es día de perdones! » (García Lorca 1996c, 442), « ¡vamos a dejarlo! », « hoy no es día de que te acuerdes de esas cosas » (García Lorca 1996c, 446). De cette manière, la femme se situe au centre, ferme et immobile, autour de laquelle gravitent les évènements et personnages, alors que l'homme n'est qu'une pièce ajoutée, fragile, dont la linéarité offre des personnalités moins nuancées (Fernández Cifuentes 1986). Ainsi, « el hombre es la pieza móvil que solo existe como compañía ; cuando perece [Leonardo et le Novio] o es desplazado [le Padre], se restaura la "soledad", que es uno de los atributos esenciales y exclusivos de lo femenino » (Fernández Cifuentes 1986, 150). « Es que me quedo sola. Ya no me quedas más que tú y siento que te vayas » (García Lorca 1996c, 418), « [la Novia está] acostumbrada a la soledad » (García Lorca 1996c, 420), « hoy me quedo sola en mi casa » (García Lorca 1996c, 447), « Tú, a tu casa. / Valiente y sola en tu casa. / A envejecer y a llorar », « No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes » (García Lorca 1996c, 471) sont quelques-uns des exemples de cette solitude qui s'installe lorsque l'absence de l'homme se fait sentir.

Le rôle de l'homme en tant que pièce ajoutée se fait encore plus évident dans *Doña Rosita y el lenguaje de las flores*, comme le montre dans son analyse Luis Fernández Cifuentes. L'intervention des hommes « en una serie de interferencias aisladas, manifestaciones provisionales e insuficientes que, en último término, remiten siempre a la ausencia y al fracaso » (Fernández Cifuentes 1986, 229). Le Sobrino est un personnage qui n'a pas de profondeur dramatique, il apparaît au début de la pièce dans le seul but d'instaurer le vide chez Rosita. À partir de ce vide, la figure masculine s'établira autour d'un paradoxe : d'un côté, l'homme est l'objet désiré et indispensable : « En cuanto pueda, me caso […]. Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera […]. Las mujeres sin novio están pochas, recocidas […]. La que no se quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no está día y noche en las barandillas del balcón atisbando la gente » (García Lorca 1996d, 557) ; de l'autre, la figure masculine devient une absence, comme un vague souvenir. Rosita oublie peu à peu l'apparence de son fiancé, en effet elle se souvient à peine de sa cicatrice : « ¿Una cicatriz? Tía, ¿tenía una cicatriz?

[…]. No era una cicatriz, era una quemadura, un poquito rosada » (García Lorca 1996d, 557). La fonction de l'homme est donc auxiliaire et essentielle en même temps, car bien qu'il soit le déclencheur de l'action, il n'apparaît que pour aussitôt disparaître.

Le même sort est également réservé aux autres prétendants de Rosita qui ne sont que des versions successives du même échec. Le professeur d'économie ainsi que Don Martín s'érigent en tant que versions grotesques du Sobrino, par leur apparence et discours. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner les vers passionnés de Don Martín qui sont une variante défigurée de ceux du Sobrino de la première scène. Il récite un drame qu'il a écrit : « ¡Oh madre excelsa! Torna tu mirada / a la que en vil sopor rendida yace ; / ¡recibe tú las fúlgidas preseas / y el hórrido estertor de mi combate! » (García Lorca 1996d, 570). À cela s'ajoute le fait que Rosita ne coïncidera jamais sur scène avec eux. Par conséquent, d'une manière ou d'une autre, le masculin est une forme d'absence ou de distance (Fernández Cifuentes 1986), absence que l'on retrouvera dans la plupart des pièces lorquiennes, telles que *La zapatera prodigiosa*, où le mari abandonnera sa femme ou encore *La casa de Bernarda Alba*, dans laquelle, malgré leur importance, aucun homme ne sera présent sur scène.

Néanmoins, bien que l'homme soit considéré comme une figure absente, son emprise sur les femmes n'en reste pas moins considérable, celle-ci reste soumise à sa volonté, vivant sous le joug de la domination masculine. Ainsi, il est important de définir en quoi consiste cette domination masculine, quel est le rôle de l'homme dans la société et comment l'homme perçoit cette domination dont il est lui-même l'auteur. Tout d'abord, le genre féminin n'est pas le seul qui ressent les conséquences négatives de cette société masculine oppressante. Les hommes en sont aussi prisonniers et victimes. De la même manière que les femmes apprennent leur rôle de soumission par un long travail de socialisation dès l'enfance, les hommes doivent intégrer les dispositions de domination, puisque celles-ci ne sont pas innées. Ils doivent montrer leur virilité dans tous les domaines, comme en témoignent leur participation active dans les métiers du bâtiment, défiant les mesures de sécurité pour prouver leur pouvoir, ou encore les dictatures ou les viols, exemples de cette virilité qui doit être constamment démontrée. En effet, Bourdieu dans son œuvre de référence *La domination masculine* affirme que « la virilité […] est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d'abord en soi-même » (Bourdieu 1998, 59). Rappelons que pour insulter un homme, le blesser dans sa virilité et dans sa position de mâle, il suffit de le comparer à une femme. L'homme ne s'affirme en tant que mâle et homme sexué que dans sa relation avec la femme, sa relation de domination, son rapport sexuel avec elle. Il se définit par opposition à la féminité. D'ailleurs, « qu'est-ce en définitive que la virilité sinon une non-féminité ? » (Bourdieu 1998, 69), c'est la raison pour laquelle, bien que les définitions de l'homme au fil des années aient varié et se soient adaptées aux besoins de la société, elles ont toutes un point commun : l'Histoire a toujours cherché à définir l'homme idéal et son rapport à la virilité en opposition à la définition de la femme idéale.

À ce propos, la définition de la femme en opposition à l'homme d'Ortega y Gasset est particulièrement explicite. Dans son ouvrage *El hombre y la gente*, il la définit dans ces termes : « la mujer es igual al hombre pero se nos presenta, desde luego, como una forma de humanidad inferior a la varonil » (Ortega y Gasset 1962, 167). Il poursuit en ajoutant que « no existe ningún otro ser que posea esa doble condición : ser humano y serlo menos que el varón. En esa dualidad estriba la sin par delicia que es para el hombre masculino la mujer » (Ortega y Gasset 1962, 168). Les femmes sont moins humaines que les hommes et c'est la raison pour laquelle elles sont aimées par ces derniers. Ainsi, affirme Encarnación Alonso Valero, Ortega ne nous offre pas uniquement son point de vue sur la femme, mais aussi celui sur l'homme. Non seulement la femme est inférieure à l'homme, mais l'homme qui ne correspondrait pas à la définition d'Ortega l'est également. En effet, cet homme « différent » perd son statut de « hombre masculino », d'homme viril, pour celui d'être humain de catégorie inférieure, prenant sa place auprès des femmes (Alonso Valero 2016).

Dans les années 1920, dues aux influences extérieures, notamment françaises et anglaises, la société espagnole s'est vue dans l'obligation de redéfinir le modèle féminin et masculin, comme l'explique Nerea Aresti dans son article sur la masculinité en Espagne dans les années 1920 et 1930. La nouvelle figure de la femme moderne prend modèle sur la « flapper » anglaise et la « garçonne » française, alors que l'homme s'identifie au « dandy » que l'on peut associer au nouveau « señorito » espagnol. Il est vrai que ces évolutions n'ont touché qu'une faible partie de la population, les jeunes personnes aisées principalement. Mais, même si ces changements étaient plus symboliques que réels, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils ont eu un effet déstabilisant et ont défié les frontières entre les deux sexes. Tout comme l'idéal féminin, l'idéal masculin n'est pas inné, l'homme ne naît pas avec les caractéristiques propres à son sexe, c'est pourquoi les progressistes, médecins, scientifiques ou journalistes de l'époque ont dû participer à la création de ce nouveau modèle masculin. Grâce à des théories scientifiques basées sur la biologie, ces « nouveaux moralisateurs laïcs », comme les nomme Nerea Aresti, ont réussi à naturaliser la féminité et la masculinité, créant ainsi l'illusion d'une nature masculine et féminine inaltérable.

Le nouveau modèle de virilité prôné dans les années 1920 présente une série de caractéristiques novatrices, mais sans remettre en cause la domination masculine. Le docteur Gregorio Marañón se positionna contre le stéréotype du don Juan espagnol, dénonçant le manque d'autocontrôle, la polygamie et l'irresponsabilité paternelle, valeurs qui étaient contraires aux authentiques valeurs espagnoles. La discréditation de la figure du don Juan a été un travail de longue haleine, car jusqu'à lors il représentait l'idéal masculin espagnol et les valeurs qui y étaient attachées faisaient partie de l'identité nationale. En contrepartie, le modèle proposé était celui d'un homme autocontrôlé, monogame, travailleur et austère. Le travail était une caractéristique importante, signe identitaire de l'homme « vrai ». L'homme moderne se définissait ainsi : « ciudadano consciente de sus derechos y responsable de sus obligaciones, un sujeto

político alejado del legendario caballero español, cuyo profundo sentido del honor, de la jerarquía, del trabajo y de la respetabilidad le relacionaban con una visión del mundo bien distinta » (Aresti 2012, 61).

La dictature de Primo de Rivera a mis en place un modèle de masculinité qui identifiait la virilité au concept d'« españolidad », s'éloignant des influences étrangères. Pour créer le modèle masculin, l'État s'est appuyé sur les fondements idéologiques du catholicisme et sur le concept de nation espagnole. Ainsi, Primo de Rivera a développé un projet de régénération morale et de redéfinition des catégories de genre à la lumière du nationalisme. Le régime se dresse face à l'assouplissement de la morale qui a dénaturé la signification de la masculinité espagnole, s'érigeant en tant que gardien de la moralité publique. Avec l'avènement de la République, les nouvelles lois ont construit un « modelo de ciudadano masculino responsable, cabeza de familia y un ideal de matrimonio "colaborador", con reparto estricto de papeles pero alejado del viejo modelo radicalmente jerárquico basado en la obediencia femenina y en la doble moral » (Aresti 2012, 64), sans oublier la composante nationale qui, sans en être l'axe principal, s'est avérée être un aspect non négligeable. Pendant la guerre civile, la définition de la virilité masculine tend à évoluer. La représentation du soldat, l'uniforme, la force, le courage, le sacrifice et la défense de la patrie sont devenus des marques de virilité, malgré la pluralité de discours existant encore sur la définition de la masculinité.

Quant au franquisme, il présenta une vision plurielle de la masculinité où les éléments mystiques et militaires (« caballero cristiano » et « monje guerrero » [Aresti 2012, 66]) sont présents, sans pour autant éluder la description de l'homme en tant que père de famille, homme modèle dans le traitement de sa femme et de ses enfants. José Antonio Primo de Rivera, fils du dictateur et principal représentant du franquisme, incarne l'idéal masculin : un « señorito » aux cheveux gominés, chemise blanche cravatée et au comportement chevaleresque. Ainsi, l'idéal masculin devient intime et domestique, proche du modèle des libéraux réformistes, mais avec des connotations religieuses et l'idée d'une mission patriotique, ce qui dénote le fort ancrage idéologique de l'image de la masculinité. Cette nouvelle définition de l'homme ne remet pas en doute son autorité et son pouvoir sur la femme, ceux-ci sont indéniables. Ils proviennent d'une vision déterminée de la nature humaine et de la sexualité, d'un côté, et de l'idée de patriotisme, de l'autre. Le régime lutte contre les vices masculins, pour que l'homme domine ses passions et fasse preuve d'austérité. Une morale rigide et profondément catholique est imposée aussi bien aux hommes qu'aux femmes, même si en pratique, la double morale était encore en vigueur et favorisait, bien entendu, les hommes. Le franquisme perçoit la République comme un régime « dégénéré », car il estime qu'elle a opté pour des valeurs issues du féminin et a permis que les femmes jouissent d'une certaine émancipation. La République est donc la responsable de la dévirilisation de la société et de sa perte de valeurs. Ainsi, durant toute la période franquiste, le dictateur mena une « guerre sainte » contre l'immoralité des républicains, identifiant nation espagnole et virilité (Aresti 2012) afin de redonner toute sa splendeur et sa force au pays.

2.2.2. L'homme insensible

Dans les œuvres de Federico García Lorca, en règle générale, les figures masculines correspondent aux stéréotypes de la masculinité, opposés à la féminité. Les hommes sont plus terre à terre, moins centrés sur les sentiments et moins enclins à transmettre leurs émotions, comme nous l'avons vu dans le cas de Juan et Víctor dans *Yerma*. Étant moins sujet à exprimer les préoccupations lorquiennes, le dramaturge ne leur accorda pas la place qu'il donna aux femmes, ce qui ne veut pas dire que leur importance est moindre dans le déroulement des œuvres. Bien qu'ils ne soient que peu présents sur scène, ils constituent le fond de l'action, selon l'analyse de Brenda Frazier. C'est souvent grâce ou à cause d'eux que l'action prend forme, ils sont le point de départ de l'action dramatique : l'amour de Mariana pour Pedro, la relation conflictive de la Zapatera avec son mari, le départ du fiancé de Rosita, le mariage de la Novia, la mort du mari de Bernarda ou bien le mariage de Rosita avec Perlimplín.

Quand les hommes sont face à un choix qui implique la raison et les sentiments, ils choisissent invariablement la raison. C'est le cas de Pedro dans *Mariana Pineda*, qui aime Mariana et la Liberté, mais confronté à ce choix, il préfère la liberté et abandonne Mariana à son destin. Ses paroles sont au premier abord pleines d'amour et de passion « ¡Quién pudiera librarte de aquellos que te acechan con mi propio dolor y mi vida, Mariana! », puis il nuance son amour le mettant en relation avec la liberté « ¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime? ¿Cómo darte este firme corazón si no es mío? » (García Lorca 1996h, 122-23) et enfin, il décide de l'abandonner quand le danger se fait sentir « ¡Vamos! » dit-il aussitôt, alors que ses camarades ne veulent pas la laisser seule face à l'ennemi : « Es indigno dejarla », « No debemos dejarla abandonada! » affirment-ils, ce à quoi Pedro répond « ¡Es necesario! » (García Lorca 1996h, 137-38). En dépit de ses sentiments, Pedro n'hésite pas à la sacrifier pour se sauver lui-même, faisant preuve d'égoïsme, tout comme le cousin de Rosita qui choisit de partir en Amérique plutôt que de rester auprès de sa bien-aimée. Son attitude change en quelques phrases. En effet, lors de son apparition, il affirme : « quiero quedarme aquí, y a eso vengo », puis interroge sa tante « ¿Qué me aconseja usted? » n'étant plus sûr de ce qu'il doit faire. Il affirme vouloir rester auprès de sa fiancée, mais il est clair qu'il n'insiste que timidement pour atteindre son objectif : « Pero es que yo quisiera... » balbutie-t-il. Il ne lutte pas vraiment pour elle, ce qui est confirmé par cette réplique : « Todo es hablar. Demasiado sé que no puedo. Pero yo quiero que Rosita me espere. Porque volveré pronto » (García Lorca 1996d, 535-36). Ici, il avoue qu'il sait qu'il va partir et qu'il ne pourra pas se marier avec elle, mais son égoïsme le pousse à vouloir que celle-ci l'attende dans la promesse d'un amour impossible, détruisant ainsi la vie de Rosita. En quelques lignes, il change complètement d'opinion, ce qui démontre que sa décision était déjà prise avant d'en parler avec la Tía. Les hommes lorquiens sont des personnages pour qui l'objectivité prime, au détriment de la subjectivité et du monde des sentiments et des passions. Ils peuvent se défaire plus facilement que les femmes de leurs passions et sentiments. Le Zapatero qui part à l'étranger ou Pepe el Romano qui fuit à la fin de l'œuvre ne sont que quelques exemples de cette

caractéristique masculine. A contario, la femme est incapable de se débarrasser de ses passions, jusqu'à ce que celles-ci deviennent de véritables obsessions.

Au lieu de s'intéresser aux passions humaines, une grande partie des personnages masculins se soucie de thématiques plus prosaïques. L'exemple type est le mari de Yerma, Juan, qui voue sa vie au travail, et dont la valeur personnelle ne peut se mesurer qu'en fonction de son succès professionnel. Il consacre tout son temps à arroser les terres, à tailler les arbres, à s'occuper des moutons, ce qui ne lui laisse pas le temps pour penser à autre chose. De plus, il se réjouit de ne pas avoir d'enfants qui gaspillent l'argent et lui compliqueraient la vie, selon ses propres termes « Sin hijos la vida es más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos » (García Lorca 1996j, 525). Sans enfant, il peut remplir le rôle que la société lui a attribué : s'occuper de ses terres et faire fructifier son patrimoine. Ce qu'il réussit à merveille. Il correspond à l'homme idéal promu par la société[136] qui s'éloigne des excès et mène une vie austère, régie par le sens du travail et de l'honneur. D'ailleurs, dans le village, il est admiré et respecté par tous, contrairement à Yerma qui vit sous la pression du *qué dirán* et qui ne remplit pas les fonctions qui lui ont été octroyées : celles de mère et d'épouse, enfermée dans son foyer. En tant que stéréotype de l'homme traditionnel, il voudrait une épouse qui l'attend à la maison, pour qu'elle s'occupe de lui, répond à ses besoins et est attentive à son bien-être, sans lui causer de problème ou d'inquiétude. En échange, Juan satisfait les besoins matériels de son épouse : « Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas » (García Lorca 1996j, 482) lui dit-il résumant ainsi notre argumentation. Cependant, l'assouvissement des besoins matériels ne le dispense pas de prêter attention aux autres désirs. Il oublie, ou plutôt ignore, les besoins que Yerma considère importants, tels que son épanouissement personnel à travers le bonheur d'être mère, d'où les conflits répétitifs entre ses deux personnages, puisqu'ils vivent dans une incompréhension mutuelle. Dominé par le sens pratique et l'égoïsme, Juan ne peut comprendre qu'autre chose puisse être important : « Hablas de una manera que yo no te entiendo. No te privo de nada. Mando a los pueblos vecinos por las cosas que te gustan » (García Lorca 1996j, 503). Il remplit ses fonctions d'homme traditionnel, qui ne s'intéresse pas aux inquiétudes de sa femme, car pour lui le bonheur réside dans la satisfaction des besoins matériels et non pas émotionnels.

Juan, à sa manière, s'occupe de Yerma, ce n'est pas le mari typiquement machiste, brutal ou réactionnaire. Il s'agit seulement d'un homme faible et sans volonté, qui se soumet à la pression de la société. La peur des autres, du *qué dirán*, le pousse à maintenir une attitude machiste envers Yerma, l'obligeant à s'enfermer chez elle. Ses réactions violentes sont déterminées par la peur du regard d'autrui. À titre d'exemple, nous pouvons relever une de ses interventions qui met en avant cette peur :

[136] La définition de l'homme idéal inclut également la fonction paternelle. Cependant, le fait que Juan ne soit pas père n'influe pas sur son honneur, car c'est Yerma qui est pointée du doigt et est rendue coupable de cette situation. C'est pourquoi la réputation de Juan reste, malgré tout, intacte, alors que celle de Yerma est ternie par sa supposée stérilité.

« ¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces, levantaría a todo el pueblo, para que viera dónde iba la honra de mi casa ; pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer » (García Lorca 1996j, 514). Il a peur et est obsédé par la rue, l'opinion des autres et par sa réputation : tout ce qui est extérieur lui provoque un sentiment de panique et de rejet. Cette crainte primitive peut être perçue comme la peur que sa masculinité ne se voie compromise en comparaison avec les autres mâles qui remplissent les rues, « las calles están llenas de machos » (García Lorca 1996j, 514) dit-il en avertissant sa femme sur les dangers de l'extérieur, comme s'il s'agissait d'animaux virils à l'affût d'une proie. Juan accepte son destin, tout en étant fidèle à la tradition. C'est un homme simple « que ha de comportarse con la autoridad y la dureza de un "pater familias" ante una esposa y una situación conyugal que le desbordan » (Doménech 2008, 77). D'ailleurs, lui-même avoue sa faiblesse face à sa femme à deux reprises. « Buscas la ruina de un hombre sin voluntad » (García Lorca 1996j, 504) lui dit-il, résigné, idée qu'il confirme avec cette intervention : « Me engañas, me envuelves y, como soy un hombre que trabaja la tierra, no tengo ideas para tus astucias » (García Lorca 1996j, 514). Tout comme Víctor, Juan esquive les problèmes, il préfère les ignorer plutôt que de les affronter. Ainsi, à cause de son caractère, il est incapable de donner à Yerma ce dont elle a besoin, c'est la raison pour laquelle, il meurt en tant que victime assassinée par Yerma, qui y voit son bourreau (Doménech 2008). De cette façon, il joue simultanément les rôles de martyr et tortionnaire.

Le cousin de Rosita lui ment et la trompe, tout en sachant les répercussions néfastes que ses mensonges auront sur la vie de Rosita. Bien qu'il soit conscient des conséquences de ses agissements, il fait preuve d'égoïsme et d'indifférence, devenant le contraire de ce que Rosita imagine et voudrait croire. L'emprise que son cousin a sur elle influence l'image qu'elle a de lui, octroyant à cet homme des qualités irréelles. Il devient l'amant fidèle, le mari compréhensif, l'homme fort et l'ami sincère aux yeux de Rosita, tout comme Pepe el Romano qui n'apparaît jamais sur scène, mais qui influe considérablement sur l'ensemble des personnages. Il a l'intention de se marier avec Angustias, poussé par les intérêts pratiques et économiques, alors qu'il a une relation avec Adela, poussé par son instinct et son désir. Seul son bien-être l'intéresse, car pendant que la famille vivra enfermée dans son deuil, « Pepe ; […] irá […] corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas » (García Lorca 1997, 633). Pepe el Romano se caractérise par son égoïsme, mais Adela, sous la domination de cet homme, l'accepte tel qu'il est sans jamais remettre en question ses agissements : « Vino por el dinero, pero los ojos los puso siempre en mí. […] Sabes mejor que yo que no la quiere. […] vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera » (García Lorca 1996f, 630-31). Ainsi, aussi bien Pepe el Romano que le cousin de Rosita se marient avec une femme pour des raisons économiques et profitent d'une autre pour assouvir leurs désirs (Frazier 1973). À ces exemples, il conviendrait d'ajouter le défunt, José Rosario Antúnez Valdivieso, mari de Nazaria dans *Atra bilis* ou encore l'amant de Marijose dans la deuxième version de *El día más feliz de nuestra vida*. Le premier se marie avec Nazaria qui a hérité du capital économique et la trompe avec l'une de ses

sœurs, Aurori, lui faisant un enfant, sans se préoccuper des conséquences de ses agissements. Le second trompe sa femme avec Marijose, lui faisant croire qu'il la quittera pour elle, alors que son épouse est de nouveau enceinte. Tout porte à croire qu'ils ne sont amoureux d'aucune de ces femmes, elles ne servent qu'à leurs intérêts, tels des objets dénués de personnalité et de sentiments. Le bonheur de ces femmes ne compte pas, seul importe le leur et l'usage qu'ils peuvent faire d'elles, ce qui est encore plus vrai dans certaines œuvres de Ripoll, telles que *La ciudad sitiada* ou *El triángulo azul*, pièces dans lesquelles les hommes utilisent les femmes pour leur propre plaisir en les soumettant par la force brutale et violente. Ce comportement masculin, ne correspondant pas aux objectifs de cette partie, sera analysé lorsque nous étudierons la violence machiste.

2.2.3. L'homme faible

L'insensibilité masculine peut aboutir à deux types de comportements, soit l'homme intègre les éléments traditionnels qui définissent la virilité, soit il devient un homme que nous pouvons qualifier d'homme faible, c'est-à-dire qu'il est dépourvu des caractéristiques viriles masculines, telles que la force ou l'autorité. Concernant les caractéristiques du cousin de Rosita, il est important de mentionner qu'il apparaît dénué d'identité propre : il est à tour de rôle le cousin, le fiancé et le neveu, ce qui se reflète dans son caractère. La tante de Rosita l'évoque en ces termes : « tú te vas libre por el mar, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí : el caballo y la escopeta para tirar al faisán » (García Lorca 1996d, 536), utilisant des images phalliques. Ainsi alors que la Tía l'assimile à un homme fort et viril, au même titre que Leonardo ou Pepe el Romano, la servante le perçoit comme il est réellement, à savoir un homme faible, à l'instar de Juan ou du Novio, qui fuit avec ses parents « porque se teme quemar » s'il touche la rose « roja como sangre » (García Lorca 1996d, 532). La nature profonde du cousin apparaît clairement aux yeux de la servante qui affirme que « si fuera un hombre, no se iría » (García Lorca 1996d, 536). La mention au faux serment, renforcée par « los poderes que no venían » (García Lorca 1996d, 566), renvoie à la figure du don Juan, qui utilise ce recours fréquemment pour arriver à ses fins. Mais la comparaison s'arrête là. Le cousin de Rosita n'incarne pas le don Juan que la société des années 1920 s'est attachée à rejeter et à censurer. Il représente uniquement l'image d'un don Juan idéal et chaste, qui aime séduire, mais sans chercher à consommer le fruit de sa séduction, comme l'explique García Lorca dans son *Teatro inconcluso* (Feal Deibe 2008).

Un autre exemple d'homme faible est le Zapatero, qui face au fort caractère de sa femme, décide de prendre la fuite et de l'abandonner à son sort. Cette farce reprend le leitmotiv du mâle castré, qui s'amenuise face à la présence de sa femme. D'ailleurs, il lui avoue sa faiblesse de caractère : « Ya sé que tengo que aguantarme. […] Por eso me callo y no me disgusto contigo... ¡demasiado sé yo... ! Trabajo para ti... y sea lo que Dios quiera ... » (García Lorca 1996g, 200). Cette attitude débuta lorsqu'il se laissa convaincre par sa sœur de se marier, sur qui il rejette la faute de sa situation actuelle : « Mi hermana, mi hermana tiene la culpa. Que si te vas a quedar solo, que si qué sé yo, que si que sé yo cuántos. Yo tenía dinerillos, salud y dije : ¡Allá voy! », tout comme dans le cas de Perlimplín avec

Marcolfa. La faiblesse de son caractère s'oppose à celle du maire qui lui explique clairement ce qu'il doit faire pour dominer sa femme : « A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio » (García Lorca 1996g, 206). La violence physique suit la violence verbale si la femme ne se soumet pas à la volonté de son mari, telle est la vision patriarcale traditionnelle des relations hommes/femmes. Malgré ces « bons » conseils, le Zapatero préfère la fuite à la confrontation. Le Zapatero, malgré la beauté, la vitalité et la jeunesse de sa femme, aimerait une épouse qui se comporte plus traditionnellement, aigrie et laide, mais travailleuse et libre de tous soupçons. Il voudrait une épouse qui remplit son rôle de femme, correspondant aux stéréotypes véhiculés par la société patriarcale. Pour ce faire, il l'a quittée en espérant que celle-ci se laisse vaincre par les circonstances. De cette manière, une fois son mari revenu, elle n'éprouvera que gratitude et obéira à son époux. Cependant, cela ne se passera pas ainsi, la Zapatera n'est pas femme à se laisser abattre par les évènements. En effet, en dépit des plaintes incessantes de la Zapatera, il ne fera rien pour changer, car une fois revenu dans son foyer il agira, tout comme sa femme, de la même façon qu'avant son départ. La dernière scène est similaire à la première conclut Susana Degoy : la taverne redevient maison et atelier, le Zapatero retourne au travail, la Zapatera crie depuis la porte de son foyer et ils se fâchent, s'insultent, car de nouveau ils ne se supportent pas (Degoy 1996). Cette farce se termine par un triste et cruel retour à la réalité, qui, par là même, insinue que la société ne change pas, toujours la même, immobile.

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín présente également ce mâle castré, qui comme le Zapatero, s'est marié avec une femme beaucoup plus jeune. Dans cette œuvre, nous retrouvons les fantômes de *Yerma* et de *La zapatera prodigiosa*, avec l'histoire parallèle racontée par don Perlimplín dans laquelle une femme étrangla son mari qui était cordonnier : « Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida » (García Lorca 1996a, 242-43). Cette référence ainsi que la confession à sa femme : « Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar » (García Lorca 1996a, 247), prouvent la crainte qu'il ressent envers les femmes qui font preuve d'initiatives, comme sa femme, Belisa qui vit pleinement sa sexualité. Cette peur peut avoir pour origine des raisons psychologiques, liées à la relation de soumission avec sa mère dominatrice, ce qui engendra la peur de la castration.

Tous deux, don Perlimplín et le Zapatero, ainsi que Pepe el Romano, le Primo, Pedro et Leonardo, sont des personnages

Cuya fuerza reside en no compartir la cotidianeidad y dejar –intencionalmente o por obras de circunstancias- que esa cotidianeidad actúe sobre la mujer y desgaste su fuerza. La educación recibida y el control de la sociedad reducen a las rebeldes, sacrifican a las heroicas, convencen a las fantasiosas[137].

[137] Degoy, S., *op. cit*., 40.

Les hommes dans *Bodas de sangre* se définissent en opposition avec leur rapport au féminin. La femme est d'un côté, celle qui sait toujours tout, comme la Madre qui enseigne à son fils ce que son père n'a pu lui apprendre ou la Novia qui sait déjà ce qu'est être une épouse, et de l'autre celle qui doute et ignore : « no sé », « no sé nada », « nosotras no sabemos nada » (García Lorca 1996c, 450), « No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien... ; pero sí, corre, y yo detrás! » (García Lorca 1996c, 454) peut-on relever à diverses reprises. En opposition à la femme, l'homme n'est qu'une figure unidimensionnelle qui symbolise la certitude : « tengo seguridad » (García Lorca 1996c, 449), « Estoy seguro que usted querrá a mi novia » (García Lorca 1996c, 419) sont quelques-uns des exemples que nous pouvons relever à ce propos. En dépit de la certitude dont les figures masculines font preuve, elles se trouvent toujours dans une position subalterne, image de la neutralité et du vide, comme s'ils ne pouvaient prétendre à une autre existence que celle que la femme lui a attribuée (Fernández Cifuentes 1986). Les femmes, dans cette œuvre, imposent leur volonté, comme la Madre qui prend les devants à plusieurs reprises : « Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano » (García Lorca 1996c, 418), « ¡Anda ! ¡Detrás! […] Aquí hay dos bandos. Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo » (García Lorca 1996c, 454) ; de même que la Suegra : « Pero la puerta cerrada. / Nunca. Ni vivo ni muerto. Clavaremos las ventanas. / […] Sobre la cama / pon una cruz de ceniza / donde estuvo su almohada » (García Lorca 1996c, 469).

Plus spécifiquement, le Novio dans *Bodas de sangre* représente l'homme faible, contrairement à Leonardo qui symbolise la force et la virilité. Selon les propos de la Madre, le Novio provient d'une caste d'hommes virils, en effet, son « abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres ; el trigo, trigo » (García Lorca 1996c, 417). De plus, elle donne à voir, une fois de plus son caractère machiste concernant la double morale sexuelle. Les hommes peuvent agir en toute liberté, seules les femmes sont les gardiennes de la pureté et de l'honneur. Cependant, quand elle se réfère à son fils, elle adopte un discours en contradiction avec celui-ci. Elle met en valeur sa virginité, comme s'il s'agissait d'une femme, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Elle affirme que son « hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol » (García Lorca 1996c, 429). La virilité chez le Novio n'existe que potentiellement (Feal Deibe 1984), car elle reste encore à démontrer. La servante, elle aussi, contribue sans le vouloir à la caractérisation du Novio. Lors du mariage, ces deux personnages discutent :

NOVIO : ¿Y tú no bailas?
CRIADA : No hay quien me saque. […]
NOVIO : *(Alegre.)* Eso se llama no entender. Las viejas frescas como tú bailan mejor que las jóvenes.
CRIADA : Pero ¿vas a echarme requiebros, niño? ¡Qué familia la tuya! ¡Machos entre los machos! Siendo niña vi la boda de tu abuelo. ¡Qué figura ! Parecía como si se casara un monte.
NOVIO : Yo tengo menos estatura[138].

[138] García Lorca, F., *op. cit*., 449.

La servante répond au compliment en soulignant la caste d'hommes virils à laquelle le Novio appartient. Cependant le Novio, lui-même, en mentionnant la différence et le contraste évident entre lui et son grand-père met en avant son manque de virilité. Une fois encore, la virilité du Novio est remise en cause implicitement par le discours des personnages. En outre, le Novio fait aussi preuve d'une certaine faiblesse par sa relation avec sa mère. En effet, cette dernière a une emprise sur son fils, en dépit qu'il s'agisse d'un homme adulte. La relation fusionnelle entre ces deux personnages est mise en avant lors du premier acte, ainsi que l'influence de la Madre sur son fils. Elle infantilise son fils, ce qui influe sur son comportement le poussant à agir comme un enfant. La Madre lui demande où il va et pose de nombreuses questions sur sa future épouse. Ces nombreuses questions ne provoquent pas de gêne chez le Novio, qui va jusqu'à lui demander de décider du cadeau qu'il offrira son épouse : « MADRE : *(Seria.)* Le llevaré los pendientes de azófar, que son antiguos, y tú le compras... / NOVIO : Usted entiende más... / MADRE : Le compras unas medias caladas » (García Lorca 1996c, 418). Afin de satisfaire sa mère qui a manifesté son désir à plusieurs reprises d'avoir une fille, le Novio lui « offre » son premier enfant qui sera une fille : « El primero para usted » (García Lorca 1996c, 419) affirme-t-il. La Madre prend la place de la future épouse, en effet, les désirs de la Novia ne sont évoqués à aucun moment, les enfants étant devenus un sujet entre mère et fils et non entre mari et femme. Cette faiblesse de caractère se retrouvera, bien entendu, dans l'ensemble de la pièce et participera à la configuration du drame.

À l'instar de *Bodas de sangre*, la tragédie de la femme stérile confronte également deux types de masculinité : Juan et Víctor. Ce dernier rappelle Leonardo, fort et viril, réveillant la passion de Yerma, alors que Juan, mari qu'elle a accepté parce que son père le lui a donné, se révèle être indifférent et impassible. Juan est si travailleur, respecté et sérieux qu'il est loin de correspondre à l'idéal masculin du don Juan ou de l'homme macho et viril. Il s'éloigne de cet idéal tout comme Yerma qui prend du recul vis-à-vis de l'idéal féminin, comme nous le verrons ultérieurement. L'adjectif qui caractérise le mieux Juan, et qui est répété à plusieurs reprises tout au long de l'œuvre, est « frialdad », tout le contraire que ce que son nom « Juan » pourrait insinuer (Nieva de la Paz 2008). D'ailleurs, l'aliénation de Juan par le travail peut être mise en relation directe avec la stérilité de Yerma. Il fait usage de sa force pour accroître ses biens, plus de travail entraînant plus de biens et plus de biens entraînant plus de travail. Ce travail constant provoque un surcroît de fatigue qui l'empêche de profiter de la vie, ce dont il se plaint, mais sans y remédier : « Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto » (García Lorca 1996j, 502). Cette richesse accumulée est un acte égoïste étant donné qu'ils n'ont pas de « hijos que gasten » (García Lorca 1996j, 481) et que Juan emportera dans la tombe le fruit de son labeur. Ainsi, son manque d'intérêt pour profiter des bénéfices de son travail s'unit à son sentiment d'apathie pour avoir des enfants. Tout chez Juan respire la stérilité, le manque de passion, d'envie, seul importe le travail, non pas pour jouir de ses fruits, mais pour accumuler des biens, sans que personne ne puisse en profiter (Ortega 1989). À part les biens matériels, dont il pourvoit Yerma, confirmé par ses propos :

« Si necesitas algo me lo dices y lo traeré » (García Lorca 1996j, 482), il ne pourra rien transmettre, puisqu'il n'a rien reçu : c'est un homme ni de sexe ni de sang. Contrairement aux hommes de la famille de Yerma faits de « caste » et de « sang », Juan est fait de « salive ». Il est de ce fait « clairement désexualisé, le travail de la terre a pris chez lui toute la place du sang et du sperme, le lit de Yerma est déserté par le mari qui la nuit veille sur ses terres (fin de l'acte I) ou sur son bétail (II,2) » (Ramond 2004, 11). D'ailleurs, sa caractérisation physique ne fait que renforcer l'image de ce personnage : « le visage de Juan n'est pas tanné par le soleil, il est « blanc », son corps porte les marques de l'éreintement, Juan est chaque jour plus « triste » et plus « sec » comme s'il grandissait à l'envers. Le mari s'épuise et se ratatine, il a perdu ses liquides substantifiques, il pousse à l'envers » (Ramond 2004, 11). Il est bien loin de l'homme séducteur prototype du don Juan espagnol, caractéristique de l'identité collective du pays. L'alternative à la froideur de Juan est Víctor, berger robuste et viril, dont les priorités et la vision du monde sont bien différentes à celle de l'époux de Yerma (Nieva de la Paz 2008).

VÍCTOR : Bueno, a ver si con el ejemplo te animas. En esta casa hace falta un niño.
YERMA : *(Con angustia.)* ¡Hace falta!
VÍCTOR : Pues adelante. Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera? Yo me voy con las ovejas. Dile a Juan que recoja las dos que me compró, y en cuanto a lo otro, ¡que ahonde! *(Se va sonriente.)*[139]

Así que pasen cinco años nous offre également une opposition entre deux archétypes de masculinité : d'un côté nous avons le Jugador de rugby, et de l'autre le Joven. À l'homme viril s'oppose la possible impuissance sexuelle du Joven, qui devient manifeste, outre les diverses allusions tout au long de l'œuvre, lors du commentaire que celui-ci fait au Maniquí, habillé avec la robe de mariée que le Joven avait achetée pour la Novia qu'il vient de perdre : « Mientes. Tú tienes la culpa. / Pudiste ser para mí / potro de plomo y espuma, / el aire roto en el freno / y el mar atado en la grupa. / Pudiste ser un relincho / y eres dormida laguna, / con hojas secas y musgo / donde este traje se pudra » (García Lorca 1996b, 365). D'autres allusions confirment cette idée, la Criada s'est rendu compte que le Joven donne la main « muy delicadamente, casi sin apretar » (García Lorca 1996b, 356), pendant que l'Amigo mentionne ses « mejillas de cera » (García Lorca 1996b, 337). Il s'agit d'une accumulation de signes contraires à la vie, qui renvoient à la stérilité ou à l'impuissance et même à la mort. Le Joven est en réalité un vieux, ce n'est pas un hasard s'il est accompagné d'un personnage appelé, le Viejo, son alter ego (Gibson 1998). Force est de constater que l'amour fécond n'est pas à la portée du Joven, qui s'inquiète pour ses possibilités de paternité : « ¿Y si mi niño no llega…? » (García Lorca 1996b, 366). D'ailleurs, la perte de la Novia pour elle-même ne provoque pas en lui de douleur ou de chagrin, « No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres nada. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido » (García Lorca 1996b, 362). C'est la perte de la Novia pour sa condition de femme et de future mère de son enfant qui provoque en lui le désespoir. C'est la raison pour laquelle son amour pour la Mecanógrafa est

[139] García Lorca, F., *op. cit.*, 486.

fortement lié au présent « ici et maintenant », car il est indissociable de son désir de paternité. La femme n'est recherchée que pour sa condition de procréatrice et non pas pour elle-même. Son désir de paternité frustré est parallèle à celui de la Novia qui affirme que « en los espejos y entre los encajes de la cama oigo ya el gemido de un niño que me persigue » (García Lorca 1996b, 361), comme nous l'avons souligné antérieurement. La frustration maternelle, « Mi hijo. Quiero a mi hijo » (García Lorca 1996b, 366), et paternelle, « ¿Quién usará la ropa buena / de la novia chiquita y morena ? » (García Lorca 1996b, 364), est symbolisée par le Maniquí qui rejette la faute sur le Joven qui, à cause de son attitude, a provoqué la ruine et la stérilité de la passion (Ortega 1989). Bien que la stérilité du Joven, ou éventuellement de Juan, ne rende pas un homme « faible » à proprement parler, dans ces œuvres elle est liée au manque de virilité de l'homme, qui l'éloigne du stéréotype du mâle dominant prôné par les discours officiels.

2.2.4. L'homme viril

S'opposant au Joven de *Así que pasen cinco años*, nous nous retrouvons face au stéréotype de l'homme viril, le Jugador de rugby, « vestido con rodilleras y el casco » (García Lorca 1996b, 353), qui ne parle jamais, se limitant à allumer et éteindre son cigare dans une démonstration de force et de vitalité. L'amant de la Novia, ainsi que le sport qu'il pratique, représente tout ce qu'il y a d'agressif dans la personnalité masculine et que la femme recherche, comme quand elle l'appelle « Dragón, dragón mío » (García Lorca 1996b, 354). Il s'agit d'un personnage phallique, l'archétype de la virilité. Ce personnage est dépourvu de nuance ou de caractère propre. Il incarne l'homme traditionnel et en même temps, l'antithèse du Joven et de la Novia, qui est décrite suivant la tradition de l'idéal masculin. Pendant que l'homme est viril, fort et macho, la femme est fragile et docile. Le Jugador de rugby est comparé à un cheval blanc et à un dragon, alors que la Novia, petite et fragile, est décrite comme une abeille, ce qui met en évidence le type de relation qu'ils peuvent entretenir. La description que fait la Novia est particulièrement explicite à ce sujet et reflète la nature de leur relation :

Pero estuve viendo al caballo. Era hermoso, blanco y los cascos dorados entre el heno de los pesebres. […] Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón. *(La abraza.)* Creo que me vas a quebrar entre tus brazos, porque soy débil, porque soy pequeña, porque soy como la escarcha, porque soy como una diminuta guitarra quemada por el sol, y no me quiebras. […] Detrás de toda esta sombra hay como una trabazón de puentes de plata para estrecharme a mí y para defenderme a mí, que soy pequeñita como un botón, pequeñita como una abeja que entrara de pronto en el salón del trono, ¿verdad? […] Dragón, ¡dragón mío! ¿Cuántos corazones tienes? Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar[140].

La chambre de celle-ci, dans laquelle domine les formes arrondies des objets délicats et la couleur rose, respire la féminité et la sensualité : « Grandes cortinajes llenos de pliegues y borlas. Por las paredes, nubes y ángeles pintados. En el centro, una cama llena de colgaduras y plumajes. A la

[140] García Lorca, F. (1996). « Así que pasen cinco años ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 353-354.

izquierda, un tocador sostenido por ángeles con ramos de luces eléctricas » (García Lorca 1996b, 353). La chambre, en tant qu'espace « féminin », aux couleurs claires, avec ses bibelots, sa dentelle et ses rubans, évoque la fragilité et la frivolité (Bourdieu 1998). Ce sont ces stéréotypes que retransmet ici García Lorca. Tout comme le Jugador de rugby, la Novia correspond au stéréotype de la femme douce et fragile, qui a besoin d'un homme fort à ses côtés pour la protéger. D'ailleurs, le Joven se représente la Novia de cette même façon. À cause de la peur qu'il ressent pour le temps qui passe et pour la mort, il préfère vivre son amour dans l'attente, l'espoir et le rêve. Ainsi, bien que cinq ans se soient écoulés, il garde en mémoire une image puérile de la Novia, image qu'il veut préserver à tout prix (Doménech 2008) : « No, no es mi novia, […] es mi niña, mi muchachita » (García Lorca 1996b, 335). À titre d'exemple, quand le Viejo lui dit que cette image n'existe plus, que la Novia n'a plus les tresses qu'il aimait tant, il réagit par la colère. L'image qu'il a de sa fiancée est l'image d'une petite fille et non pas d'une femme, petite fille qui a besoin d'être aimée et protégée. Cette affirmation renvoie à l'idéal de féminité, où la femme est une éternelle enfant sous la tutelle de l'homme.

Le père de Yerma, tout comme Víctor, est un « vrai » homme, qui correspond à l'idéal de virilité masculine. La Vieja l'évoque à plusieurs reprises. Elle le définit en tant que « Buena gente. Levantarse, sudar, comer unos panes y morirse. Ni mas juego, ni más nada » (García Lorca 1996j, 487). Il s'agit d'un homme traditionnel qui correspond à l'image véhiculée par les discours officiels, sans oublier son côté purement viril et macho, puisqu'il a imposé un mari à sa fille et qu'il lui a laissé « su sangre de padre de cien hijos » (García Lorca 1996j, 515) soulignant sa puissance érotique et virile. Les hommes de la famille de Yerma sont de sang et de caste, alors que les autres sont faits de salive, comme Juan. « Caste » et « sang » étant bien évidemment des métaphores séminales qui s'opposent à la salive, ainsi les premiers sont fertiles alors que les seconds ne le sont pas. Yerma a hérité de son sang fertile, « c'est ce sang qui la torture, le sang viril et séminal qui exige en elle des fils et qui ne les obtient pas » (Ramond 2004, 9). Son malheur réside dans le fait qu'elle n'a pu épouser son père, c'est-à-dire un homme à l'image du père, la figure du père condensant l'essence du masculin. Ainsi Yerma « ne peut enfanter du père (ou de l'identique au père [: Víctor]) parce que l'honneur le lui interdit ; mais elle ne peut non plus enfanter du non-père (du non identique au père [: Juan]) parce que cet autre est désexualisé » (Ramond 2004, 10). Enrique, le père de Yerma, et Víctor sont des figures viriles qui représentent l'idéal masculin, idéal masculin qui aurait pu donner à Yerma ce qu'elle cherchait, ce pourquoi elle était faite, mais au lieu de ça, elle est mariée à Juan, cet homme fait de salive, qui ne peut la satisfaire.

Leonardo est lui aussi le stéréotype de l'homme viril et puissant, homme qui parle peu et dont les réactions et les sentiments s'expriment à travers la gestualité plutôt qu'avec les mots. Pour lui, « la palabra es un subterfugio al cual solo recurre forzado por la inmersión en el marco de lo social y de la relación con el otro ». Il s'agit donc d'un personnage, tout comme Víctor, Juan ou Pepe el Romano, « hablado, más que habla » (Guégo Rivalan 2015, 20) qui se caractérise essentiellement par le pouvoir d'attraction qu'il exerce lors de son absence. Le peu de mots qu'il prononce n'est là que pour servir

d'appui et souligner ses silences. De surcroît, il fait usage de phrases brèves pour dialoguer avec sa femme : « ¿Y el niño? », « No. Casi no lo utilizo », « ¿Lo viste tú? », « ¿Está con el niño? » (García Lorca 1996c, 424) et avec la Criada : « Por eso vengo », « Los pasé con el caballo », « ¿Y la novia? », « ¿Cuál? » (García Lorca 1996c, 436), comportement qui souligne qu'il entame une conversation avec elles par obligation et non par envie. Parallèlement, le peu de mots prononcés ne fait que renforcer sa virilité. Tout au long de l'œuvre, il fait preuve d'autorité, voire d'agressivité, dans son attitude. Il s'impose, sans hésiter à interrompre l'action, confirmant l'impulsivité de son caractère. Lors de sa première apparition, il interrompt la conversation entre sa belle-mère et sa femme brusquement, ayant recours à la stichomythie par l'intermédiaire des phrases courtes et saccadées que nous venons de relever (Guégo Rivalan 2015). Il agit également de la sorte dans la scène où il se présente chez la Novia le matin de son mariage, scène où il s'impose violemment, car la Novia lui demande « ¿A qué vienes? », montrant ainsi son refus de le voir, ce à quoi il répond fermement « A ver tu casamiento » (García Lorca 1996c, 437), soulignant, de cette manière, son manque de considération envers les désirs d'autrui. Par conséquent, malgré ou plutôt à cause de cette attitude froide et directive, il envahit l'espace scénique et impose sa volonté, renforçant ainsi sa position de mâle dominant.

Leonardo rappelle à plusieurs égards l'homme que décrit Frida dans *El árbol de la esperanza*.

No puedo vivir ni respirar
si no estás conmigo. Nada me entretiene ni me alivia.
Las ideas se me secan
como se me seca el cuerpo.
[…]
Olerte cuando regresas de trabajar,
descamisado y mugriento,
olor a sudor, yema de huevo, aceite de linaza y trementina. […]
Necesito pasar mis manos por todo lo que toques.
[…]
Necesito que me lleves en brazos a la cama ;
oírte protestar por cualquier cosa ;
verte comer con tus modales de presidario,
hablando con la boca llena y volcado sobre el plato como si fuera la última vez[141].

Les sentiments et sensations qui envahissent la protagoniste sont en étroite relation avec l'homme qui envahit les pensées de la Novia. L'homme décrit est viril, dans le sens où son comportement bestial renvoie à sa puissance sexuelle, ce qui provoque en elle un abandon total. L'homme devient le centre de sa vie, l'épanouissement personnel de la femme ne peut passer que par sa relation avec celui-ci. Sans lui, elle perd son identité. L'idéal masculin est perçu en tant qu'homme fort physiquement, qui impose sa volonté et dont le comportement s'approche de celui d'une bête, tant par l'attitude que par la référence aux odeurs, comportement primaire qui réveille le désir sexuel chez la

[141] Ripoll, L., *op. cit.*, 75.

femme, idée que résume le proverbe populaire « el hombre como el oso, cuando más feo, más hermoso ».

Pepe el Romano est le stéréotype de l'homme fort, masculin, viril, qui exerce une force incontrôlable sur les filles de Bernarda Alba et est le déclencheur de la tragédie. La passion que les filles ressentent pour lui n'est pas sans rappeler celle que ressent Yerma pour Víctor ou la Novia pour Leonardo. Ces hommes exercent leur emprise sur ces femmes qui ne sont pas capables de s'en libérer. Les femmes de *La casa de Bernarda Alba* ne sont que des marionnettes aux mains de deux hommes : un homme vivant, Pepe el Romano, et un autre mort, Antonio María Benavides, le père de famille. Le premier les entraîne vers l'extérieur, vers l'amour, la liberté et le sexe, alors que le second vers l'intérieur, vers la prison qu'est devenue la maison. Ce sont des forces contraires qui ont, néanmoins, un point commun : ils sont absents physiquement, le spectateur ne les voit jamais sur scène, tout comme les autres hommes auxquels les personnages font allusion au cours de la pièce. Tous sont des hommes traditionnels, qui ne correspondent pas à l'idéal moderne de masculinité prôné par les scientifiques et l'État dans les années 1920. Ils correspondent à la figure du don Juan, séducteurs, coureurs de jupons, sans se préoccuper du bien-être des femmes qu'ils séduisent. Antonio María Benavides trompait Bernarda avec la Criada, comme elle-même l'avoue : « ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! » (García Lorca 1996f, 587) et Pepe el Romano trompe Angustias avec sa sœur, Adela. Aucun d'entre eux n'est dépeint comme un père idéal. Pepe ne présente aucune des qualités requises pour être un bon père de famille et le père des filles n'était apprécié que par Magdalena. Le dialogue entre les deux servantes confirme cette hypothèse : « LA PONCIA : En el primer responso se desmayó la Magdalena. / CRIADA : Es la que se queda más sola. / LA PONCIA : Era la única que quería al padre » (García Lorca 1996f, 584).

Cette situation n'est pas sans rappeler le mari de Nazaria dans *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)* qui malgré son omniprésence, est absent physiquement de la pièce, tout comme l'amant de Marijose dans *El día más feliz de nuestra vida.* Par ailleurs, eux non plus ne possèdent pas les valeurs de l'idéal de la masculinité moderne. Tout comme les exemples précédents, ce sont des coureurs de jupons, car, même mariés, le vétérinaire trompe sa femme avec Marijose et dans le cas de *Atra bilis*, le défunt mari trompait sa femme avec Aurori et avec la servante, Ulpiana. Il a d'ailleurs abusé d'elle depuis son plus jeune âge : « Y el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera sangre » (Ripoll 2013a, 95). Pour séduire les sœurs, il a abusé de sa condition en leur racontant des mensonges, mensonges auxquels elles ont cru et que Daría évoque avec mépris et rage :

El señorito de los caracolillos. El ingenierito del pelo engominado entrando en la taberna a caballo y vestido de guardia marina. Y nosotras tres como imbéciles, como las pánfilas que éramos, cayéndosenos

la baba escuchando tus cuentos de mulatos y cocoteros. Guardia marina. A saber de dónde sacarías tú ese uniforme de engañabobas[142].

Son attitude est celle d'un don Juan qui séduit les femmes pour arriver à ses fins. L'objectif de cet homme était ici de se marier avec l'héritière de la fortune familiale, les raisons économiques l'emportant sur les sentiments. Peu lui importe les conséquences de ses actes sur la vie de cette famille, c'est pourquoi il n'hésite pas à faire un enfant à Aurori, même en sachant qu'il pourrait ruiner sa vie et la réputation de la famille. À l'instar de Pepe el Romano, il s'agit d'un homme égoïste qui a agi sans assumer les conséquences de ses actes, de la même manière que l'amant de Marijose qui n'hésite pas à mentir et mettre en péril la réputation de sa maîtresse pour arriver à ses fins.

Susana Degoy analyse le rôle de ces hommes absents dans *La casa de Bernarda Alba*, mais dont l'importance est primordiale dans la vie des filles. Don Arturo est un notaire qui vient après la mort d'Antonio Benavides pour répartir la fortune de celui-ci. Sa présence mobilise les filles, car c'est à travers lui que va se jouer leur futur : Angustias sera celle qui héritera de la fortune, elle sera donc la seule qui pourra se marier et sortir de cet enfer, provoquant la jalousie du reste de la famille. Un autre homme absent physiquement est le vendeur de dentelle, dentelle dont le but est de faire des sous-vêtements ce qui déclenche des conflits entre les sœurs. En effet, « los encajes en la ropa blanca evocan la coquetería, el juego amoroso, la boda, la fecundidad, tópicos irritantes en esa casa de luto, donde todas las mujeres piensan en el mismo hombre » (Degoy 1996, 178). L'homme exerçant une plus grande influence sur les filles est, bien entendu, Pepe el Romano, toutes pensent à lui, il obsède l'esprit des filles de Bernarda Alba qui, selon les propos de María Josefa, « es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lenguas! » (García Lorca 1996f, 629). Pepe « es la fuerza centrífuga que las atrae con el poder del sexo, la juventud y la belleza » (Degoy 1996, 178). Néanmoins, la seule qui est en droit de donner libre cours à sa passion, Angustias, est celle qui la ressent le moins. Elle accède à se marier par simple traditionalisme, sans qu'il n'y ait d'amour ni de désir. Magdalena et Amelia, bien qu'elles ressentent cette attraction pour Pepe, renoncent à lui sans lutter, elles acceptent passivement leur destin. Quant à Martirio et Adela, elles reconnaissent et assument ce désir incontrôlable. Pepe est l'amant d'Adela, il obtient le plaisir grâce à elle, mais sans rien en retour : il ne pense pas s'en occuper, il la met en danger, l'expose à la honte, au châtiment et à la mort. Égoïste, il se sert d'elle, sans se préoccuper des conséquences de ses actes. Cet homme, dont la personnalité est sans nuance, correspond au stéréotype de l'homme machiste et ne pense qu'à exercer ses droits sur ces femmes qu'il manipule et domine. Il est libre de faire ce que bon lui semble, sans donner d'explications à qui que ce soit. C'est son privilège d'homme, car aux hommes « se les perdona todo » (García Lorca 1996f, 609). Ce comportement masculin est accepté par la société, aussi bien les hommes que les femmes le reconnaissent et se soumettent à lui. Pour preuve, La Poncia et Bernarda

[142] Ripoll, L., *op. cit.*, 65.

connaissent parfaitement la répartition des rôles traditionnels de l'homme et de la femme, elles l'ont accepté et le transmettent aux filles : « A vosotras, como mujeres, os conviene saber que el hombre, a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla ; y la que no se conforma, se pudre llorando en un rincón » (García Lorca 1996f, 604) ; « ANGUSTIAS : Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas. / BERNARDA : No procures descubrirlas, no le preguntes y desde luego, que no te vea llorar jamás » (García Lorca 1996f, 623).

Dans son analyse, Susana Degoy résume ainsi la répartition des rôles en fonction du genre :

En ese mundo atroz de la aldea, las mujeres siempre saben que deben renunciar a algo para apuntalar la débil posibilidad de obtener lo que desean : Angustias, por el casamiento, renuncia al amor ; Adela, por el amor, renuncia al casamiento ; Martirio, por el deseo, sería capaz de renunciar al casamiento y al amor y hasta a la vida. Pepe, como hombre, no renuncia a nada, puesto que las mujeres le han otorgado todos los derechos[143].

Le dernier homme qui influence le destin des filles de la maison est le père décédé, Antonio María Benavídes. La tragédie commence par la mort de celui-ci qui a pour conséquence les huit années de deuil où les sœurs devront rester enfermées sans pouvoir vivre, aimer, rire, ni être heureuses. À l'exception de Magdalena qui éprouve de la peine, les autres ressentent du mépris et de la haine à son égard, de même que Bernarda, qui ne peut respecter un homme qui n'a pas laissé de fortune derrière lui. Ainsi, ce n'est pas la douleur de sa perte qui pèse, mais le devoir abstrait de devoir porter le deuil (Degoy 1996).

Pour conclure sur les hommes et leur absence dans *La casa de Bernarda Alba*, nous pouvons dire que :

Los cuatro hombres que tienen contacto con la casa […] desencadenan en las mujeres prisioneras el deseo sexual y la idea de la muerte, provocan en ellas los desgarradores diálogos sobre la boda y el encierro, la atracción y el miedo, la fecundidad y el odio. Mucho más que las mujeres presentes que las visitan y con las que tienen conversaciones intrascendentes, los hombres ausentes desnudan el alma de las hermanas y las enfrentan[144].

Laila Ripoll accorde également un rôle important aux personnages masculins et leur influence sur les femmes. Dans *Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico, heterosexual)*, Ripoll résume les caractéristiques de l'homme occidental contemporain : blanc, européen, mâle, catholique et hétérosexuel, montrant ainsi que tout ce qui ne correspond pas à la norme doit être rejeté. Víctor correspond à ce stéréotype et exclut l'autre dans toutes ses facettes : l'autre aussi bien en tant qu'étranger, en tant qu'homosexuel ou qu'en tant que femme. Ce personnage se caractérise par la peur, « Se muere de miedo » affirme le spectre en expliquant que la peur est à l'origine de l'incompréhension et de la violence : « Miedo puro y duro. Miedo a lo que no conoce, miedo a lo diferente, a lo nuevo, a lo distinto. Miedo a ser él el distinto. Las mayores barbaridades las cometemos por miedo » (Ripoll

[143] Degoy, S., *op. cit.*, 180.
[144] Degoy, S., *op. cit.*, 182.

2003d, 13). Cette affirmation renvoie à une analyse précédente dans laquelle nous avons souligné le fait qu'une des causes du machisme est la crainte de l'autre, de ce qui est différent et de ce qu'on ne comprend pas. Quand on ne peut comprendre quelque chose qui nous est extérieur ou étranger, nous le rejetons et le situons dans une position d'infériorité, afin de ne pas nous sentir menacés. C'est le cas de Víctor qui dans son monologue résume ce qu'il ressent, définissant ainsi parfaitement l'homme machiste traditionnel :

No tengo miedo, nunca lo he tenido. Si me atacan me defiendo. ¿qué quieren que haga? No puedo ver como mi mundo se derrumba y cruzarme de brazos. Algo hay que hacer, aunque no sirva de nada […] Y si tu madre no es capaz de cambiar por ti... y si tu madre no es capaz de ser otra... y si mi madre no es capaz de hacer que yo no sufra... de no hacer el ridículo para que yo no me avergüence, de ser como todo el mundo para que nadie se ría de mí... ¿que esperar de los demás? Nada, nada se puede hacer. Uno está sólo. *(Pausa.)* Estoy solo. *(Pausa.)* Si me tiras una piedra te la tengo que devolver. No se puede hacer otra cosa. Si te ríes de mi madre te tengo que partir la boca... Pero no se puede estar partiendo bocas eternamente, así que es mejor enterrar a mi madre en vida, hacer que no tengo madre. Así, por lo menos, podré tener amigos. *(Pausa.)* Así es el mundo : selección natural, y esto es científico. Sólo el que tiene huevos sobrevive y no vale de nada ablandarse. […] No tengo a nadie que me diga lo que tengo que hacer. *(Pausa.)* No me pienso quedar tirado en la cuneta, que a mí no me pisa ni Dios. Jamás agacho la cabeza. *(Pausa.)* Y no es por orgullo, simplemente no está en mi forma de ser. *(Pausa.)* Auténtico. Yo soy así. *(Pausa.)* Y sincero. Y al que no le guste que se aguante. A nadie le pido que le guste como soy. A nadie engaño. Yo soy así. Y nadie, jamás, me va a agradecer el ser de otra manera. *(Pausa.)* Solo, completamente solo... como duermo, como sueño... solo. Y es de imbéciles pensar que puede ser de otra forma[145].

Cet homme traditionnel et machiste a une importance prépondérante dans la vie de sa mère, Maricarmen, et dans celle de son amie, Nerea. Tout comme avec les hommes lorquiens, la vie de ces femmes tourne autour de lui, il est le centre de leur monde. En effet, malgré l'attitude machiste, frôlant la violence, dont il fait preuve, ces deux femmes l'acceptent tel qu'il est, sans trop lui opposer de résistance. À diverses reprises, il est facile de constater que c'est Víctor qui a le dernier mot dans les discussions, même si les arguments de celui-ci ne sont que peu convaincants. Elles préfèrent se taire et ignorer la situation, plutôt que de l'affronter face à face, comme les personnages féminins de Lorca qui, malgré leur attitude rebelle, préfèrent subir plutôt qu'agir. Quand Víctor insulte sa mère, celle-ci préfère chanter plutôt que de répondre à ses attaques : « VÍCTOR : Y menudos cánticos, no puede cantar lo de todo el mundo, no. O mejor aún : callarse... / MARICARMEN : « El buen francés soy señora / larín larero / a quien le soléis abrir / laran larí » ou alors changer de conversation avec le thème de la nourriture : « Vítor [sic] ¿filetitos empanaos o tortilla francesa? Los filetes tienen una pinta que pa qué [sic] » (Ripoll 2003d, 9). Ainsi, Víctor coïncide avec l'archétype de la conception traditionnelle des rôles de caractère machiste, comme l'analyse Luisa García-Manso dans son article sur cette œuvre. Celui-ci fait preuve, du début à la fin de la pièce, d'une attitude agressive envers sa mère qu'il réprimande constamment. Il se révèle incapable de l'accepter tel qu'elle est et critique tout ce qu'elle dit ou fait. Il va même jusqu'à critiquer la décoration de sa maison : « Con esos pañitos de encaje por todas

[145] Ripoll, L., *op. cit.*, 14.

partes... Y este horroroso papel pintado de flores enormes que no se lleva ya desde hace mil años... Y el olor a fritanga que no se quita con nada... », ainsi que sa manière « rurale » de s'exprimer, ce qui lui a toujours fait honte : « treinta años aquí y sigue hablando como si estuviera en su pueblo. Siempre me ha matado de vergüenza. De pequeño no me atrevía a traer a los amigos a casa » (Ripoll 2003d, 8). Maricarmen accepte ce manque de respect envers elle. Il s'agit d'une femme d'origine modeste qui a connu les conséquences de la dictature et qui tente de reconstruire sa vie après la mort de son mari. Par son origine et sa condition de femme, la société lui a attribué une position d'infériorité en lui inculquant que ce statut ne lui donnait pas le droit au respect. C'est pourquoi, à cause de ce processus de socialisation, elle accepte le comportement de son fils qui la juge et la condamne, en ne lui opposant qu'une légère résistance.

Víctor fait preuve de violence machiste, verbale et psychologique, dans une claire intention de manipulation quand sa mère lui annonce sa relation avec Benibení, plus jeune qu'elle et originaire du Bangladesh. Sa réaction met en évidence sa colère et la haine qu'il ressent envers autrui. Il utilise plusieurs arguments pour convaincre sa mère : il est avec elle pour des raisons économiques, pour avoir les papiers ou pour bénéficier de sa retraite. En effet, Víctor opine que « no puedes querer a ese mono y él... él te está utilizando para conseguir los papeles » et que « ¡Un macaco aprovechado que lo que quiere es quedarse con tu pensión! ». Suivent les arguments en rapport avec leur différence d'âge, « Es mucho más joven que tú » argue-t-il ou encore « Es asqueroso. Podría ser tu hijo » (Ripoll 2003d, 22), où nous voyons clairement l'attitude et la vision machiste des relations hommes/femmes de Víctor. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, dans notre société patriarcale la sexualité de la femme doit être réprimée surtout si celle-ci atteint un certain âge. De plus, une femme ne doit pas être avec quelqu'un de plus jeune ni provenant d'une société perçue comme « inférieure ». À ces préjugés ajoutons que « ¡Y además es moro! » (Ripoll 2003d, 22) vocifère Víctor à plusieurs reprises, soulignant le mépris qu'il ressent pour les origines de Benibení. La femme doit être avec un homme plus âgé, plus grand, plus fort qui la protège et s'occupe d'elle, ce que ne pourrait faire un homme d'une culture « inférieure » et plus jeune. De surcroît, la femme vieillissant plus vite que l'homme, il est naturel que ce dernier soit avec une femme plus jeune et non pas l'inverse, affirmation qui reflète les pensées exactes de Víctor : « Porque... porque... Porque es distinto, coño. Las mujeres os hacéis mayores antes, lo natural es que el hombre sea un poco mayor que la mujer. Si sólo le sacaras dos o tres años... pues vale..., pero esto... esto... esto es antinatural » (Ripoll 2003d, 22). Ainsi, tout comme les discours scientifiques des années 1920, Víctor naturalise une coutume de caractère culturel afin de l'ériger en tant que norme. Malgré la véhémence de son fils, Maricarmen lui tient tête et ne se laisse pas vaincre par tant d'incompréhension et de méchanceté. Étant donné que les arguments antérieurs n'ont pas porté leurs fruits, Víctor a recours à des arguments psychologiques et affectifs, voire insultants : « eres una inconsciente, una loca. Debes de estar menopáusica y por eso haces estas extravagancias » (Ripoll 2003d, 23). Pour lui, l'attitude de sa mère ne peut être due à une décision consciente et réfléchie. Elle ne peut être le fruit que de sa

féminité, sa condition de femme ne la rend pas apte à prendre des décisions. C'est pourquoi son fils estime qu'il doit non seulement l'avertir des dangers de cette relation, mais aussi décider pour elle, son jugement ayant plus de poids par sa condition d'homme. En dépit de la résistance de Maricarmen qui met un point final à la conversation en lui disant : « Pues tú mismo. ¡Que me tienes hasta el pámpano! » et « dando un portazo » (Ripoll 2003d, 23), elle finira par céder à la pression psychologique aussi bien de son fils que du voisinage et choisira la fuite plutôt que la confrontation, ce qui lui permettra de vivre librement son histoire avec Benibení. Le sentiment de supériorité de Víctor ainsi que son machisme ne font plus de doute. Il adopte ce comportement non seulement avec sa mère, mais également envers son amie, Nerea, avec qui il adopte une attitude destructrice, allant jusqu'au harcèlement sexuel (García-Manso 2011). Attitude que nous analyserons ultérieurement lorsque nous aborderons la violence machiste.

Contrairement aux préjugés de Víctor et des autres personnages au début de la pièce concernant le « moro », Benibení est le stéréotype de l'homme moderne. Il fait preuve de gentillesse et d'amabilité envers Nerea et Maricarmen : il reste avec Nerea lors de la coupure de courant pour que celle-ci ne soit pas seule, il aide Maricarmen à porter ses courses, « Tú vas muy cargada. Yo te ayudo subir bolsas » (Ripoll 2003d, 11) lui dit-il à leur première rencontre et «Tú vas muy cargada. Deja que te ayude » (Ripoll 2003d, 17) réitère-t-il plus loin. En outre, Maricarmen affirme elle-même qu'il est très respectueux envers elle, bien plus que son propre fils : « A Benibení le encantan mis concretas de jamón. Y es bastante más respetuoso con mis cosas que tú, a pesar de tanta cultura, tanta cultura... » (Ripoll 2003d, 23). Son comportement n'a donc rien de machiste, ce qui n'empêche pas de retrouver en lui les signes de l'homme viril, beau et jeune, qui attire sexuellement Maricarmen :

> Benibení sale por la puerta de su casa desnudo de cintura para arriba, canturreando cosas de su tierra y con una escoba en la mano, dispuesto a barrer su parte de descansillo. Al ver a Mari sonríe con una hilera de dientes blanquísimos, con una mezcla de ingenuidad y seducción que hacen que Mari, un poco turbada, aparte la vista[146].

Benibení est donc cet homme moderne, fort, attirant, jeune et respectant autrui. Contrairement aux hommes vus précédemment, il n'a pas besoin de montrer sa virilité par la violence verbale (ou physique, nous en parlerons plus loin) ni d'imposer sa volonté aux êtres qu'ils considèrent inférieurs. Dans notre société, virilité et machisme vont souvent de pair, et même se confondent : un homme ne peut être viril que s'il fait preuve de machisme, sa condition d'homme est sujette à la soumission de la femme. Cependant, Ripoll nous montre ici qu'un autre schéma est possible. Malgré les préjugés, il est possible de dissocier le machisme de la virilité. En effet, Benibení est un homme jeune, beau et attirant, alors qu'il fait preuve de respect envers l'autre et voit au-delà des préjugés (de race, d'âge ou de sexe).

[146] Ripoll, L., *op. cit.*, 11.

Son comportement, loin d'amoindrir son statut d'homme, ne fait que lui donner une dimension supplémentaire et positive.

Dans cette deuxième partie, nous avons analysé les principales composantes de la société traditionnelle. L'honneur, l'opinion publique, le mariage sont des éléments constitutifs de notre société, appuyés par l'influence de l'Église et de l'État. À la lumière de cette analyse, nous avons pu constater que notre société est avant tout une société fondée sur la domination du patriarcat qui impose des rôles et des missions bien définis à chacun des sexes, sans prendre en compte les spécificités individuelles. Ainsi, cette société machiste adopte des comportements rétrogrades envers le genre féminin, non seulement au début du XX^{e} siècle, comme nous l'avons vu avec les œuvres lorquiennes, mais aussi actuellement, les pièces de Ripoll en étant la preuve. La société a évolué, certes, mais force est de constater que bon nombre des caractéristiques que nous avons soulignées chez Lorca se retrouvent chez Ripoll, plusieurs décennies plus tard. L'homme doit être machiste et toujours faire preuve de virilité. Bien que la domination masculine ne soit plus juridique, en effet la femme n'est plus sous la tutelle légale de l'homme, la domination n'en reste pas moins culturelle, la femme ayant intégré les mécanismes de soumission. Elle les accepte et les reproduit, puisqu'ils sont perçus comme innés et immuables par la société. La femme doit toujours être féminine et remplir ses fonctions de mère et d'épouse si elle veut jouir d'une certaine reconnaissance sociale. Néanmoins, en dépit de l'enracinement des traditions, certaines femmes se dressent face à la société patriarcale et la défient pour pouvoir atteindre leur épanouissement personnel et leur bonheur, chacune à sa manière et avec ses outils.

TROISIÈME PARTIE :

DISJONCTION ENTRE SEXE ET GENRE

1. LE MÉLANGE DES FRONTIÈRES

1.1. Indices de changements

1.1.1. Masque et réalité

L'identification entre sexe et genre est le reflet des valeurs traditionnelles, où le rôle de la femme se limite à celui de mère et d'épouse, confinée dans son foyer, la sphère publique étant réservée aux hommes. Vivant sous la domination masculine, l'homme réprime le désir féminin, le sexe n'étant perçu que comme le moyen de procréer, et non pas comme une expression des désirs et des passions. Les personnages de Federico García Lorca et de Laila Ripoll sont des exemples de l'oppression masculine. Néanmoins, certaines de ces femmes ne sont pas capables d'assumer pleinement leur rôle de mère et d'épouse parfaites. Elles veulent plus, et pour ce faire elles n'hésitent pas à pénétrer dans ce monde masculin et s'en approprier les caractéristiques. En dépit de leurs efforts pour transgresser les normes, cette attitude n'est pas toujours possible, ce qui entraînera chez quelques-uns de ces personnages des frustrations que chacune et chacun essaiera de résoudre à sa manière.

Malgré les avancées en matière d'égalité hommes/femmes, force est de constater que d'importantes différences persistent. Certaines femmes se prêtent volontiers à suivre les règles qui feront d'elles des « femmes modèles », alors que d'autres ont plus de difficultés à devenir ces femmes que la société attend. Ces difficultés peuvent aboutir à des changements ou des modifications de la personnalité, ou du moins du comportement, pour essayer de compenser les écarts entre ce que nous sommes et ce que nous aimerions être. Dans notre quotidien, nous cachons plus ou moins notre véritable moi à travers un consensus, accord commun entre les différents acteurs de la communication qui tous cachent leurs véritables besoins. Chaque individu projette un type de personne déterminé lors d'un premier contact, ce qui le conduit à attendre de la part des autres une certaine valorisation en fonction du type de personne dont il s'agit. L'individu tente, bien entendu, de protéger l'impression qu'il a provoquée chez les autres, il tente de protéger son « masque ». Nous nous cachons tous derrière un masque. Nous jouons continuellement un rôle à travers lequel nous nous connaissons mutuellement et, ainsi, nous apprenons à nous connaître nous-mêmes. Ce masque est le concept que nous nous faisons de nous-mêmes, c'est notre moi authentique, car il représente celui que l'on voudrait être. Il s'agit donc d'une deuxième nature qui fait partie intégrante de notre personnalité (Goffman 1981). À titre d'exemple, nous pouvons revenir sur le masque que les femmes doivent utiliser quand elles se sentent dans l'obligation de minimiser leur intelligence auprès des hommes pour que ceux-ci ne se sentent pas menacés par elles. Ainsi, à l'instar de la société, dans les œuvres des deux dramaturges le masque est omniprésent et est perçu « como un ente capaz de devorar y aniquilar, al que sería temerario pensar siquiera en sacar a escena […] Es una realidad inevitable que gravita sobre el ser humano oprimiéndole, sin abandonarle ni aun en la soledad de la alcoba. [La máscara es] la forma de ser del ser humano, lo

que le informa y hace » (Harretche 1992, 1815). Le masque se révèle donc essentiel pour pouvoir survivre dans la société, il est ce que nous montrons aux autres, et par conséquent ce qui nous définit.

Étant essentiel à leur survie, les héroïnes lorquiennes vivent sous ce masque, mais certaines sont incapables de cacher leur personnalité la plus profonde au reste du monde. Le cas de la Novia dans *Bodas de sangre* est très représentatif de cette tension entre l'être et le paraître. Quand son père et la mère du Novio se réunissent pour mettre au point le futur mariage, son comportement « las manos caídas en actitud modesta y la cabeza baja » (García Lorca 1996c, 430) montre bien son désaccord avec l'action, car on attend d'une fiancée qu'elle soit heureuse lorsqu'il s'agit de son mariage. Les phrases courtes utilisées, telles que « Sí señora » ou « Lo sé », ainsi que son attitude « seria » (García Lorca 1996c, 430-31) mentionnée à plusieurs reprises donnent une idée très claire de la difficulté qu'elle éprouve à utiliser son masque. D'ailleurs, la Criada, faisant preuve de franchise, lui dit clairement « parece como si no tuvieras ganas de casarte » (García Lorca 1996c, 432). Le jour du mariage, elle réitère son propos : « ¿Es que no te quieres casar ? Dilo. Todavía te puedes arrepentir » (García Lorca 1996c, 435), car le comportement de la Novia ne correspond en aucun cas à celui attendu d'une future mariée. Elle est sérieuse et extrêmement désagréable : elle ordonne à sa Criada, qui parle du mariage, de se taire : « Calla », « ¿Te quieres callar? » (García Lorca 1996c, 434) lui ordonne-t-elle. Ici aussi, les didascalies qui se réfèrent à la Novia, « sombría » (mentionné à plusieurs reprises), « mirándole fija » (García Lorca 1996c, 448), « inquieta y con gran lucha interior » (García Lorca 1996c, 450), ainsi que ses phrases courtes, comme « no pienso en nada », « como plomo » (García Lorca 1996c, 448), « sí », « no sé nada » (García Lorca 1996c, 450), renforcent cette idée de combat intérieur qui s'achèvera avec la victoire de ses instincts sur son moi social. En dépit de sa lutte acharnée avec elle-même pour tenter de vaincre sa nature, elle finit par perdre et s'enfuit avec Leonardo. Tous ses efforts n'auront pas été suffisants pour réprimer sa nature, elle n'a donc pas d'autre choix que d'enlever définitivement son « masque social ».

Martirio, tout au long de la pièce, dédouble sa personnalité, tantôt elle porte le masque, tantôt elle l'enlève. En présence de ses sœurs, et surtout de sa mère, elle se comporte comme la fille parfaite et la femme modèle. Elle est soumise à l'autorité de sa mère et s'érige en tant que gardienne de la moralité, comme lorsqu'elle crie « ¡que pague lo que debe! » (García Lorca 1996f, 619) lors de l'épisode de la fille de la Librada. Quand Adela donne à Bernarda un éventail vert, faisant entorse à la morale, aussitôt Martirio offre le sien à sa mère, « tome usted el mío […] yo no tengo calor » (García Lorca 1996f, 590) dit-elle, affirmant que malgré la chaleur elle n'en aura pas besoin. Il s'agit bien évidemment d'un mensonge dont l'objectif est de préserver aux yeux de sa mère la projection d'elle-même qu'elle a créée. L'autre personnalité de Martirio se révèle en présence d'Adela. Elle enlève son masque qu'elle ne pouvait plus supporter et qui la rendait odieuse aux yeux de tous et se montre enfin telle qu'elle est : « ¡Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! » (García Lorca 1996f, 631). L'honneur et la morale qu'elle défend

ne sont que des prétextes pour cacher sa vraie nature : elle est terriblement jalouse d'Adela. Elle ne respecte les principes que parce qu'elle est consciente qu'elle ne pourra jamais avoir l'objet de son désir. Martirio sait qu'au plus profond d'elle, si elle pouvait devenir la maîtresse de Pepe el Romano, elle balaierait d'un revers de main tous ces principes moraux pour pouvoir être avec l'être aimé.

Tout comme Martirio, Daría est elle aussi amoureuse du mari de sa sœur, ce qui la rend perfide et malveillante. Sa cruauté la pousse même à essayer d'assassiner Nazaria, comme nous y avons fait allusion précédemment. Elle cache sa méchanceté sous un masque de dévotion et de victimisation, masque qu'elle enlèvera pour se présenter telle qu'elle est face à ses sœurs. Elle n'est pas la seule à éprouver du ressentiment pour sa famille, Nazaria est, elle aussi, régie par un sentiment de haine. Elle adopte une posture de « gran señora » aux valeurs morales douteuses, alors qu'elle n'est qu'une femme rurale avec un peu d'argent. Même si elle se cache derrière son masque adoptant des apparences raffinées, son langage peine à cacher la méchanceté, la perfidie et l'hypocrisie qui émanent de sa personne. En dépit de tous ses efforts, elle ne peut maintenir son masque jusqu'à la fin. Quand celui-ci tombe enfin, contrairement à *La casa de Bernarda Alba*, il provoque l'humour (Iliescu Gheorghiu 2008), arme que Laila Ripoll se plaît à utiliser fréquemment. Ainsi, tous ces personnages se cachent derrière de fausses apparences pour renvoyer une image en accord avec celle que la société exige. Cette attitude ne leur apportera pas le bonheur, loin de là, elle ne fera que renforcer ce sentiment de solitude et d'incompréhension inhérent aux personnages.

Afin de survivre dans une société qui n'est pas en phase avec leur moi intérieur, certains personnages ont pris le parti de se réfugier dans un monde fantaisiste. La fantaisie devient alors le masque qui leur permet de se détacher de la réalité. Brenda Frazier explique que les personnages lorquiens sont en proie à la dichotomie entre *lo que es* et *lo que puede ser*. Ces deux perceptions peuvent s'unir et se séparer. Dans ce dernier cas, nous nous retrouvons face à la douleur, à la tristesse ou à la mort. De cette façon « cuando uno se concentra desequilibradamente en *lo que puede ser*, es decir, según su imaginación, es posible que pierda de vista *lo que es*. Tal estado lleva pocas salidas » (Frazier 1973, 21). Cette dualité tragique est présente dans la plupart des personnages lorquiens. Rosita, qui a vécu avec son masque pendant toutes ces années où son amant était absent, finit par l'enlever à la fin du drame, mais seulement parce que les circonstances l'y ont obligée. Lors d'un monologue poignant, elle avoue à sa famille ses sentiments. Une partie de ce masque était déjà tombé quand elle s'est retrouvée face à une vérité qu'elle ne pouvait plus nier. Elle savait que son cousin s'était marié, mais elle continuait à recevoir « sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado ; si vosotras no lo hubierais sabido ; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia » (García Lorca 1996d, 574). Rosita avait intégré ce masque jusqu'à ce qu'il devienne une partie d'elle-même, puisqu'elle aurait été capable de vivre dans ce mensonge éternellement. Sa capacité à transformer la

réalité pour qu'elle convienne à ses désirs fait d'elle un personnage songeur pour qui le rêve et la fantaisie deviennent plus réels que la réalité même.

Un autre personnage lorquien qui a la capacité de transformer la réalité est la Zapatera. Lorca la présente avec ces mots : « ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible » (García Lorca 1996g, 196). Pour pouvoir s'évader de la réalité, elle se réinvente constamment. Ainsi elle vit dans son monde, un monde créé à sa mesure, dans lequel elle se sent heureuse, loin de ce quotidien qui semble insupportable à ses yeux. Au lieu de voir la réalité en face, elle vit dans ses propres histoires, récits où nous ne pouvons démêler le vrai du faux. Elle a eu, selon elle, de nombreux prétendants tous plus beaux et nobles les uns que les autres, tels que « Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y unas espuelas de cobre reluciente. ¡Y que capa traía por el invierno! ¡Qué vueltas de pana azul y qué agremanes de seda! » ou bien un autre prétendant qui « era medio señorito… tendría dieciocho años, ¡se dice muy pronto ! ¡Dieciocho años ! » (García Lorca 1996g, 201). De même que dans le cas de Mariana, pour la Zapatera le bonheur sentimental réside bien plus dans l'imagination que dans la réalité, c'est la raison pour laquelle elle a inventé ce groupe de prétendants qui était à ses pieds. Bien qu'honnête et décente, elle aime les jeux de séductions sans se préoccuper des conséquences que cela pourrait avoir sur son honneur. Bon nombre d'hommes la courtisent, comme don Mirlo ou le Mozo, sous le regard de son mari. Elle apprécie ces jeux, jusqu'au moment où elle se retrouve face à la réalité. Elle réagit brutalement « cerrando violentamente la ventana » sur le Mozo, qui veut plus d'elle qu'un simple jeu de séduction. Elle est indignée : « ¡pero qué impertinente, qué loco ! ¡Si te he hecho daño te aguantas!... Como si yo estuviera aquí más que paraaa, paraaaa… ¿Es que en este pueblo no puedo una hablar con nadie? Por lo que veo, en este pueblo no hay más que dos extremos : o monja o trapo de fregar… » (García Lorca 1996g, 211), et se rend compte qu'il est impossible d'adopter cette attitude sans faire face aux conséquences dans cette société qui divise les femmes en deux catégories, *monja o puta* dira-t-on vulgairement.

Contrairement aux admirateurs qu'elle a créés qui correspondent à son idéal romantique, puisqu'ils sont sortis tout droit de son imagination, les hommes qui la courtisent veulent aller plus loin, ce qui l'horrifie et l'oblige à changer d'attitude à leur égard. Son comportement envers ses prétendants change soudainement, son masque vient d'être arraché violemment et elle ne peut supporter ce qu'elle voit. Afin de préserver sa réputation, elle devra changer l'objet de sa fantaisie. C'est pourquoi elle décide de prendre pour objet son mari et de se réinventer une vie avec lui, oubliant complètement la véritable personne et les sentiments qu'elle éprouvait pour lui quand il était présent. Ainsi, une fois parti, elle en a profité pour réinventer son histoire avec le Zapatero. Elle le décrit « con un traje negro entallado, corbata roja de seda buenísima y cuatro anillos de oro que relumbraban como cuatro soles » (García Lorca 1996g, 219) et invente une fantaisie romantique concernant leur rencontre. Le décalage le plus important entre réalité et fantaisie est quand elle loue les qualités du Zapatero devant son mari, et que

celui-ci se rend compte du monde dans lequel vit sa femme : « Me los decía todos a mí cuando nos acostábamos. Historietas antiguas que usted habrá oído mentar si quiera… *(Gachona.)* y a mí me daba un susto… pero él me decía : "preciosa de mi alma, ¡si esto ocurre de mentirijillas! » (García Lorca 1996g, 230). Le sentiment qu'elle a créé est devenu quasiment irréel, l'amour qu'elle ressent ne peut exister que dans son imagination (Frazier 1973). Elle préfère vivre dans cette fantaisie plutôt que d'assumer la réalité, jusqu'au moment où elle n'aura plus le choix. Lorsque son mari lui avouera la vérité, sa réaction sera des plus violente : elle l'insulte « ¡pillo, granuja, tunante, canalla ! » et lui promet les pires tortures : « ¡Qué vida te voy a dar ! ¡Ni la inquisición! ¡Ni los templarios de Roma! » (García Lorca 1996g, 237). Une fois son mari rentré, la Zapatera retournera dans ce monde de fantaisie où elle rêvera de ses anciens prétendants, toujours dans un seul et unique but : fuir la réalité bien trop morne et répressive à ses yeux. Ainsi, « no es una equivocación pensar que Lorca ha concebido el amor como un sentimiento que se logra mediante la imaginación y que la grandeza de este mismo sentimiento se ve en la conducta de la persona que ama, sin tener en cuenta a la otra persona » (Frazier 1973, 97).

La Zapatera rappelle à certains égards le Joven de *Así que pasen cinco años*. Le Joven a attendu pendant cinq ans sa fiancée. Pendant ces années, il l'a idéalisée et continue à le faire une fois la rencontre ayant eu lieu. Bien qu'il soit déçu par l'image renvoyée par la Novia, cela ne l'empêche pas de transférer l'image idéalisée qu'il a d'elle à la réalité : « porque te he esperado y ahora gano mi sueño. Y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello, ni es sueño tu cintura donde canta la sangre mía, porque es mía, porque es mía… y mío este sueño » (García Lorca 1996b, 361). Quand elle le repousse, il ne peut se résigner à cette décision, même en sachant que celle-ci à un amant. Il vit dans ce monde de fantaisie qui lui semble plus réel que la réalité. Il explique son point de vue avec ces mots : « No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres mala. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto. ¡Pero vendrás! » (García Lorca 1996b, 362). Selon l'étude de Brenda Frazier des œuvres lorquiennes, cet « amor sin objeto », sans but précis, est perçu comme la seule possibilité de trajectoire vitale, tout comme Mariana qui s'identifie avec la liberté, Perlimplín avec le jeune homme à la cape rouge ou la Zapatera avec l'idéal masculin incarné par le Zapatero. Le Novio croit encore qu'il peut se sauver en transférant l'image de l'être aimé chez la Mecanógrafa, qui l'a aimé pendant ces cinq dernières années. Mais, il est trop tard, elle est partie se réfugier dans un monde imaginaire dans lequel elle veut attendre en aimant. Cette attente appartient à l'imaginaire et non pas à la réalité tangible qui unit deux personnes. Ainsi, chaque personnage :

Se esfuerza en dar fin y propósito a su sentimiento amoroso de cualquier manera, sea como sea. En esto consiste la tragedia de la obra lorquiana en tono menor y gris, escondida bajo todos los gritos y los llantos que pertenecen al género trágico. Es además, la idea singular que se expresa en cada obra : miedo de la falta de posibilidad[147].

[147] Frazier, B., *op. cit.*, 107.

La frustration les oblige à vivre sous ce masque, qui, loin d'être un simple masque social qui leur permet de se projeter d'une manière ou d'une autre en fonction des situations de communications, est un masque qui occulte complètement leur personnalité et leurs désirs les plus profonds. Même si les femmes sont les plus touchées, il ne faut pas laisser de côté les hommes, qui, eux aussi, peuvent subir cette frustration. En effet, les hommes qui ne correspondent pas à l'idéal masculin souffrent également cet état de fait. À cet égard, *El público* est l'œuvre la plus représentative, car son objectif est de « manifestar la multiplicidad y autenticidad de todos los deseos sexuales, y más concretamente de todos los deseos homosexuales » (Binding 1987, 172), thématique sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Ici, nous allons nous centrer plus particulièrement sur les masques que les personnages portent par peur que leur moi plus profond ne soit découvert. Une grande partie des personnages portent un masque au début de l'œuvre, dans le but de cacher ce moi intérieur. Le Director, le Hombre 2º et Hombre 3º passent derrière le paravent, c'est à ce moment-là qu'ils apparaissent sans leur masque et nous dévoilent leur véritable être, puisque jusqu'à maintenant ils dissimulaient leur nature, n'étant que mensonges. Cette délivrance n'est pas sans poser problème aux intéressés. Ils résistent préférant vivre sous leur masque, comme en témoigne le Hombre 2º : « No me hagas pasar a mí por el biombo. Déjame ya tranquilo. ¡Gonzalo! » (García Lorca 1996e, 286) ou encore le Director qui confesse qu'avouer la vérité lui semble impossible : « Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego… ¿qué hago con el público? » (García Lorca 1996e, 284). Son violent refus initial s'atténue peu à peu grâce à l'insistance du Hombre 1º qui réussira à le faire céder pour qu'il accepte enfin le « teatro bajo la arena », déclarant « Podemos empezar » (García Lorca 1996e, 288). À partir de cet instant, les dédoublements qui suivront seront des démonstrations de son authenticité.

María Estela Harretche décrit le rôle du masque de la manière suivante :

> La máscara implica transformación, y aún más, puede significar transgresión de las fronteras, con lo cual a un « yo » se contrapondrá su auténtico « otro », creando una relación de irreconciliable tensión que deberá leerse como paradójica. Un « yo » cubierto con una máscara nos propone una imagen nueva, pero no totalmente otra sino una imagen percibida como contradicción en la que la realidad parece ser lo que en realidad no es[148].

Les personnages ainsi démasqués, dénudés pourrions-nous dire, nous permettent d'atteindre la dramatisation de leur identité et c'est ainsi que la dimension du « teatro bajo la arena » sera atteinte. D'ailleurs, la dernière scène « es en la que Lorca nos hace comprender y reconocer la superioridad del teatro Enterrado en la Arena, el que trata de las fuerzas profundas que hay dentro de la psique y que renuncia a las máscaras » (Binding 1987, 181). Contrairement au Director, les trois hommes défendent le véritable théâtre, le « teatro bajo la arena ». Ce théâtre est celui qui ose se confronter aux normes de la société, il dénonce le masque social, afin de remettre en question la moralité. Le Director, quant à lui,

[148] Harretche, M.E. (1992). « Máscara, transformación y sentido en el "teatro desnudo" de Federico García Lorca ». In Antonio Vilanova, *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelone : PPU, 1816.

défend, dans un premier temps, le « teatro al aire libre », étant donné qu'il craint les répercussions du « teatro bajo la arena ». Il ne veut pas enlever le masque et révéler au monde le véritable théâtre, sans tabou et sans répression. En dépit de son refus, nous avons vu qu'il finira par céder et par passer derrière le paravent où il pourra montrer sa véritable personnalité.

Tout au long de la pièce, nous nous retrouvons face à des personnages aux personnalités multiples, les identités sont ainsi fragmentées, dédoublées, étant donné que l'essence de chaque individu réside dans la variété (Gómez Torres 1995). Il n'y a pas un seul moi, mais une multitude de moi tous identiques et tous différents, que l'on cache plus ou moins avec perspicacité aux autres grâce aux masques. Les personnages ainsi que nous-mêmes ne sommes qu'une superposition de masques, c'est-à-dire de mois superficiels qui nous définissent dans une situation donnée. Ainsi, le masque a une double fonction : il cache ou déguise et a la faculté de dénuder afin de montrer ce qu'il y a d'occulté. L'homme doit se confronter à l'image que renvoie le miroir (Varo Zafra, Soria Olmedo, et Sánchez Montes 2000), tout comme les héroïnes lorquiennes dont nous venons de parler. Pour aller plus loin, nous pouvons affirmer que « tras la máscara no existe ningún rostro concreto. Solo existe el incesante tránsito de unas formas a otras y ese anhelo desesperado –a la vez que imposible- de equilibrio y reposo » (Martínez López 2010, 191). Ainsi Lorca prétend l'impossible en voulant fixer une définition de l'être à travers l'exploration de l'identité (Martínez López 2010).

Le personnage dans l'œuvre de Ripoll *El árbol de la esperanza* n'a pas besoin de passer derrière un paravent pour qu'émerge une de ses personnalités. Vivant les derniers moments de son existence, sa personnalité se divise et laisse émerger un autre moi qui est une manifestation de son inconscient et de son désir pour satisfaire son manque à travers la figure de l'autre réprimé. Kahlo exprime librement ses sentiments grâce à son personnage imaginaire, à travers une petite fille. Elle rend des comptes à la personne qu'elle est devenue, si différente de celle qu'elle aurait voulu être. En enlevant son masque, elle se voit obligée d'affronter les fantômes de son passé pour que puisse émerger son véritable moi intérieur. À la différence des autres personnages, ce processus se met en place, car elle est consciente que sa fin est proche, avant de mourir elle doit exprimer les sentiments qu'elle gardait cachés au plus profond de son être.

> La representación de […] Frida, desde edades diferentes, debe interpretarse como la proyección de la búsqueda de un « yo » más íntimo basado en el reflejo de la evolución psicológica del individuo. Así, el tema de la visión de un personaje desdoblado en dos voces, en dos « yoes » marca esta configuración de un mismo ser[149].

Elle dialogue avec elle-même afin de comprendre les clés de son existence. À diverses reprises, la voix d'adulte alterne avec la voix de petite fille, lors des moments clés de son existence, comme l'évocation des souvenirs de sa mère : « *(Voz de niña.)* Mamá, abre los balcones, que entre el aire. / *(Voz*

[149] Rovecchio Antón, L., *op. cit.*, 67.

de adulta.) Mamá abría los balcones para que entraran los guerrilleros. […] *(Voz de niña.)* ¡Mamá, sácame, tengo miedo! / (Voz de adulta.) Vomito otra vez » (Ripoll 2003b, 50-51). Cette pièce nous transporte donc dans l'intimité de ce personnage historique quelques heures avant sa mort, nous offrant une vision démystifiée. *El árbol de la esperanza* reflète le rite de passage de l'enfance à l'âge adulte, à travers un regard sur son passé dont l'objectif est de comprendre la situation présente marquée par la solitude. Frida, à l'instar des autres personnages, fuit cette réalité bien trop douloureuse, avec la création d'une amie imaginaire qui lui permet d'assumer l'existence de ces moments les plus sombres et ainsi pouvoir entamer le processus d'individualisation personnelle (Rovecchio Antón 2013).

Yerma, quant à elle, vit un conflit terrible entre ce qu'elle voudrait vraiment être, une mère, et ce qu'elle est vraiment, une femme « marchita ». Elle vit avec ce masque, masque qu'elle n'arrive pas à porter. En effet, son identité apparaît dissociée, comme nous le verrons ultérieurement, peu à peu elle prend des caractéristiques masculines jusqu'au moment où elle affirme que « ¡yo misma he matado a mi hijo! » (García Lorca 1996j, 526). Contrairement à la Zapatera, Yerma n'a pas recours à la fantaisie pour s'évader de ce monde qui n'est pas fait pour elle, au lieu de cela elle glisse lentement vers la folie. Le sentiment de solitude qui se dégage de ce personnage renforce cette idée. Elle se sent seule contre tous, personne ne la comprend, elle lutte avec elle-même jusqu'à atteindre la folie. Lors d'une rencontre avec Víctor, elle entend des voix : « me había parecido que lloraba un niño » (García Lorca 1996j, 493) dit-elle. Son subconscient prend peu à peu le pas sur sa conscience. María ressent également les changements dans l'humeur de Yerma, elle finit même par en avoir peur, car « ella ha estado un mes sin levantarse de la silla. Le tengo miedo. Tiene una idea que no sé cuál es, pero desde luego es una idea mala » (García Lorca 1996j, 517). Elle n'est plus elle-même, son désir d'enfant est devenu une obsession qui l'a conduite peu à peu dans cet état de transe et qui finira par faire d'elle un assassin. Pour résumer, nous pouvons nous référer à Inés Guégo Rivalan qui suggère dans son article sur les personnages masculins et féminins dans les tragédies lorquiennes qu'« un estudio patognomónico del personaje invitaría a considerar que algunas de sus actitudes y palabras se explican por una patología generada por la ausencia » (Guégo Rivalan 2015, 32).

Bien que les raisons soient différentes de celles de Yerma, Adela est peu à peu rongée par l'envie, non pas par un désir d'enfant, mais par le besoin d'échapper à cette vie d'oppression et de tyrannie. Tout comme Yerma, elle s'éloigne du reste des personnages, elle veut être seule et vivre en paix. Elle s'exclame : « ¡quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy ! » (García Lorca 1996f, 605), ce qui est bien entendu impossible dans la maison de Bernarda Alba. La frustration qu'elle ressent ne fera que s'amplifier jusqu'à frôler la folie, Angustias dira même que « se le está poniendo mirar de loca » (García Lorca 1996f, 605), folie qui la poussera à se suicider, ne voyant pas d'autre issue à sa situation. La pièce de Laila Ripoll, *Najla*, est un autre exemple de frustration poussée à l'extrême. Ici, la douleur est telle que cette petite fille se verra dans l'obligation de mettre fin à ses jours pour ne pas vivre dans cette société, qui l'a vendue à un homme qui abuse d'elle de toutes

les manières possibles. La souffrance est insupportable et la seule issue à ses yeux est la mort, qui lui permettra de « escapar[se] volando desde la azotea del Hotel Nazary » (Ripoll 2013d, 107). Ces deux personnages, Adela et Najla, cherchent à fuir une situation d'oppression et d'enfermement, situation accompagnée de violence physique et psychologique insupportable dans le cas de Najla, en mettant fin à leurs jours. Elles sont incapables de vivre avec le masque que la société leur impose, trouvant dans la mort une réponse à leur cri de souffrance.

Adela est le reflet de sa grand-mère, María Josefa, qui désire s'échapper de cette prison dans laquelle elle est condamnée à vivre. Tout comme sa petite-fille, elle est celle qui ose parler. Elle est porteuse de vérité, vérité que les personnages cachent aux autres et à eux-mêmes, c'est la raison pour laquelle Bernarda ignore ses propos, la considérant comme folle. C'est d'ailleurs grâce à cette folie que la grand-mère se défait du masque que la société impose. Ainsi, María Josefa, grâce ou à cause de son état mental, est consciente de ce qui se passe dans cette maison. En effet selon elle, « Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua! » (García Lorca 1996f, 629). Par conséquent, elle voit le destin de ses petites-filles : « ninguna de vosotras se va a casar ». La clairvoyance de María Josefa contraste avec la cécité de sa fille qui est persuadée que « aunque [su] madre esté loca », Bernarda utilise ses « cinco sentidos y [sabe] perfectamente lo que [hace] » (García Lorca 1996f, 600). La suite des évènements montrera à Bernarda que contrairement à ce qu'elle croyait, elle est bien plus aveugle que sa mère, qui, elle, connaissait déjà le destin de cette maison. La folie lui permet non seulement d'avoir une vision plus objective des évènements qui ont lieu, mais aussi de se rebeller face à l'ordre social établi. En dépit de son âge, la grand-mère garde toute sa fraîcheur et affirme qu'elle veut se marier et avoir des enfants. S'imaginer dans cette situation, avec notamment le mouton qu'elle qualifie de « niño mío » (García Lorca 1996f, 628), lui permet de s'évader de cette triste réalité dans laquelle sa fille l'enferme et qui lui donne « agua de fregar » et « carne de perro » (García Lorca 1996f, 591) en guise de repas.

Aurori est un personnage dans la même lignée que María Josefa, même si nous pouvons considérer qu'elle a une importance majeure dans le déroulement du drame. Elle fait partie de la typologie du fou dans la ligne shakespearienne, c'est un « loco sagaz, portador de mensajes profundos, en clave, protegidos bajo el velo de la poesía popular y de los versos » (Iliescu Gheorghiu 2008, 116). Malgré sa folie, ironiquement, elle apparaît comme le personnage le plus rationnel, mûr et sensible. Elle détient la vérité, à travers ses interventions quasi monosyllabiques du début, comme « bueno », « tururú » (Ripoll 2013a, 27), « caca », « tú puta » (Ripoll 2013a, 29), qui cèdent le pas à des chants populaires, puis à des phrases complètes et parfaitement compréhensibles, à mesure qu'elle révèle la vérité sur sa famille. Les informations qu'elle dévoile sont directes et franches, comme dans le cas de María Josefa. Elle affirme clairement « no me has querido nunca, por eso ahorcaste a mi gato » (Ripoll 2013a, 37) en se référant à Daría. D'ailleurs, le choix des chants populaires anticipe les révélations postérieures et à la fin de la pièce, c'est elle qui a le pouvoir, car elle possède la clé et par conséquent

l'autorité. Le drame tourne principalement autour d'elle, puisqu'elle est le seul personnage qui fait preuve de sincérité. Ainsi, ne pouvant supporter cette vie de mensonge et de méchanceté, elle préfère se réfugier dans cette folie, qui, paradoxalement, lui offre une échappatoire vers la vérité.

De cette manière, nous pouvons conclure que vivre en suivant les règles imposées par la société n'est pas toujours facile, qui plus est quand on est une femme. Mais c'est pourtant ce que nos héroïnes tentent désespérément de faire. En effet, « mediante la disciplina social se puede mantener con firmeza una máscara de modales » (Goffman 1981, 68). Cependant, le résultat n'est pas toujours positif et certaines ont choisi ou ont vu s'imposer à elles d'autres chemins, car

La coherencia expresiva requerida para toda la actuación señala una discrepancia fundamental entre nuestros « sí mismos » demasiado humanos y nuestros « sí mismos » socializados. Como seres humanos somos, presumiblemente, criaturas de impulsos variables, con humores y energías que cambian de un momento a otro. En cuanto a caracteres para ser presentados ante un público, sin embargo, no debemos estar sometidos a altibajos[150].

1.1.2. Tradition et modernité

Jusqu'à maintenant, nous avons dressé le portrait de la femme traditionnelle, mère et épouse, soumise aux lois de la société patriarcale. Cependant, certaines femmes rompent avec ce modèle traditionnel, comme nous avons eu l'occasion de l'apercevoir à diverses reprises. Les femmes sont le plus souvent divisées en deux catégories : d'un côté la femme soumise, à laquelle nous venons de faire référence ; de l'autre, la femme moderne, sensuelle, maîtresse de sa sexualité, qui s'assume et prend des décisions indépendamment de l'opinion des hommes et, plus généralement, de la société. Ceci revient à la confrontation traditionnelle et irréconciliable entre le bien et le mal incarnés par la vierge Marie qui est une « mujer pura, esposa, madre, pasiva y desexualizada », d'un côté, et par Ève, « mujer carnal, amante, activa y fuertemente sexualizada » (Correa Ramón 2000, 495), de l'autre.

La Muchacha 2ª dans *Yerma* a un caractère assez éloigné de l'idéal féminin et se rapproche quelque peu de la femme fatale, sans pour autant en être la représentante. Elle fait l'éloge de l'amour libre et stérile, en effet, elle avoue à Yerma que sa « madre pedirá » (García Lorca 1996j, 491), car elle veut que sa fille ait un enfant, alors qu'elle non. Elle ne voulait pas se marier, mais les forces de la culture dominante l'ont obligée à le faire. Son discours est à ce propos particulièrement explicite : elle n'aime pas les tâches qui lui sont assignées en tant que femme au foyer, elle s'est mariée par imposition, ne veut pas d'enfant, jouit des plaisirs de la sexualité, sexualité libre, stérile, car elle a su dissocier le désir sexuel de la reproduction. Elle explique à la protagoniste sa vision du monde quand elle répond à la question de celle-ci sur la raison de son mariage :

Porque me han casado. Se casan todas. Si seguimos así, no va a haber solteras más que las niñas. Bueno, y además…, una se casa en realidad mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar

[150] Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires : Amorrortu, 67.

haciendo lo que no me gusta. ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora[151].

Elle en vient, d'ailleurs, à mépriser les générations précédentes quand elle dit que la vision traditionnelle du mariage n'est que « tonterías de los viejos » (García Lorca 1996j, 491), représentant ainsi la menace de la modernité (Smith 2000). C'est une femme moderne et indépendante, qui ne veut pas suivre le modèle traditionnel et jouit des plaisirs de la vie sans tabous. Cette modernité a vu le jour lors de la Seconde République. Les femmes de la classe moyenne ont été influencées par la mode venue d'Hollywood et se sont intéressées au maquillage, aux soins du corps, au sport et leur foyer est devenu un refuge confortable et moderne. Bien entendu, ces transformations n'ont pas touché le monde rural de la même manière. Les classes populaires, quant à elles, ont changé surtout sur le plan esthétique, dans leurs coiffures ou leur maquillage. Les changements sont donc pour elles bien plus symboliques que réels (Morant Deusa 2005). La Muchacha 2ª renvoie à cette femme qui commence à être influencée par la modernité. Elle met à mal le concept traditionnel de femme et de féminité. Elle est tout le contraire de Yerma, personnage dont le problème réside dans l'impossibilité de correspondre à l'idéal féminin. Sa rébellion, ou plutôt la perte de féminité, n'est pas due à un désir de rompre les règles, mais au désir de rentrer dans le moule et ainsi correspondre à ce qu'on attend de la femme. Bien qu'elle ait peu en commun avec les femmes urbaines, aux cheveux courts et adeptes de sport, son infertilité la taxe, tout comme ces dernières, de prostituée potentielle, même si elle se réfugie dans l'image de la maternité en tant qu'authentique libido de la femme et à la douleur en tant que source de bonheur (Smith 2000). Les Lavanderas interprètent de cette manière le comportement de Yerma, elles assimilent sa stérilité à sa soi-disant attitude frivole, voire indécente. La Lavandera 4ª affirme que « Tiene hijos la que quiere tenerlos. Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas no son a propósito para llevar el vientre arrugado ». La Lavandera 3ª renchérit en soulignant le lien entre indécence et stérilité attestant que ces femmes qui ne peuvent avoir d'enfant « se echan polvos de blancura y colorete y se prenden ramos de adelfa en busca de otro que no es su marido » (García Lorca 1996j, 496). Yerma devient ainsi « un cierto tabú morboso y ejemplarizante, con reminiscencias a su vez de los relatos bíblicos, al introducir implicaciones morales » (Argente del Castillo Ocaña 2000, 240). Elle est perçue par les membres de la société comme une femme tentatrice, perverse, artificielle et, par conséquent, stérile.

Federico García Lorca dénonce cette dichotomie entre la femme fatale et la femme pure, comme nous l'analyserons en détail ultérieurement. Pour lui, aussi bien la femme passionnée que spirituelle unissent le sentiment amoureux à celui de la vie. Cependant, en dépit des avancées de la modernité en Espagne, celle-ci se révélait être plus théorique que pratique. En effet, les femmes étaient toujours subordonnées légalement à leur mari. Ces derniers n'étaient pas encore prêts pour de tels changements, puisqu'ils étaient habitués à la soumission des femmes et à l'immobilité des rôles de genre. Celles qui

[151] García Lorca, F, *op. cit.*, 491.

osaient casser les préjugés déconcertaient les hommes et n'étaient pas vues d'un bon œil aussi bien par les hommes que par certaines femmes ancrées dans les valeurs traditionnelles (Morant Deusa 2005). Les hommes continuaient à se représenter la femme selon l'opposition binaire ange ou démon. Cette attitude nous pousse à affirmer que « el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad » (Moi 1988, 69). Ainsi, García Lorca choisit des femmes en tant que protagonistes de ses œuvres qui ne correspondent pas totalement à l'idéal féminin, soit par leurs agissements, soit par leurs pensées.

La Zapatera ouvre une taverne au départ de son mari, puisqu'elle doit survivre et ce dernier n'est plus là pour lui permettre de subvenir à ses besoins. Elle rompt le modèle traditionnel et prend sa vie en main, sans se soumettre à un homme. Cependant, comme nous l'avons vu, cet acte de modernité est conditionné par la nécessité. En effet, une fois le mari revenu, elle cessera son activité professionnelle et reprendra son activité domestique. Cette rupture avec le rôle traditionnel de la femme n'est que relative et ne s'inscrit pas dans un mouvement de rébellion. La Mecanógrafa est, quant à elle, désignée par sa profession, profession typiquement féminine, correspondant aux stéréotypes de genre. En dépit du peu d'informations la concernant, nous pouvons déduire qu'elle est célibataire, étant donné qu'elle est amoureuse du Joven, et que, par conséquent, elle subvient seule à ses besoins. Elle représente donc un exemple de cette femme moderne, même si ce qui la motive, selon les informations dont nous disposons, est son amour pour le Joven. À l'instar de ce personnage, Mariana aime Pedro par-dessus tout, et cet amour la poussera à prendre part aux évènements politiques, qui n'étaient réservés qu'aux hommes, comme l'affirme Angustias : « Ella debe dejar esas intrigas. / ¿Qué le importan las cosas de la calle? / Y si borda, que borde unos vestidos / para su niña cuando sea grande. / Que si el Rey no es buen Rey, que no lo sea ; / las mujeres no deben preocuparse » (García Lorca 1996h, 87). Le rôle de la femme dans la vie publique est clairement mis en relief : une femme ne doit s'occuper que de ce qui se passe à l'intérieur des quatre murs de son foyer et ignorer ce qui se passe à l'extérieur, comme l'indique la conversation entre les deux religieuses : « NOVICIA 2ª : Dicen que es masona. / NOVICIA 1ª : ¿Qué es eso? / NOVICIA 2ª : Pues… ¡no sé! / NOVICIA 1ª : ¿Por qué está presa ? / NOVICIA 2ª : Porque no quiere al Rey. / NOVICIA 1ª : ¿Qué más da ? ¿Se habrá visto? / NOVICIA 2ª : ¡Ni a la Reina! / NOVICIA 1ª : Yo tampoco los quiero » (García Lorca 1996h, 150). Cette conversation met en évidence l'ignorance dont elles font preuve concernant les affaires extérieures. Leur rôle se limite clairement aux préoccupations religieuses et privées.

Yerma et les filles de Bernarda Alba montrent des signes de rébellion quant à leur rôle dans la société. Elles font référence à leur devoir en tant que femmes avec une certaine amertume. En guise d'exemple, nous pouvons mentionner Magdalena qui voudrait pouvoir faire le travail d'un homme, ce qui lui permettrait de sortir de cette prison et d'échapper à ce quotidien monotone. Face à sa mère, bien consciente de ce que le futur lui réserve, elle avoue ses sentiments les plus profonds : « Sé que no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala

oscura […] Malditas sean las mujeres », ce à quoi Bernarda répond catégoriquement empêchant toute suite à la conversation : « Eso tiene ser mujer » (García Lorca 1996f, 591). Sa sœur, Amelia, soulignera cette même idée en affirmant que « nacer mujer es el mayor castigo » (García Lorca 1996f, 609). Malgré leur mécontentement, leur ressentiment n'atteindra pas le stade de rébellion. Elles exécuteront à la perfection leur rôle de femme traditionnelle, gardant pour elles leurs sentiments et leur amertume. Yerma se plaint également du manque de consistance de sa vie. Même si son objectif est d'avoir un enfant, cela ne l'empêchera pas de faire référence au manque d'activités des femmes, qui n'ont rien d'autre que « la cría y el cuidado de la cría », alors que « los hombres tienen otra vida : los ganados, los árboles, las conversaciones » (García Lorca 1996j, 503). La vie des hommes est plurielle et riche en activités, tandis que celle des femmes se résume à deux types d'occupations étroitement liées : le foyer et les enfants. Ainsi, force est de constater que bon nombre de femmes lorquiennes se plaignent de leur condition. Bien qu'elles ne soient pas capables de se rebeller, nous apercevons des étincelles de modernité qui brillent en chacune d'elles et qui ne demandent qu'à sortir de cette prison qu'est la vie d'une femme.

Quant aux femmes des pièces de Laila Ripoll, elles correspondent, pour la plupart aux stéréotypes traditionnels de la féminité. En dépit de la différence d'époque avec les héroïnes lorquiennes, elles ne donnent pas l'impression d'avoir beaucoup évolué, ce qui est sans doute dû à la guerre civile et ses conséquences sur l'éducation des femmes. Lorca a connu une période d'évolutions et de changements, avec entre autres la Seconde République, alors que les écrits de Ripoll se centrent sur des évènements liés au franquisme et au post franquisme, circonstances historiques qui ont eu un impact énorme sur l'éducation des femmes, impact auquel nous avons déjà fait référence.

Toutefois, il est possible de relever quelques indices de modernité chez les femmes de Ripoll. Dans la deuxième version de *El día más feliz de nuestra vida*, qui montre la vie des sœurs une fois arrivées à l'âge adulte, la présence de l'image de la Vierge et celle du crucifix dans leur chambre porte à croire que rien n'a changé dans leur vie depuis le moment où elles ont fait la communion. Malgré cette stagnation, il est possible de déceler des traces de rébellion, notamment chez Marijose qui refuse de se marier avec un homme qu'elle n'aime pas. Elle a une aventure avec un homme marié dont elle est amoureuse et ne veut pas sacrifier cet amour pour une vie traditionnelle, mariée à un homme pour lequel elle n'éprouve rien. Mais, sa rébellion n'est que passive, elle manque de détermination pour mener à bien son projet. Il y a fort à parier qu'elle finira par se marier, tout comme elle a fait la communion étant plus jeune, alors qu'elle ne le voulait pas non plus. Quant à Conchi, qui était la plus fervente adepte de la religion, elle est aujourd'hui la plus rebelle des sœurs, selon l'analyse de la pièce de Jorge Avilés Diz. Contrairement à elles, Conchi a des goûts musicaux beaucoup plus modernes. Tandis que Marijose et Amelia écoutent des chansons emblématiques des années 1980, telles que « Algo de ti » de Camilo Sesto et « Jardín prohibido » de Sandro Giacobbe, encensant une vision romantique de l'amour, Conchi préfère Golpes bajos et Radio Futura, groupes emblématiques de La Movida madrilène, soulignant ainsi la rupture avec son enfance. Par ailleurs, ses choix de vie, contrastant avec ceux de ses sœurs, la

caractérisent comme une femme moderne, du moins en apparence, comme nous y avons déjà fait allusion précédemment. En effet, elle a abandonné son foyer pour vivre seule à Madrid, elle fume, boit, sort, blasphème et a une vie sexuelle intense et libérée. Ses changements ne se voient pas seulement dans son comportement, mais aussi dans ses vêtements, ses cheveux sont coiffés suivant la dernière mode, elle porte une minijupe, des chaussures pointues, des lunettes de soleil et de grandes boucles d'oreilles, provoquant un fort contraste avec Amelia et Marijose dont les tenues sont bien plus discrètes (Avilés Diz 2014). Bien que la *nueva mujer moderna* soit apparue dans les années 1920-1930, Conchi a des airs de ressemblances avec ce type de femmes. La *nueva mujer moderna* influencée par « la garçonne » est une jeune femme aux cheveux courts, portant des minijupes. Elle fume, se maquille, a des projets personnels, participe à des activités intellectuelles, artistiques et sportives. Elle est indépendante économiquement et remet en question les relations de genre. Cette femme représente un modèle transgresseur concernant les aspects esthétiques, culturels, idéologiques et surtout concernant les pratiques sexuelles : amour libre, contraception, tolérance envers les pratiques lesbiennes. Ce modèle, trop radical, n'a pas été entièrement adopté, les Espagnoles lui ayant préféré un modèle intermédiaire, celui de *la nueva mujer moderna* qui cherche une solution à l'évolution des relations de genre, mais sans transgresser les rôles traditionnels. Ces femmes, affirme Adriana Cases Sola, urbaines le plus souvent et de classe moyenne, adoptent des aspects innovants en matière de mode et de coutumes, elles correspondent à un profil professionnel avec une certaine formation, elles sont le plus souvent employées de bureau, réceptionnistes ou mécanographes, mais sans jamais transgresser les limites d'une féminité basée sur la maternité et le mariage (Cases Sola 2016). Si ce modèle est apparu pendant la Seconde République, comment et pourquoi Conchi correspond-elle à ce type de femme ? Nous pouvons supposer que le retour en arrière des conditions de la femme dû au franquisme y est pour quelque chose. L'Espagne franquiste a réprimé les femmes et les a enfermées dans leur foyer pour qu'elles puissent remplir leur fonction de mère et d'épouse. Une fois la dictature achevée, elles ont repris leur processus d'émancipation là où elles l'avaient laissé plusieurs décennies auparavant. C'est pourquoi Conchi et ses sœurs sont déchirées entre tradition et modernité. Ainsi, nous pouvons ajouter que même si deux des sœurs ont légèrement changé depuis leur enfance, il est évident qu'elles sont loin de correspondre à l'image de la femme moderne émancipée. Les liens et la pression de l'Église étant trop fortement ancrés dans leur subconscient, il est impossible pour elles d'y échapper complètement.

Amelia représente la vision traditionnelle du mariage : on se marie par nécessité, cela fait partie du contrat social, le futur mari doit être un homme plus âgé et avoir une situation économique qui lui permet d'entretenir sa future épouse et les futurs enfants. La femme passe donc de la tutelle de son père à celle de son mari, sans que l'amour et la passion n'entrent en ligne de compte. C'est son obligation, car si elle veut jouir d'un minimum de considération dans la société, elle doit se marier. Il n'y a pas d'autre issue possible. C'est l'image du mariage qui a été préconisée par le franquisme et que les femmes ont intégrée.

Maricarmen, dans *Víctor Bevch*, est une femme d'âge mûr, d'origine rurale et modeste, qui a subi une éducation basée sur ces préceptes. Son père a lutté lors de la guerre civile et a pu rentrer chez lui, mais il a été arrêté, puis fusillé. Elle est donc née sans père et sa mère a dû subvenir à ses besoins et à ceux de ses frères et sœurs seule. Par conséquent, Maricarmen a grandi dans la pauvreté n'ayant que « en Nochebuena una naranja para cada uno, que era gloria verlas, y por Año Nuevo, a veces, un dulce de higos para repartir » (Ripoll 2003d, 12). Mais elle et ses frères et sœurs étaient tout de même heureux, trait de caractère qui se retrouve à l'âge adulte, puisqu'elle se caractérise par sa bonne humeur et passe le plus clair de son temps à chanter. Après des années de lutte pour survivre, elle rencontre, tombe amoureuse et se marie avec celui qui sera le père de son fils. Il s'agit d'un mariage plutôt traditionnel avec un homme plus âgé de presque vingt ans, qui a subvenu à ses besoins et lui a permis de sortir de la misère. Malgré quelques réticences initiales à cause de la différence d'âge et du fait qu'elle soit « de fuera », ce mariage suit les principes des unions traditionnelles. En effet, Maricarmen explique que « Me sacabas muchos años, pero parecíamos de la misma edad. Además, antes estas cosas estaban mejor vistas. A las rapazas nos decían que un hombre maduro era mejor que uno verde poique [sic] ya había corrido lo suyo y ya lo pillábamos cansado » (Ripoll 2003d, 12-13). Cette citation n'est pas sans nous rappeler la double morale qui règne dans la société espagnole, car la femme doit se marier vierge, alors que l'homme a eu de nombreuses aventures sexuelles avant son mariage. C'est d'ailleurs mieux de se marier avec un homme qui a eu beaucoup d'aventures, et donc plus âgé, car il aura moins tendance à être infidèle par la suite. L'infidélité de l'homme est acceptée comme quelque chose d'inné, c'est un trait de personnalité qu'il est impossible d'effacer.

À la mort de son mari, elle respecta les années de deuil pendant lesquelles elle éleva seule son fils qui n'était qu'un « niñito meruquín tan chico, tan chico… que parecía que no iba a ser capaz de hacerse grande » (Ripoll 2003d, 13). Une fois adulte, Maricarmen décide enfin de refaire sa vie. Une fois dépassés les préjugés et réticences initiales lors de la rencontre avec son futur amant, en effet elle croit que Benibení veut la voler et que c'est un « moro », Maricarmen va rompre avec la tradition qu'elle a suivie toute sa vie et s'engager dans une relation amoureuse non conventionnelle. Benibení est étranger, il vient du Bangladesh, pays dont les habitants de ce quartier n'ont aucune connaissance, car ils le confondent avec un « moro » ou un « indio » à plusieurs reprises. De plus, il est beaucoup plus jeune qu'elle, « podría ser [su] hijo » (Ripoll 2003d, 22) et c'est bien cela qui pose problème non seulement à Víctor, mais aussi au reste du voisinage, ce qui poussera le couple à quitter le quartier. Pour Maricarmen, la seule chose qui compte est leur amour, peu importe la différence d'âge ou de culture, ce qui prouve qu'en dépit d'une éducation traditionnelle, les femmes peuvent se rebeller et rompre ce schéma. Maricarmen tout comme certaines des héroïnes lorquiennes en sont la preuve. Nerea, de l'âge de son fils, a connu une époque bien distincte et n'a pas suivi les préceptes de l'enseignement religieux. Ainsi, contrairement à Víctor, qui malgré son jeune âge a une mentalité que l'on pourrait qualifier de traditionnelle et rétrograde, Nerea est moderne, c'est une femme de son temps qui approuve la relation

de Maricarmen et Benibení et suit la mode vestimentaire (« tan ajustadita, con su faldita y el ombliguito al aire » (Ripoll 2003d, 24) dira Víctor en la méprisant), comme toute jeune femme de son âge.

Une autre femme, bien différente des précédentes, fait preuve d'une modernité et émancipation hors norme. Laila Ripoll écrit une pièce dans laquelle la protagoniste est Frida Kahlo lors des dernières heures avant sa mort. Avant d'être alitée, elle se définissait comme une femme belle et indépendante. Elle sortait seule, provoquant l'indignation des autres femmes. Elle se remémore ces temps anciens où elle « bailaba toda la noche / descalza / borracha […] Hubo un tiempo en el que me divertía enseñar los pechos / para provocar a las personas importantes […] Salía con los pechos al aire y la boca pintada / y tomaba el autobús para ir hasta la plaza… / A veces me quedaba dormida en los soportales » (Ripoll 2003b, 47-48). Elle assumait sa sexualité sans tabou, « salía hasta la plaza buscando hombres […] y los traía hasta aquí, / hasta esta cama, / porque quería » (Ripoll 2003b, 48-49). En résumé, c'était une femme « que no necesitaba nada de nada ni de nadie » (Ripoll 2003b, 49). De tous les personnages féminins de ces deux auteurs, c'est elle qui représente le mieux le stéréotype de la femme moderne, émancipée, qui affronte ses blessures et n'a nullement besoin d'un homme pour la guider. Elle est maîtresse de ses choix et responsable des conséquences de ses actes. C'est le symbole de la femme émancipée, par son attitude et son comportement, tout en étant fortement ancrée dans sa culture et ses traditions, qui la définiront tout au long de sa vie. Outre son caractère indépendant, elle s'érige en tant que « modelo femenino que revolucionó el lenguaje a través de su cuerpo y de su arte » (Rovecchio Antón 2013, 65). Sa volonté inébranlable l'a conduite à devenir un modèle de lutte, de dépassement et de revendication grâce auquel elle a réussi à se forger un nom dans la société et plus spécifiquement dans le milieu artistique, dominé par les hommes.

Toutes ces femmes essaient de dépasser le rôle de la femme traditionnelle soumise au patriarcat. Certaines y parviendront, d'autres pas, préférant cacher leurs véritables aspirations. Elles feront usage de différentes méthodes pour y parvenir allant de l'utilisation du masque, ayant une double fonction qui cache et révèle en même temps, jusqu'à la rébellion, en passant par la folie ou encore par l'affirmation de soi. Ces attitudes hors-norme iront même, dans certains cas, jusqu'à provoquer une confusion des genres, où le rôle de la femme perd de sa spécificité et s'intègre à la fonction masculine.

1.2. Confusion des genres

1.2.1. Construction sociale du genre

Cette étude nous a amené à plusieurs reprises à définir la notion de femme et celle d'homme dans leur acception traditionnelle, où les rôles sont clairement définis. Sommairement, nous pouvons dire qu'une femme doit être féminine, elle doit dominer l'espace privé et remplir son rôle de mère et d'épouse ; un homme doit être masculin et viril, il doit dominer l'espace public et remplir son rôle de chef de famille. Sexe et genre ne font qu'un, ils sont indissociables aux yeux de la société, toute attitude contraire est immédiatement méprisée. Cette vision du genre a longtemps été dominante dans nos

sociétés. Force est de constater que les choses ne sont pas si simples, les individus rentrent rarement dans des normes préétablies et il est réducteur de penser que notre sexe détermine notre genre. C'est pourquoi les théoriciens et les féministes se sont penchés sur ce problème afin de déterminer cette notion de genre, en lui donnant une plus grande amplitude.

La notion de genre a une longue tradition derrière elle, mais ce n'est que ces dernières années qu'elle a pris une ampleur considérable, notamment avec les travaux de Judith Butler dans les années 1990 dans lesquels elle approfondit la notion de performativité (Butler 2006). Dès les années 1950, les scientifiques commencèrent à différencier genre et sexe. En 1954, Robert Stoller distingua identité sexuelle et sexe biologique, ce qui « ne remet pas seulement en question la causalité "naturelle" du sexe (mâle et femelle) sur le genre (homme et femme) et la sexualité (hétérosexualité), prônée par la majorité des écrits médicaux du XIX^{e} siècle, mais bien notre définition même du sexe biologique » (Dorlin 2008, 37). Simone de Beauvoir fit la distinction entre sexe biologique et sexe social dès 1949 avec son essai *Le deuxième sexe*, mais il a fallu attendre les années 1970 pour que le terme *gender* apparaisse sous de nouvelles acceptions, car il existait déjà en tant que catégorie grammaticale, dans les travaux de recherche de Robert Stoller et Ann Oakley.

Au-delà des différences biologiques entre homme et femme, l'identité du genre n'est qu'une construction sociale. Le sexe d'un individu est une construction biologique, alors que le genre est une construction sociale. Une distinction s'opère entre le sexe biologique et l'identité sexuelle et donne lieu à un nombre infini de possibilités, l'identification entre sexe et genre devient alors obsolète. Chaque individu est un monde à part avec des spécificités qui empêchent sa classification dans l'une ou l'autre catégorie. En suivant les définitions de Françoise Héritier, nous pouvons diviser l'identité sexuelle en trois composantes : « l'identité de genre, c'est-à-dire le sentiment d'être un garçon ou une fille ; l'orientation sexuelle, c'est-à-dire le choix de se tourner plutôt vers un garçon ou plutôt vers une fille, que l'on soit soi-même garçon ou fille ; les représentations que chacun a de son propre comportement » (Héritier 2010, 111-12) , c'est-à-dire le comportement social. Ainsi, le clivage entre masculin et féminin n'est plus d'actualité, le genre et l'identité sexuelle peuvent se décliner en une multitude de configurations identitaires. Les travaux de Butler tentent d'analyser ces relations entre sexe et genre. Elle applique la notion de performativité, traditionnellement linguistique, à la construction du genre et à l'identité sexuelle des individus. Le sexe d'un individu est déterminé à la naissance[152], ce qui vient ensuite n'est dû qu'à la socialisation. Au-delà des différences biologiques, l'identité du genre (homme ou femme) est une construction sociale, qui se fait par la performativité. Partant de ce principe, Butler

[152] Affirmation qu'il conviendrait de nuancer, mais qui nous éloignerait de notre propos. En effet, les enfants intersexes (il s'agit de personnes « nées avec des caractéristiques sexuelles qui ne correspondent pas aux définitions typiques de "mâle" et "femelle" » (« Libres et égaux : visibilité intersexe » s. d.)]) sont une réalité, certes méconnue, mais une réalité qui touche un nombre important de nouveau-nés et qui pose encore de nombreux problèmes dans nos sociétés.

affirme que la façon de parler, les comportements, attitudes, gestes performent un genre masculin ou féminin qui se conforment au modèle, femme ou homme, construit par la société. Notre processus de socialisation nous oriente vers un modèle ou un autre. Ainsi l'identité sexuelle est, pour elle, une construction performative (Butler 2006).

Les études de genre ne s'intéressent pas seulement aux relations hommes/femmes, mais ont un objectif plus large. Nous pouvons résumer les démarches concernant ces études en quatre parties, selon les travaux de Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard. Dans un premier temps, il s'agit de faire éclater les visions essentialistes de la différence des sexes, c'est-à-dire que les caractéristiques des hommes et des femmes en fonction de leurs particularités biologiques ne sont pas immuables. Il n'y a pas d'essence de la masculinité ou de la féminité, c'est ce que prône Simone de Beauvoir quand elle écrit dans *Le deuxième sexe* « on ne naît pas femme : on le devient » (Beauvoir 1949). « Autrement dit, les différences systématiques entre hommes et femmes ne sont pas le produit d'un déterminisme biologique, mais bien d'une construction sociale » (Bereni et al. 2014, 8). Puis, ces recherches s'inscrivent dans une approche relationnelle des sexes, car les caractéristiques de chaque sexe sont socialement construites dans une relation d'opposition. On ne peut étudier les femmes et le féminin, sans nous pencher sur la question de l'homme et du masculin. Dans un troisième temps, cette démarche appréhende les relations sociales entre les sexes comme un rapport de pouvoir. Le rapport entre hommes et femmes est hiérarchisé, les valeurs féminines étant systématiquement déconsidérées par rapport aux masculines. Le genre n'est pas seulement un rapport de domination, c'est aussi un ordre normatif dans lequel les frontières entre le masculin et le féminin sont clairement délimitées. La société pousse les individus à être conformes à la définition sociale de leur sexe, sans quoi ils pourraient être sanctionnés. C'est cette dimension normative du genre que Butler a particulièrement dénoncée dans ses travaux. La quatrième idée analyse les études sur le genre à travers le nouveau concept d'intersectionnalité, relations d'intersections avec d'autres rapports de pouvoir, concernant notamment la classe sociale, la sexualité, la race ou bien l'âge, car ces différences sociales ne conduisent pas aux mêmes expériences dans le rapport au genre (Bereni et al. 2014). Par conséquent,

> À partir de ces quatre dimensions analytiques (construction sociale, approche relationnelle, rapport de pouvoir, intersectionnalité), le genre peut être défini comme un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin)[153].

Les études de genre montrent clairement la distinction entre identité sexuelle et sexe biologique. Notre perception du monde, divisée entre hommes et femmes, est en phase de changement. Conséquences des évolutions socio-économiques, le rôle des hommes et des femmes n'est plus clairement défini. Ainsi le comportement mâle et femelle n'est pas inné, mais bien construit socialement. Certaines féministes expliquent cette distinction en affirmant que même si toutes les femmes sont des

[153] Bereni, L., Chauvin, S., Jaunait, A., Revillard, A., *op. cit.*, 10.

« femelles », elles ne sont pas toutes féminines, idée qui souligne la notion de séparation entre sexe et genre. La définition traditionnelle du sexe biologique est donc remise en question par les théories de genre. Ainsi, le terme de *gender* est l'idée selon laquelle « chaque individu peut changer de sexe selon le genre ou le rôle qu'il s'assigne à lui-même pour sortir de l'assujettissement que lui impose la société » (Roudinesco et Plon 1997, 376) . Nous sommes face à une multitude d'identités, nous pourrions même dire qu'il y a autant d'identités sexuelles que d'individus. Il faut donc repenser le genre, ce qui amènera à une redéfinition de la société et du clivage masculin/féminin.

La femme est de plus en plus visible dans tous les domaines, elle sort du foyer, où elle a été confinée pendant des siècles, pour faire valoir ses droits sur la scène publique. Elle travaille, s'assume économiquement, maîtrise son corps et sa sexualité, en bref, elle est indépendante. Cette attitude tend à se convertir en une menace, car elle devient le symbole de l'inconnu, elle est l'autre, la plus grande peur de l'homme étant la peur de l'autre. L'homme se sent menacé par cette inconnue qui s'empare peu à peu de son statut, joue son rôle, se considère comme son égale, affirme ses droits, et donc son indépendance vis-à-vis du genre masculin. Elle renie des stéréotypes qui lui ont été traditionnellement assignés, à savoir le modèle de la femme « abandonnée », « soumise » ou à l'autre extrême, celui de la « prostituée ». Ces changements provoquent une redéfinition des genres, mais qui ne s'opère pas de la même manière et à la même vitesse chez tous les groupes d'individus. En effet, les hommes hétérosexuels sont plus réticents à ce changement, car ce sont eux qui voient, en premier lieu, leur pouvoir diminuer. Ils continuent à attribuer aux homosexuels les caractéristiques traditionnellement associées au féminin, et s'évertuent à éliminer de leur construction identitaire les traits féminins pour éviter tous risques de « contagion ». L'homme hétérosexuel s'obstine à perpétuer cette vision dichotomique de la société, cette stricte séparation des sexes, se refusant à la substituer par une perception qui donnerait une vision plus ample de la multiplicité sexuelle, de la diversité du désir et des comportements des individus. À la lumière des changements qui sont de plus en plus visibles et qu'ils ne peuvent nier, beaucoup d'hommes sont confus, c'est la fameuse « crise identitaire masculine » dont on ne cesse de parler. Les valeurs masculines perdent de leur force, les femmes envahissent leur territoire sans qu'ils ne puissent y remédier. Elles se masculinisent, au même titre que les hommes se féminisent. Juan Vicente Aliaga souligne qu'ils prennent de plus en plus soin de leur corps et de leur apparence, ils accèdent à des secteurs traditionnellement féminins, tels que la cosmétique ou la parfumerie. Leurs habitudes vestimentaires changent également, optant pour des vêtements plus colorés et frivoles, ce qui était considéré, jusqu'à récemment, comme un manque au caractère sérieux que devait avoir l'homme en toutes circonstances. De plus, les habitudes alimentaires des femmes, visant à conserver la ligne et préserver la santé, ont influencé celles des hommes (Aliaga 1997). Cependant, nous voyons bien que malgré cette féminisation, l'homme n'en reste pas moins « homme » et « viril », c'est la définition de ces termes qui a changé et tend à s'adapter aux particularités de chacun d'entre nous.

À l'instar des hommes, la tendance de la femme à se masculiniser n'est pas récente. Nous y avons fait allusion en analysant la femme moderne des premières décennies du vingtième siècle. La masculinisation des femmes passe par l'appropriation de l'espace public, espace qui leur avait toujours été interdit. Ces femmes « masculines » qui cherchaient à envahir le domaine public que ce soit en politique, en littérature, en art ou avec n'importe quel autre type d'activité, étaient immédiatement diabolisées dans l'esprit masculin. La société les présentait comme des femmes anormales, viriles et monstrueuses. L'opinion publique allait même jusqu'à affirmer qu'à cause de leur style de vie, ces femmes pouvaient arriver à perdre leur essence féminine en se masculinisant, ce qui pourrait provoquer des changements importants dans leur organisme, selon les théories de cette époque (Alonso Valero 2016). Cette opinion était très répandue et visait à empêcher que les femmes envahissent l'espace masculin. Cette nouvelle femme, sûre d'elle et indépendante, faisait peur aux hommes qui craignaient de perdre leur pouvoir. Par ailleurs, cette attitude intolérante et rétrograde, qui existe malheureusement encore aujourd'hui, n'est pas seulement un exemple des progrès que la société doit encore faire, mais peut avoir de graves conséquences sur la psychologie des femmes (ou des hommes qui sont confrontés à ce type de problèmes). En effet, Bourdieu affirme que le fait de situer un individu dans un groupe inférieur (ou supérieur) provoque en lui une transformation subjective qui va contribuer à la réalisation d'une véritable transformation. Ces changements chez la femme l'approcheront de plus en plus de la définition que la société ou un groupe a d'elle (Bourdieu 1998), c'est-à-dire que plus une femme est stigmatisée comme inférieure ou est diabolisée, plus elle finira par prendre les traits de caractère que la société lui a assigné, d'où la nécessité de donner à la femme le statut qui lui est dû. Les conséquences de la représentation de la femme par la société sont considérables sur le comportement de la femme et sur son essence même, ce qui la pousse inconsciemment à devenir ce qu'elle n'est pas.

1.2.2. Sous le signe de la stérilité

Les transgressions de genre dans les œuvres lorquiennes ont été maintes fois étudiées. Cependant, nous avons choisi l'analyse de Luis Fernández Cifuentes dans « García Lorca y el teatro convencional », car elle nous semble révélatrice. C'est pourquoi nous reproduisons une partie de son étude ici pour commencer cette sous-partie. Les pièces de Lorca offrent une

Desfamiliarización del « carácter » teatral : la que afecta a los códigos de lo masculino y de lo femenino. Casi todos los personajes de Lorca, incluso los que parecen más convencionalmente femeninos, presentan alguna carencia que su código declararía fundamental : la carencia del marido, la del padre, la del hijo o la de todos juntos. Y siempre se trata de algo más que de un mero componente del tema. El proyecto de algunas obras parece ser delatar la convención, presentarla como tal y no dejarla ocultamente supuesta en el hábito de los espectadores ; en otros casos, Lorca sustituye los códigos de los géneros definidos por un código ambiguo, código de la ambigüedad. En *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Doña Rosita la soltera* o *Bodas de sangre*, Lorca revela esa frustración con gestos exagerados o enfáticos, como reconocibles estampas de época o como dramas estilizados : la convención pasa de ser un supuesto desatendido a ser el objeto que expone. Con todo, el código de lo femenino se

mantiene aproximadamente íntegro. En *Yerma* y en *La casa de Bernarda Alba*, sin embargo, ya no es posible abrirse camino hasta sus complejos significados con ese mismo código[154].

Les codes masculins/féminins ne suivent pas la différenciation binaire traditionnelle, les frontières deviennent donc diffuses. En outre, nous pouvons remarquer que certains personnages féminins prennent peu à peu des traits de caractère masculin, non pas par volonté propre, mais par un subtil glissement d'une catégorie à l'autre, ce qui provoque une confusion des genres. C'est le cas de Yerma qui, au fur et à mesure que les années passent, éprouve de plus en plus de difficultés à respecter les limites établies par la société et perd peu à peu son identité de genre. Ainsi, bien qu'elle accepte le modèle féminin, en effet son désir le plus cher est d'être mère, elle remet en cause ce même modèle par sa rébellion (Nieva de la Paz 2008). Une des caractéristiques principales de la femme est son rapport au privé. Elle est maîtresse de son foyer, c'est là que doit se dérouler sa vie, l'extérieur étant exclusivement réservé aux hommes. Cette relation femme-maison est clairement remise en cause par l'attitude de la protagoniste du drame de la femme stérile. Elle n'arrive pas à se résigner à vivre dans « estas cuatro paredes » (García Lorca 1996j, 504). En effet, Juan se plaint constamment des sorties répétées de sa femme, il lui fait part de son sentiment à plusieurs reprises, quand il atteste que « las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir eso siempre? » (García Lorca 1996j, 503) et également lorsqu'il se demande « lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado » (García Lorca 1996j, 515). Yerma n'est pas une femme passive, qui reste à la maison en attendant que les choses se résolvent d'elles-mêmes, c'est une femme active qui cherche les solutions à ses problèmes en dehors du foyer familial. Elle va même se confronter à son mari de nombreuses fois afin de légitimer son comportement. Cependant, Juan et la société n'adhèrent pas à son comportement et critiquent ses agissements. Les Lavanderas résument sa situation en soulignant le rapport entre ses sorties et le fait que ce n'est pas une « vraie » femme : « Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco a pesar del frío », car « le cuesta trabajo estar en su casa ». Son comportement est assimilé au masculin comme l'affirme la Lavandera 5ª « estas machorras son así » (García Lorca 1996j, 496). Le terme « machorra » renvoie à une conception négative de la femme qui ne remplit pas toutes les conditions préétablies par la construction sociale du genre féminin. Les déviances à la norme sont immédiatement perçues comme perverses et provoquent la haine et l'incompréhension de son entourage. C'est une femme qui a clairement envahi l'espace public, outrepassant ses droits, c'est pourquoi le village ainsi que sa propre famille la récriminent constamment. D'ailleurs, cette rupture du rôle traditionnel va plus loin, car son mari arrive à la conclusion qu'elle n'est pas une femme. Il lui dit : « lo que pasa es que no eres una mujer verdadera » (García Lorca 1996j, 504), réplique qui fait écho à celle de Yerma qui affirme « ojalá fuera yo una mujer » (García Lorca 1996j, 494), s'excluant elle-même du genre féminin.

[154] Fernández Cifuentes, L. (1983). García Lorca y el teatro convencional. *Iberoromania*, *17*, 94.

Yerma ne se sent pas femme puisqu'elle ne peut avoir d'enfant. Néanmoins, l'attitude de son entourage, loin d'être compréhensif, la pousse à s'identifier de plus en plus à un homme. En effet, comme nous le savons, l'image que le groupe dominant renvoie de nous-mêmes influence notre comportement jusqu'à ce qu'on adopte les traits de caractère que ce groupe nous a assignés. Cette identification au masculin pousse Yerma à se reconnaître dans cette « machorra » et à vouloir remplir elle-même les rôles masculins et féminins, en s'exclamant : « ¡Ay, si los pudiera tener yo sola ! » (García Lorca 1996j, 513) ou encore : « acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo » (García Lorca 1996j, 506), père et mère à la fois, sans nécessité de recourir à un homme. D'ailleurs, elle tente d'avoir un enfant sans l'homme à deux reprises lorsqu'elle a recours à la magie de Dolores et quand elle va faire un pèlerinage en espérant que le saint fécondateur puisse lui donner ce qu'elle désire. Une fois Víctor parti, son espoir diminue, car elle ne pourra plus recourir aux images avec lesquelles elle invoquait l'enfant tant désiré, comme au début de la pièce où « un Pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco » (García Lorca 1996j, 480) ou quand elle entend un enfant pleurer en présence de celui-ci : « Me había parecido que lloraba un niño », « Es la voz de un niño pequeño » (García Lorca 1996j, 493) lui dit-elle. En effet, Víctor « était la semence poétique ; le géniteur imaginaire permettait la gestation imaginaire et les images d'enfant et d'enfantement venaient occuper la place vide dans le réel, laissée vide par Juan ». Cette place restera vide et le « rêve de grossesse autarcique » (Ramond 2004, 15-16) ne pourra aboutir.

Elle reconnaît dans ses agissements le comportement masculin. Elle se confie à ce propos à María quand elle lui avoue que « Muchas noches bajo yo a echar la comida a los buyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre » (García Lorca 1996j, 506). D'ailleurs, son rapport aux hommes n'est pas celui que l'on attendrait d'une femme. « Yerma abraza y besa al Marido, tomando ella la iniciativa » (García Lorca 1996j, 482) et lors de la nuit de noces, au lieu de se comporter comme les « muchachas que han temblado y lloraron antes de entrar en la cama con sus maridos » (García Lorca 1996j, 481), elle ne pleura pas, au lieu de cela elle était heureuse et chantait. Ce comportement est plus propre à un homme, qui, selon la tradition, a un rôle actif dans une relation, la femme devant se contenter d'être passive et craintive. Tout le contraire de Yerma qui n'hésite pas à agir pour obtenir ce qu'elle veut. Dans cette œuvre, la femme se caractérise par son activité et sa prise de décision, alors que l'homme est passif. La passivité de Juan sera l'une des raisons qui la pousseront à se rebeller, à sortir de son rôle de femme soumise afin d'essayer de changer son destin. Yerma est donc un homme dans un corps de femme, « figure hautement ambiguë, mâle et femelle, mais également génitrice et progéniture » (Ramond 2004, 15).

Cette définition de Yerma amène tout naturellement à la fin de l'œuvre, où elle étrangle son mari sans que celui-ci ne puisse se débattre ou réagir à la situation. Cette scène pourrait paraître invraisemblable si on l'interprète avec les codes traditionnels du masculin et du féminin : comment une

femme faible et fragile pourrait-elle tuer un homme de ses propres mains ? Mais nous avons vu qu'elle n'est pas ce type de femme. Elle a adopté peu à peu les traits masculins qui la rendent forte, virile et même violente. Par conséquent, elle n'est pas plus faible, plus petite ou moins violente que son mari, d'autant plus si l'on considère que Juan se trouve aussi à la frontière des genres, elle est donc tout à fait capable de l'étrangler de ses propres mains (Fernández Cifuentes 1983). Les rôles traditionnels sont inversés, elle a rompu avec l'identité féminine qui est définie par la permanence dans l'espace domestique, la passivité, la résignation, le silence et la faiblesse. Ainsi, quand elle assassine son mari, « se consume así su victimización por parte de una sociedad patriarcal que la avoca a un único destino, la maternidad, con el que no puede cumplir » (Nieva de la Paz 2008, 168-69).

Laila Ripoll dans *El árbol de la esperanza* offre une vision de la femme qui a de nombreux points communs avec Yerma, malgré des différences importantes. Toutes deux ont vécu à la même époque, mais dans des continents différents et l'un des auteurs s'est inspiré d'une personnalité connue tandis que l'autre a pris pour héroïne une femme anonyme. Le personnage lorquien est une femme qui a vécu toute sa vie à la campagne et qui n'est sûrement jamais sortie de sa région. Sa vie se résume à sa maison et son mari, alors que Frida Kahlo a beaucoup voyagé et a eu une intense vie sociale et culturelle. En dépit de ses divergences entre une femme et une autre, nous pouvons relever des similitudes dans leurs traits de caractère. Kahlo est une femme qui s'est distinguée dans le monde culturel, elle a lutté pour se faire une place dans un domaine dominé par les hommes. Malgré ses problèmes de santé, elle a réussi à se convertir en un modèle de lutte, de persévérance et de courage pour toutes les femmes. Comme cela a été dit à de nombreuses reprises, si une femme veut se frayer un chemin dans la vie publique, traditionnelle imperméable aux influences féminines, elle doit adopter les attitudes du groupe dominant. C'est ce qu'elle a fait.

Une des caractéristiques de cette femme est sa masculinité, pensons aux photos d'elle où non seulement elle fume, acte en soi très masculin, mais aussi tient sa cigarette d'une façon très virile. Son aspect physique avec sa moustache, ses sourcils, si caractéristiques de ce personnage, ses poses masculines, la position de ses jambes quand elle est assise, son regard franc, direct, la virilité de ses gestes et attitudes concourent à révéler les traits masculins de Frida. Petite, elle avait pour habitude de se déguiser en homme, en effet, elle explique :

Me vestía de señor : chaleco, saco, bastón y leontina
(¡Qué tonta!, creía que con el pantalón disimulaba la pata coja)
pero nunca conseguiste arreglarme los cabellos con un peinado de moda
(a mi hermana la moda le sentaba tan bien…)
Nunca me puse un vestido con encajes, una falda de raso,
y a ti te hubiera gustado tanto…[155]

[155] Ripoll, L., *op. cit.*, 59.

Sa mère aurait voulu que sa fille soit plus féminine. Même ses œuvres picturales paraissent issues d'un esprit masculin. La construction du genre féminin nous apprend que la femme et ses activités sont régies par le beau, la grâce, la fragilité. Ses œuvres ne correspondent pas du tout à cette définition de l'idéal féminin. Elle en est consciente, car lors du dialogue imaginaire avec sa mère, elle s'en excuse : « No sé escribirte un precioso poema lleno de rimas, / ni pintarte un cuadro lleno de flores… / y de mariposas / No sé hacer cosas bonitas, mamá. / Ni de niña era capaz de hacerlas » (Ripoll 2003b, 59). Elle ajoute :

Sólo se hacer cosas feas.
Cuadros feotes de madres feas,
madres desnudas, ensangrentadas, frías.
Madres espatarradas que escupen fetos,
que me escupen a mí.
Madres hinchadas por la muerte,
descompuestas,
sin rostro,
cubiertas por un sudario,
asquerosas madres muertas[156].

Cependant, son émancipation des stéréotypes de genre ne signifie pas pour autant qu'elle a renié toute identification au genre féminin. Très souvent, nous la voyons vêtue avec des costumes traditionnels de femmes mexicaines. Ainsi, tout comme Yerma, il s'agit d'une figure androgyne, mêlant le masculin et le féminin.

Bien que Frida ne soit pas stérile à proprement parler, son état de santé ne lui a pas permis d'être mère. Ainsi, dans la pièce de Ripoll, la maternité est une thématique récurrente. À l'instar de Yerma, elle souffre de ne pas être mère, ce qui a sûrement aidé à la configuration de sa personnalité et à ses traits de caractère. Elle ne se définit plus en tant que femme, son corps n'est qu'un « potro de tortura » (Ripoll 2003b, 69), n'étant plus que douleur et souffrance. Le fait de ne pas pouvoir enfanter a des conséquences dramatiques dans la vie de ces deux héroïnes : c'est un thème omniprésent dans *Yerma*, bien évidemment, et également dans *El árbol de la esperanza*. Bien qu'elle parle de nombreux autres sujets, la maternité revient à plusieurs reprises : elle relate la mort de son bébé, elle berce son enfant imaginaire et elle compare les enfants avec les animaux domestiques.

Son physique, son caractère, son attitude, influencés par son vécu, en ont fait une femme forte, qui s'éloigne des stéréotypes de genre, revendique sa légitimité et n'hésite pas à bousculer les habitudes pour se faire entendre. Frida Kahlo et Yerma ont pris des chemins bien différents, certes, mais nous ne pouvons nier leurs points communs. Chacune à sa façon et avec leurs armes, elles se sont rebellées contre l'ordre établi. Elles ont souffert de ne pas avoir d'enfant et sont devenues des femmes au genre

[156] Ripoll, L., *op. cit.*, 61.

ambivalent, mélangeant les traits des deux sexes dans le but de pouvoir survivre à cette société, ce qui n'a pas été suffisant pour les soustraire à leur terrible destin.

1.2.3. Sous le signe de la tyrannie

Si une femme veut se faire entendre et se faire respecter, elle doit adopter les attitudes masculines. C'est le cas de plusieurs personnages des pièces de García Lorca et Ripoll, qui ont intégré parfaitement les comportements de la classe dominante, devenant ainsi les principales actrices de la reproduction des schémas de domination. Les femmes auxquelles nous allons faire référence, Bernarda et Nazaria, sont toutes deux des femmes d'âge mûr avec une certaine position sociale. Elles ont assimilé les normes de la société patriarcale, qu'elles imposent aux autres membres de la communauté, ayant recours à la violence si cela s'avère nécessaire. Ces femmes sont des femmes sans hommes, toutes deux veuves, elles ont pris la place de leur mari et remplissent leur rôle, avec autant d'acharnement, voire plus, que ne le faisait leur époux. Ces femmes dominatrices perpétuent la tradition machiste dans laquelle seuls comptent la force et l'argent, la virginité et le silence.

Luis Fernández Cifuentes analyse le processus de masculinisation de Bernarda dans son article « García Lorca y el teatro convencional ». Dans un premier temps, elle semble remplir les fonctions d'une femme : elle est définie en tant que mère, fille et épouse. Mais au fur et à mesure que l'œuvre avance, nous apprenons que son deuxième mari vient de décéder, homme pour qui ni elle ni ses filles, à l'exception de Magdalena, ne semblent avoir beaucoup d'affection. Elle se retrouve seule pour tenir la maison. Quant à María Josefa, sa mère, elle vit sous la domination de Bernarda, et n'a pas d'autre choix que de se soumettre à son autorité. Ce n'est pas une relation mère-fille, mais plutôt une relation de soumission-domination, dans laquelle la mère est condamnée à vivre sous le joug de Bernarda étant donné son âge et sa condition mentale. Les filles sont également soumises par la force et l'autorité de leur mère. Elles vivent sous le contrôle permanent de celle-ci avec qui elles entretiennent une relation qui, à l'instar du binôme María Josefa/Bernarda, n'est pas une relation de mère-fille, mais bien de domination-soumission. L'autorité de Bernarda va si loin que la désobéissance de l'une d'entre elles la pousserait à la considérer non plus comme une de ses filles, mais comme une ennemie : « una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga » (García Lorca 1996f, 620) affirme-t-elle. Quand nous y regardons de plus près, il est évident que Bernarda s'éloigne de la construction du genre féminin et adopte des caractéristiques plus propres au sexe opposé. Ainsi, ses traits de caractère féminins diminuent, voire s'inversent dans certains cas. Peu à peu, elle reprend à son compte les codes du genre masculin et inscrit sa domination et toute-puissance dans une continuité : « casa de mi abuelo », « casa de mi padre » (García Lorca 1996f, 591) et enfin « casa de Bernarda Alba ». Cependant, plus que d'une continuité, pour La Poncia, il s'agit d'une rupture qui a eu lieu depuis la mort de son père : « desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos » (García Lorca 1996f, 585). Cette information nous montre que Bernarda en tant que chef de famille est bien plus stricte que ses prédécesseurs masculins. Dès la première scène, La Poncia brosse un portrait du caractère celle-ci,

soulignant la méchanceté et la tyrannie dont elle fait preuve depuis toujours et pas seulement depuis le décès de son mari. D'ailleurs, le commentaire qu'elle fait à propos du mari résume cette idée : « ¡Buen descanso ganó su pobre marido! » (García Lorca 1996f, 585). La mort de son mari n'est qu'un prétexte qui légitime l'autorité qu'elle avait déjà au sein de sa famille. Ainsi, elle reproduit les schémas de la société patriarcale en étant encore plus intransigeante que les propres oppresseurs.

Elle est présentée comme un dictateur sans sentiment, la description de La Poncia est d'ailleurs particulièrement explicite : « Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara » (García Lorca 1996f, 585). En outre, son objectif est de faire respecter son autorité au sein du foyer. Elle s'adresse à La Poncia en lui disant : « yo ordeno » (García Lorca 1996f, 614) et à ses filles avec « yo mando » (García Lorca 1996f, 591), croyant empêcher de cette manière tout risque de rébellion. La tyrannie qu'elle exerce se retrouve dans les termes qui lui font référence qui sont une féminisation des vocables utilisés le plus souvent au masculin, tels que « tirana », « dominanta » (García Lorca 1996f, 584-85), ce dernier étant une invention de l'auteur. De plus, Bernarda, tout comme Nazaria, pour faire valoir son autorité utilise des phrases qui semblent provenir d'une entité supérieure, espèce de code moral ou idéologique : « los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado » (García Lorca 1996f, 624), ce qui lui permet d'asseoir son autorité et de la rendre incontestable. Bernarda est à tous points de vue un être malveillant, mais, selon Allen Josephs et Juan Caballero :

> No malévolo porque trate de usurpar una autoridad que no es suya, sino malévolo en su manera de emplear su propia autoridad. Bernarda no transgrede por asumir el mando porque después de la muerte de su marido en ella está naturalmente ; transgrede en el modo de emplear ese poder que la jerarquía y el código social le confieren[157].

Tout comme nos héroïnes précédentes, l'inversion n'est pas complète, les signes féminins ne peuvent être totalement étouffés par ce processus de masculinisation. Symbole de son pouvoir, la « vara de la dominadora » (García Lorca 1996f, 632) est détruite par Adela ; elle récupère brièvement son symbole d'autorité avec le fusil, mais elle n'a pas réussi à atteindre Pepe el Romano avec le fusil, car « una mujer no sabe apuntar » (García Lorca 1996f, 633) (Fernández Cifuentes 1983). Enfin, Bernarda n'exerce son autorité que dans son foyer, dans le domaine privé. L'espace public étant exclusivement réservé aux hommes, elle sait où est sa place et celle de ses filles dans la société : à l'intérieur de la maison, espace qui leur est réservé. La tyrannie exercée par cette femme semble toute puissante, mais il ne faut pas oublier que son impact est limité au domaine de l'intime et du privé. Dehors, elle n'a aucun contrôle, celui-ci étant réservé aux hommes. Ainsi, malgré ses apparences masculines, elle sait respecter les normes et les impose fermement à ceux qui l'entourent, sans outrepasser les limites que sa condition de femme lui impose.

---

[157] García Lorca, F. (1997). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid : Cátedra, 94.

Bernarda, et la Madre de *Bodas de sangre*, sont les archétypes de la mère espagnole, modèle habituel depuis la Restauration. Ce sont des mères féroces qui défendent et perpétuent la famille patriarcale, mais elles sont aussi, bien qu'elles n'en soient pas conscientes, ses premières victimes (Doménech 2008). En tant que victime de la société patriarcale, Bernarda fait preuve non seulement de despotisme pour imposer sa volonté, mais aussi pour se protéger de cette même société qu'elle défend. John Crispin l'explique en ces termes :

Podrá parecer inverosímil, a primera vista, ver a Bernarda no como encarnación de la tiranía social […] sino como su víctima […] Como mujer en esta sociedad, Bernarda sabe que no tiene derecho a ningún protagonismo […] ni siquiera dentro del núcleo familiar […] Su mecanismo de defensa ha sido sublimar su condición de mujer y atribuirse un papel exclusivamente masculino de mando. Pero Bernarda sólo puede mandar en su dominio cerrándolo a la observación de los demás. La muerte del segundo marido es pretexto para cerrar puertas y ventanas[158].

Le personnage de Nazaria dans *Atra bilis* a de nombreux points communs avec Bernarda, bien qu'elle ne remplisse les fonctions que de fille, à travers une brève référence à leur mère qui déshérita Daría en faveur de Nazaria : « Madre sabría porque me las dejaba a mí » (Ripoll 2013a, 41), et d'épouse, plus exactement de veuve, étant donné que la pièce commence également avec le décès du mari. Elle n'a pas eu d'enfant, nous pouvons supposer que c'est elle qui est stérile, car son mari a eu un bébé avec sa sœur, Aurori. Nous ne connaissons pas les raisons pour lesquelles Daría n'a pas été la bénéficiaire de l'héritage, même si elle est la plus âgée. Il est possible que leur mère la considérât comme inapte à exercer les fonctions de « terrateniente ». Daría fait preuve d'un caractère qui répond à la construction féminine du genre (c'est une fervente dévote qui se sacrifie pour sa famille, bien qu'elle éprouve une haine profonde envers cette même famille), alors que Nazaria est plus masculine dans sa caractérisation. Ainsi, leur mère n'aurait pas déshérité Daría, c'est « l'homme » de la famille qui en a bénéficié comme la tradition l'indique. Ici aussi les codes du féminin perdent de leur force et s'estompent peu à peu, elle est veuve, stérile et s'occupe, a priori seule, du maintien de la maison et des terres et par conséquent, c'est elle qui doit subvenir aux besoins de ses sœurs. Elle adopte donc des attitudes masculines ne serait-ce que par son rôle de chef de famille.

Tout comme Bernarda, elle donne des ordres aux autres membres de la famille et impose sa volonté par la force si nécessaire. Elle aussi a un bâton, symbole de son autorité, qu'elle n'hésite pas à utiliser contre sa propre sœur. Dès la première didascalie, son despotisme se fait ressentir dans la description qu'offre Laila Ripoll : « Está sentada en un butacón de caoba y terciopelo, acompañada de su inseparable muleta que, a veces, empuña como un mandoble. […] Es rígida, mal encarada y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna » (Ripoll 2013a, 25). Elle impose sa volonté en disant « he dicho que no y cuando yo digo que no es que no » (Ripoll 2013a, 27) et poursuit en réitérant « ¡he dicho que yo empiezo, calamidad! ¡Y mucho cuidadito con pasarte de lista o te abro la cabeza a muletazos! ¡Mala

[158] Crispin, J. (1985). « *La casa de Bernarda Alba* dentro de la visión mítica lorquiana ». In Ricardo Doménech, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid : Cátedra, 178-79.

cuca! » (Ripoll 2013a, 29). Afin de renforcer son autorité, les verbes « decir », comme on vient de le voir, ou « decidir », par exemple dans « yo decido si se abren o no se abren mis postigos » (Ripoll 2013a, 66) lui permettent de s'ériger en tant que maîtresse de maison toute puissante, qui peut insulter ou maltraiter sa famille, comme quand elle utilise les termes de « mosquita muerta » et « marrana » (Ripoll 2013a, 40) pour se référer à Daría. Par conséquent, Nazaria ne se contente pas de donner des ordres, elle fait preuve de violence et humilie ses sœurs, qu'elle ne peut supporter. Ainsi, elle insulte Aurori en la traitant de « malcriada » ou de « caprichosa, boba de cal y de canto » (Ripoll 2013a, 30). Sa colère s'adresse également à José Rosario Antúnez Valdivieso : « siempre abochornada por tu culpa. Siempre dejándome en evidencia. Vago, que toda tu vida no has sido sino un vago chupasangres » (Ripoll 2013a, 35). Sa rage culmine lors d'une discussion avec Daría à propos du défunt mari. Elle ne peut se contenir, ses sentiments l'amènent « al borde del ataque de histeria » et elle « golpea a Daría con la muleta » en l'insultant de « ¡Piélago! ¡Podricajo! ¡Por tu culpa! ¡Siempre me lo has estropeado todo! ¡Cainita ! ¡Siempre arruinándome la vida ! » (Ripoll 2013a, 54). Elle poursuit avec des termes tels que « ¡Vampira! ¡Monstruo! » (Ripoll 2013a, 63) ou « Homicida. Loba rabiosa » (Ripoll 2013a, 64). De plus, un rapide coup d'œil au texte mettra en évidence que Nazaria est le personnage qui prend le plus souvent la parole, ce qui se justifie, bien entendu, par sa fonction essentielle au sein de sa demeure : elle donne des ordres et dirige les autres femmes, qui sont dans l'obligation de lui obéir, étant donné que c'est grâce à elle qu'elles peuvent survivre. Elle les loge, les nourrit et leur donne « cama, colchón, pan blanco, buen puchero, un techo... » (Ripoll 2013a, 47), comme elle se plaît à le rappeler fréquemment, c'est pourquoi ses sœurs et la servante lui doivent obéissance aveugle.

Ces quelques exemples servent à montrer que Nazaria n'a que peu de choses en commun avec le stéréotype féminin. La bienveillance, l'abnégation et la fragilité ne sont en rien des qualités présentes chez ce personnage. Bien au contraire. L'image qui se dégage est celle d'un être féroce, rongé par la méchanceté. Cependant, l'usage fréquent de la violence ainsi que la perte de contrôle nous pousse à croire qu'elle peine à imposer son autorité. Comme Bernarda, bien qu'elle s'acharne à vouloir tout contrôler, elle finit par échouer. Pour preuve, les infidélités de son époux, la grossesse d'Aurori, la tentative d'assassinat de Daría et celle d'Ulpiana. Elle n'a pas réussi à imposer sa tyrannie dans sa propriété et encore moins à l'extérieur, car tout comme dans *La casa de Bernarda Alba*, sa toute-puissance ne dépasse pas les murs de sa propriété. Les trois sœurs savent, malgré tout, quelle est leur place : le foyer, le domaine du privé. Tout au long de l'œuvre, elles ne font aucune référence à une quelconque activité extérieure. Elles ne sortent pas, sauf Ulpiana, car en tant que servante, elle fait le lien entre extérieur et intérieur, tout comme La Poncia, et Aurori, qui par sa condition mentale ne se régit pas par les mêmes règles. La seule véritable mention à une activité extérieure est liée au défunt, qui, selon ses propos, a eu une vie passionnante : il était ingénieur, travaillait dans la marine et a beaucoup voyagé. En tant qu'homme, il a évolué dans l'espace public et a séduit les trois sœurs, bien que cette version des faits soit fortement contestée par Daría.

El ingenierito del pelo engominado entrando en la taberna a caballo y vestido de guardia marina. Y nosotras tres como imbéciles, como las pánfilas que éramos, cayéndosenos la baba escuchando tus cuentos de mulatos y cocoteros. Guardia marina. A saber de dónde sacarías tú ese uniforme de engañabobas. Tú no has sido guardia marina en tu vida, a mí no me la das. Guardia marina. Ja. Y en Cuba, ni más ni menos. Ja. Me río yo[159].

En dépit de l'attitude masculine très marquée de Nazaria, elle n'en reste pas moins une femme qui voit son territoire se limiter à l'espace privé, espace réduit où, malgré ses efforts, elle n'arrive pas à imposer son autorité. Nazaria et Bernarda se situent à la frontière des genres. Leur situation spécifique leur a donné le pouvoir absolu dans leur demeure, pouvoir qu'elles aiment utiliser pour imposer leur volonté aux autres et devenir ainsi de véritables tyrans. Ce comportement les place à la limite des genres traditionnels, car malgré tout elles n'en restent pas moins des femmes qui ont respecté et respectent encore leur rôle dans la société.

1.2.4. Inversion des genres

Federico García Lorca, dans certaines de ses productions, inverse les caractéristiques du masculin et du féminin. C'est le cas de la Zapatera, du Novio et de la Novia dans *Bodas de sangre* et de Perlimplín et Belisa dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Nous avons vu précédemment que certains hommes ne correspondaient pas à l'idéal de l'homme viril et macho. Ici, il s'agira de déterminer en quoi ces éléments qui s'éloignent de la virilité masculine reprennent les constructions du genre féminin.

La Zapatera adopte des éléments masculins au niveau linguistique qui contrastent avec les signes féminins qui la caractérisent, comme l'explique John Walsh. Dans les didascalies, elle est décrite comme étant « agreste » (García Lorca 1996g, 198). Elle déclare qu'elle a le sang de son grand-père, un dresseur de chevaux, avec toutes les connotations masculines que cela entraîne, et elle ajoute « lo que se dice un hombre » (García Lorca 1996g, 218). En réponse aux commérages du voisinage, elle envisage d'acheter une arme à feu, symbole phallique et masculin par excellence. De plus, elle se montre forte et sûre d'elle, en effet elle affirme au Zapatero que « no [tiene] ningún miedo. La navaja se contesta con la navaja y palo con el palo » (García Lorca 1996g, 235). Elle se défend seule, n'ayant aucunement besoin qu'un homme lui vienne en aide : « La gente me canta coplas, los vecinos se ríen en sus puertas y como no tengo marido que vele por mi, salgo yo a defenderme, ya que en este pueblo las autoridades, son calabacines, ceros a la izquierda, estafermos » (García Lorca 1996g, 220). Le signe le plus évident de rupture des codes du féminin est son refus de se taire. En effet, son mari lui demande constamment de tenir sa langue, à titre d'exemple nous pouvons mentionner une des interventions où le Zapatero lui ordonne de se taire : « ¿Te quieres callar? » lui dit-il, ce à quoi elle répond en se levant, ignorant l'ordre de son mari : « ¡Cállate! No me hagas hablar más de lo prudente y ponte a tu obligación. ¡Parece

[159] Ripoll, L., *op. cit.*, 65.

mentira! » (García Lorca 1996g, 201). Ainsi, ses paroles et ses actes soulignent le fait que nous sommes face à une femme active qui dit ce qu'elle pense et se dresse contre la passivité féminine (Walsh 1988). Ces éléments masculins seront repris par Yerma et Adela.

Les personnages de *Bodas de sangre* tiennent des propos dans lesquels les rôles masculins et féminins sont clairement différenciés. La Madre affirme que « los hombres, hombres ; el trigo, trigo » (García Lorca 1996c, 417) ou bien que « una mujer con un hombre, y ya está » (García Lorca 1996c, 418), elle définit le mariage en ces termes : « un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás » (García Lorca 1996c, 431). Dans la pièce nous pouvons donc trouver de nombreuses références sur la répartition des rôles entre les sexes, le plus souvent de la bouche de la Madre, qui renvoient aux stéréotypes : les femmes dominent l'espace privé et les hommes l'espace public, la préservation de l'honneur passe par la vertu de la femme, elles doivent procréer et destiner leur vie à leurs enfants et maris. Cependant, Luis Fernández Cifuentes nous avertit que l'énonciation elle-même de ce code est un indice de son immédiate transgression. Au lieu de se marier avec le Novio, d'avoir des enfants et de s'enfermer chez elle pour mener à bien les tâches féminines, la Novia est partagée entre deux hommes, décide de fuir lors de son mariage, abandonnant son futur foyer pour s'approprier l'espace extérieur, décisions qui provoqueront la tragédie (Fernández Cifuentes 1986).

De plus, la description de la Novia s'éloigne des modèles préétablis. En effet, à plusieurs reprises les personnages, ou elle-même, lui confèrent des éléments propres à la masculinité. Curieusement, elle a le même âge qu'aurait eu le fils aîné de la Madre s'il n'avait pas été assassiné. Le Padre voudrait que le mariage ait lieu le « día en que ella cumple veintidós años justos », ce qui réveille les sentiments de la Madre concernant les tragiques évènements qu'elle a vécus : « ¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, si los hombres no hubieran inventado las navajas » (García Lorca 1996c, 430). Le grand frère du Novio aurait eu le même âge que celui de la Novia, c'est-à-dire qu'elle est plus âgée que son futur époux. Comme nous le savons, la femme doit être plus jeune que l'homme, pour que celui-ci puisse remplir sa fonction de mâle dominant qui protège sa femme. Dans les unions traditionnelles, le contraire est rarement le cas. Si l'homme doit être grand, fort, viril et plus âgé, la femme doit être petite, fragile et plus jeune. À travers cette comparaison, la Novia est assimilée à un homme et prend donc les caractéristiques de cet homme dominant. Caractéristiques qui vont être renforcées lorsque la Criada lui dit « tienes más fuerza que un hombre », ce à quoi la Novia réplique : « ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera! » (García Lorca 1996c, 432). Son père étaye cette définition quand il l'a décrit à la Madre : « Que te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca ; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes » (García Lorca 1996c, 429). L'image de « cortar una maroma con los dientes » est plutôt masculine, donnant l'impression qu'elle a la force d'un homme, surtout si l'on prend en compte le symbole phallique de la « maroma ». Par conséquent, l'image de la femme donnée par le Padre est loin d'être l'image d'une femme docile, tranquille et fragile (Feal Deibe 1984).

Contrairement à la Novia, le Novio a des caractéristiques à tendance féminine. La Madre joue un double jeu. D'un côté, elle montre sa conception machiste de la vie, car elle affirme que les hommes doivent avoir été avec plusieurs femmes démontrant ainsi leur virilité comme son père : « Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo » (García Lorca 1996c, 417). De l'autre, elle souligne la virginité de son fils, en certifiant : « Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol » (García Lorca 1996c, 429). En plus de connaître la vie privée de son fils, la Madre fait l'éloge des caractéristiques qui ne sont pas estimées socialement, car l'homme doit affirmer sa virilité par l'intermédiaire des femmes. Au lieu de cela, elle encense la virginité et la pureté de son fils, comme s'il s'agissait d'une qualité essentielle chez un homme (Feal Deibe 1984). Nous pouvons ajouter que le fait qu'il subisse une attaque directe à sa virilité, selon la conception traditionnelle de la masculinité, n'est pas anodin et renvoie à cette même idée de manque de virilité et de puissance masculine. De plus, le Novio est, depuis le début de l'œuvre, associé à sa mère. Dans ce mariage, les rôles s'inversent, ce n'est pas la Novia qui passe du père au mari, mais le Novio qui passe de la domination de sa mère à celui de sa fiancée. Elle le traite comme si c'était une femme, ce qui renvoie au début de la pièce : « que me gustaría que fueras una mujer » (García Lorca 1996c, 417), lui dit-elle. Le message qu'elle envoie aussi à son fils est confus. La peur des « navajas » et de la mort de sa famille la conduit à regretter de ne pas avoir eu une fille, pour éviter qu'elle ne soit assassinée dans les mêmes conditions que son mari ou son fils. C'est pourquoi elle tient un discours contradictoire et indécis. Les fiancés voient donc leur rôle inversé : la Novia a la force d'un homme, alors que le Novio est vierge et pur.

Carlos Feal Deibe dans son article « El sacrificio de la hombría en *Bodas de sangre* » analyse la relation du Novio avec sa virilité de la manière suivante. L'intervention de la Criada : « Porque el novio es un palomo/ con todo el pecho de brasa/ y espera el campo el rumor/ de la sangre derramada » (García Lorca 1996c, 446) n'anticipe pas seulement la mort des protagonistes masculins, mais elle a une signification plus immédiate.

La sangre derramada, en el contexto erótico en que se menciona, el día de la boda, sería la de la mujer que pierde su virginidad a manos del hombre, poseído este por el fuego amoroso (« con todo el pecho de brasa »). Tal sentido, sin embargo, no se impondrá en la tragedia, donde el hombre ocupa el lugar de la mujer : la sangre derramada será la de él (la sangre caliente de su pecho), no la de ella. Si hay un sacrificio de la virginidad es, por tanto, el del Novio, el hombre que no ha conocido mujer[160].

Le Novio meurt en faisant couler son sang virginal et devient ainsi un homme. Il lutte contre Leonardo à qui il donne la mort en même temps qu'il la reçoit. Ils accèdent ainsi à la virilité, virilité que la femme leur avait niée, en les repoussant tous les deux. Finalement et contrairement aux présupposés initiaux, « la hombría se conquista no en la relación con la mujer (una mujer castradora, que podía cortar una maroma con los dientes), sino en la huida o apartamiento de ella » (Feal Deibe 1984, 279). L'accès

[160] Feal Deibe, C. (1984). El sacrificio de la hombría en *Bodas de sangre*. *Hispanic Issue*, 99 (2), 279.

à cette virilité par l'intermédiaire de cette Novia masculine, tant désirée, les a donc conduits à leur propre mort.

Le Novio et la Novia ne sont pas les seuls qui voient leur genre inversé. D'autres personnages lorquiens s'éloignent de la configuration traditionnelle de la société patriarcale. C'est le cas de Belisa et Perlimplín. Perlimplín est un homme âgé qui n'a jamais connu de femme et qui est obligé par sa servante, faisant office de mère, de se marier. Son comportement est plus propre d'une femme, étant donné que c'est elle qui, traditionnellement, est donnée en mariage. Dans ce contexte, c'est Marcolfa qui donne la main de son maître à Belisa. Perlimplín, faisant preuve d'une attitude infantile, montre clairement sa peur des femmes, de l'inconnu, de cet autre qui lui semble complètement étranger. Il craint que Belisa ne l'assassine comme dans une histoire de son enfance : « Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir? » (García Lorca 1996a, 243), puis il demande à Marcolfa : «¿Será capaz de estrangularme? » (García Lorca 1996a, 245). La nuit de noces, Perlimplín, habillé spectaculairement cachant ainsi son impuissance, confesse ses craintes, rappelant une fois de plus le lien entre ses peurs et son enfance : « Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar » (García Lorca 1996a, 247). Perlimplín, lui-même, se rabaisse à cette condition d'enfant, ce que Belisa ne manquera pas d'utiliser.

Malgré la différence d'âge entre eux, Belisa a une attitude condescendante avec son mari. Quand elle s'adresse à lui, elle efface toute trace de virilité masculine, le réduisant à un enfant. Elle fait usage de nombreux diminutifs, le plus souvent avec le suffixe « -ito », ou dans une moindre mesure « -illo », quand elle le nomme, annulant sa puissance virile : « caballerito », « maridito », « hijito », « Perlimplinito », « Perlimplinillo », « chiquitito » ne sont que quelques exemples de la façon dont Belisa s'adresse à son mari. Le suffixe « -ito » est souvent utilisé pour désigner quelque chose de petit ou de peu d'importance. Il peut également montrer de l'affection ou du mépris, selon le contexte. Ici, la protagoniste en fait usage pour montrer une sorte d'affection envers son mari, à peine voilée par un sentiment de mépris, le réduisant à l'état d'enfant. Elle ne voit pas son mari comme un homme viril qui pourrait la satisfaire, mais plutôt un enfant qui va découvrir, grâce à elle, les plaisirs de la vie. Selon l'analyse de Michèle Ramond, ce manque de virilité est déjà présent dans son nom. Perlimplín contient le nom « perle », perle sécrétée par certains mollusques et qui évoque le sexe de la femme. Ici, il s'agit d'une perle avec un supplément « plin », supplément anodin qui ne semble être là que pour souligner le manque de la chose essentielle. Ce supplément phallique est ce qui le différencie du féminin, mais c'est cette petitesse dérisoire, qui fera défaut lors de sa nuit de noces (Ramond 2004). Belisa est une femme forte, qui sait ce qu'elle veut et sait tirer profit des situations qui s'offrent à elle. Les arguments matérialistes de sa mère ont suffi à la convaincre de se marier : « Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dineros por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres » (García

Lorca 1996a, 244). De plus, elle parle librement et jouit de sa sexualité (point sur lequel nous reviendrons ultérieurement). Elle ment à son mari dès le début sans aucun complexe ni remord :

BELISA : *(Fingiendo que despierta.)* Perlimplinito. ¿Qué quieres?
PERLIMPLÍN : ¡Dime pronto!
BELISA : ¿Qué te voy a decir? ¡Yo quedé dormida mucho antes que tú!
PERLIMPLÍN : *(Se echa de la cama. Va vestido con casaca.)* ¿Por qué están los balcones abiertos?
BELISA : Porque esta noche ha corrido el aire como nunca.
PERLIMPLÍN : ¿Por qué tienen los balcones cinco escalas que llegan al suelo?
BELISA : Porque así es la costumbre en el país de mi madre.
PERLIMPLÍN. Y ¿de quiénes son aquellos cinco sombreros que veo debajo de los balcones?
BELISA : *(Saltando de la cama en espléndida toilette.)* De los borrachitos que van y vienen, Perlimplinillo, ¡amor![161]

À l'exception du début de l'œuvre où elle laisse sa mère débattre des conditions de son futur mariage, Belisa n'a rien d'une femme traditionnelle. Même si elle a besoin d'un homme pour l'entretenir, elle est indépendante psychologiquement, c'est-à-dire qu'elle n'a pas besoin de son époux pour prendre des décisions et agir. Elle connaît les hommes et est consciente de sa beauté et de son charme, qu'elle utilise pour arriver à ses fins et imposer sa volonté. Belisa est plus proche d'Ève que de la vierge Marie, le rôle de la femme fatale lui ressemble plus que celui de *ángel de hogar*. La femme fatale fait peur aux hommes, car elle est indépendante, libre et forte. Elle a toutes les caractéristiques traditionnellement attribuées à l'homme et c'est la raison pour laquelle les hommes s'en méfient. Pour résumer cette idée d'inversion des genres dans les œuvres lorquiennes, nous pouvons conclure que le Novio s'identifie à la Madre et Perlimplín s'identifie à son moi enfant, rompant ainsi les stéréotypes de genre, tandis que leurs compagnes, qui se montrent fortes et viriles, assument le rôle masculin avec la plus grande simplicité.

À la lumière de ces commentaires, il est évident que les personnages ne sont pas si traditionnels qu'ils en ont l'air au premier abord. Leur genre en tant que construction sociale, est indépendant du sexe biologique, déterminé par la naissance. D'ailleurs, certains personnages confondent les genres jusqu'au point où il nous est difficile d'identifier le sexe biologique, au-delà des attitudes et comportements. Perpetua est un de ces personnages. Contrairement aux personnages précédents, elle ne s'est pas mariée, elle vit avec ses frères dans une demeure qui est sienne, comme les terres qui l'entourent. C'est une femme sans homme qui n'a pu faire sa vie avec l'homme dont elle était amoureuse. Elle aimait le père de Zoilo, cet homme est devenu une véritable obsession, comme en témoigne Zoilo : elle « estaba obsesionada con mi padre, no podía vivir con esa quemazón » (Ripoll 2013e, 243) et elle décida de « denunci[ar] a mi madre para ver si quitándola de en medio mi padre se fijaba en [ella] » (Ripoll 2013e, 252). Mais, le résultat ne fut pas celui escompté et elle a dû vivre avec cet amour non réciproque. Dans un dernier espoir, en échange du vélo, elle demande à Zoilo de prendre avec elle une photo de mariage,

[161] García Lorca, F. (1996). « Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas 2, Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 252.

ce qui montre bien le désir frustré avec lequel elle a dû vivre toutes ces années. La photo de mariage doit être la plus réaliste possible « con velo blanco y vestido negro con pechera de azabaches, que aun estamos de luto por mi tía Ludmila […] Y el novio de uniforme. Todo sin ostentación, que estamos en guerra » (Ripoll 2013e, 251). Son désir de maternité a été également frustré. Avant même d'avoir une quelconque relation avec le père de Zoilo, elle « tejía primores para los futuros hijos » (Ripoll 2013e, 243). Le proverbe qu'elle utilise plus tôt dans la pièce, « mujer sin criaturas es un árbol sin fruta » (Ripoll 2013e, 195), montre bien qu'elle désirait avoir des enfants, étant donné que cela fait partie de la mission de la femme. Perpetua est donc une femme qui s'est éloignée des stéréotypes de la féminité et qui en a souffert.

Néanmoins, elle endosse le rôle de mère avec ses frères, comme nous l'avons déjà analysé. Le plus souvent, elle les interpelle avec le terme « hijo » et même « niños », comme s'il s'agissait de ses fils. Ses interventions, telles que « no regañís, no regañís, que eso está feo, que los hermanos no tienen que regañar » (Ripoll 2013e, 199) ou « ya está bien de tanta tontería, hijo, que estás hoy de un rebelde… » (Ripoll 2013e, 221), soulignent ce rôle de mère. Elle les élève, les éduque leur donne des conseils, en prend soin comme s'ils n'étaient que de jeunes enfants ayant besoin de leur mère. Eux-mêmes se comportent de cette façon. Lors d'une dispute avec son frère, Plácido appelle sa sœur pour qu'elle vienne le gronder : « ¡Pacífico se está cortando las uñas, Perpetua ! » (Ripoll 2013e, 198) et à la mort de Perpetua, leur première réaction est de se demander ce qu'ils vont faire sans elle : « ¿Qué va a ser de nosotros ahora? » (Ripoll 2013e, 263) se demandent-ils. Perpetua ne fait pas seulement office de mère de substitution, elle incarne aussi le père. De nombreuses références à leur mère sont faites tout au long de l'œuvre, mais aucune au père, ce qui donne l'impression qu'il s'agit d'une famille matriarcale : la chef de famille est la mère qui a élevé ses enfants comme des femmes, puis le pouvoir se transmet à sa fille, Perpetua. Ces femmes prennent le pouvoir et dominent le reste de la famille, s'approchant des caractéristiques de genre masculines. De plus, son comportement autoritaire n'est pas sans rappeler celui de Bernarda ou de Nazaria, elle insulte constamment ses frères en les qualifiant de « cobarde, arrastrada, cagueta… » (Ripoll 2013e, 211) ; elle vocifère pour se faire obéir : « ¿no me has oído, retrasado de los cojones? ¡Que te marches! […] ¡Fuera! » (Ripoll 2013e, 218) ou bien donne des ordres : « ¡Apagar eso ahora mismo! […] ¡Abre! » (Ripoll 2013e, 217).

Compte tenu des caractéristiques masculines de Perpetua, son propre frère, Pacífico se demande si c'est un homme ou une femme. En effet, dans un premier temps il pose la question à Zoilo de manière un peu voilée, car il n'ose pas être franc : « ¿Usted qué cree que es mi hermana ? », puis, il répète deux fois : « ¿Qué cree que es ? » et enfin il spécifie le fond de sa pensée : « ¿Cree usted que la Santa es… hembra ? » (Ripoll 2013e, 230). D'après lui, sa sœur « siempre ha sido la más inteligente. ¿A usted no se le hace un poco hombruna? » (Ripoll 2013e, 231). D'abord, il associe l'intelligence à la masculinité, étant donné qu'il commence sa phrase par l'affirmation qu'elle est la plus intelligente, puis la met en relation avec la masculinité. Son commentaire, très machiste, est le reflet de la société patriarcale dans

laquelle il vit. Pour Pacífico, sexe et genre ne font qu'un, puisque le fait que sa sœur ait des traits traditionnellement masculins fait naître en lui le doute sur son sexe. Il s'agit d'un point de vue paradoxal et contradictoire étant donné que lui et son frère ont été élevés comme des filles. Il explique à Zoilo les raisons de cette transgression des genres :

Mi madre siempre nos quiso mujeres. Decía que las mujeres mantenían a la familia y las tradiciones, que los hombres necesitaban a las mujeres porque eran las únicas que estaban en contacto con Dios. Así que siempre nos trató como tales y ya ve usted el panorama. Qué tres estafermos que hemos quedado hechos. Plácido se le quedó a medio camino y yo, como soy tonto, nací desbaratado, aunque meo sentado y duermo en camisón, no se vaya usted a creer[162].

Cette réplique met en évidence bon nombre des stéréotypes de genre. La femme est la gardienne du foyer, de l'espace privé, elle maintient la famille et les traditions. Elle est également religieuse et, grâce à cette qualité, elle peut orienter son mari dans la vie, ce qui revient à dire que si son époux fait une entorse à la morale, la faute retombera sur elle, puisqu'elle n'aura pas su être suffisamment présente pour lui. C'est dans cette optique que Plácido et Pacífico ont été élevés : nés hommes, ils ont été élevés suivant les codes de genre féminin, provoquant ainsi la rupture entre sexe et genre. En dépit de cette éducation particulière, Pacífico est obsédé par le sexe de sa sœur. Une fois morte, sa première réaction sera de regarder sous sa jupe pour vérifier : « PLÁCIDO : *(Hipando)* ¿Qué haces? / PACÍFICO : Mirar. / PLÁCIDO : ¿El qué? / PACÍFICO : Si tiene cola. […] PLÁCIDO : *(Con un hilillo de voz)* ¿Y tiene? / PACÍFICO : No. / PLÁCIDO : ¿Entonces? / PACÍFICO : Nada. No tiene nada de nada. Está lisa como un taco de madera » (Ripoll 2013e, 262). Nous voyons ici que ce n'est pas seulement Pacífico qui est intéressé, mais aussi son frère, qui, bien que timidement, veut savoir la vérité. Ainsi, malgré son attitude masculine, Perpetua n'en reste pas moins une femme.

À l'instar de Perpetua, nous pouvons nous demander si le personnage du chat dans *Así que pasen cinco años* est un mâle ou une femelle. Ce personnage est appelé « Gato » par l'enfant, mais rapidement il le corrige et lui dit que c'est une « Gata ». Ainsi, son genre est ambigu, il est impossible de savoir s'il s'agit d'un mâle ou d'une femelle. Le Gato dit que c'est une chatte, mais dans les didascalies fonctionnelles, il/elle est toujours désigné/e en tant que Gato. Par contre, les didascalies « mimosa », « enfática » ou « ofendida » (García Lorca 1996b, 341-44) sont au féminin. De plus, le Gato estime que le Niño aurait dû savoir qu'il s'agissait d'une femelle « por [su] voz de plata » (García Lorca 1996b, 341). Bien que le Niño dialogue avec le Gato en utilisant le féminin, il insinue qu'il a una « cuca » (García Lorca 1996b, 344), ce qui offusque le Gato. Il n'arrive pas à intégrer l'idée qu'il s'agit d'une femelle, peut-être y voit-il des éléments plus propres au genre masculin. Nous n'avons que peu d'informations à ce sujet, il est donc difficile de trancher. En tout cas, cette confusion des genres et des sexes n'est pas anodine. Pour Ángel Sahuquillo, le Gato est sexuellement ambigu. En effet, la suite du

[162] Ripoll, L. (2013). « Santa Perpetua ». In Laila Ripoll, *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao : Artezblai, 231.

dialogue, avec les dix coups de pierre qu'il a reçus, renvoie au châtiment réservé aux homosexuels pendant le Moyen Âge. Non seulement ils étaient battus, mais aussi castrés, ce à quoi fait référence l'enfant, quand il évoque la castration qui annonce la mort (Sahuquillo 1986) : « GATA : ¿Y qué nos comen? / NIÑO: La cara, con los dedos *(Bajando la voz.)* y la cuca » (García Lorca 1996b, 344). Ainsi, cette confusion pourrait renvoyer à la propre sexualité de l'auteur et aux problèmes qu'il a pu rencontrer au moment de constituer son identité.

À travers l'analyse de ces œuvres, nous nous sommes rendu compte que la frontière entre les genres tend à s'estomper, il n'y a plus deux genres bien définis, mais une multitude qui se superposent, s'échangent, s'entrecroisent. Aujourd'hui, de plus en plus de femmes ont des caractéristiques dites « masculines » et les hommes « féminines », chacun les intégrant et se les appropriant à sa manière, agissant en fonction de ses envies et répondant à son bien-être. D'autres encore affirment clairement leur non-conformisme se présentant à la société telle qu'ils se voient, qu'ils se ressentent réellement. La société dans laquelle nous vivons est en pleine mutation, libre à nous de suivre ce mouvement ou de stagner dans la représentation traditionnelle des genres, des rôles de l'homme et de la femme.

1.2.5. Travestissement

Les personnages des œuvres de Federico García Lorca et de Laila Ripoll prennent des caractéristiques propres du sexe opposé, nous l'avons vu, mais pas seulement. Dans certains cas, ils s'habillent avec des tenues de l'autre sexe, ils se travestissent donnant à la pièce une grande variété d'interprétations. L'art du travestissement se caractérise par le fait de revêtir des vêtements du genre opposé, indépendamment de son sexe et de son orientation sexuelle. Ce phénomène existe depuis toujours et a longtemps été considéré comme une perversion. Néanmoins depuis un certain temps, le statut de cette pratique évolue. Il perd peu à peu cette connotation subversive pour surgir de manière explicite et assumée sur la scène moderne, ce qui souligne l'évolution des mentalités en termes de genre et de sexualités. En effet, le travestissement « concerne autant le plateau et la présence du corps que les mutations des mentalités collectives liées à la reconnaissance du mouvement homosexuel » (Banu 2007, 2). Le travestissement fait passer d'un genre à un autre et renvoie aux thèses de Judith Butler qui affirme que le genre n'a pas de sexe, étant donné qu'il n'est que construction sociale. Ainsi, selon Bruno Tackels, en faisant usage de cette pratique, nous faisons évoluer les genres, ceux-ci ne sont pas figés, ils changent constamment et par conséquent, l'opposition binaire homme/femme n'a plus lieu d'être et la hiérarchisation des pouvoirs non plus (Tackels 2007), théoriquement bien entendu… Nous pouvons nous travestir pour des raisons très diverses, pour des raisons politiques, éthiques ou bien pour assouvir nos fantasmes. Mais quelle que soit la raison, on essaie toujours de devenir quelqu'un d'autre, sans pouvoir rester tout à fait celui que l'on pense être (Banu 2007). Cette pratique renvoie aux masques, auxquels nous avons déjà fait référence, qui permettent de nous cacher et qui en même temps permettent de nous dévoiler face aux autres. Avec le travestissement, nous pouvons accéder au masque, qui, quant à lui, permet d'accéder à la vérité. C'est pourquoi le travestissement est une pratique importante qui a

été utilisée par les deux dramaturges qui nous intéressent et qui nous permet de découvrir le moi profond des personnages.

Au théâtre, le travestissement renvoie à l'action de changer de costume pour interpréter plusieurs personnages. C'est le cas de Perlimplín, qui change de costume pour interpréter un jeune homme qui courtise Belisa. Il est à la fois le vieil homme impuissant, que Belisa n'aime pas, et le jeune amant vigoureux, dont elle est éperdument amoureuse, bien qu'elle ne le connaisse pas. Perlimplín joue ce jeu, car il est conscient que « si insiste en imponerse a Belisa [tel qu'il est réellement] será uno más, el peor, en la larga lista de amantes, y elige ser el único que jamás va a poseerla, para ser el único que se adueñe de su pensamiento » (Degoy 1996, 58). Ce dédoublement de personnalité, dans le but de conquérir le cœur de la jeune Belisa, renforce et souligne les contrastes entre la jeunesse et la vieillesse, la beauté et la laideur, l'imagination ou la fantaisie et la réalité et enfin, entre corps et âme, en tant qu'amour charnel et amour spirituel (Bou 2000). Le Zapatero, lui aussi, décide de se déguiser pour tromper sa femme. Tout porte à croire qu'il regrette de l'avoir abandonnée, mais avant de rentrer chez lui, il veut savoir si celle-ci a préservé son honneur en son absence. Ainsi, ces deux maris, plus âgés que leur femme, ont recours à ce stratagème afin de découvrir la véritable personnalité de leur épouse. Un autre personnage a recours au travestissement : il s'agit de Tuso, un homme avec des problèmes mentaux qui a pris les habits de la Sor afin de jouer avec ses camarades. Tuso se travestit en femme, car dans le foyer dans lequel ils se trouvent, ils n'ont de contact qu'avec des femmes, et celles-ci leur servent donc de matériau pour leurs jeux. Il faut ajouter à cela que travestir un des personnages permet une certaine distanciation avec les évènements, car il s'agit de souvenirs extrêmement traumatisants pour les enfants, en effet la Sor les a maltraités et est responsable de leur mort. Le travestissement joue donc un rôle cathartique chez les enfants pour qu'ils puissent se libérer de leur passé traumatique.

Mis à part ces quelques exemples, Federico García Lorca et Laila Ripoll recourent au travestissement pour souligner les concordances ou les divergences entre sexe biologique et genre socialement construit. Nous avons parlé précédemment de *Santa Perpetua* et de la confusion des genres chez la protagoniste et ses deux frères. Ces derniers se sont demandé toute leur vie si Perpetua était un homme ou une femme, étant donné les caractéristiques masculines de celle-ci. C'est une question que se pose non seulement les personnages, mais aussi les spectateurs. En effet, le rôle de Perpetua est tenu par un homme. Il s'agit bien entendu d'un choix volontaire de Ripoll qui avoue même avoir créé ce rôle pour un acteur particulier, Marcos León, car « su cabeza rapada y lo ascético de su figura acentúan el carácter grotesco del personaje » (Ladra 2011, 37). Ainsi, les spectateurs se demandent tout au long de la représentation s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. En outre, le recours au travestissement est une des caractéristiques du grotesque que la dramaturge utilise fréquemment, surtout dans sa *Trilogía Fantástica*. En effet, dans *Atra bilis*, les quatre femmes sont interprétées par des hommes, de même que la Sor dans *Los niños perdidos*, à laquelle nous venons de faire référence.

Lors de la première apparition de Plácido et de Pacífico, ils apparaissent « vestidos con camisones de mujer [y] corren perseguidos por un demonio invisible » (Ripoll 2013e, 187), ce qui rend cette scène plutôt comique, voire grotesque, le grotesque étant accentué par le fait qu'il s'agit de deux hommes. Plácido qui « se […] quedó a medio camino » (Ripoll 2013e, 231) comme l'affirme son frère, adopte les codes masculins et féminins indistinctement. Il revient sur scène avec « una bata de mujer, con una taza humeante » (Ripoll 2013e, 197), image qui renvoie aux stéréotypes de la femme au foyer d'un certain âge. Bien que l'extravagance de ses frères ne pose pas de problèmes à Perpetua, qui s'adresse à eux tantôt au masculin, tantôt au féminin, elle doit leur rappeler qu'ils doivent se vêtir décemment s'ils veulent sortir : « Y a ti que no se te ocurra salir así vestido. Ponte siquiera unos pantalones, que luego todo se sabe… » (Ripoll 2013e, 212), ordonne-t-elle à Plácido. Les habitants du village ne vont sûrement pas accepter ce manque de respect à la morale traditionnelle : un homme est masculin et une femme féminine, et tous deux doivent se comporter conformément aux codes établis. Plácido lui obéit, mais « no va exactamente vestido de mujer pero tampoco de hombre. Lleva una indumentaria decididamente extravagante » (Ripoll 2013e, 214). L'éducation qu'il a reçue de la part de sa mère a été la base qui lui a permis de développer son propre style, qui ne correspond ni au genre masculin ni au féminin, il se situe à mi-chemin, prenant ce qui lui convient de chaque genre. D'ailleurs, la pièce se terminera par la mort de Perpetua provoquée par Plácido. Pistolet à la main, il a tiré sur sa sœur sans le vouloir, car, reprenant les propos de Bernarda : « una mujer no sabe apuntar » (García Lorca 1996f, 633).

Pacífico, quant à lui, « nac[ió] desbaratado » et « me[a] sentado y duerm[e] con camisón » (Ripoll 2013e, 231). Il souffre d'un léger retard mental, comme le répètent constamment son frère et sa sœur. D'ailleurs, lui aussi en est conscient : il dit clairement à Zoilo « soy tonto » (Ripoll 2013e, 231). Bien qu'il ait adopté des caractéristiques exclusivement féminines aussi bien au niveau vestimentaire qu'au niveau du comportement, certains de ses actes montrent qu'il y a chez lui un mélange des genres évident. Il montre un intérêt certain pour le football, à chaque fois que Perpetua est en transe, il veut savoir les résultats des matchs, et il apparaît sur scène « comiéndose un bocadillo y con un botellín » (Ripoll 2013e, 210). Ces attitudes sont plus proches de l'homme viril qui va s'installer devant un match de football que d'une femme élégante. Cette image se renforce avec sa tendance à « tirarse pedos », qui ne correspond pas à la discrétion féminine. À travers le travestissement, Plácido et Pacífico mélangent les genres, ils ne sont ni hommes ni femmes, selon la définition traditionnelle, ils ont construit leur propre identité, qui ne rentre dans aucun des stéréotypes préétablis.

Bien qu'il ne s'agisse pas de travestissement à proprement parler, nous allons faire une brève incursion dans l'œuvre lorquienne *Así que pasen cinco años*, dans laquelle plusieurs des personnages utilisent un éventail, objet typiquement féminin. Le Viejo, le Joven et le Amigo ont chacun un éventail : « El Joven lleva un abanico azul ; el Viejo, un abanico negro, y el Amigo, un abanico rojo agresivo » (García Lorca 1996b, 347). Le Prestidigitador a aussi un éventail dont il fait usage fréquemment : « El

Prestidigitador saca un gran abanico blanco y empieza a abanicarse mientras canta suavemente » (García Lorca 1996e, 326). Cet acte renvoie à la féminité et, par conséquent, s'éloigne des représentations masculines de la virilité, ce qui, notamment dans le cas du Joven, sera développé ultérieurement.

De même que pour Perpetua, Laila Ripoll a choisi des acteurs masculins pour incarner les personnages de *Atra bilis*. Dans cette œuvre, elle dénonce l'obscurantisme, ainsi que le niveau de cruauté que la nation peut atteindre, mais en veillant à instaurer une distance entre la scène et les spectateurs, grâce, notamment, au travestissement. Ce sont des personnages grotesques qui permettent aux spectateurs de supporter la vérité. La description des personnages est particulièrement explicite et nous donne à voir le rôle de chacun d'entre eux dans la pièce : Nazaria, plus élégante que ses sœurs, est autoritaire et montre son pouvoir par l'intermédiaire de son accoutrement ; Aurori a des problèmes mentaux, elle se comporte comme une enfant ; Daría, plus sobre dans sa tenue, est, apparemment, une fervente religieuse bien qu'elle conserve en elle beaucoup de rancœur et de haine[163]. Ces trois vieilles femmes, ainsi que la servante, jouées par des hommes soulignent leurs tendances masculines et donnent un caractère grotesque à la scène, d'autant plus que malgré leur caractérisation très précise, le spectateur pourra se demander s'il s'agit réellement de femmes.

Bien que dans *Víctor Bevch* le travestissement ne caractérise pas un personnage, son utilisation n'en reste pas moins essentielle dans le déroulement de l'œuvre. Víctor, homme viril, fort et machiste, apparaît « vestido de chica » (Ripoll 2003d, 25) dans un rêve. De par sa misogynie, son rêve se transforme en véritable cauchemar puisqu'il va faire partie d'un collectif qu'il déteste : les femmes. Il réagit violemment aux commentaires du Espectro qui l'appelle à plusieurs reprises « chica » : « ¡Y no me vuelva a llamar chica! », « Y como me vuelva a llamar "chica" le parto la cara... » (Ripoll 2003d, 26). Pour lui, l'appeler « chica » revient à l'insulter et à le rabaisser à une catégorie inférieure dans laquelle se trouvent non seulement les femmes, mais aussi les étrangers et les homosexuels, ce que nous développerons ultérieurement. Les autres personnages prennent sa place et agissent comme de parfaits machistes. Le Espectro adopte un comportement « entre lascivo y paternal » (Ripoll 2003d, 25), car, outre les considérations machistes concernant le travail dont nous avons déjà parlé, au lieu de l'appeler « señora », il l'appelle « chica » ce qui dénote une attitude paternaliste renforcée par son insistance au

[163] La description des trois sœurs est essentielle pour comprendre le caractère de chacune d'entre elles, c'est pourquoi il nous a paru intéressant de la retranscrire :
Nazaria, con género más fino, adorna de azabaches la generosa pechera ; luce unos grandes aretes de oro en las orejas y doble alianza en el dedo anular, el bolsón de paño en el regazo. Lleva los pocos pelos que le quedan recogidos en un moño bajo. Está sentada en un butacón de caoba y terciopelo, acompañada de su inseparable muleta que, a veces, empuña como un mandoble. De vez en vez se seca el lagrimeo de la rija con el pico de un pañuelito bordado. Es rígida, mal encarda y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna. A su lado, Aurori se balancea de una mecedora chirriante y mira a las musarañas con sus ojillos de cabra. Lleva anudado bajo el mentón un pañuelo negro, del que se le escapan, blanquísimas y crespas, algunas guedejas ; las medias medio caídas y el mandil arrugado y no muy limpio. Sonríe desdentada y bobamente, mientras hace sonar la esquila. Un poco más lejos, en una silla vulgar, la figura menuda y nerviosa de Daría : pañuelo negro y pulcro, mandil con grandes bolsillos. Con movimientos de ratón de campo desgrana interminablemente las cuentas de un rosario, aunque su cara es al de un perro faldero malo. Masca el aire y rumia bilis. Mucha bilis (Ripoll 2013a, 25-26).

moment de lui demander son prénom : « ESPECTRO : […] ¿Cómo te llamas? / VÍCTOR : Víctor. / ESPECTRO : Será Victoria. / VÍCTOR : No, no : Víctor. / ESPECTRO : Pues eso, Victoria. / VÍCTOR *(Estallando.)* : ¡Que no, coño! ¡Víctor! ¡¡Me llamo Víctor! » (Ripoll 2003d, 26). Le Espectro ôte le pouvoir de décision de Víctor-femme, c'est lui en tant qu'homme qui sait et décide pour elle. « Además de fea, es una machorra » affirme le Espectro, ce commentaire dénote le mépris qu'il ressent envers ces femmes qui ne sont pas féminines. « Luego dirán que tienen mala suerte en la vida, a quién se le ocurre : tornero fresador, menuda marimacho... » (Ripoll 2003d, 26), par cette affirmation le Espectro crée une corrélation fictive entre les femmes qui ne correspondent pas aux stéréotypes du féminin et leurs chances dans la vie, insinuant que pour qu'elles aient du succès, elles doivent correspondre aux critères de genre. De plus, ce manque de féminité leur fait perdre leur statut de femme, tel qu'il est traditionnellement défini, comme le confirme le commentaire de Benibení : « Machorras, que ya no valéis ni para parir, que hasta eso lo tenéis que hacer con anestesia... » (Ripoll 2003d, 26). Víctor se retrouve face à ses démons, il se voit reflété dans le comportement du Espectro et de Benibení qui ont pris, temporairement, sa place et prend conscience de la manière dont il traite les femmes qui l'entourent. Au-delà des questions de sexe et de genre, Laila Ripoll, par l'intermédiaire du travestissement, instaure une distance entre l'être et le paraître qui empêche « la identificación y transforma a los personajes en unas marionetas cuyos discursos de auto-justificación y encubrimiento de la verdad se desmoronan poco a poco ». De cette façon, elle « recre[a] de una manera esperpéntica una realidad española que dista de ser como se ha contado desde la esfera del poder » (Rodríguez 2015, 254).

Bien qu'à l'origine Federico García Lorca n'ait pas conçu *La casa de Bernarda Alba* pour qu'elle soit jouée par des acteurs masculins, force est de constater que certains metteurs en scène ont pris le parti d'inclure des hommes dans cet univers peuplé de femmes. Le premier fut Ángel Facio le 11 novembre 1976 au Teatro Eslava à Madrid qui choisit Ismael Merlo pour incarner le rôle de Bernarda. Avant cette représentation, Ángel Facio représenta pour la première fois au Portugal cette œuvre en 1972 au Teatro Experimental de Oporto avec José Cardose dans le rôle de Bernarda, suivie de deux représentations en Espagne, à Salamanque et à Valladolid. Si Bernarda est jouée par un acteur masculin c'est bien sûr pour illustrer ses caractéristiques masculines. Elle n'est pas perçue comme une femme, mais bien comme un homme qui impose sa volonté et domine tous ceux qui l'entourent. Pour aller plus loin, nous pouvons ajouter que cette Bernarda n'est pas une mère, ni même une femme, mais plutôt « una especie de animal asexuado, monolítico, rígido, inflexible, implacable, destructivo y constante » (Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y sus aplicaciones 2000, 291). Ce choix, tout comme dans le cas de Perpetua, pourrait éveiller des doutes sur le sexe de Bernarda chez le spectateur. C'est elle qui représente la société patriarcale et machiste, elle adhère aux coutumes et normes de la classe dominante, c'est la raison pour laquelle nous pensons qu'Ángel Facio, puis d'autres après lui, ont opté pour cette Bernarda masculine. D'un autre côté, nous pourrions argumenter que choisir une femme pour

le rôle de Bernarda donne plus d'impact à la pièce, c'est-à-dire que le fait que ce soit une femme qui impose et reproduit les schémas de domination peut être plus significatif que s'il s'agit d'un homme.

La pièce lorquienne qui utilise le travestissement sous toutes ses formes afin de nous montrer l'essence des personnages est *El público* de García Lorca. L'auteur utilise les costumes en leur donnant une portée qu'ils n'ont pas, le plus souvent, sur scène. Le travestisme était très utilisé notamment par Tirso de Molina, mais il acquiert une signification toute particulière avec Calderón de la Barca dans *El gran teatro del mundo*. Les costumes deviennent les protagonistes de l'auto sacramental. Ce dernier substitue la valeur anecdotique d'accumulation d'éléments artistiques que le travestisme avait dans les comédies, par une valeur symbolique et universelle. Ainsi, dans les comédies de Tirso de Molina, l'utilisation des costumes provoquait l'humour et l'ambiguïté sexuelle, alors que chez Calderón ce même recours renvoie à l'universalité. García Lorca, quant à lui, reprend une partie des valeurs du travestissement des comédies baroques, à savoir l'importance du sentiment amoureux, à travers la relation homme/femme et les rôles sociaux de chacun d'entre eux. L'amour est omniprésent dans *El público* et est en relation avec les costumes, notamment lors de la scène d'amour du sépulcre de Julieta, dans laquelle ce personnage est joué par un jeune homme de quinze ans. Les costumes et l'amour apparaissent comme des éléments indissociables. Néanmoins, la portée du travestisme dans la pièce lorquienne est particulièrement remarquable étant donné qu'elle entraîne la mort des acteurs par le public. Ainsi, nous pouvons dire que *El público* est bien plus près des valeurs transmises par *El gran teatro del mundo*, que de celles prônées par les comédies de Tirso de Molina (Millán 2000). À la lumière de ces considérations, nous pouvons dire que le travestisme est un recours ayant une importance primordiale dans cette œuvre, qui permet la configuration sexuelle de chaque identité et ainsi d'en saisir toute sa portée.

Cette œuvre avant-gardiste met en scène « la problematización de la identidad sexual, de las categorías conflictivas de lo masculino y de lo femenino y, en último término, la disolución metafísica de la noción de identidad, que queda convertida en un carnaval de incesantes transformaciones » (Grande Rosales 1999, 109). Tout au long de l'œuvre, les personnages vont changer constamment de costumes pour nous révéler peu à peu leur véritable nature. La plupart se cachent derrière des masques, pour occulter leurs désirs. Contrairement à la définition communément acceptée du travestissement, dans cette œuvre, cette pratique consiste plus à dévêtir qu'à vêtir : « las connotaciones femeninas y ambivalentes de los trajes no se presentan tanto como disfraz sino como indicios de la verdadera identidad oculta bajo traje masculino » (Grande Rosales 1999, 112). Le Director vit un intense conflit interne dès le début, il cache sa véritable personnalité, il faudra attendre qu'il passe derrière le paravent pour qu'émerge son véritable moi. Sa première transformation, quand rentre le public, est de changer « su peluca rubia por una morena ». Puis trois hommes entrent en scène, « vestidos de frac exactamente iguales. Llevan barbas oscuras » (García Lorca 1996e, 283). Ils obligent le Director, qui refuse de reconnaître le « teatro bajo la arena », à passer par le paravent. Il en ressort transformé en « muchacho

vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra » (García Lorca 1996e, 286). Le paravent dévoile sa personnalité, ce qui lui permet d'adopter des caractéristiques plutôt féminines, singularités que Lorca accentue en précisant que l'acteur devra être une femme. Le Director, devenu arlequin, s'approprie les codes féminins en voulant broder : « Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas » (García Lorca 1996e, 286). Derrière cette intervention se cache l'expression du désir sexuel, mais en codes féminins. L'arlequin n'est pas la seule facette de sa personnalité, à un autre moment il sera amené à porter « un sutilísimo Traje de Bailarina », puis « se arranca[rá] las gasas y aparece vestido con un maillot todo lleno de pequeños cascabeles » (García Lorca 1996e, 307). Ces costumes sont comme autant de masques qu'il enlèvera peu à peu pour révéler sa personnalité. Autre objet, lié au Director, qui représente la féminité est le rouge à lèvres. Le Director en veut un : « ¿Y mi lápiz para los labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio » (García Lorca 1996e, 287), et c'est le Hombre 2º qui, timidement, lui en propose un. Le Hombre 2º n'est pas encore passé derrière le paravent, c'est pour cette raison qu'il n'ose se montrer tel qu'il est et qu'il cache son rouge à lèvres dans sa barbe, confondant deux clichés de genres : le rouge à lèvres, symbole du féminin et la barbe, symbole du masculin. Le Hombre 2º est, à son tour, poussé à traverser le paravent, il en ressort en tant que « mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama » (García Lorca 1996e, 287). Cette fois-ci il s'agit d'une femme, qui au-delà de sa couronne de coquelicots, revêt les signes du masculin : le binocle et la moustache. Une fois sa vraie nature révélée, il n'hésite pas à demander « secamente » son rouge à lèvres. La salutation du Director est non seulement sarcastique, mais aussi grotesque : « ¡Oh, Maximiliana, emperatriz de Baviera ! ¡Oh, mala mujer ! » (García Lorca 1996e, 287), incarnant, tout comme le Hombre 3º, des éléments négatifs, « la folle », du stéréotype de l'homosexuel. Ces deux hommes abritent donc des traits masculins et féminins, qui se mélangent indistinctement et viennent configurer leur véritable personnalité. Ils n'ont plus peur de la réaction de la société et se montrent tels qu'ils sont réellement, leur féminité étant clairement confirmée.

Le Hombre 3º traverse, de son propre gré, le paravent dans une volonté de sincérité. Nous découvrons un homme « sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados » (García Lorca 1996e, 288), qui fait preuve de violence en fouettant le Director, puis en serrant les poignets d'Elena. Cette transformation montre un homme qui s'auto réprime et n'assume pas sa tendance sadique, c'est pourquoi il est violent envers les autres. Le dramaturge nous offre une vision plutôt négative de ce personnage. Malgré son passage derrière le paravent, il réprime ses tendances sadiques et son homosexualité, affirmant qu'il désire Elena. Quant au Hombre 1º, il ne passe pas derrière le paravent, puisqu'il n'en a pas besoin. Il est fidèle à lui-même, il affronte ses désirs et s'assume complètement, tout comme le Criado qui passe discrètement derrière le paravent ne subissant aucune transformation. Les hommes de *El público* sont des êtres ambigus qui cherchent leur

identité, en même temps qu'ils la renient. Ils sont partagés entre leur masculinité et leur féminité, qui, bien qu'ils veuillent la nier, apparaîtra évidente aux yeux de tous.

Un autre personnage important pour notre démonstration est Julieta. Le paradoxe de Julieta souligne, une fois de plus, la confusion des genres. En effet, les Caballos Blancos, qui veulent s'unir et ne faire qu'un avec elle, se retrouvent face à un personnage qui se comporte comme un homme. Les premiers signes de transformations sexuelles se font visibles quand elle prend les devants : « ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras » (García Lorca 1996e, 304). Par la suite apparaît l'autre Julieta : une caractéristique féminine est prise, ses pieds qui sont « pequeñísimos » et « deliciosos », pour l'assimiler, paradoxalement, à un homme, car « eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre » (García Lorca 1996e, 313). Dans nos sociétés, le corps féminin se caractérise par sa petitesse, toutes les parties sont petites et délicates, alors qu'ici les personnages affirment le contraire. La petitesse et la délicatesse des pieds de Julieta sont justement les éléments qui prouvent que ceux-ci ne peuvent pas appartenir à une femme. Ainsi, les sexes se confondent, nous ne pouvons plus nous fier aux présupposés que nous connaissons. Cette Julieta masculine, qui « parecía muy hermosa » (García Lorca 1996e, 318), est définit comme « la última Julieta verdaderamente femenina que se verá en el teatro » (García Lorca 1996e, 315), preuve ultime que la féminité n'a rien à voir avec le sexe. Julieta est un homme, homme qui est plus féminin que n'importe quelle autre femme. De cette manière, nous pouvons conclure que les hommes de García Lorca « (excepto cuando se los presenta como « macho », en general tangente al drama) no lo son en grado mayor de lo que lo es Bernarda Alba, ni sus mujeres que Curianito el Nene. El sexo es en Lorca una inagotable ceremonia de la confusión que encuentra su metáfora final tras los biombos de *El público* » (Marful 1987, 34), étant donné que « el amor oscuro es para ser vivido en su esencia, no en su forma » (Harretche 2000, 27).

2. SEXE, DÉSIR ET FRUSTRATION

2.1. Désir et frustration

Les personnages féminins des dramaturges étudiés, dont nous avons vu les principales caractéristiques, sont riches en détails et nuances, mais il y a un versant de la vie de ces femmes qui n'a pas encore été étudié, celui de la sexualité. Thème omniprésent dans l'ensemble de notre société, par l'intermédiaire des moyens de communication qui banalisent la sexualité et l'érotisme sous toutes ses formes, le sexe, paradoxalement, n'en reste pas moins un thème tabou encore aujourd'hui. Cette thématique intéresse et fascine autant qu'elle scandalise et indigne. Cette dichotomie n'est pas récente et, même si ces différences touchent l'ensemble de la société, la sexualité féminine a toujours généré plus de tabous que la masculine, qui, elle, est acceptée plus aisément. En effet, les femmes ont été, et

sont encore, réprimées et critiquées si leur morale sexuelle ne correspond pas à celle imposée par la société. C'est cette vision que nous verrons en partie reflétée dans les œuvres étudiées.

2.1.1. Sexualité et société

La sexualité féminine a donc toujours été perçue comme quelque chose de dangereux, qu'il faut réprimer si l'on veut préserver cet idéal féminin de pureté et de chasteté. C'est la raison pour laquelle la religion s'est toujours opposée et a toujours condamné l'érotisme, pratique que l'Église considère impure et contraire à la morale, l'érotisme étant l'antichambre de la sexualité. D'ailleurs, il est important de souligner que l'érotisme est, le plus souvent, lié à la femme et à l'expression de sa sexualité, car elle est perçue par le sexe opposé en tant qu'objet de désir et de plaisir, dont l'objectif est de satisfaire les instincts des hommes. Afin de mener à bien leur lutte contre la sexualité féminine, l'Église et la société, plus généralement, mirent au point une argumentation basée sur l'autorité médicale pour pouvoir réprimer et contrôler les besoins sexuels de la population et imposer leurs critères moraux.

Cette manière d'appréhender ce sujet a été, dès la deuxième moitié du XIX^{e} siècle très prisée, comme en témoigne l'analyse d'Ana Isabel Simón Alegre qui explique, dans son article retraçant l'évolution de la sexualité de la fin du XIX^{e} siècle à la guerre civile, que le désir féminin ainsi que son expression étaient considérés comme porteurs de pathologie chez les femmes. Cette idée prit forme et se développa dans la conscience collective grâce aux discours scientifiques. Les discours scientifiques affirmaient que, bien que les liens unissant désir et maladie n'aient jamais pu être démontrés, le désir manifesté publiquement ou dans l'intimité provoquait des maladies dans l'utérus, il était donc essentiel d'éviter tous types de désir chez les femmes. Cette théorie inhibait le désir des femmes en les empêchant de pouvoir s'exprimer librement. Néanmoins, l'acte de pénétration, à condition que l'acte soit à des fins procréatives, était bénéfique pour la santé des femmes. Les fluides masculins avaient de nombreux avantages, dont celui de calmer les nerfs, ce qui évitait le développement de maladies dans le corps féminin. De cette manière, l'acte sexuel n'avait pour but que la procréation et la préservation de la bonne santé de l'utérus, quelconque type de désir n'y trouvant pas sa place (Simón Alegre 2009). Cette inhibition eut, bien évidemment, des conséquences négatives sur la santé mentale des femmes, les obligeant à vivre dans la frustration, et sur leur liberté étant donné que ces règles imposées par la société patriarcale les limitaient dans l'expression de leur désir.

Le début du XX^{e} siècle marqua une évolution dans la conception de la sexualité féminine. En effet, les années 1920 et 1930 ont vu un regain d'intérêt pour la thématique de la sexualité, dû à l'oppression antérieure résultant de la Première Guerre mondiale. À cela, il faut ajouter « les effets dérivés de la Première Guerre mondiale, les changements dans la présence publique des femmes, la figure menaçante de la "femme moderne", le féminisme naissant, [qui] créèrent une ambiance de crise de "l'ordre sexuel" » (Aresti 2014, 49) et qui justifient l'intérêt croissant pour les questions d'ordre intime. Parallèlement, l'Église catholique s'est toujours montrée hostile à cet engouement pour la

sexualité, préférant garder silence sur ce thème qu'elle considère tabou. Malgré tout, au regard de l'ambiance régnante en ce du début de siècle, l'Église s'est vue obligée, bien qu'à contrecœur, d'abandonner son silence et d'imposer son point de vue pour le « bien-être » de la population. C'est la raison pour laquelle elle a mené une lutte frénétique pour moraliser la société et éviter qu'elle ne tombe dans le péché. Elle a centré ses efforts sur le corps des femmes et sur leurs vêtements qui devaient cacher au maximum la chair, car leur corps se dévoilait de plus en plus dans les rues ou sur les plages. Celle-ci entreprit donc une lutte acharnée contre les décolletés, les manches courtes, les jupes au-dessus des mollets et le maquillage, afin de veiller sur les principes religieux qui régissaient la sexualité, dont le plus important était la chasteté. Sa croisade s'est orientée plus particulièrement autour des femmes, qui devaient se marier au lieu de tomber « dans le feu de l'impureté », générant ainsi une double morale au détriment de ces dernières. Ainsi, comme nous le verrons ultérieurement, tandis que la morale sexuelle des femmes était intransigeante et inflexible, les hommes jouissaient d'une morale complaisante concernant l'infidélité et la prostitution.

Selon le travail d'Aresti, les tendances du début du XX^{e} siècle visaient à instaurer l'image de l'homme monogame, travailleur, bon mari et bon père de famille, s'opposant au stéréotype du don Juan espagnol. Mais les coutumes ont la vie dure et en pratique, les hommes continuaient à jouir d'une liberté et tolérance sexuelles qui étaient niées aux femmes (Aresti 2014). Face à l'Église, les discours scientifiques prennent le pas. Le docteur Gregorio Marañón, dont nous avons déjà parlé, s'érige en tant que figure emblématique de ce courant scientifique concernant la sexualité. Il plaide en faveur d'une prise en main par les femmes de leur sexualité et de la contraception, car, selon lui, la maternité n'est pas toujours synonyme de bonheur et d'épanouissement, même si elle reste, il ne faut pas l'oublier, le but ultime de toute femme. Dans ses travaux, il démontre que la maternité consciente est la meilleure manière d'obtenir ce que la société exige des femmes, mais tout en respectant leur santé mentale et physique, les multiples maternités pouvant avoir des conséquences néfastes sur la santé des femmes et sur leur épanouissement sexuel. Ainsi, à travers la régulation des naissances et l'éducation sexuelle, les femmes pourront devenir maîtresses de leur corps et s'épanouir pour accomplir au mieux leur devoir. En effet, l'instauration de ces mesures est essentielle si nous voulons que les femmes puissent se libérer « du fardeau des grossesses à répétition et […] lutter contre la mortalité infantile : plus les femmes étaient libres et éduquées, plus elles pouvaient "s'émanciper", c'est-à-dire assumer leur rôle de mère dans des conditions idéales et nécessaires au parfait développement de leur progéniture » (Ferrandi Regueillet 2014, 391). Outre les recherches scientifiques sur ce sujet, les collections populaires d'éducation et de divulgation sexuelles vont proliférer sur le marché. Celles-ci parlent ouvertement de sexe et de sexualité, ainsi, le sexe devient un thème scientifique en vogue en Espagne durant cette période.

Malgré ces quelques avancées, force est de constater que le modèle traditionnel perdure, car « l'émancipation » de la femme n'est revendiquée que si celle-ci peut être mise au service de la

procréation et jamais pour elle-même. Avec l'instauration du franquisme, l'intérêt pour le bien-être de la femme, même s'il était soumis à des conditions particulières, va disparaître pour laisser place à une société dans laquelle la seule chose qui compte est l'accomplissement du devoir de la femme envers la société. Ainsi, la société et les scientifiques montrent une indifférence totale à l'épanouissement sexuel de la femme. Seul compte son rôle de mère et d'épouse au sein de la société. Le docteur José Botellá Llusiá, ancien disciple de Marañón et autorité médicale sous le premier franquisme, déclare en 1943 que la féminité et la maternité ne sont pas une seule et même chose. La maternité est l'accomplissement de la féminité, c'est un pas de plus vers la féminité complète. Paradoxalement, atteindre la maternité rend la femme un peu moins féminine, ce qui n'est pas nécessairement perçu négativement. En effet, il ajoute qu'une femme excessivement féminine, qui met en avant son succès, ne sera pas une bonne mère de famille. La maternité constitue le seul objectif de la femme lui permettant d'atteindre la perfection. Ainsi, Botellá Llusiá conclut que les femmes qui sont devenues esclaves de leur féminité oublient que celle-ci n'a d'autre raison d'être que de parvenir à la maternité et que leur attitude a des conséquences néfastes pour la société (Botellá Llusiá 1943). Une femme ne devient vraiment femme que lorsqu'elle est mère, et cela justifie tous les sacrifices qu'elle devra faire pour y parvenir, sacrifices qui incluent celui de sa féminité, de sa sexualité et de son bien-être.

Pendant la période du premier franquisme, les normes sexuelles sont devenues plus restrictives et « seule l'activité sexuelle à visée procréatrice et pratiquée au sein du mariage catholique était tolérée et dite "normale" » (Ferrandi Regueillet 2014, 393). Ferrandi Regueillet poursuit en ajouter que la masturbation, l'homosexualité, l'activité sexuelle « désordonnée », c'est-à-dire celle qui est tournée uniquement vers le plaisir et non vers la procréation, sont des comportements considérés comme « pathologiques ». Loin de garder silence sur ce sujet, le franquisme s'intéressa à la diffusion du savoir sexuel, mais uniquement en adoptant un discours savant ou sur l'hygiène du mariage, dans le but de normaliser les comportements de la population pour qu'elle respecte et intériorise les principes de la normalité sexuelle (Ferrandi Regueillet 2014).

Parallèlement à cette vision, des voix dissidentes se font entendre, Simone de Beauvoir et Betty Friedan en sont des exemples. Elles cherchent à construire une nouvelle féminité, qui prendrait en compte la diversité des femmes. Betty Friedan dans son ouvrage *La femme mystifiée* prône l'avènement d'une femme qui ferait usage de la raison afin de défendre son propre espace, son autonomie et son individualité. Selon elle, les femmes doivent prendre conscience de la possibilité de concevoir une maternité différente à celle véhiculée par les dogmes religieux et patriarcaux. Les femmes doivent mettre tout en œuvre pour réinventer leur vie en fonction de leurs désirs et de leurs aptitudes, loin des impositions patriarcales. En effet, l'annulation de leur propre identité à des répercussions négatives non seulement sur elles-mêmes, mais sur la société tout entière, y compris sur les enfants. Ainsi, les femmes, sans nécessairement renoncer à leur rôle traditionnel, doivent prendre leur vie en main et trouver le courage de devenir un être humain à part entière, en y incluant la maternité et la sexualité (Friedan 1966).

Néanmoins, étant donné l'époque à laquelle cette œuvre a été publiée, elle n'a pas eu les répercussions escomptées dans l'Espagne franquiste, la voix majoritaire étant celle qui prône l'image de la femme traditionnelle, mère et épouse dévouée.

2.1.2. Frustration maternelle

Yerma est l'œuvre qui offre l'analyse la plus précise de la psychologie et physiologie féminines, de la même manière qu'elle constitue une anthologie des croyances et sentiments populaires sur la sexualité. Les conversations entre María et Yerma, riches en détails, en sont de bons exemples. Pour Yerma, la sexualité et la maternité sont indissociables[164]. Chez elle, l'instinct sexuel prend le plus souvent la forme de désir maternel, voire d'obsession maternelle. À plusieurs reprises, elle associe l'infécondité à la psychologie de l'acte sexuel, selon l'analyse de José Alberich : sa stérilité est due au manque d'amour et de volonté procréatrice de son mari. Elle explique à Dolores que « cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto » (García Lorca 1996j, 512). Juan est le portrait de l'homme traditionnel qui travaille la terre et, par conséquent, après une dure journée de travail, il se trouve dans l'incapacité de satisfaire sa femme. Pour lui, le sexe est plutôt un devoir qu'une expression d'amour ou de désir. Il y a un manque évident d'entente érotique entre les époux, entente que Yerma aurait pu atteindre avec Víctor. Cette incompatibilité sentimentale et sexuelle est perçue par la protagoniste comme la cause et le résultat de ce désir incontrôlable de maternité. Peu à peu, Yerma en vient à détester Juan qui est incapable de la combler aussi bien sentimentalement que sexuellement, et de la féconder. Son attitude provoque chez Yerma la répression de ses instincts qui se projette contre son mari, ce qui a contribué au développement de sa névrose. La frustration érotique et sentimentale de ce personnage est évidente et ne fait qu'augmenter à mesure que le drame arrive à son dénouement (Alberich 1965), la mort de Juan étant le résultat de cette répression psychologique et sociale.

Elle est consciente de sa condition, de son ignorance sexuelle et de son désir frustré. Lors de sa conversation avec la Vieja, celle-ci l'interroge pour connaître ses sentiments envers son mari : « VIEJA : Oye. ¿A ti te gusta tu marido? / YERMA : ¿Cómo? / VIEJA : ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?... / YERMA : No sé. / VIEJA : ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño

[164] Le destin de Yerma nous rappelle l'œuvre cinématographique de Miguel Picazo datant de 1964 *La tía Tula*, adaptation du roman homonyme de Miguel de Unamuno. Ici aussi, la maternité est la mission de chaque femme. Cependant, Tula est une femme seule, sans mari ni enfant, qui va recueillir les enfants et le mari de sa défunte sœur. Ainsi, elle va devenir mère et épouse de substitution, mais sans perdre sa pureté : elle personnifie les symboles du régime franquiste, à savoir la vierge et la mère (Morcillo Gómez 2015). Cette maternité asexuée doit être l'aspiration de toute femme et c'est ce que voudrait également Yerma. Elle veut l'enfant, sans l'homme et la sexualité qui l'accompagnent. Bien que la pièce *Yerma* ait été écrite avant la dictature franquiste, force est de constater que nous pouvons relever bon nombre de similitudes avec l'éducation que femmes et hommes vont connaître pendant et après le régime. Les deux sexes ont reçu une éducation sexuelle défaillante, ce qui pousse les femmes à réprimer leur sexualité, atteignant l'absurdité de vouloir être mère et pure en même temps. Cette attitude pousse la femme à intégrer des valeurs négatives, telles que la frustration, la souffrance ou l'abnégation, sentiments qui seraient propres à leur sexe.

cuando acerca sus labios? Dime. / YERMA : No. No lo he sentido nunca » (García Lorca 1996j, 488). Grâce à cet interrogatoire, nous apprenons que non seulement Yerma n'a jamais senti de plaisir érotique, sensuel (sauf deux fois avec Víctor), mais aussi qu'elle a besoin que quelqu'un le lui définisse pour qu'elle puisse être capable de l'identifier. Afin de compenser la froideur de Juan, elle affirme qu'elle aimerait être une « mujer caliente » pour pouvoir être capable d'engendrer un enfant : « yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego » (García Lorca 1996j, 512). Mais elle n'est pas l'une de ces femmes, elle est même incapable de les identifier ; elle ne peut donc pas remplacer son mari et compenser son manque d'enthousiasme sexuel, parce qu'elle en est privée elle aussi. En effet, selon elle, les enfants sont engendrés par le désir de les vouloir et non pas par la luxure, elle se caractérise donc par une morale érotique primitive, selon la terminologie employée par García Morejón (García Morejón 1998). Ainsi, « Yerma encarna el amor ausente y la imposible unión ; ella sufre por un ideal inalcanzable ; su sino, y su vida, son el fracaso. Su conciencia dolorosa del porqué de su fracaso constituye su angustia ; y su incapacidad de convertir su conciencia en acción llega a ser su tragedia » (Morris 1995, 20).

Pour résumer, nous pouvons affirmer que cette œuvre « desarrolla con mayor amplitud y profundidad el tema materno, su interacción con la moral sexual dentro y fuera del matrimonio, y su esencial vinculación con la identidad femenina en la España de preguerra » (Nieva de la Paz 2008, 158). Yerma suit la tradition et accepte le mari que son père lui a proposé, le mariage n'ayant été qu'une simple alliance économique. Juan n'est que le vecteur pour obtenir un enfant, elle ne recherche pas l'homme pour lui-même ou pour le plaisir que celui-ci pourrait lui procurer, mais pour l'enfant qu'il pourrait lui donner. En effet, elle explique que « el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... ». C'est la raison pour laquelle le plaisir sexuel n'a pas d'importance à ses yeux, seul compte devenir mère, le sexe étant le seul moyen d'y parvenir, elle affirme à la Vieja : « yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme » (García Lorca 1996j, 489). Yerma correspond au modèle de femme de l'Espagne de cette époque, car elle est convaincue que son bonheur ne dépend que de sa capacité à enfanter, son rôle de mère étant le seul et unique acceptable. Tout comme sa vision de la maternité, sa vision de la sexualité est celle préconisée par la société : l'acte sexuel doit s'effectuer dans le mariage et pour enfanter. Toute déviance à cette norme est impossible pour Yerma, ou elle devient mère au sein de son mariage avec Juan, ou elle ne le deviendra jamais. Et c'est cette deuxième option qu'elle choisira, ce qui la conduira à la tragédie.

Grâce à cette analyse, nous pouvons nous rendre compte que le concept de sexualité défini en tant que moyen d'enfanter, issu de la société patriarcale, est fortement ancré dans l'inconscient collectif. Malgré les années et l'évolution de la société, la sexualité, féminine demeure un sujet tabou, étant donné que nous sommes encore sous le joug de la domination masculine. Les hommes peinent à comprendre la sexualité des femmes, ils la perçoivent comme quelque chose d'obscur, d'incompréhensible qu'il vaut mieux cacher et reléguer à un second plan. La double morale persiste encore aujourd'hui et provoque,

non seulement un traitement inégalitaire entre les deux sexes, mais aussi une importante frustration chez les femmes qui a de graves conséquences sur leur épanouissement, comme l'ensemble de ces pièces nous l'a confirmé.

2.1.3. Frustration sexuelle

Bien que nous ayons parlé à maintes reprises de la sexualité, nous n'en avons pas encore donné une définition claire et précise, puisque jusqu'à maintenant nous nous sommes référés exclusivement à la sexualité en tant que moyen pour arriver à la procréation, et non pas à la sexualité pour elle-même. C'est ce dont nous allons parler maintenant. Les femmes, protagonistes des œuvres qui nous intéressent, sont des femmes qui vivent sous le joug de la domination masculine. Cette domination englobe tous les aspects de leur vie, y compris le versant sexuel. L'homme, quant à lui, a le droit de jouir comme il l'entend de sa sexualité, tandis que la femme ne peut s'exprimer sexuellement sans être stigmatisée : la liberté sexuelle de la femme est synonyme de perversion et dépravation, aucune femme vertueuse ne peut s'adonner à ces pratiques. Le sexe n'est, pour elle, que le vecteur qui permet de procréer. Alors, si le sexe ne peut être en aucun cas source de plaisir, qu'en est-il de leur désir ? De leur libido ? En sont-elles privées ? Elles n'en sont, bien évidemment, pas privées, étant donné qu'il s'agit d'un besoin intrinsèque à l'être humain, mais elles doivent faire face à cette répression sexuelle qui engendre chez elles une forte frustration qu'elles essaient de surmonter d'une manière ou d'une autre.

La libido est définie par Freud comme l'énergie des pulsions sexuelles. Cette énergie vitale englobe les désirs, les envies de l'activité sexuelle réelle ou imaginaire. Les héroïnes de García Lorca et de Ripoll y sont donc soumises au même titre que les hommes, même si la société a toujours eu tendance à vouloir supprimer et ignorer ces pulsions. C'est la libido qui nous pousse vers l'objet du désir et ainsi, vers l'assouvissement de l'excitation sexuelle. La libido est donc fortement liée au concept de désir, qui, quant à lui, se définit en tant qu'assouvissement des pulsions sexuelles. Le désir est perçu comme une frustration engendrée par la volonté de combler un manque, il est par conséquent à l'origine de la pulsion libidinale. Ainsi, la volonté de possession de l'être convoité liée au désir finit par peser sur notre capacité de discernement[165]. Les personnages que nous allons étudier sont soumis à ce désir et donc à la pulsion libidinale, qu'ils ne peuvent contrôler et qui aura, dans certains cas, des conséquences dramatiques. À la lumière de ces considérations, nous pouvons résumer notre propos en disant que le désir est le moteur qui les pousse à agir et provoque leur frustration, étant donné qu'elles ne peuvent l'assouvir.

Contre toute attente, la Madre dans *Bodas de sangre* exprime son désir sexuel librement, sans tabous. Tout au long de la pièce, elle se réfère constamment aux hommes sur fond de thématique sexuelle. Nous pouvons relever des interventions, telles que « un hombre hermoso, con su flor en la

[165] La thèse de doctorat de Lucie Lembrez de 2015, intitulée *Mécanismes de la sexualité en France, bisexualité et enjeux sociétaux : l'essor d'une nouvelle révolution sexuelle*. Paris : Université de Paris Descartes, résume et définit les concepts d'amour, de désir et de libido.

boca » (García Lorca 1996c, 416), « primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos » ou bien « ¿y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja puedan acabar con un hombre, que es un toro? » (García Lorca 1996c, 417). Elle fait explicitement référence à la beauté physique de l'homme, à l'intérêt qu'elle a pour son corps, pour son odeur aphrodisiaque et pour le plaisir sexuel, comme l'explique José Alberich dans « El erotismo femenino en el teatro de García Lorca ». De plus, le désir sexuel est symbolisé à plusieurs reprises par un animal. Tout d'abord, la Madre compare l'homme à un taureau, symbole de bravoure, d'énergie et de puissance virile. Puis, la Novia qui a été entraînée dans les bras de Leonardo par la force coercitive est également représentée par un animal de grande puissance : « como la cabezada de un mulo » (García Lorca 1996c, 472). Tout comme dans *La casa de Bernarda Alba*, où Adela et ses sœurs se sentent irrésistiblement attirées par la virilité de Pepe el Romano qui est comparé, entre autres, à un lion : « respirando como si fuera un león » (García Lorca 1996f, 632). De cette manière par l'intermédiaire de ces expressions, García Lorca veut briser les tabous en montrant que « el deseo sexual es en la mujer normal, y no solo en las viciosas, tan fuerte y dominante como en el varón » (Alberich 1965, 16), car le désir des femmes a longtemps été réprimé et ignoré aussi bien dans la littérature que dans la société elle-même. Il s'agit d'un besoin naturel qui vit aussi bien en elles que chez les hommes. En effet, bien que ce désir charnel s'exprime différemment chez les uns ou les autres, il doit être assouvi sans que cela ne signifie le mépris et le rejet de la part de la société. Malheureusement, dans la plupart des cas, ce désir ne pourra être satisfait et aura des conséquences néfastes sur les protagonistes.

La Novia dans *Bodas de sangre* est un exemple de désir assouvi, bien que seulement en partie, même si ce choix aura des conséquences tragiques aussi bien pour elle-même que pour l'ensemble des personnages. Elle est déchirée entre la passion qu'elle ressent pour Leonardo et la pression exercée par la société. En effet, d'un côté, l'éducation qu'elle a connue l'empêche de pouvoir s'exprimer librement, elle doit donc s'autoréprimer constamment, le devoir étant plus important que ses sentiments ou même que son bonheur. De l'autre, elle est rongée par le feu de la passion qui l'envahit « como un golpe de mar » (García Lorca 1996c, 472), l'obligeant à lutter contre ses désirs les plus obscurs, désirs qui la poussent dans les bras de Leonardo. Susana Degoy explique que les différents personnages, plus particulièrement la Madre avec ses conseils, les commentaires de la servante ou la chanson interprétée par les invités ne font qu'aggraver son conflit intérieur. Par leurs commentaires, ils la confrontent à la réalité, la Madre résume « lo que es casarse » en ces termes : « Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás » (García Lorca 1996c, 430-31), ils la confrontent aux normes auxquelles elle doit se plier et qui sont, pour elle, de plus en plus difficiles à suivre. Plus concrètement, elle se retrouve face à l'imminence d'une relation intime avec le Novio : plus cette relation approche, moins elle se sent capable de la tolérer, ce qui déclenchera le drame (Degoy 1996). La Criada envie la Novia qui va connaître la chaleur d'un homme : « ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso! […] Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te

roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor. […] Una boda, ¿qué es? […] Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer » (García Lorca 1996c, 435), sentiment que ne partage pas la Novia qui lui ordonne à plusieurs reprises de se taire, puisqu'elle se sent incapable de remplir son devoir d'épouse. Ainsi, face à cette réalité imminente, elle décide de céder à ses désirs, de tomber dans les bras de Leonardo, rejetant les normes sociales. La Novia refuse de vivre une vie de frustration, monotone, aux côtés d'un homme qu'elle n'aime pas, une vie dans laquelle ses désirs ne pourront être assouvis. Son feu intérieur est plus puissant que les normes sociales.

Contrairement à la Novia, le personnage de Marijose dans *El día más feliz de nuestra vida*, dans sa deuxième version, ne cède pas à ses pulsions. Déchirée entre son désir pour le vétérinaire avec qui elle entretient une relation illicite et son imminent mariage avec un homme bon, mais qu'elle n'aime pas, elle décidera de se marier avec cet homme pour qui elle ne ressent ni passion ni désir, se condamnant elle-même à une vie de tristesse et de frustration. La frustration générée par les codes moraux imposés par la société prend des proportions importantes lors de l'étape franquiste. La marginalisation sociale et intellectuelle des femmes sous la dictature a eu de graves conséquences sur le plan sexuel, notamment à travers le manque d'éducation et le sentiment de culpabilité installés dans l'inconscient des femmes. Comme nous l'avons déjà mentionné, le seul et unique but de la sexualité est la procréation, toutes les autres pratiques sont perçues comme des manquements à la morale et à la décence. La scène, explique Jorge Avilés Diz, dans laquelle les sœurs de Marijose la soupçonnent de se masturber, alors qu'elle se gratte la cuisse « porque [le] pica » (Ripoll 2001, 154) pendant qu'elles discutent est un exemple des mythes véhiculés et des menaces proférées par l'Église catholique. L'objectif est de réprimer sexuellement les femmes pour qu'elles perçoivent négativement la sexualité et qu'elle la considère comme une pratique immonde et abjecte (Avilés Diz 2014). Dans cette scène, l'intervention de Conchi est particulièrement significative, elle reprend la notion de péché, ainsi que le rôle traditionnel de la femme dans la société, puisque, selon elle, si une femme n'a pas d'enfant elle n'a plus de valeur.

AMELIA : ¿Te estás tocando lo que no se puede tocar?
CONCHI : Y cuando te lo laves hay que hacerlo sin tocarlo, y si lo rozas tienes que rezar dos padrenuestros y tres avemarías porque si no se te pudre y te cae al suelo y ya no vales pa tener hijos y te quedas que no vales pa ná [sic][166].
AURORA : Ea.
MARIJOSE : Lo juro por Dios que no me he tocao nunca.
CONCHI : Jurar en vano es pecao de tó [sic].
MARIJOSE : Lo juro porque es verdad.
CONCHI : Pecao [sic].
AMELIA : El cura dice que las niñas malas se tocan mucho y por eso se quedan ciegas y se le derriten los huesos.

[166] Concernant la masturbation, Jorge Avilés Diz précise que la référence de Conchi sur l'hygiène des parties intimes n'est pas anodine, car elle renvoie aux enseignements franquistes qui préconisaient de se laver quotidiennement afin d'éviter les irritations de cette zone qui pourraient inciter les jeunes filles à se gratter, ce qui les prédisposerait à la masturbation (Avilés Diz 2014).

CONCHI : Marijose es una niña mala y se va a quedar ciega y se le van a derretir los huesos y se va a ir al infierno a consumirse en las llamas eternas, por pecadora.
AURORA : ¡Ea![167]

Une fois adultes, nous pouvons voir que la vision de la sexualité des sœurs n'a connu que peu de changements et est fortement conditionnée par l'éducation qu'elles ont reçue. Ces enseignements ont laissé une trace profonde qui les suivra tout au long de leur vie sans qu'elles ne puissent s'en séparer. La vision qu'elles ont de la sexualité et du rôle de la femme en général est ancrée chez les trois sœurs, mais est plus visible chez Amelia. Le sexe, pour elle, continue à être aujourd'hui encore un péché qu'il faut éviter, c'est pourquoi il est primordial de limiter le sexe à la procréation et ainsi, à défaut de pouvoir rester vierge une fois le mariage consommé, elle pourra tout de même rester pure. Le concept traditionnel de mariage analysé antérieurement est intimement lié au manque d'information concernant l'éducation sexuelle. Le mariage est perçu comme un contrat social, dans lequel l'amour, la passion et le bonheur sont exclus. Parallèlement à la scène de la soi-disant masturbation, Marijose met en avant, une fois encore, la répression et le sentiment de culpabilité qui l'habite encore, bien qu'elle approche de la trentaine. Elle questionne sa sœur Conchi, sexuellement libérée, sur les relations intimes, insistant, de ce fait, sur l'absence d'information concernant la sexualité. En effet, elle lui demande si le manque d'expérience est quelque chose que le partenaire perçoit, et elle voudrait savoir si « eso de los hombres… ¿duele? Ya que me han dicho que se sangra mucho y que duele una barbaridad » (Ripoll 2005a). Peu après, nous apprendrons que Marijose a déjà eu des relations sexuelles avec un homme, Alfredo, mais elle s'est sentie obligée de mentir dans le but de préserver son honneur.

Amelia, quant à elle, est vierge et n'a jamais ressenti de désir, selon ses dires. Ainsi, pour elle, la relation entre sexe et maternité est indissociable, le sexe n'ayant qu'un but purement procréatif. Elle bannit les autres types de sexualités, représentés par Conchi, les plaisirs de la sexualité étant absents de sa conception de l'amour et du mariage. À la lumière de ces considérations, il est aisé de comprendre pourquoi Amelia va se marier avec un homme pour qui elle ne ressent pas de passion. Selon elle, « el cariño es lo más importante. La pasión ya vendrá con el matrimonio » (Ripoll 2005a). À l'inverse des autres personnages de Lorca et de Ripoll, elle prétend qu'elle n'a jamais ressenti de désir sexuel, malgré son âge. La société répressive dans laquelle elle vit l'oblige à étouffer ses pulsions et à remplir son devoir d'épouse, sans que les sentiments n'entrent en ligne de compte. Marijose, quant à elle, a connu les joies de l'amour, c'est pourquoi elle refuse d'abandonner ses sentiments pour une vie de frustration, mais, comme nous le savons, elle finira par céder, la pression de la société étant plus forte que la passion. Marijose vivra une vie remplie d'insatisfactions, alors qu'Amelia sera sûrement plus heureuse au début, car elle remplira le rôle que la société lui a assigné. Tout comme Yerma, elle se marie sans amour, mais avec la conviction de faire ce qu'il faut. Mais, tout comme Yerma, ce sentiment pourra devenir un

[167] Ripoll, L. (2001). « El día más feliz de nuestra vida ». In Inmaculada Alvear, *La noticia del día. Textos breves argentinos y españoles*, Madrid : La Avispa, 120.

sentiment de frustration aussi bien sexuelle que maternelle et ainsi aboutir à la tristesse et à une profonde insatisfaction.

La frustration intérieure de Yerma est omniprésente du début à la fin de la pièce. Son désir le plus intrinsèque ne pourra être assouvi. Elle ne pourra jamais avoir d'enfant. Cependant, sa frustration ne se reflète pas seulement dans son désir de maternité, elle se reflète également dans son inadaptation à la société qui l'entoure, car la société restrictive dans laquelle elle vit l'empêche de s'épanouir pleinement. L'une des façons pour elle de s'évader est, comme nous l'avons vu, de prendre des traits de caractère masculin, s'appropriant ce qui, traditionnellement, ne lui correspond pas. Sa vie ne lui convient pas, elle cherche à s'en échapper par tous les moyens. Sexuellement, Yerma est frustrée, son désir sexuel est éteint depuis si longtemps qu'elle éprouve des difficultés à l'identifier. La Vieja devra alors lui rappeler ce qu'on ressent quand on éprouve du désir pour que Yerma retrouve cette sensation dans sa mémoire :

(Recordando.) Quizá... Una vez... Víctor... […] Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez, el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa[168].

Bien que ces désirs existent toujours, ils sont enfouis au plus profond d'elle-même, le désir de maternité ayant pris le pas sur ses désirs sexuels. Elle connaît le désir, mais le dissocie du mariage, de la relation avec son mari. Pour elle, il s'agit de deux choses bien distinctes, l'une appartenant au passé, aux souvenirs adolescents ; l'autre au présent, à son désir de maternité. Elle ne cherche l'homme que pour l'enfant, sa libido ne s'étant réveillée qu'une fois en présence de Víctor. Néanmoins, son attitude envers Víctor prouve le contraire de ses mots. Malgré elle, elle ressent toujours ce désir pour cet homme, désir qui se perçoit dans toutes les scènes où ces deux personnages sont présents sur scène et dans lesquelles les silences et les non-dits prennent le pas sur leurs actes et paroles. Sa vie n'est que frustration : frustration maternelle et frustration sexuelle, ce qui la poussera à atteindre la folie et engendrera la tragédie. Les deux sont liées, en effet, selon Ricardo Doménech, la thématique de la maternité est vécue comme un symptôme du manque de liberté sexuelle que la femme subit, et surtout chez la femme vivant en campagne (Doménech 2008).

L'une des œuvres de Federico García Lorca qui met en scène la frustration des femmes est *La casa de Bernarda Alba*, œuvre dans laquelle les femmes, soumises à la féroce répression de leur mère et de la société, se voient contraintes de réprimer leurs désirs et leurs pulsions. La frustration ressentie par les filles de Bernarda, ainsi que par María Josefa, se manifeste aussi bien dans leurs attitudes que dans leurs discours. Leur comportement face aux appels venant de l'extérieur souligne l'angoisse que l'enfermement leur fait ressentir. À plusieurs reprises, les personnages répètent avec espoir ou désespoir

[168] García Lorca, F., *op. cit.*, 488-489.

qu'elles veulent sortir de cette maison. Angustias, grâce à son mariage, exprime sa volonté d'en sortir : « Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno » (García Lorca 1996f, 602), de même que María Josefa qui hurle « ¡Déjame salir, Bernarda! » (García Lorca 1996f, 601) ou encore la représentante de la liberté, Adela : « ¡Yo quiero salir! » (García Lorca 1996f, 598). En effet, l'ambiance à l'intérieur des murs étant irrespirable, leur frustration ne fera qu'augmenter ce qui provoquera la tragédie. L'analyse de Doménech démontre que les ouvertures vers l'extérieur offrent aux filles un moyen d'exprimer leurs désirs, bien que de manière extrêmement limitée, étant donné que Bernarda lutte pour qu'elles n'aient aucun contact avec ce monde extérieur. En effet, les fenêtres sont un des moyens par lesquels les signaux et appels extérieurs pénètrent dans la demeure, ces signaux étant le plus souvent la matérialisation du sexe opposé. Les moissonneurs, qui représentent l'appel vers l'extérieur, provoquent de la curiosité et de l'envie chez les filles, qui se précipitent pour les épier à travers la fenêtre de la chambre d'Adela. La même scène se reproduit quand Pepe el Romano passe près de la maison, elles courent toutes pour le voir et Adela, sur les conseils de la Criada, l'épie depuis la fenêtre de la chambre de cette dernière. Les fenêtres sont également les lieux de rencontres et d'exhibition : Martirio attendait Enrique Humanes à sa fenêtre ; Adela, selon le témoignage de La Poncia, était « casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe » (García Lorca 1996f, 606). Parmi les forces extérieures qui viennent troubler la tranquillité de Bernarda, nous pouvons mentionner le cheval, qui par sa force virile, symbolise le caractère sexuel et phallique, notamment dans la scène où celui-ci donne de violents coups sur les murs de la maison (Doménech 2008). Par conséquent, les filles de Bernarda Alba, ainsi que leur grand-mère, éprouvent des pulsions sexuelles que leur mère veut réprimer, mais, malgré ses efforts, elle n'y arrive pas complètement : sa féroce répression ne suffit pas à étouffer leur libido.

Martirio, même si en apparence obéit à sa mère, est en proie à des pulsions qu'elle peine à étouffer. Selon ses dires, elle est consciente que les hommes ne se sentent pas attirés par elle, état de fait qui lui convient parfaitement, puisqu'elle les a toujours craints et « Dios [la] ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de [ella] » (García Lorca 1996f, 595). En dépit de cette constatation, elle n'en reste pas moins attirée par eux, sa sexualité ne pouvant être étouffée. Non seulement elle est tombée amoureuse du futur mari de sa sœur Angustias, comme elle l'avoue dramatiquement à Adela : « Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! » (García Lorca 1996f, 631), mais aussi il est évident qu'elle jouit d'une vie sexuelle active, bien que solitaire, comme le prouve l'épisode où elle cache le portrait de Pepe el Romano dans son lit « entre las sábanas de la cama » (García Lorca 1996f, 613), insinuant ainsi une activité sexuelle masturbatoire. De ce fait, Martirio aime Pepe et ne pouvant le posséder, elle vole son portrait et se masturbe en s'imaginant à la place d'Adela, car elle ne pourra être près de lui que de cette façon. Cet exemple met en évidence le fait que peu importe le degré de répression que Bernarda pourra exercer sur sa famille, le naturel reviendra toujours à la surface. Les pulsions sexuelles et le désir sont

intrinsèques à l'être humain et le nier engendre la frustration, frustration qui peut aboutir au drame, comme dans *Atra bilis*.

Ces quatre femmes ont vécu toute leur vie sous le joug de la frustration. En effet, cette œuvre met en scène « la tragedia de sus vidas de mujeres frustradas ; detrás de la máscara infantil e inocentona de Aurori, está el dolor de una madre por la pérdida del bebé que le arrebataron con violencia ; detrás de la retahíla de refranes de Ulpiana está la miseria social y los abusos de poder » (Reck 2012, 75). Le défunt mari de Nazaria est, à l'instar de Pepe el Romano, le déclencheur de la passion des sœurs, et particulièrement de Daría, qui des quatre personnages, est la seule qui n'a pas pu le posséder. Sa sœur, Nazaria, était au courant des sentiments de Daría pour son époux : « ¿Qué te crees? ¿que yo no me daba cuenta de cómo te lo comías con los ojos? Yo de tonta ni un pelo. ¡Con los ojos te lo comías! » (Ripoll 2013a, 33) hurle-t-elle ou encore : « Bien envidiosa que estás, que la tonta lo pudo disfrutar y tú no » (Ripoll 2013a, 88), soulignant le fait que tout le monde dans cette maison a eu des relations sexuelles (consenties ou non, dans le cas de la domestique) avec le défunt mari de Nazaria, sauf Daría. La passion qu'elle ressent pour lui est visible quand les sœurs et la servante le préparent pour l'enterrement. Nazaria ne veut pas que Daría touche son époux : « Deja que le haga sus partes la Ulpiana que no me fío de ti ni el canto de un perra chica », son désir ayant des répercussions physiques : « Si hasta te tiemblan los dedos de tocarle » (Ripoll 2013a, 81), selon les dires de Nazaria, qui rajoute que « Claro, que esa [Daría], en cuanto ve unos pantalones, se pone como una loba… » (Ripoll 2013a, 60). Frustration sentimentale et sexuelle donc, qui a contribué au développement du caractère vipérin de cette dernière. Ici aussi, un homme domine toutes les femmes de la demeure, leurs passions et désirs ont toujours été tournés vers lui, étant donné qu'elles n'ont pas eu accès à d'autres hommes durant toutes ces années. Perpetua, elle aussi, n'a soupiré que pour un seul homme, Zoilo et, à l'instar de Martirio ou Daría, le rejet qu'elle a subi a réveillé en elle ses pires instincts. La vengeance de cette femme a surpassé celle des autres personnages, puisque ses représailles ont entraîné la mort de cet homme : « Denunció a mi madre para ver si quitándola de en medio mi padre se fijaba en usted » (Ripoll 2013a, 252). Sa soif de vengeance la pousse à avouer ce crime, dont elle est la responsable indirecte, des décennies plus tard en le justifiant ainsi : « En el amor y en la guerra todo vale » (Ripoll 2013e, 248). Cet amour à sens unique a causé chez elle une grande frustration, frustration encore présente aujourd'hui par sa tentative de recréer, par l'intermédiaire d'une photographie, ce mariage qui n'a jamais pu avoir lieu.

2.1.4. Frustration amoureuse

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes référés presque exclusivement à la frustration sur le plan sexuel. La libido régit la vie des personnages, dont les pulsions incontrôlables aboutissent, le plus souvent dans les œuvres de Lorca, en tragédie. Néanmoins, la frustration peut également être amoureuse. Comme nous le savons tous, sexe et amour peuvent, bien entendu, être dissociés : nous n'avons pas besoin d'amour pour ressentir du désir, alors que l'inverse est plus difficile, car lorsque nous sommes amoureux nous ressentons du désir. Bien que la sexualité soit implicitement présente, certaines des

pièces lorquiennes nous montrent des femmes frustrées d'un point de vue sentimental, tel est le cas de Mariana et de Rosita.

Dans *Mariana Pineda*, la protagoniste est profondément amoureuse de Pedro. C'est une femme passionnée, qui, même si elle ne partage pas la vision des conspirateurs, vision qui pourrait être considérée comme assez naïve (par exemple, elle ne pense pas qu'ils obtiendront l'appui de la population), est prête à tous les sacrifices au nom de la liberté et au nom de l'amour. Sa passion est telle qu'elle en vient même à délaisser ses enfants pour cet homme, car elle voit en lui son dernier espoir d'être heureuse. C'est cet amour qui l'a poussée à broder ce drapeau et qui va la condamner à mort. Malheureusement, il s'agit d'un amour impossible, un amour avorté, sans futur comme lui confie Fernando quand il lui dit que « Pedro no vendrá, porque nunca te quiso, Marianita. Ya estará en lnglaterra, con otros liberales. Te abandonaron todos tus antiguos amigos », ce à quoi Mariana répond : « ¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía ; pero nunca lo quise decir a mi esperanza » (García Lorca 1996h, 168). Bien qu'elle le savait déjà, elle n'a pas d'autre choix que d'accepter cette dure vérité : elle va se sacrifier au nom de la liberté et pour un amour qui n'est pas partagé. Tout comme Rosita qui, à son tour, doit accepter la vérité dans *Doña Rosita la soltera y el lenguaje de las flores*. Rosita, comme Mariana, savait que cet amour n'était pas partagé :

Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado ; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado ; si vosotras no lo hubierais sabido ; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia[169].

Toutes deux ont préféré vivre dans le mensonge et conserver leurs faux espoirs, jusqu'au moment où le mensonge n'était plus une option et elles ont dû affronter la réalité : la mort physique pour Mariana et la mort spirituelle pour Rosita. L'attente interminable d'un amour qui ne viendra jamais provoque chez Rosita un sentiment de frustration. Ici aussi, il s'agit d'un amour impossible qui aura des conséquences désastreuses sur la *solterona*. Ce manque engendrera une frustration amoureuse, sexuelle et maternelle que personne ne pourra jamais comprendre : « nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola » (García Lorca 1996d, 575-76) avoue-t-elle, car la trahison est trop profonde et la frustration trop intense pour que la peine puisse être partagée. Rosita et Mariana ont été abusées par les hommes, ce qui a provoqué leur fin dramatique. Elles ont vécu dans la frustration d'un amour impossible, où l'homme n'a pensé qu'à son propre bien-être sans mesurer les conséquences désastreuses sur sa victime.

La Zapatera vit dans un monde de fantaisie, elle se plaît à raconter son passé amoureux à qui veut l'entendre. Dans ses « souvenirs », elle a toujours été courtisée par de beaux jeunes hommes prêts à tout pour la satisfaire, alors que dans la réalité, elle s'est mariée à un homme de plusieurs décennies

[169] García Lorca, F., *op. cit*., 574.

son aîné par besoin. Tableau aux antipodes de la réalité. Elle n'a donc pas pu vivre le grand amour, cette passion qui l'entraînerait au-delà de ses limites, ce qui a engendré chez elle une grande frustration. Elle rejette la faute sur son mari en lui faisant la liste de ses anciens prétendants : « el que más me gustaba a mí de todos era Emiliano... tú lo conociste... Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y unas espuelas de cobre reluciente. ¡Y qué capa traía por el invierno! ¡Qué vueltas de pana azul y qué agremanes de seda! ». L'affirmation du Zapatero : « Así tuve yo una también... son unas capas preciosísimas » provoque la colère chez sa femme qui nie que quelqu'un comme lui puisse avoir quelque chose en commun avec cet homme distingué : « ¿Tú? ¡Tú qué ibas a tener...! ¿Pero, por qué te haces ilusiones? Un zapatero no se ha puesto en su vida una prenda de esa clase... » (García Lorca 1996g, 201). La rage qu'elle ressent envers son mari n'est autre que l'expression de sa frustration, puisque celui-ci ne peut lui donner cette vie et cette passion dont elle a toujours rêvé. Tout comme ses homologues féminines, le Joven de *Así que pasen cinco años* est lui aussi confronté à l'amour insatisfait, non partagé. Dans un premier temps, il attend sa fiancée pendant cinq ans pour découvrir que cette dernière a un amant, puis il projette son amour sur la Mecanógrafa qui, à son tour, lui demande d'attendre cinq ans. Ainsi, il ne pourra pas satisfaire ses pulsions, la frustration amoureuse, puis maternelle, comme nous l'avons déjà mentionné, régit sa vie. Le Joven symbolise les conséquences de l'amour constamment reporté. Agonisant, ces derniers mots symbolisent cet échec : « lo he perdido todo. […] Mi amor… » (García Lorca 1996b, 393). Il ne connaîtra jamais la plénitude amoureuse et sexuelle, à l'instar des héroïnes lorquiennes.

Force est de constater que la plupart des personnages des œuvres étudiées vivent sous le joug de la frustration. Ils ne peuvent laisser libre cours à leur désir et passion. La société franquiste a imposé des normes strictes qui répriment la sexualité, celle-ci ne pouvant avoir qu'un seul objectif : la procréation. L'éducation franquiste, nous l'avons vu, a eu et a toujours des conséquences désastreuses sur l'évolution psychologique et la maturité sexuelle de ces femmes qui vivent réprimées et frustrées. Cependant, il ne faut pas oublier que cette répression existait déjà avant le franquisme et existe encore aujourd'hui. La sexualité reste encore un sujet tabou, surtout celle de la femme, qui ne se régit pas par les mêmes codes moraux que les hommes, ceux-ci jouissant d'une plus grande liberté.

2.2. La double morale

Même si le discours officiel prône que le seul et unique but de l'acte sexuel est la procréation, tout le reste étant considéré comme perversion, il ne faut pas oublier que les conséquences du non-respect de cette norme sont différentes pour un homme ou une femme. En effet, la double morale est plus que jamais d'actualité au début du siècle dernier et surtout pendant la dictature. Lors du franquisme, l'infidélité de la femme était très sévèrement punie par la loi, tandis que si le mari découvrait les amants et les assassinait, il n'était condamné qu'à l'exil, étant donné qu'il agissait en défense de son honneur. Certes, la politique des années 1920 prônait l'abolition de la figure du don Juan dans un projet de régénération morale, mais les coutumes étant fortement ancrées dans la tradition, il a été difficile de

changer les mœurs, c'est pourquoi dans la pratique, l'homme continuait à agir selon ses désirs sans pour autant être jugé par la société. De plus, la femme n'est pas seulement responsable de son comportement sexuel qui définit son propre honneur, elle est aussi responsable de l'honneur et de la respectabilité de la famille. À travers son comportement, la famille est respectée ou non, sans qu'entrent en ligne de compte les agissements du mari. Elle devient la gardienne de l'honneur familial, elle doit non seulement avoir une attitude honorable, mais également veiller à celle de son époux, car sa tâche en tant que femme est de le satisfaire en tous points pour que celui-ci ne recherche pas la satisfaction sexuelle en dehors du mariage. S'il le faisait, la faute retomberait sur elle, à cause de son manque de dévotion envers lui et son foyer. L'homme, dans tous les cas, peut fuir ses responsabilités, puisque, par nature, il ne peut se contrôler, c'est pourquoi il ressent le besoin d'avoir des rapports sexuels avec d'autres femmes.

Elena Francis dans *Unos cuantos piquetitos* l'explique en ces termes : « Estoy segura de que él te sigue queriendo, pero lo hace desde el concepto varonil del amor, tan diferente del de la mujer. […] no hay razonamineto que supla esa atracción que el hombre siente y que tiene su fundamento en los fines a que la Naturaleza le destina ». L'homme doit être pardonné : « Debes perdonar, tienes que perdonar » conseille-t-elle, sinon « las consecuencias de tu despecho […] recaerían sobre tus hijos y sobre ti misma ». Ainsi, c'est l'homme qui fait entorse à la morale et c'est la femme qui en paie les conséquences. La formule « Amar es soportar » (Ripoll 2000b, 48) résume parfaitement la conception de l'amour traditionnel. Double morale donc, encore en vigueur aujourd'hui. En effet, une femme qui a une sexualité libre, débridée, visible, qui assume ses choix et n'a pas peur de les revendiquer est, le plus souvent, considérée comme une femme facile, dans le sens péjoratif du terme. Le stigmate de « salope » persiste, tandis que pour un homme il n'en est pas de même. Un homme aux multiples partenaires sexuelles est considéré comme un don Juan, avec toutes les connotations positives que cela englobe, telles que la virilité ou le succès, alors que la femme sera traitée de « salope ». Elle perdra le respect aussi bien des hommes que des femmes et ne sera pas prise au sérieux, ce qui aura des conséquences négatives sur sa vie personnelle et professionnelle, conséquences qu'un homme ne devra pas assumer, puisque ses choix personnels concernant sa vie sexuelle ne sont pas pris en compte et jugés de la même manière. D'ailleurs, cette perception est présente jusque dans l'imaginaire des enfants, comme dans *Los niños perdidos,* pièce dans laquelle la première réaction de Tuso quand Marqués affirme que sa mère n'est pas venue le voir « porque está muy ocupada » est parce que « [está] haciendo guarrerías » (Ripoll 2013c, 155). Tel un automatisme, si une femme ne remplit pas son devoir de mère, elle est nécessairement assimilée au stigmate de « salope ». Ces comportements sont fortement ancrés dans la culture espagnole, en effet, dans

La doctrine de code de l'honneur de l'homme espagnol : la femme incite l'homme ; l'homme doit remplir son devoir de conquérant ; il lui confère le plaisir comme une faveur : il n'est pas logique d'aimer

une femme si elle n'est pas vierge au départ ; une femme qui n'est pas vierge peut apporter un certain plaisir, mais elle est considérée comme une prostituée (sauf pour le mari à qui elle donne sa virginité)[170].

Cette différence de points de vue selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme se manifeste dans certaines des pièces que nous étudions, dans le cas notamment de *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* ou *Bodas de sangre*. Dans cette dernière œuvre, la plupart des personnages, malgré leur tentative pour maîtriser leurs pulsions, font preuve d'une sexualité exacerbée, mais qui leur est interdite. La Madre est consciente des pulsions sexuelles qui animent les êtres humains et encourage leurs manifestations, mais seulement dans le cas des hommes : « Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres ; el trigo, trigo » (García Lorca 1996c, 417). Son attitude est totalement différente quand elle parle d'elle-même et des femmes en général : « Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está » (García Lorca 1996c, 418). C'est la raison pour laquelle elle condamne l'attitude de la Novia à la fin de l'œuvre, l'accusant d'être faible et de ne pas avoir pu résister face à l'appel de l'érotisme et de la sexualité. La Madre la qualifie de « ¡Floja, delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer! » (García Lorca 1996c, 473) et la frappe en lui demandant : « ¿Dónde está su honra? » (García Lorca 1996c, 472). Le comportement de la Madre est un clair reflet des lois machistes qui régissaient et régissent encore, bien que dans une moindre mesure, la société espagnole.

Víctor dans *Víctor Bevch* est le reflet de ces normes machistes encore en vigueur aujourd'hui. Contrairement à l'homme, la femme ne peut être qu'avec un seul homme, même si celui-ci est décédé depuis longtemps comme dans le cas du père du mari de Maricarmen. Son fils n'accepte pas que sa mère refasse sa vie avec un autre homme, car pour lui c'est un manque de respect : « ¿qué pasa con la memoria de mi padre? » lui demande-t-il. Il se sent trahi et pense qu'elle a également trahi son père : « ¡No puedes hacerle esto, no puedes hacernos esto! », il agit comme si la vie amoureuse de sa mère le concernait, comme si elle devait lui demander la permission pour agir et ressentir. Ainsi, si celle-ci décide d'entraver la norme implicite qui lui interdit de refaire sa vie, elle remet en cause non seulement son honneur, mais celui de toute la famille. De surcroît, il vocifère : « ¿cómo puedes preferir a ese mono a mi padre? » (Ripoll 2003d, 22), comme si Maricarmen échangeait l'un contre l'autre, sans prendre en compte que l'un d'entre eux est mort depuis de longues années. Les coutumes patriarcales, ancrées au plus profond de son être, agissent sur son inconscient, c'est pourquoi il refuse que sa mère trouve le bonheur avec un autre homme qui ne soit pas son père. Selon lui, elle devrait rester toute sa vie fidèle et dévouée à cet homme, telle une religieuse devant Jésus. Ainsi, nous retrouvons ici les éléments constitutifs de la femme dans l'imaginaire masculin. Ce portrait traditionnel et machiste s'oppose à celui de Nerea qui par sa condition de femme et son âge comprend et approuve les choix de Maricarmen. Bien que cette

[170] Arango, M., *op. cit*., 177.

dernière pense qu'il s'agit de « un disparate, una vergüenza, […] una indecencia », pour Nerea cela lui semble « precioso », elle lui avoue même que « ya era hora que le dieras una alegría al cuerpo » (Ripoll 2003d, 20). Nerea ne considère pas le sexe comme un thème tabou, à l'opposé de Víctor qui ne peut imaginer sa mère avec un autre homme que son père.

Pour en revenir à *Bodas de sangre*, la Novia, contrairement à Adela qui laisse libre cours à son désir, est déchirée entre le respect des traditions et coutumes et sa passion pour Leonardo. Elle est présentée en tant que personnage dramatique dont « el dramatismo reside en que esta personalidad obediente y resignada está habitada por una pasión que la domina y la arrastra, que se opone a sus principios y a sus decisiones y que tira de ella en sentido contrario a su voluntad » (Degoy 1996, 123). L'auteur montre ainsi la pression insupportable du devoir et des coutumes qui l'emportent sur sa nature passionnée. Elle se réprime constamment, donnant l'apparence d'une femme soumise et respectueuse de la tradition. Le feu qui brûle en elle et sa passion pour Leonardo qui la pousse à fuir pendant son mariage ne sont pas plus forts que le respect de l'honneur et des traditions, comme elle l'affirme devant la Madre : « que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos » (García Lorca 1996c, 472). Finalement, elle n'a pas succombé au plaisir charnel et n'a pas eu de relations avec son amant.

La Zapatera, malgré son attitude qui pourrait porter à confusion, est un personnage attaché à la tradition. En l'absence de son mari, elle ne cède pas à la tentation. Par sa beauté et son jeune âge, elle a une multitude de prétendants, mais l'honneur prime sur la luxure, c'est une épouse décente et fidèle qui ne se laissera pas séduire, même si les commérages du village affirment le contraire. La chanson que les habitants ont écrite est la preuve de ces accusations : « La señora Zapatera, al marcharse su marido, ha montado una taberna donde acude el señorío. […] Quién te compra, Zapatera, el paño de tus vestidos y esas chambras de batista con encaje de bolillos » (García Lorca 1996g, 220), accusations dont elle doit se défaire en se justifiant constamment, devant le Mozo del sombrero : « no cederé a nadie jamás, porque una mujer casada debe estarse en su sitio como Dios manda » (García Lorca 1996g, 217), devant son propre mari qu'elle repousse ne sachant que c'est lui : « Por Dios, ¡quite de ahí! » lui dit-elle, « ¿Qué se figura? Yo guardo mi corazón entero para el que está por esos mundos, para quien debo, ¡para mi marido! » (García Lorca 1996g, 232) ou encore devant les voisines ou l'Alcalde. De surcroît, la société accuse la Zapatera d'être la responsable de l'abandon de son mari, comme atteste el Niño : « ¿por qué te echaran a ti la culpa de que tu marido se haya marchado? » (García Lorca 1996g, 219), puisque l'honneur du foyer retombe automatiquement sur la femme. En y regardant de plus près, nous pouvons nous demander ce qu'il en est de son époux. Il a abandonné sa femme à son sort, il revient après une période indéterminée, nul ne sait ce qu'il a fait pendant ce temps. Malgré tout, personne ne se pose la question, comme si les normes de la décence ne l'affectaient pas, seul comptent les actes, ou supposés actes, de la Zapatera, le mari ayant une totale liberté pour aller et venir à sa guise et occuper son temps comme bon lui semble, ce qui souligne l'évidente différence entre les droits et devoirs d'un sexe et

l'autre. De la même manière, l'attitude d'Alfredo, l'amant de Marijose dans *El día más feliz de nuestra vida*, n'est jamais remise en cause. C'est un homme marié avec des enfants et une femme de nouveau enceinte qui n´hésite pas à la tromper. Bien que ces agissements soient condamnables, la société est trop occupée à réprimander les actes de Marijose, qui est fiancée, pour s'intéresser à la moralité des actes d'Alfredo. La réaction violente d'Amelia, qui se lance sur sa sœur pour essayer de l'étrangler, telle une furie, appuie cette idée. Certes, elle finit par reprendre ses esprits en acceptant la situation, mais ce sont bien les actes de Marijose qu'elle condamne et non pas ceux du vétérinaire.

Rosita, dans *Doña Rosita la soltera,* reste également fidèle à un seul homme, même si celui-ci n'est pas, et ne sera jamais, son mari. Elle décide de s'enfermer chez elle et d'attendre son retour et même quand il est clair que son cousin ne reviendra pas, elle ne change pas son attitude. Elle incarne la tradition poussée à l'extrême : une femme pour un seul homme, comme l'atteste la Madre dans *Bodas de sangre*, affirmation qui, dans ce cas, a perdu de son sens, mais qui va régir, malgré tout, sa conduite jusqu'à sa mort, alors que le Sobrino n'hésite pas à la tromper en se mariant avec une autre. Rosita a « las raíces muy hondas, muy bien hincadas en [su] sentimiento » (García Lorca 1996d, 552) et elle refuse de se marier : « Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiero. Todo está acabado... » (García Lorca 1996d, 575) avoue-t-elle, tandis que son fiancé « Allí encontró la rica que iba buscando y se casó » (García Lorca 1996d, 566). Finalement, la société condamne Rosita, elle est devenue une vieille fille qui ne peut jouir de reconnaissance sociale, tandis que cette même société ne condamne pas le comportement du Sobrino. Celui-ci a pu vivre sa vie, s'épanouir, se marier et ruiner la vie de Rosita sans que sa réputation et son honneur ne soient souillés. Seules la Tía et la Ama condamnent ses actes :

TÍA : *(Enardecida.)* Cuando pienso en la mala acción que le han hecho y en el terrible engaño mantenido y en la falsedad del corazón de ese hombre, que no es de mi familia ni merece ser de mi familia, quisiera tener veinte años para tomar un vapor y llegar a Tucumán y coger un látigo...
AMA : *(Interrumpiéndola.)* ... y coger una espada y cortarle la cabeza y machacársela con dos piedras y cortarle la mano del falso juramento y las mentirosas escrituras de cariño.
TÍA : Sí ; sí ; que pagara con sangre lo que sangre ha costado, aunque toda sea sangre mía, y después...
AMA : ... aventar las cenizas sobre el mar[171].

Mais ces paroles ne suffiront pas à changer le cours des choses, ni pour Rosita, ni pour toutes ces femmes qui ont subi les mensonges et les tromperies d'un homme sans honneur et sans respect pour elles, car « después de todo, lo que [le] ha pasado le ha pasado a mil mujeres » (García Lorca 1996d, 576). Ces paroles resteront dans le domaine du privé, elles n'auront aucune répercussion sociale, puisque le destin des femmes est lié à leur statut dans la société, statut inférieur qui les oblige à subir et à supporter en silence. Ce dialogue rempli d'amertume et de haine renvoie aux discours des servantes, La Poncia et Ulpiana, contre leur maîtresse qui abuse de leur pouvoir sur elles. Ces discours ne serviront, malheureusement, qu'à libérer leur conscience et à se soulager temporairement. Peu importe sur qui

[171] García Lorca, F., *op. cit*., 566.

retombe la faute, la société condamne clairement la victime, Rosita, et non pas le coupable de cette tragédie. Tout comme la Novia ou la Zapatera, le respect des traditions est primordial pour leur bien-être, car elles ont intégré ces normes qui ne peuvent être transgressées, même si cela signifie vivre dans la négation et la frustration.

Les filles dans *La casa de Bernarda Alba* vivent également dans la négation et la frustration, à l'exception d'Adela qui vit et assume ses pulsions. L'instinct sexuel des filles est fortement réprimé, ce qui conduira à la tragédie. Bernarda ne veut pas voir que ses filles ont des besoins et des désirs qu'elles doivent satisfaire. Pour elle, ces désirs ne sont présents que chez les femmes de mauvaise vie, vicieuses et indécentes. Les femmes décentes « no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas », dans le cas contraire elles chercheraient « el calor de la pana » (García Lorca 1996f, 589). C'est la raison pour laquelle elles répriment leur instinct sexuel, de même que dans le cas de Yerma, pièce dans laquelle le sexe n'est vu que comme un contrat tacite à des fins de procréation et non pas comme un acte de plaisir et de volupté. Bernarda refuse de voir que, tout comme les hommes, les femmes ont cet instinct qui doit être assouvi : « ¡No, no ha tenido novio ninguna, ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien » (García Lorca 1996f, 594) vocifère-t-elle donnant à comprendre que ses filles n'ont nullement besoin d'assouvir ce désir. Le fait de le nier provoque une tension obsessionnelle qui fait perdre la raison aux cinq filles et qui se manifeste par des actes comme le vol du portrait de Pepe el Romano, le fait d'espionner les hommes, l'exhibition d'Adela avec sa robe verte au milieu des poules, provoquant une tension qui monte crescendo jusqu'à aboutir au suicide de cette dernière.

La lutte entre instinct sexuel et société est constante, et concerne, bien entendu, principalement les femmes. Pepe el Romano peut agir comme bon lui semble, « es capaz de todo » (García Lorca 1996f, 598) comme souligne Magdalena : il veut se marier avec Angustias pour son capital économique et suit son instinct, en ayant des relations sexuelles avec la plus jeune, Adela, sans que son attitude ne soit critiquée par la société, puisque « un hombre es un hombre » (García Lorca 1996f, 626), ce qui lui donne le droit de faire ce qu'il veut. L'attitude de Pepe est ainsi en partie justifiée, étant donné que si une femme provoque un homme, celui-ci n'est pas en mesure de résister à la tentation, il ne peut résister à son instinct. La femme est donc coupable du manque de contrôle de l'homme sur lui-même. De la même manière que l'histoire parallèle de Paca la Roseta, dont le comportement est jugé para la société. Elle et plusieurs hommes ont passé une nuit ensemble, comme l'explique La Poncia : « Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar », transgressant la morale conventionnelle. Cependant, la seule qui sera blâmée et rejetée sera la femme, Paca la Roseta : « es la única mujer mala que tenemos en el pueblo » (García Lorca 1996f, 593) selon Bernarda, car pour les hommes cette attitude est naturelle, ils ont besoin d'entretenir des relations avec plusieurs femmes. La Poncia a elle-même envoyé son fils voir une prostituée, car c'est dans la nature masculine : « Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas » (García Lorca 1996f, 609). Non seulement les filles sont frustrées, mais également

Bernarda : elle n'a sûrement jamais connu l'amour et le désir, c'est pourquoi elle reproduit ce schéma répressif sur ses filles. Elle cache sa soif de vengeance sous couvert de respect de la morale, comme quand une femme célibataire du village, la fille de la Librada, a tué son enfant illégitime, victime elle-même de la société dans laquelle elle vit qui ne l'aurait jamais acceptée :

LA PONCIA : La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.
[…]
LA PONCIA : Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras ; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos[172].

Le père de cet enfant illégitime n'est jamais mentionné, même si théoriquement il devrait être aussi responsable que la fille de la Librada, puisqu'il faut être deux pour concevoir un enfant. Dans cette société, peu importe qui est le père et quelle est sa situation, seul compte la femme, son manquement à la morale qui doit être réparé non pas seulement par l'exclusion sociale, mais par la mort comme le souhaite Bernarda, puisqu'elle « pisotea su decencia », il faut « ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado! » (García Lorca 1996f, 619). Bernarda s'érige en tant que gardienne de cette morale répressive qui oblige les femmes à vivre dans une société où règne la double morale, la frustration et le désespoir, société dans laquelle aux hommes « se les perdona todo » (García Lorca 1996f, 609) comme souligne à juste titre Adela, et dans laquelle ils peuvent agir à leur guise, condamnant le moindre écart des femmes.

L'histoire d'Adelaida illustre particulièrement la double morale régnante. Son fiancé, fort de son statut d'homme, l'empêche de sortir de chez elle, en effet « Su novio no la deja salir ni al tranco de la calle. Antes era alegre ; ahora ni polvos echa en la cara » (García Lorca 1996f, 594), pour qu'elle paie les péchés de sa famille. Après avoir tué le mari de sa première femme, son père l'a abandonnée et s'est marié avec une autre. Puis, il a eu des relations avec la fille de sa seconde épouse, relations qui ont donné naissance à Adelaida. Ses agissements, bien que moralement réprimandables, n'ont eu aucune conséquence juridique, « porque los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar » (García Lorca 1996f, 595). Ainsi, Adelaida doit vivre avec son honneur et sa réputation souillés, alors qu'elle n'est pas responsable de cette situation. Elle est condamnée à vivre enfermée, à subir le rejet de la société pour les crimes de son père, qui, lui, n'a eu à subir aucune des conséquences. Une fois de plus, la femme est la gardienne de la morale et tout manquement à l'honneur de la part d'un homme retombe sur la femme. Ainsi, les arguments secondaires de *La casa de Bernarda Alba* servent à illustrer cette double morale si ancrée dans la société qui condamne les femmes à la réclusion, tout en leur demandant de préserver leur honneur et celui des hommes qui les entourent, pour que ces hommes puissent agir selon leurs désirs.

[172] García Lorca, F., *op. cit*., 618.

2.3. Désir et passion

Les femmes, comme nous venons de le voir, sont sujettes au même titre que les hommes aux accès de passion, qui peut être purement sexuelle ou bien sentimentale. Ces accès de passion se manifestent par l'intermédiaire du désir. Nous comprenons ce terme de désir comme l'assouvissement des pulsions sexuelles, provoquant un sentiment de frustration qui est engendré par la volonté de combler un manque. Le désir, en tant que pulsion libidinale, est intimement lié au rapport sexuel. Cette union sexuelle peut aller de pair avec le sentiment amoureux, bien que ce ne soit pas obligatoirement le cas. De cette manière, nous sommes en droit de nous demander ce qui différencie la relation charnelle de l'amour. Sans prétendre répondre exhaustivement à cette interrogation, nous allons apporter des éléments de réponse grâce aux théories freudiennes. Ainsi, nous pouvons résumer sa pensée en mettant l'accent sur la notion de tendresse. C'est ce sentiment qui permet de différencier le sentiment amoureux du désir sexuel. Pour qu'il y ait amour, il faut impérativement que ces deux conditions soient réunies, à savoir la combinaison des sentiments de désir et de tendresse. Le partenaire amoureux devient alors la personne avec laquelle nous projetons nos besoins sexuels et affectifs. Le sentiment amoureux peut aboutir à deux résultats différents, qui reposent sur

Deux mécanismes distincts qui s'apposent plus qu'ils ne s'opposent complètement. Soit le sujet aimant voit son narcissisme nourri par l'objet d'amour via l'identification qu'il exerce sur lui, soit le moi de ce sujet aimant, à force d'idéalisation de son objet d'amour, s'en retrouve appauvri, « introjecté », voire, effacé au profit de cet objet magnifié à l'extrême[173].

Lors de l'analyse postérieure des œuvres, nous étudierons comment ces mécanismes s'appliquent à nos héroïnes. De même, nous verrons de quelle manière le désir sexuel renvoie à trois réalités de la pratique sexuelle. En effet, toujours d'après Freud, la pratique sexuelle implique soit la satisfaction du désir, dans le but de ne plus souffrir du manque qui y est lié ; soit une réponse à la demande sociétale par l'intermédiaire, notamment, de la procréation ; soit la façon dont nous nous positionnons socialement, à travers notre identité et notre projection aux autres individus (Lembrez 2015).

Nous ne pouvons parler de désir sans nous référer à l'érotisme, notion centrale concernant la thématique de l'amour et de la sexualité. Georges Bataille, dans *L'érotisme*, définit ce terme comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort » (Bataille 1965, 15). L'être humain est un être discontinu, qui naît et meurt seul, tout en étant également un être qui cherche la continuité, à travers la procréation. Ainsi, le but de toute existence est de « substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde » (Bataille 1965, 20). Ce sentiment de continuité s'inscrit dans l'union de deux êtres, cherchant, par leur passion amoureuse, à retrouver cette continuité perdue. Selon lui, la réaction à cette situation de continuité-discontinuité s'exprime par trois formes d'érotisme : l'érotisme des corps,

[173] Lembrez, L.(2015). Mécanismes de la sexualité en France, bisexualité et enjeux sociétaux : l'essor d'une nouvelle révolution sexuelle. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris Descartes, 239.

des cœurs et du sacré. L'érotisme des corps est l'union charnelle, fusion des partenaires modifiant l'individualité de chacun. L'érotisme des cœurs se détermine par l'érotisme des corps et par le sentiment amoureux, qui changent la perception du partenaire. Le besoin de continuité des amants peut provoquer de la souffrance si cette nécessité n'est pas assouvie, aboutissant dans des cas extrêmes à la mort, par suicide ou bien par meurtre. L'érotisme sacré ou spirituel se base sur le sacrifice, avec un sacrificateur et un sacrifié servant à mener à bien l'expérience. Enfin, un autre aspect essentiel de l'érotisme est l'interdit[174]. En effet, sans interdiction il ne pourrait y avoir d'érotisme, car celui-ci est né de l'interdiction et vit avec elle, comme l'indique Georges Bataille. C'est ce que nous verrons clairement chez les héroïnes de Federico García Lorca et de Laila Ripoll.

2.3.1. La libido réprimée

Désir, passion et érotisme sont des notions omniprésentes dans les œuvres étudiées. Elles reflètent les penchants les plus obscurs des personnages, l'obscurité ici s'identifie à un sentiment qui doit être caché, la société ne pouvant avoir accès à cette facette de la personnalité. La pression des normes et des règles imposées par la société, société hypocrite qui ignore la propre nature féminine, finira par annuler une grande partie de ce désir, de cette énergie vitale. Néanmoins, les personnages, en dépit de la société traditionnelle dans laquelle ils vivent, ne vont pouvoir réprimer leurs sentiments et finiront par manifester leur désir sexuel de manières très variées. Yerma correspond à cette femme qui cache et réprime sa libido, aboutissant ainsi à sa propre asphyxie. *Yerma*, drame de la femme stérile, est avant tout, comme le définit Francisco Umbral, le drame du conflit sexuel et de la libido frustrée, la stérilité ou la frigidité n'étant que des thèmes secondaires (Umbral 1998).

Elle ressent le désir émanant de la nature qui la pousse à suivre son instinct plutôt que les normes de la société, mais pas avec son mari. Cette passion l'aurait sûrement comblée en tant que femme et en tant que mère, mais elle a préféré suivre les normes de la société à son instinct. En effet, Víctor représente la force de la nature, le désir et la joie. Selon l'analyse de Ricardo Doménech, dès leur première scène ensemble, nous voyons immédiatement les sentiments que Yerma a pour Víctor. Les didascalies le présentent comme un homme souriant, de bonne humeur, « profundo » et qui est « lleno de firme gravedad ». Quand il voit Yerma faire des couches pour l'enfant de María, Víctor se méprend en pensant

[174] Étant donné que l'une des conditions pour qu'il y ait érotisme est l'interdit, il convient de faire une parenthèse sur le statut de l'érotisme, qui a subi d'importantes mutations au cours des dernières décennies, comme l'explique Rosa De Diego. En effet, le sexe est aujourd'hui omniprésent dans nos vies, nous le voyons partout à la télévision, au cinéma, dans la littérature, dans les publicités ou encore au théâtre, il est étudié à travers différents supports dans les universités. Cette omniprésence de la sexualité a provoqué, en quelque sorte, un « desencantamiento erótico » (De Diego 2012, 131), dont les conséquences sont le développement de la solitude et du manque de communication, maladies inhérentes à notre société moderne. Au niveau artistique, cela se traduit par une banalisation du désir, désir ouvert à tous publics. Un regard, une attitude, quelques mots peinent à réveiller le désir chez le lecteur ou le spectateur qui est constamment sollicité et séduit par les stimuli extérieurs. Ainsi, l'érotisme est moins suggestif et sensuel que direct et pornographique. Par conséquent, il a besoin d'une redéfinition s'il veut échapper à sa propre mort (De Diego 2012).

qu'elle va être mère. Cette méprise provoque en elle un état de confusion, car elle tremble et suffoque presque. Quand celui-ci s'en va, elle se précipite à l'endroit où il se trouvait et « respira fuertemente como si aspirara aire de montaña » (García Lorca 1996j, 486), retrouvant en lui la sensation de désir qu'elle avait éprouvée dans sa jeunesse. Lors de leur deuxième rencontre, la scène est saturée de sous-entendus, de regards et de demi-mots. Les didascalies, cette fois-ci, indiquent la proximité physique : « señala la cara », « se acerca a Víctor » (García Lorca 1996j, 493), proximité que Yerma initiera. Le silence est de plus en plus pesant et débouchera sur une lutte interne entre les personnages. Yerma entend pleurer un enfant, que Víctor n'entend pas, et se met à trembler comme lors de la scène précédente. Enfin, elle « lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente, como con miedo » (García Lorca 1996j, 493). Pendant toute la rencontre c'est, encore une fois, Yerma qui prend l'initiative, effleurant les limites de l'honneur et de la pudeur. Son attitude n'a rien de déshonorant, mais elle s'approche dangereusement des limites, car à cet instant elle suit son instinct, qui la pousse vers Víctor. Les forces de la nature sont plus fortes que celles de la société, mais tout en sauvant les apparences et en étant consciente de ce qu'elle fait. Víctor, quant à lui, n'ose pas ou ne veut pas, comme l'indiquent les didascalies. Il finit par fuir, d'abord des rencontres avec Yerma (c'est toujours lui qui sort de scène pendant leurs rencontres), puis du village. Enfin, leur troisième et dernière rencontre ne fera qu'accentuer ce que nous avons commenté antérieurement. Cette fois, il s'agit bien d'un au revoir définitif : Víctor vient faire ses adieux à Juan et à Yerma. Toute la scène transmet une sensation de tristesse avec « la última luz de la tarde » ou « se oye el sonido largo y melancólico de las caracolas de los pastores » (García Lorca 1996j, 509). Une fois de plus, c'est Yerma qui prend les devants en lui demandant le motif de son départ, alors que celui-ci vient de l'expliquer. Cette question laisse percevoir que ce qu'elle veut vraiment savoir est s'il part à cause d'elle. De plus, étant donné qu'elle l'interpelle pour réclamer son attention, nous pouvons imaginer que sa réplique : « aquí las gentes te quieren » ne se réfère réellement qu'à elle. Avec « Víctor […] ¿Por qué te vas? » (García Lorca 1996j, 508) nous déduisons sans peine que ce qu'elle aimerait lui dire est plutôt « no te vayas ». À l'instar de la scène précédente, le dialogue révèle une énorme tension interne, où règnent les justifications, les reproches et l'abandon. Une fois Víctor parti, Yerma se retrouve envahie par une sensation de tristesse et de solitude. Silencieusement, elle regarde sa main qui toucha celle de Víctor, sachant que tout espoir est définitivement terminé (Doménech 2008).

Yerma n'a donc jamais aimé ni s'est offerte à un homme par simple désir sexuel. Les seuls sentiments liés au désir, elle les a connus avec Víctor étant plus jeune. Cependant, il est important de souligner que, malgré la force de ses pulsions, comme Adela ou Belisa, elle n'est pas amoureuse de Víctor. En effet, son caractère ressemble à celui de Juan, son commentaire « las mismas ovejas tienen la misma lana » (García Lorca 1996j, 508) ne reflète pas exactement un caractère passionné et vibrant. Par ailleurs, nous savons que Yerma a des sentiments pour lui depuis l'enfance, sentiments qu'on peut supposer partagés. En dépit de cette affection, Víctor n'a jamais essayé d'entamer une relation avec elle,

ce qui nous porte à croire qu'il a laissé les choses suivre leur cours, la morale traditionnelle s'imposant à ses désirs. Par conséquent, il fait preuve d'un caractère assez passif et soumis, il ne prend pas les devants, comme Leonardo, et n'est pas disposé à se rebeller contre la société pour obtenir ce qu'il désire. Par contre, contrairement à Juan, c'est un homme joyeux, comme il l'affirme lui-même « soy alegre » (García Lorca 1996j, 493) dit-il. Ce n'est donc pas la différence de caractère avec son mari qui réveille sa passion, mais plutôt une attirance physique, qui stimule en elle son instinct animal. Sa première apparition « profundo y lleno de firme gravedad » (García Lorca 1996j, 486) le confirme. Les sentiments qu'elle éprouve ne sont que purement physiques, reflet d'une pulsion libidinale qui n'a jamais été assouvie. Ainsi, c'est bien son physique qui attire Yerma, l'érotisme des corps uni à l'interdit de leur relation font qu'elle se sent attirée sexuellement par cet homme, qui pourrait la satisfaire sexuellement, à la différence de son mari qui fait honneur à son devoir, mais sans passion ou envie. Les relations sexuelles avec son mari sont loin d'être passionnelles et fusionnelles. Elle les décrit ainsi : « cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego » (García Lorca 1996j, 512), soulignant par cette explication le manque évident de passion et d'entente sexuelle dans cette relation.

Un exemple de « mujeres calientes » auxquelles Yerma fait allusion et qu'elle n'apprécie guère sont les Lavanderas, qui évoquent les relations sexuelles avec leur époux :

LAVANDERA 2ª : Por el monte ya llega
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres.
LAVANDERA 5ª : Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brasas que me entrega
cubro con arrayán.
LAVANDERA 4ª : Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí.
LAVANDERA 1ª : Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.
LAVANDERA 4ª : Y abrir el vientre a pájaros sin sueño
cuando a la puerta llama tembloroso el invierno[175].

Cette définition des relations entre conjoints contraste avec ses propres relations maritales. Outre les joies de la passion sexuelle, les Lavanderas nous offrent une chanson sous le signe de la sensualité qui se réfère, non seulement à l'acte sexuel, mais contient également la thématique de la naissance de l'enfant jusqu'à celle de la femme stérile. Les Lavanderas ne sont pas aveugles, elles ont découvert le jeu auquel joue Yerma. Bien qu'elle n'ait rien fait de déshonorant, son attitude envers Víctor est à la

[175] García Lorca, F., *op. cit*., 499.

limite du respect des conventions sociales. En effet, elles se sont rendu compte que « lo lleva retratado en los ojos » (García Lorca 1996j, 497). Elles sanctionnent son attitude, car, selon elles, Yerma ne se comporte pas comme une femme décente, d'où son infertilité.

Ce chœur de Lavanderas représente, non seulement, la *vox populi* qui se porte garante de la morale et sanctionne les comportements qui s'en éloignent, mais représente aussi la voix de la sagesse populaire qui se base sur l'expérience et l'observation minutieuse de la vie. Néanmoins, elles font de nombreuses références aux plaisirs sexuels au sein du mariage. Leur discours est parsemé de références à la sexualité, car pour pouvoir engendrer un enfant il faut qu'il y ait harmonie et bonne entente sexuelle au sein du couple : « LAVANDERA 1ª : Hay que gemir en la sábana. / LAVANDERA 4ª : ¡Y hay que cantar! / LAVANDERA 5ª : Cuando el hombre nos trae / la corona y el pan. / LAVANDERA 4ª : Porque los brazos se enlazan. / LAVANDERA 2ª : Porque la luz se nos quiebra en la garganta. / LAVANDERA 4ª : Porque se endulza el tallo de las ramas » (García Lorca 1996j, 500). À l'inverse de Yerma, soumise au devoir et à la peine, la Vieja Pagana n'est que sensualité, qui se laisse guider par ses instincts, symbolisant ainsi la nature et la fécondité. Selon elle, c'est grâce à la passion qu'un couple peut engendrer des enfants. Il faut « amar y desear al compañero y dejar que los hijos lleguen como el agua que corre ; si algunos mueren, otros vendrán detrás. No es el encuentro mecánico de la pareja lo que genera los hijos, sino el deseo y el goce ; quienes no lo sienten, deben separarse » (Degoy 1996, 139). De la même manière, les Lavanderas préconisent le jeu dans les relations amoureuses, si une femme veut s'épanouir sexuellement et devenir mère. D'ailleurs, elles reprennent les conseils de la Vieja Pagana : « LAVANDERA 3ª : Hay que juntar flor con flor / cuando el verano seca la sangre al segador. / LAVANDERA 4ª : Y abrir el vientre a pájaros sin sueño / cuando a la puerta llama temblando el invierno. / LAVANDERA 1ª : Hay que gemir en la sábana. / LAVANDERA 4ª : ¡Y hay que cantar! » (García Lorca 1996j, 499-500). Quand la Lavandera 3ª chante « hay que juntar flor con flor », elle insinue la nécessité de la passion entre les deux amants, désir mutuel pour pouvoir engendrer. Par ailleurs, quand elle chante « Y que vuelva a cantar » (García Lorca 1996j, 501), cela rappelle l'intervention de la Vieja Pagana qui disait à Yerma : « Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar » (García Lorca 1996j, 488), ce qui souligne l'importance du chant et par extension du bonheur dans les relations sexuelles, car c'est grâce à ce bonheur que l'enfant viendra. Ce chœur célèbre la vie, la joie et l'amour. La femme doit participer activement à sa vie sexuelle, en y prenant du plaisir et non pas en la subissant comme le fait Yerma.

L'autre « chœur » présent dans *Yerma* se situe à la fin de l'œuvre lors de la fête patronale. Cette fois-ci, la femme n'est plus la compagne active et prévenante louée par les Lavanderas, mais il s'agit plutôt d'une exacerbation de la domination de l'homme sur la femme, selon l'analyse de Brian Morris dans son article « Yerma, abandonada e incompleta ». La femme, tel un objet, est la proie des aventures extra-conjugales. Ainsi, le Macho se dresse en tant que porte-parole des hommes, qui s'autorisent à faire ce qui, en d'autres circonstances, serait totalement immoral. Leur objectif est clair : « No te pude ver /

cuando eras soltera, / mas de casada te encontraré. / No te pude ver / cuando eras soltera. / Te desnudaré, / casada y romera, / cuando en lo oscuro las doce den » (García Lorca 1996j, 516), réveillant ainsi la sexualité de la femme mariée. De cette manière, « el Macho y la Hembra cantan un dúo en que se idealiza la reacción sensual de la esposa y el efecto positivo que tiene sobre ella el sentir la pasión de un hombre, un verdadero hombre » (Morris 1995, 35). Ce duo, poursuit Brian Morris, passe instantanément de la promesse à l'action : « Amapola y clavel serás luego, / cuando el macho / despliegue su capa, pronostica el Macho, que la manda detrás de / los muros ... y soporta mi cuerpo de tierra / hasta el blanco gemido del alba ». La triste épouse cède et s'adonne à la passion sexuelle, elle « relumbra » et « se cimbrea », se laissant emporter par ses pulsions, comme le confirme la Hembra, complice du Macho : « ¡Ay que el amor le pone / coronas y guirnaldas, / y dardos de oro vivo / en su pecho se clavan! » (García Lorca 1996j, 521). La transformation est complète, de femme frustrée elle devient une femme brûlante de désir qui connaît l'extase de la passion sexuelle (Morris 1995). Ainsi, le Macho et la Hembra incarnent le rite le plus ancien de la fête patronale. Ces figures renvoient aux orgies, dans lesquelles régnaient le sexe et le vin. Cette intervention du Macho et de la Hembra n'est pas s'en rappeler *El público* qui, à travers les chœurs, montre également différents aspects du monde. Le chœur des dames représente le monde conservateur, la pensée traditionnelle et réticente à tous types de changements, alors que le chœur des étudiants symbolise le versant progressiste et rénovateur de la société. Face à eux se dresse le chœur des chevaux qui sont perçus comme l'emblème du monde instinctif, tout comme le Macho et la Hembra, un univers dans lequel prime l'instinct, au-dessus de n'importe quel type de règles ou de morale.

La plupart des assistants viennent pour participer à cette fête, non dans un but religieux mais bien dans celui d'entretenir des relations sexuelles avec des femmes qui cherchent à avoir des enfants. La Vieja Pagana est consciente de ce jeu érotique : « Venís a pedir hijos al Santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa? » (García Lorca 1996j, 517). Cependant, Yerma ne prend pas part à ce jeu, elle est venue s'adresser à la Vierge pour lui demander un enfant. Elle s'unit au groupe de femmes qui prient, et dont les prières contrastent fortement avec l'intervention du Macho et de la Hembra. Pendant que la Hembra évoque le chemin de la fécondité : « Cuando llegue la noche lo diré, / cuando llegue la noche clara. / Cuando llegue la noche de la romería / rasgaré los volantes de mi enagua » (García Lorca 1996j, 520), Yerma offre une prière pleine de tristesse et de douleur : « Escucha a la penitente / de tu santa romería. / Abre tu rosa en mi carne / aunque tenga mil espinas », « Sobre mi carne marchita, / la rosa de maravilla » (García Lorca 1996j, 519). Elle ne connaîtra jamais le désir et la passion, car elle n'écoute ni les conseils de la Vieja Pagana, ni ceux des Lavanderas et encore moins ceux du Macho et de la Hembra.

2.3.2. Conflit interne

À un autre extrême se situe la Madre de *Bodas de sangre*, qui à certains égards rappelle la Vieja Pagana. Elle est un exemple de femme sous le joug de la domination masculine, tout en sachant reconnaître l'importance des pulsions sexuelles, car elle les a connues. Elle les considère licites pour

son fils, alors que pour la femme elle tend plutôt à souligner son rôle de servante et son devoir d'obéissance envers l'époux. Néanmoins, comme nous l'avons remarqué précédemment, son discours montre qu'elle a connu les joies de l'amour et du sexe avec son mari et que la sexualité n'a pas qu'un but purement procréatif. En effet, la Madre affirme que « tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos » et quand son fils lui demande si elle veut l'accompagner au vignoble, elle répond : « Tu padre sí que me llevaba » (García Lorca 1996c, 417), réponse qui n'est pas exempte de seconde interprétation. Son fils, quant à lui, ne ressent pas la passion qui anime sa mère, il est amoureux de la Novia mais sans désir évident. Son discours n'est pas dominé par la passion et la sensualité que sa mère dégage. Quand la Novia et le Novio se séparent après l'arrangement entre leurs parents pour le mariage, la réponse du Novio, « Eso digo yo », est particulièrement explicite et reflète le manque de passion virile pour sa future femme : « NOVIO : Cuando me voy de tu lado siento un despego grande y así como un nudo en la garganta. / NOVIA : Cuando seas mi marido ya no lo tendrás. / NOVIO : Eso digo yo » (García Lorca 1996c, 431). Le dialogue avec la Criada dans lequel il lui répond : « yo tengo menos estatura » quand elle le compare à son grand-père qui était « ¡machos entre los machos! » (García Lorca 1996c, 449), suffit à démontrer son manque de sensualité et de force. C'est pourquoi il ne peut être perçu en tant que véritable rival pour Leonardo. En effet, « su carácter alegre, manso, sumiso, de muchacho veinteañero inocente libre y rico que va a casarse con la mujer que ama, no se sostiene frente al bloque de lucha y deseo que presenta Leonardo » (Degoy 1996, 131). Ainsi, Leonardo n'est que passion et désir. Selon Susana Degoy, son objectif est de suivre son instinct et peu lui importe s'il laisse sur son passage des femmes déshonorées, des hommes détruits ou des enfants condamnés à vivre dans la honte. Il refuse de respecter les lois, ne se régissant que par son instinct, instinct qui l'entraîne dans cette passion amoureuse et mortelle. Il aime et désire la Novia et n'a d'autre objectif que de la posséder (Degoy 1996), peu importe le prix à payer. Sa femme devra « echa[rse] un velo en la cara » et rester enfermée chez elle : « Tú, a tu casa. Valiente y sola en tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada » (García Lorca 1996c, 469) pour le restant de ses jours. De plus, Leonardo rend visite à la Novia le jour de son mariage, provoquant en elle une grande confusion qui mènera à la tragédie. Il lui affirme qu'il vient sans arrière-pensée : « Tú, que me conoces, sabes que no la llevo. Dímelo. ¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo » (García Lorca 1996c, 437), mais aussitôt il la somme de réveiller les souvenirs qui sommeillent en elle. Les agissements de Leonardo auront des conséquences désastreuses pour la vie de ces deux femmes, ainsi que sur celle de la Madre, ce qui ne l'empêche pas de se laisser guider par son instinct.

Les hommes de *La zapatera prodigiosa* se laissent également guider par leurs pulsions, sans prendre en compte le désir de la Zapatera. Le Mozo lui avoue son désir sexuel : « ¡Ay, zapaterita, qué calentura tengo! », alors que cette dernière n'a jamais montré un quelconque indice de réciprocité des sentiments. Pour nuancer ses propos, il remplace la référence à son désir sexuel par un commentaire sur ses sentiments : « ¿Cómo quiere que se lo exprese… ? Yo la quiero, te quiero como... » (García Lorca

1996g, 210). Mais la Zapatera n'est pas dupe et le rejette une fois qu'elle voit clair dans son jeu. Elle ferme brusquement la fenêtre et vocifère, hors d'elle : « Pero qué impertinente, qué loco!... Si te he hecho daño te aguantas!... Como si yo no estuviera aquí más que paraaa, paraaaa... Es que en este pueblo no puede una hablar con nadie? Por lo que veo, en este pueblo no hay más que dos extremos : o monja o trapo de fregar... » (García Lorca 1996g, 211). Mirlo est moins direct dans l'expression de ses sentiments, mais son objectif n'en reste pas moins clair : il veut la conquérir afin d'avoir des relations sexuelles avec elle. Il la courtise en lui disant : « Zapaterilla blanca, como el corazón de las almendras, pero amargosilla también. Zapaterita... junco de oro encendido... Zapaterita, bella Otero de mi corazón » (García Lorca 1996g, 209). Ici non plus, ses avances n'aboutiront à rien, étant donné que la Zapatera restera fidèle à son époux.

La Novia est également en proie à la même passion que son amant. D'ailleurs, nous pouvons supposer que l'une des raisons pour lesquelles elle n'a pas voulu se marier est la peur de cet amour passionnel, qui risquait de la consumer. Ainsi, le Novio sert de bouclier contre cette dangereuse attraction. Elle est, à la fois, passion et répression, offrant des indices de cette lutte interne tout au long de la pièce. L'intensité de ses sentiments l'a même conduite à désirer la mort de Leonardo pour que ce feu puisse s'éteindre : « Que si matarte pudiera, te pondría una mortaja con los filos de violetas » (García Lorca 1996c, 463) lui dit-elle dans un accès de passion. Elle finit par prendre son destin en main, car c'est elle qui, en dernière instance, a pris la décision de fuir : « LEONARDO : […] ¿Quién bajó primero las escaleras? / NOVIA : Yo las bajé. / LEONARDO : ¿Quién le puso al caballo bridas nuevas? / NOVIA : Yo misma. Verdad » (García Lorca 1996c, 462), se laissant envahir par la passion, ce qui a provoqué, bien qu'involontairement, la mort du Novio et de Leonardo, mettant fin au désir amoureux de ses deux prétendants.

Tout comme Adela, elle cède à ses pulsions sexuelles, la loi de l'attraction naturelle étant plus forte que celle des normes sociales, ce qui aboutira à la tragédie dans les deux cas. Cependant, contrairement à Adela, la rébellion de la Novia se retrouve plus dans son attitude que dans ses paroles, comme l'affirme Inés Guégo Rivalan. Dès sa première apparition, elle utilise des phrases courtes, telle que « Sí, señora » (García Lorca 1996c, 430), pour que sa lutte intérieure ne puisse transparaître. Aux phrases courtes s'ajoutent souvent des impératifs, comme « Quita » ou « Suelta » et comme Adela, elle a recours à la négation pour structurer sa rébellion « No quiero », « ¡Ea que no! » et oblige les autres à se taire, « ¡Cállate ! ¡Maldita sea tu lengua » pour empêcher que la vérité ne soit dévoilée. Toutes deux n'hésitent pas à provoquer l'homme qu'elles convoitent en se laissant voir « en enaguas » (García Lorca 1996c, 431-33). La Novia, le jour de son mariage, sort ainsi vêtue devant Leonardo, ce que censure la Criada : « No salgas así » (García Lorca 1996c, 437) lui dit-elle. Par conséquent, grâce à ces quelques exemples, il est facile de se rendre compte que la Novia lutte contre elle-même pour contenir ses pulsions, ce que ne fait pas Adela, ce qui est montré à travers les didascalies à de nombreuses reprises,

didascalies qui expriment sa colère, sa passion, sa jalousie ou encore sa force[176]. Déjà, sa première intervention avec l'épisode du « abanico redondo con flores rojas y verdes » (García Lorca 1996f, 590), suivi de celui de la robe : « Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces : "¡Gallinas, gallinas, miradme!" » (García Lorca 1996f, 596) et son audace, quand elle apparaît « casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta » (García Lorca 1996f, 606), laissent présager que sa lutte n'est pas intérieure, elle exprime ses désirs au grand jour, allant jusqu'au bout de ses envies. Ainsi, Adela est bien différente de la Novia. En effet, la Novia se définit par la contradiction, puisqu'elle tente par tous les moyens de réprimer ses sentiments, ses interventions : « No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás » (García Lorca 1996c, 438) le confirmant. Elle est « inquieta y con gran lucha interior » lors du mariage. Les phrases courtes, telle que « Estos momentos son agitados » (García Lorca 1996c, 450) et les impératifs, « Quita » ou « ¡Déjame! » (García Lorca 1996c, 451) ne sont que des exemples parmi tant d'autres des stratégies mises en place pour éviter le contact physique avec le Novio. Loin de s'atténuer une fois qu'elle aura pris la fuite, ce combat intérieur ne fera que s'amplifier (Guégo Rivalan 2015).

Cette lutte provoque en elle de grandes souffrances dont elle ne peut se défaire. Elle se plaint de cette douleur : « ¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza! ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! », elle le veut près d'elle et loin en même temps « ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! » (García Lorca 1996c, 462). Certes, tous les deux ont pris la décision de fuir, mais la Novia est encore rongée par le doute, le désir qu'ils ressentent a été plus fort que la raison, mais la culpabilité les consume : « Con los dientes, / con las manos, como puedas. / Quita de mi cuello honrado / el metal de esta cadena, / dejándome arrinconada / allá en mi casa de tierra. / Y si no quieres matarme / como a víbora pequeña, / pon en mis manos de novia / el cañón de la escopeta » (García Lorca 1996c, 462). Le Novio doit la traîner, car elle hésite encore comme l'indiquent les didascalies « la arrastra » ou « vacila la novia » (García Lorca 1996c, 464-65), ne sachant ce qui prime en elle : la passion ou les conventions sociales. De cette manière, l'expression corporelle prend le pas sur les interventions verbales laissant transparaître sa volonté qui va contre les normes établies. La Novia est prête à se sacrifier pour Leonardo puisqu'elle est rongée par la culpabilité, comme le montrent ses nombreuses interventions : « Desde aquí yo me iré sola. / ¡Vete! ¡Quiero que te vuelvas! » (García Lorca 1996c, 461), « Para ti será el castigo / y no quiero que lo sea. / ¡Déjame sola! ¡Huye tú! / No hay nadie que te defienda » (García Lorca 1996c, 463-64), « ¡Huye! / Es justo que yo aquí muera / con los pies dentro del agua, / espinas en la cabeza. / Y que me

[176] « Con intención » (García Lorca 1996f, 592), « Rompiendo a llorar con ira » (García Lorca 1996f, 598), « Fuerte » (García Lorca 1996f, 605), « Adela llora » (García Lorca 1996f, 606), « Con pasión » (García Lorca 1996f, 610), « Saltando llena de celos » (García Lorca 1996f, 613), « Suplicante » (García Lorca 1996f, 618), « En un arranque, y abrazándola » (García Lorca 1996f, 631), « Haciéndole frente […] Adela arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos » (García Lorca 1996f, 632) sont des exemples de cette palette de sentiments.

lloren las hojas. / mujer perdida y doncella ». Malgré ses hésitations, ils finiront par fuir ensemble puisque leur destin est déjà écrit, ils seront ensemble, unis, jusque dans la mort : « LEONARDO : […] Si nos separan, será / porque esté muerto. / NOVIA : Y yo muerta » (García Lorca 1996c, 465-66).

La scène de Leonardo et la Novia, avant le mariage de cette dernière, est particulièrement érotique et chargée d'une grande sensualité. Les deux personnages se montrent jaloux, expriment leur douleur et leur désir de rompre avec les normes sociales qui les empêchent de vivre leur passion, mais sans oser franchir le pas. Leonardo, rempli de passion, lui avoue : « ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! », ce à quoi la Novia répond, tremblant de désir : « No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás » (García Lorca 1996c, 438). La Novia boit les paroles de Leonardo, elle les réclame en même temps qu'elle les fuit, ayant peur d'elle-même et de sa réaction. C'est cette peur qui l'a poussée des années auparavant à refuser le mariage avec cet homme qu'elle ne peut oublier. La tension sexuelle est de plus en plus palpable, allant jusqu'à atteindre une relative violence. Il s'approche de plus en plus d'elle, elle tremble et ne peut écouter sa voix, car elle sent la passion irrépressible monter en elle, jusqu'à ce que la Criada intervienne pour les éloigner l'un de l'autre. En effet, comme Georges Bataille explique, érotisme et violence vont de pair, de par leur lien avec le sacrifice et l'animalité (Bataille 1965). L'animalité éveille le désir, l'exaltation des parties animales intensifie la passion. L'attitude virile et les gestes brusques exaltent ce désir qui unit ces deux personnages. C'est pourquoi la Novia, suivant son instinct animal, choisit Leonardo en tant que mâle dominant pour la féconder, tout comme la Novia dans *Así que pasen cinco* qui préférera la force virile du Jugador de rugby à la fragilité du Joven. À cela il faudra ajouter qu'un des éléments qui a ravivé leur passion n'est autre que l'interdiction qui entoure leur relation. Ils étaient fiancés et auraient pu se marier, mais ce n'est que maintenant, une fois leur amour devenu illicite qu'ils se trouvent dans l'incapacité de réprimer leur désir, la prohibition étant un des moteurs de l'érotisme, moteur puissant et excitant qui plus est. Il est intéressant de remarquer que c'est le mariage de la Novia, et non pas celui de Leonardo, qui a provoqué ce regain d'intérêt. En effet, la femme étant soumise à la rigidité extrême des conventions sociales, contrairement à l'homme, l'idée d'interdit est devenue plus excitante une fois qu'elle s'est engagée. Avant son engagement, l'idée de transgression des normes et de conquête n'était pas non plus présente chez Leonardo. Les pulsions des personnages deviennent extrêmement intenses et ne trouveront satisfaction que dans leurs assouvissements, les normes sociales ne pouvant rivaliser avec la force de l'instinct. En effet, Leonardo s'est marié, est devenu père, s'est éloigné physiquement d'elle, mais cela a été insuffisant. Le désir qu'il ressent pour elle a toujours été plus fort que la raison et l'a attiré irrémédiablement vers elle, peu importent les efforts fournis pour contrer cette pulsion : « Porque yo quise olvidar / y puse un muro de piedra / entre tu casa y la mía. / Es verdad. ¿No lo recuerdas? / Y cuando te vi de lejos / me eché en los ojos arena. / Pero montaba a caballo / y el caballo iba a tu puerta » (García Lorca 1996c, 463).

Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque![177]

L'intervention de la Novia : « No quiero / contigo cama ni cena » (García Lorca 1996c, 463) souligne le fait qu'elle ne recherche pas un mari ni une relation traditionnelle avec Leonardo, mais bien la satisfaction immédiate du désir qu'elle ressent, tout en sachant que cet amour n'a aucun avenir, car la société ne leur laissera pas vivre leur passion. Les règles de la société ne peuvent rivaliser avec les lois de la nature. Par ailleurs, José Alberich ajoute que la Novia, à ses vingt-deux ans, est désormais en pleine possession de ses capacités sexuelles et ne se sent pas attirée par son fiancé, vierge et inexpérimenté. Elle se sent attirée par l'homme qui a éveillé sa sensualité lorsqu'elle était adolescente et qui maintenant n'est devenu que force et virilité (Alberich 1965).

García Lorca revalorise l'instinct en tant que force dramatique contre la société. L'inconscient domine la raison humaine et pousse les personnages à chercher dans leur subconscient la sensualité et la passion, ce qui les conduit à des états ambivalents dans lesquels ils désirent ce qu'ils détestent. *Bodas de sangre* se prête à cette ambivalence, les personnages s'aiment autant qu'ils se haïssent. Cette dualité de sentiments génère cette ambiance sensuelle et érotique qui, selon l'analyse d'Arturo Berenguer, crée une atmosphère sensuelle et chaude, en accord avec la vitalité de l'érotisme, l'euphorie, l'explosion de vie et le bouillonnement naturel du sang (Berenguer Carisomo 1969). L'effusion de sentiments que Leonardo exprime en ces termes : « Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas » (García Lorca 1996c, 463), tout comme la Novia qui affirme que : « ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos » (García Lorca 1996c, 472) symbolise la nature qui est plus forte que la raison. La scène dans la forêt est la matérialisation de cette passion sans limites qui les unit jusque dans la mort. Le désir incontrôlable des amants ne se reflète pas seulement dans le dialogue entre Leonardo et la Novia, mais aussi dans la scène elle-même, qui « es violenta, llena de gran sensualidad » (García Lorca 1996c, 465), violence et érotisme sont encore une fois unis, ce qui les mènera à la mort.

Dans cette même optique, mais avec de notables différences se situent les personnages de *El día más feliz de nuestra vida*. Comme nous le savons déjà, les trois sœurs ont reçu une éducation très autoritaire et répressive. Le sexe ou même le désir n'étant source que de péché, sa seule fonction acceptable est la reproduction. Toutes trois ont évolué et mûri de manière différente. Amelia est la plus traditionnelle des sœurs. Elle est fiancée depuis des années au même homme et n'a jamais eu de relations avec celui-ci, mis à part quelques baisers ou caresses. Elle suit la tradition à la lettre, refusant tout rapport

[177] García Lorca, F., *op. cit*., 438.

avant le mariage. De plus, elle affirme qu'elle n'a jamais eu de désir sexuel ni envers son fiancé ni envers quiconque, affirmation à laquelle ni ses sœurs ni le spectateur ne croient. Bien qu'elle ne soit pas « loca de pasión » (Ripoll 2005a) pour son fiancé, nous pouvons supposer qu'elle a déjà ressenti ce désir qu'elle réprime depuis son enfance. À l'autre extrême, nous avons Conchi, femme moderne, libérée sexuellement. Elle a eu de nombreuses relations sexuelles avec différents hommes. Elle assume sa libido et n'a apparemment pas de tabous.

Entre ces deux extrêmes se trouve Marijose. Elle doit se marier le jour suivant, mais refuse ce mariage, car elle a des sentiments pour quelqu'un d'autre. À l'instar de la Novia, elle vit un intense conflit interne. D'abord, elle avoue à sa sœur qu'elle ne sait pas si elle aime son prétendant, Alfredo. Elle voudrait ressentir du désir, une véritable passion envers lui, mais ce n'est pas le cas. Peu à peu, l'instinct prend le pas sur la raison, au vu de ce mariage imminent, et elle admet qu'elle voit encore le vétérinaire, homme marié avec qui elle a une aventure. Il faudra attendre l'arrivée de Conchi sur la moto de l'amant de sa sœur pour que celle-ci avoue qu'elle n'est plus vierge. Malgré son attitude timide, introvertie, voire peureuse, elle a cédé à la tentation, la pulsion sexuelle étant plus forte que les normes sociales. Cette révélation explique l'attitude de Marijose depuis le début de la pièce. Son manque d'assurance, ses doutes, son indécision s'expliquent par le fait qu'elle a connu l'amour, la passion, le désir sexuel et elle n'est pas prête à renoncer à cela, tout comme la Novia qui finit par fuir avec Leonardo le jour de son mariage, après une intense lutte interne. Marijose emprunte les chaussures de Conchi, chaussures modernes, et danse avec. Ce comportement explicite son conflit : elle voudrait être libre comme elle, lui ressembler et ainsi pouvoir vivre son amour.

Marijose est amoureuse de son amant, tout comme Adela de Pepe, et comme cette dernière, elle se fait duper par cet homme. En effet, Conchi lui avoue que l'épouse de son amant est enceinte une nouvelle fois, ce qui démontre qu'il ne l'abandonnera pas pour Marijose. Ni maintenant ni jamais, car cela fait longtemps qu'il lui a fait la promesse de quitter sa femme. Cependant, malgré la douleur que Marijose peut ressentir, elle ne s'effondre pas par l'annonce de cette nouvelle, puisqu'elle persiste à ne pas vouloir se marier. Elle veut vivre cette passion, même si ce n'est pas avec son amant, une véritable passion au-delà du respect des conventions sociales, la seule chose qu'elle souhaite est : « casarme enamorada. ¡Quiero sentir cómo se me encoge el estómago y cómo me tiemblan las piernas cada vez que él me toca! ¡Quiero escuchar violines cuando se me acerque! ¡Quiero volverme loca cada vez que lo tenga delante! » (Ripoll 2005a). Sa volonté est telle qu'elle prépare un plan : se blesser pour reporter le mariage et ensuite, partir à Madrid. Mais ses sœurs l'en dissuadent. Jusqu'au dernier moment, elle tentera de convaincre ses sœurs de la force de ses désirs, mais sans succès. Tout porte à croire qu'elle ne fuira pas le jour de son mariage, à l'inverse de la Novia, elle se mariera à un homme qu'elle n'aime pas et ne connaîtra plus cette passion qu'elle a vécue, comme Yerma.

L'amour sensuel et le désir physique luttent chez la Novia et Marijose pour pouvoir s'exprimer librement, non pas pour le plaisir sexuel en lui-même, mais pour le désir de liberté, liberté pour

s'affirmer et pour trouver son propre moi. Le mariage, dans bien des cas, ne remplit pas cette fonction de refuge des expressions individuelles, c'est pourquoi certaines, dont Marijose, la Novia ou encore Belisa, cherchent en dehors du mariage cette satisfaction. Elles recherchent un partenaire avec qui elles peuvent s'exprimer et s'épanouir pleinement, ce qui n'est pas le cas avec leur mari. Ces besoins naturels sont essentiels pour atteindre la réalisation personnelle, c'est la raison pour laquelle « el sexo no está trazado aquí ni como vicio, ni como tacha, ni como mecanismo puramente animal, sino como la aserción de la personalidad propia y del Yo íntegro del participante » (Frazier 1973, 155).

2.3.3. L'érotisme des corps

Dans le but d'atteindre sa réalisation personnelle, Adela suit son instinct, l'inclination de la nature. Le monde instinctif et animal la pousse directement dans les bras de Pepe el Romano, le pouvoir de la nature étant supérieur à celui de la raison, ici aussi. Elle est impuissante face à la force de l'instinct, « yo no tengo la culpa » (García Lorca 1996f, 631) dit-elle, tout comme la Novia qui affirme que

> Yo no quería, ¡óyelo bien! ; yo no quería, ¡óyelo bien! Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos![178]

Cette force incontrôlable leur ôte tout pouvoir de décision. Adela se rebelle non seulement contre sa mère, mais aussi contre la société tout entière. Elle ne se préoccupe pas du *qué dirán* comme sa mère et est, par conséquent, imperméable au sentiment de honte. Mais cette rébellion n'a rien de vraiment révolutionnaire, étant donné qu'elle ne cherche pas à changer la société. Cette rébellion, exclusivement sexuelle, signifie sa soumission au monde instinctif. La force de sa rébellion lui permet d'affirmer sa volonté de prendre sa vie en main, contrairement à ses sœurs, femmes passives qui regardent leur vie défiler sous leurs yeux. Il s'agit d'une femme active qui s'auto affirme dès le début de la pièce avec l'épisode de l'éventail vert et rouge jusqu'à la fin, quand elle se suicide. Son insubordination commence par cet éventail qu'elle donne à sa mère et qui n'est pas adapté à la situation, ce qui provoque la colère de cette dernière : « BERNARDA : […] Niña, dame un abanico. / ADELA : Tome usted. *(Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.)* / BERNARDA : *(Arrojando el abanico al suelo)* ¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre » (García Lorca 1996f, 590). Au fur et à mesure que le drame avance, la tension augmente, elle tient tête à Martirio : « No a ti, que eres débil. A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique » (García Lorca 1996f, 631) et sort victorieuse de l'affrontement avec La Poncia : « ¡Pues me oirás! Te he tenido miedo. ¡Pero ya soy más fuerte que tú! » (García Lorca 1996f, 607). Elle n'est pas disposée à laisser les autres, en l'occurrence Bernarda, décider pour elle. Elle ne lutte pas contre ses démons intérieurs, comme la Novia, elle sait très clairement ce

[178] García Lorca, F., *op. cit*., 472.

qu'elle veut. La passion et le désir qu'elle ressent, liés à l'aspiration de liberté, sont les moteurs qui prennent le pas sur sa conscience sociale. Sa volonté est inébranlable : elle deviendra, peu importe le prix, la femme de Pepe el Romano et est disposée à subir les conséquences de ce choix.

Adela n'est pas la seule à avoir des sentiments pour cet homme, toutes les sœurs éprouvent quelque chose pour lui, car, comme le dit la Criada « no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas » (García Lorca 1996f, 626), même Bernarda se rend compte du danger que représente cet homme chez elle : « BERNARDA : No a ella. ¡A él! / LA PONCIA : ¡Claro, a él hay que alejarlo de aquí! Piensas bien » (García Lorca 1996f, 614). La tyrannie de Bernarda les a enfermées dans cette maison, empêchant leur développement spirituel et émotionnel, c'est pourquoi, dans une réaction puérile, toutes se précipitent vers la présence de cet homme. Malgré ce qu'elles ressentent, seules Adela et Martirio oseront s'avouer leurs sentiments. Angustias, la future femme de Pepe, ne semble pas s'intéresser réellement à son futur mari, elle se contente de suivre la tradition, mais sans réel intérêt. À trente-neuf ans et sans n'avoir jamais eu de relations avec un homme et elle présente sa rencontre avec Pepe comme un évènement désagréable : « Yo no hubiera podido [hablar]. Casi se me salió el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre » (García Lorca 1996f, 604). Cette sensation de malaise est renforcée quand elle avoue son ressenti concernant son futur mariage : « Debía estar contenta y no lo estoy… Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños » (García Lorca 1996f, 623). Elle fait preuve de passivité, se laissant entraîner par les évènements, elle ne prend guère l'initiative et ne soupçonne à aucun moment l'origine des tensions qui règnent dans la maison. Magdalena, quant à elle, est aussi une femme soumise et passive. Elle ne prend pas part aux évènements. Elle s'est résignée et sait qu'elle ne se mariera pas : « Sé que ya no me voy a casar » (García Lorca 1996f, 591) avoue-t-elle. Mais, contrairement à Angustias, c'est un personnage qui fait preuve de gentillesse à l'égard des autres, surtout envers la cadette, Adela, pour qui elle éprouve de la compassion. En effet, la situation de sa sœur la touche : « ¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz! ». Amelia est un personnage timide, introverti, naïf, superstitieux et peureux. Elle craint, non seulement sa mère, comme nous pouvons le voir à trois reprises : « ¡Si la hubiera visto madre! » (García Lorca 1996f, 596), « ¡Si te ve nuestra madre te arrastra del pelo! » (García Lorca 1996f, 598), « ¡Ay! Creí que llegaba nuestra madre » (García Lorca 1996f, 604), mais aussi la vie en général. Malgré le peu d'interventions de ce personnage, Amelia utilise deux fois le substantif « miedo » : « ¿Y no tuviste miedo? » (García Lorca 1996f, 611) et « Es verdad. Daba miedo. ¡Parecía una aparición! » (García Lorca 1996f, 624). De plus, lorsqu'elle intervient, la plupart du temps, elle n'apporte que peu de choses au dialogue, se limitant à confirmer ce qui a été dit par d'autres : « Yo también », « ¡Después de todo dice la verdad! » (García Lorca 1996f, 597), « ¡Yo tampoco! », « A mí también me pareció... » (García Lorca 1996f, 603) ou encore « Yo voy contigo » (García Lorca 1996f, 622). Un autre de ses traits de caractère est la superstition, l'épisode du sel en étant la preuve : « AMELIA : *(A Magdalena.)* ¡Ya has derramado

la sal! / MAGDALENA : Peor suerte que tienes no vas a tener. / AMELIA : Siempre trae mala sombra » (García Lorca 1996f, 621). Concernant son rapport aux hommes, Amelia en a peur, l'une des raisons de cette crainte étant qu'elle n'a jamais eu de contacts avec eux : « A mí me daría no sé qué. […] ¡A mí me da vergüenza de estas cosas… ! » (García Lorca 1996f, 603). Au lieu de vivre sa propre vie, elle a décidé de prendre un rôle de spectatrice plutôt que celui d'actrice.

Martirio a, elle aussi, peur des hommes, préférant ne pas avoir à faire à eux : « Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo… siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos » (García Lorca 1996f, 595). Malgré la crainte qu'elle éprouve, elle se sent attirée par eux, par le mystère qui les entoure. Ainsi, Martirio n'a pas le caractère passif de ses sœurs. Elle est bien décidée à empêcher, non pas le mariage de sa sœur, mais la relation entre Adela et Pepe el Romano, car comme Adela lui fait remarquer : « No te importa que abrace a la que no quiere. A mí, tampoco. Ya puede estar cien años con Angustias. Pero que me abrace a mí se te hace terrible, porque tú lo quieres también, ¡lo quieres! ». Bien que les paroles de Martirio nous poussent à croire le contraire : « Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! » (García Lorca 1996f, 630-31), elle n'est pas amoureuse de lui, elle ressent du désir, mais pas d'amour. Pepe el Romano est un jeune homme, séduisant, viril et c'est ce qui attise la passion de Martirio, elle ne ressent ni tendresse ni affection, mais seulement de violentes pulsions sexuelles, qui la poussent à voler le portrait de Pepe et à se masturber dans la pénombre de sa chambre. C'est cette passion qui l'incitera à dénoncer sa sœur. Martirio connaissait depuis longtemps la relation entre Adela et Pepe, étant donné qu'elle consacre son temps à épier sa sœur, mais elle a attendu avant de la trahir, car, dans son for intérieur, elle voulait pour elle cette relation illicite, comme se plaît à lui rappeler Adela : « Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero no has podido » (García Lorca 1996f, 618).

L'interdiction de cette relation n'a fait qu'augmenter l'érotisme qui entoure Pepe et, par conséquent, le désir envers lui. Adela voit dans l'interdiction de cette relation une forte stimulation sexuelle. En plus de la transgression que représente cet homme, il incarne la liberté, puisqu'il est perçu comme le seul moyen de pouvoir sortir de cette maison. Martirio avait déjà connu cette sensation aussi bien de liberté imminente que de désir. Son désir avait déjà été attisé, mais il avait été aussitôt annulé par sa mère. Martirio pense que cet échec est dû aux commérages des habitants : « AMELIA : […] Enrique Humanes estuvo detrás de ti y le gustabas. / MARTIRIO : ¡Invenciones de la gente! Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día, porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir, y no vino. Fue todo cosa de lenguas » (García Lorca 1996f, 595), alors que c'est sa propre mère qui a empêché le mariage : « LA PONCIA : […] ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera? / BERNARDA : *(Fuerte.)* ¡Y lo haría mil veces! Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán » (García Lorca 1996f, 615). Elle connaît la force de l'instinct, le pouvoir

de la sexualité sans pour autant avoir pu y goûter. Son appétit sexuel n'ayant jamais pu être assouvi, c'est ce qui la rend méchante, mesquine et dangereuse, comme le fait remarquer La Poncia : « Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que Pepe el Romano no es para ella y hundirá al mundo si estuviera en su mano » (García Lorca 1996f, 627), tout comme Perpetua et Daría qui n'ont pu obtenir l'amour et la satisfaction sexuelle de l'homme qu'elles convoitaient. Perpetua affirme que : « En el amor y en la guerra todo vale » (Ripoll 2013e, 248), tandis que Daría finit par avouer que : « Claro que desenganché el carro, ¿o qué te crees?, ¿que los carros se desenganchan solos?» (Ripoll 2013a, 62). La force du sexe pousse Martirio à s'opposer à Adela et à rompre le lien fraternel entre elles : « No me abraces! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer » (García Lorca 1996f, 631). L'insatisfaction sexuelle de ces trois femmes les a conduites à la méchanceté et la mesquinerie, puisqu'elles opinent que ce qui ne peut être pour elles ne sera pour personne.

À l'instar de Martirio, Adela s'est laissée entraîner par ses pulsions, à la différence qu'en étant plus jeune, plus belle et plus effrontée, comme le souligne La Poncia quand elle lui demande : « ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana? » (García Lorca 1996f, 606), elle a gagné les faveurs du fiancé d'Angustias. Son caractère intrépide et la violence de sa passion lui ont donné la force nécessaire pour affronter sa mère et l'ensemble de la société, mais pas dans le but de se libérer du joug de la société. En effet, Adela ne représente pas la liberté, comme nous l'avons mentionné antérieurement, car malgré la liberté sexuelle qu'elle revendique : « Mi cuerpo será de quien yo quiera » (García Lorca 1996f, 606), elle veut se libérer de l'oppression de sa mère pour se soumettre à celle Pepe el Romano, ce qu'elle affirme quand elle affronte sa mère, cassant le bâton symbole de son autorité : « En mí no manda nadie más que Pepe » (García Lorca 1996f, 632). Elle ne veut pas être libre, mais seulement changer d'oppresseur. L'éducation qu'elle a reçue l'empêche d'avoir une volonté propre, c'est la raison pour laquelle elle a besoin d'un élément déclencheur pour se rebeller. Elle n'est donc pas un symbole de liberté, puisqu'elle est disposée à vivre toute sa vie cachée, soumise à la volonté d'un homme, dont elle ne connaît ni les pensées ni les sentiments, qui la « verá cuando quiera, cuando le venga en gana » (García Lorca 1996f, 631), qui l'utilisera comme un objet le temps qu'il voudra puis s'en séparera, sans se préoccuper de son avenir et ayant ruiné sa vie. Elle ne cherche pas la personne en elle-même, mais seulement la satisfaction de ses désirs immédiats. En effet, elle n'éprouve aucune jalousie dans le fait qu'il se marie avec Angustias : « vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa », elle sera satisfaite d'être sa maîtresse qui l'attendra patiemment dans « una casita sola », comme un animal de compagnie attendant le retour de son maître. Cette idée peut être renforcée par le sifflement de Pepe, « Se oye un silbido y Adela corre a la puerta » (García Lorca 1996f, 631), qui appelle sa maîtresse comme s'il s'agissait d'une chienne. D'ailleurs, Martirio utilise cette comparaison quand elle dit que ce que recherche un homme est « la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer » (García

Lorca 1996f, 595). L'amour qu'Adela ressent lui fait perdre tout sens commun et est autodestructeur, en effet, elle est prête à vivre une vie de rejet et de honte pour un homme qui ne partage pas ses sentiments.

María Josefa, quant à elle, vit également enfermée, non pas seulement dans la maison, mais dans un espace encore plus petit, duquel elle tente de s'échapper. Sa folie lui permet de ressentir ce qui lui a sûrement toujours été interdit : l'amour et la passion. Ses mots traduisent non seulement ses propres sentiments et sa frustration, mais aussi et surtout ceux des sœurs : « Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres […] ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría! » (García Lorca 1996f, 600). Son état mental lui permet de s'exprimer librement, c'est la seule de la demeure qui ose dire tout haut ce que toutes pensent tout bas. María Josefa veut vivre heureuse, libre et profiter des joies de l'amour et du sexe. De plus, malgré sa folie, ou grâce à elle, elle voit ce qui se passe dans cette maison. Comme nous l'avons analysé antérieurement, elle sait que toutes les sœurs sont amoureuses du même homme et qu'aucune d'entre elles ne parviendra à sortir de cette demeure.

La Poncia est la seule femme de cette maison qui entre en contact avec le monde extérieur, elle peut sortir, rencontrer d'autres personnes ou discuter et surtout penser par elle-même, elle est le lien entre la maison et ce qui se passe dehors. Contrairement à Bernarda qui ne s'intéresse qu'à la façade extérieure, La Poncia tente d'analyser les attitudes et les sentiments des filles dans le but de prévoir les conséquences qui pourraient être néfastes pour la réputation de « la casa de Bernarda Alba ». Au lieu de se voiler la face, elle décide d'affronter les problèmes. Elle tente de prévenir Bernarda en lui avouant que « aquí pasa una cosa muy grande » (García Lorca 1996f, 615) et cherche de possibles solutions pour éviter que n'éclate la tragédie. Quand elle apprend la relation illicite qu'entretient Adela avec le fiancé de sa sœur, au lieu de la réprimander ou de prévenir sa mère, elle décide de la conseiller en lui donnant de l'espoir sur sa future relation avec cet homme :

Además, ¿quién dice que no te puedas casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resistirá el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces, Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra : se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa serás tú[179].

La Poncia suit les règles de la nature, de l'instinct, c'est pourquoi elle comprend le désir que ressentent ces deux amants : « Adela. ¡Ésa es la verdadera novia del Romano! » (García Lorca 1996f, 616) dit-elle à Bernarda dans une tentative désespérée pour lui ouvrir les yeux. Elle est la seule qui ose affronter Bernarda, elle tente de lui donner des conseils et de la prévenir sur les conséquences de ses actes. La Poncia a connu les joies de l'amour et pense que c'est normal qu'Adela les connaisse aussi. Le désir et la passion amoureuse, gouvernés par l'instinct, doivent être assouvis : c'est la loi de la nature,

[179] García Lorca, F., *op. cit.*, 606-607.

de l'instinct. Sa manière de parler reflète, non seulement ses origines modestes, mais aussi son naturel et son franc-parler. Contrairement aux autres femmes de cette pièce, à l'exception de María Josefa, elle ne craint pas de parler d'amour et de sexe, puisqu'il s'agit d'instincts naturels qu'il faut assouvir. Elle le dit, d'ailleurs, à Bernarda clairement : « ¡Es que tus hijas están ya en edad de merecer! » (García Lorca 1996f, 593). Le contraste entre La Poncia et les sœurs se creuse lorsque l'on compare la première rencontre d'Angustias avec Pepe el Romano et celle de La Poncia avec Evaristo el Colorín. Angustias relate cette rencontre où règne la froideur et le manque d'intérêt mutuel : « Pues, nada : "Ya sabes que ando detrás de ti, necesito una mujer buena, modosa, y ésa eres tú, si me das la conformidad." » (García Lorca 1996f, 603), alors que cette première rencontre, chez La Poncia, est pleine de désir et laisse transparaître son caractère jovial : « Era muy oscuro. Lo vi acercarse y, al llegar, me dijo : "Buenas noches." "Buenas noches", le dije yo, y nos quedamos callados más de media hora. Me corría el sudor por todo el cuerpo. Entonces Evaristo se acercó, se acercó que se quería meter por los hierros, y dijo con voz muy baja : "¡Ven que te tiente!" » (García Lorca 1996f, 604). Grâce à sa joie de vivre, les filles de Bernarda peuvent prétendre à un peu de gaieté et de bonne humeur, ce qui contraste avec la morosité et la tristesse quotidienne. Les filles ne sont pas les seules à se servir de La Poncia comme échappatoire, leur mère fait de même étant donné qu'elle lui demande de rapporter les propos des hommes qui « como siempre, no se puede[n] oír ». L'intérêt de Bernarda, par ses nombreuses questions, est évident : « ¿De qué hablaban? […] ¿Y ella? […] ¿Y qué pasó? […] ¿Cuáles [cosas contaban]? » (García Lorca 1996f, 593) et La Poncia se fait une joie de répondre aux attentes de sa maîtresse. Lors d'une dispute, Adela critique ce caractère enclin à écouter et propager les rumeurs, concernant surtout les aventures sexuelles : « buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos » (García Lorca 1996f, 607). Malgré les bons conseils de La Poncia, ni Bernarda ni Adela ne l'écouteront, ce qui aura pour conséquence la tragédie.

Ce personnage rappelle la Ama de *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores*. La servante est le seul personnage qui va oser parler de sexualité. En effet, quand une lettre du Primo arrive pour que Rosita se marie « por poderes », la Ama, incrédule, demande : « Y por la noche, ¿qué? ». Elle veut « ¡Que venga en persona y se case." ¡Poderes! " No lo he oído decir nunca ». Dans le cas contraire, le mariage ne pourra être consommé et il ne s'agira pas d'un véritable mariage, où les deux époux sont présents pour pouvoir consommer leur union. Tout comme La Poncia, ses demandes ne seront pas écoutées et « la cama y sus pinturas temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl » (García Lorca 1996d, 562) est ce qui attendra Rosita. Pour les autres personnages, le thème de la sexualité est tabou, comme le prouvent les allusions, aussitôt réprimandées par la Madre, de la Ayola 1ª :

AYOLA 1ª : Más discreto es que la leas tú sola, porque a lo mejor te dice algo verde.
MADRE : ¡Jesús! (Sale Rosita con la carta.)
AYOLA 1ª : Una carta de un novio no es un devocionario.
SOLTERONA 3ª : Es un devocionario de amor.

AYOLA 2ª : ¡Ay, qué finoda! *(Ríen las Ayola.)*
AYOLA 1ª : Se conoce que no ha recibido ninguna.
MADRE : *(Fuerte.)* ¡Afortunadamente para ella![180]

Une autre héroïne sous l'emprise de sa libido est Belisa dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. À l'inverse des autres héroïnes lorquiennes, elle assume complètement ses pulsions sexuelles et ne cache pas son intérêt pour le sexe et l'érotisme, elle va encore plus loin qu'Adela dans l'expression de sa sexualité. Perlimplín, homme âgé, timide, qui a peur des femmes, se marie avec Belisa, explosion de jeunesse et de sexualité. Selon Brenda Frazier, Belisa correspond à deux visions de la femme : d'un côté, la femme vicieuse et sans scrupules qui trompe son mari, sans jamais s'inquiéter ni pour son mari ni pour son honneur ; de l'autre, elle renvoie à la *malcasada* qui se sacrifie par intérêt contrariant ainsi la nature qui prône un amour choisi librement (Frazier 1973). Son appétit sexuel est insatiable, l'amour n'étant, pour elle, que désir érotique, ce qui la pousse à avoir de nombreuses relations sexuelles avec différents hommes, même une fois mariée. Sa nuit de noces, brûlante de désir, elle clame : « ¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes » (García Lorca 1996a, 248). Au réveil, Perlimplín a clairement été trompé par les « representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano »(García Lorca 1996a, 254), puisque « aparece don Perlimplín en la cama [con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza]. Belisa a su lado. Los cinco balcones del fondo están abiertos de par en par » (García Lorca 1996a, 251). L'érotisme de Belisa est un sentiment juvénile, violent, qui répond aux besoins que la nature impose. Sa première apparition « resplandeciente de hermosura [y] medio desnuda » (García Lorca 1996a, 243), comme Adela qui n'hésite pas à faire valoir sa beauté et jeunesse, le confirme. Cet érotisme exacerbé est aussi présent chez la protagoniste de *El árbol de la esperanza*. Étant jeune, elle « salía con los pechos al aire y la boca pintada / y tomaba el autobús para ir hasta la plaza… » (Ripoll 2003b, 47). Elle « salía hasta la plaza buscando hombres […] [Se] guiaba por el olor de los hombres / y los traía hasta aquí, / hasta esta cama, porque quería » (Ripoll 2003b, 48-49). C'est une femme libre et indépendante qui assume sa sexualité et ses instincts, sans que la morale ou les conventions sociales n'influencent ses décisions. Leur érotisme n'est donc pas perçu comme une recherche de solution moralisatrice, ni comme la démonstration des attitudes sexuelles, mais comme une démonstration de la vie elle-même.

2.3.4. L'érotisme des cœurs

Perlimplín n'est pas amoureux de sa femme, il ne ressent qu'un désir physique. Il faudra attendre la nuit de noces, moment où elle le trompera avec les représentants des « cinco razas de la tierra » (García Lorca 1996a, 254) pour qu'il tombe amoureux d'elle. Il définit son amour en ces termes : « El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba… cierro los ojos… veo lo que quiero » (García

[180] García Lorca, F., *op. cit*., 561.

Lorca 1996a, 258) ; « Yo soy feliz… Feliz como no tienes idea. He aprendido muchas cosas y sobre todo puedo imaginarlas… no [la quiero] tanto como ella se merece ». Son amour est profond, sincère et naïf, au point où il en vient à accepter que d'autres la possèdent, car pour lui « eso no tiene importancia » (García Lorca 1996a, 254). Il a créé sa propre image de Belisa et dans sa fantaisie, il lui dit : « Y sé que tú eres fiel y lo seguirás siendo… quiero ayudarte como debe hacer todo buen marido cuando su esposa es un dechado de virtud » (García Lorca 1996a, 255). Perlimplín est conscient que sa femme ne pourra jamais l'aimer, il décide alors de renoncer à sa possession physique et, même, à sa propre vie en échange de son amour, ne serait-ce qu'un instant. C'est pourquoi il se déguise en ce jeune homme de « capa roja » (García Lorca 1996a, 258) pour la séduire. Une fois séduite, il se tuera, en même temps qu'il tuera ce jeune homme, réussissant ainsi à donner une âme à sa femme. Ainsi Belisa « tiene un alma » (García Lorca 1996a, 263), ce qui veut dire qu'elle est maintenant capable d'aimer, bien qu'il ait fallu que Perlimplín meure pour cela.

Grâce à ce mariage et au stratagème qui en découle, il a pu ressentir la présence de l'amour, sans pour autant refuser à Belisa les plaisirs de l'amour juvénile. Il préfère s'imposer dans l'imagination de sa femme, plutôt que d'essayer de devenir son amant, tentative qui aurait sûrement échoué ou qui, dans le cas contraire, n'aurait abouti à aucune satisfaction du désir sexuel. Il donne sa vie à Belisa, telle une offrande, selon l'analyse de Doménech. Par son sacrifice, il réussit à réveiller chez elle le sentiment amoureux, il lui montre une autre façon de vivre et de comprendre la vie. Sa mort est perçue en tant que réalisation de lui-même, de sa propre vérité et de sa liberté (Doménech 2008). Tout comme Mariana qui s'identifie au désir de liberté de Pedro, Perlimplín devient ce que sa femme voudrait qu'il soit, car quand on aime, on essaie toujours de s'identifier aux désirs de cette personne, afin de pouvoir la satisfaire et la combler. C'est bien ce que fait Perlimplín à la fin de la pièce. Son identification au jeune homme à la cape rouge est devenue complète, il a abandonné le vieux Perlimplín pour devenir ce jeune homme à travers son imagination.

Dans les premiers moments de l'œuvre, García Lorca dénonce l'amour en tant que transaction mercantile, puis le véritable amour domine la fin de la pièce. Ainsi, Belisa, qui n'avait connu que l'amour charnel, sera initiée à l'amour total, qui fusionne corps et âme. Cependant,

> En la concepción de Lorca, el amor total es una ilusión imposible, un ansia inalcanzable [...]. Pero es a esta imposibilidad a la que ha sido iniciada Belisa, una imposibilidad sólo conseguible [...] mediante la renunciación, el sacrificio. Perlimplín, viejo libresco, incapaz ya del amor físico, debe morir ; Belisa sabe ya que el solo cuerpo no es sede del amor. El ritual se proyecta así en múltiples significados : es una salvación, pero también es un castigo : es una plenitud, pero una plenitud sólo intuible, llamada fulgurante que incendia nuestros límites de seres amputados[181].

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín suit donc une double évolution, comme la nomme Cecilia Vega Martín, qui influencera les personnages. D'un côté, Perlimplín passe de

[181] García-Posada, M. (1985). *Lorca. Teatro, 1*. Madrid : Akal, 50.

l'enfermement intellectuel vers la fascination de l'amour et de la vie. Il perd peu à peu l'innocence et s'intéresse de plus en plus à ce qui est matériel, comme le corps de Belisa. De cette manière, il laisse l'amour l'envahir, ou plutôt le désir, et le modifier, lui ôtant l'honneur et même la vie dans le seul but de défendre la fantaisie de sa bien-aimée. De l'autre côté, Belisa, qui ne jurait que par l'amour physique, dépasse cet aspect et s'initie à l'importance de l'esprit à travers l'idéalisation d'un amant inaccessible. Sa sensualité laisse place à la spiritualité (Vega Martín 1995). Ainsi, ces deux personnages ont des évolutions inverses, miroir l'un de l'autre, qui ne se retrouveront qu'à la fin de l'œuvre, lors de la fusion du corps et de l'âme.

Maricarmen et Benibení, personnages de l'œuvre intitulée *Víctor Bevch*, fusionnent, eux aussi, leur corps et leur âme. Il s'agit presque d'un coup de foudre, puisque Maricarmen est déjà tombée sous le charme à leur première rencontre, même si ses préjugés concernant les origines de Benibení la feront agir de manière déplacée. La quasi-nudité est également présente dans cette œuvre. Comme Adela, la Novia ou encore Belisa, « Benibení sale por la puerta de su casa desnudo de cintura para arriba ». À l'instar de Belisa, il chante lors de sa première entrée en scène « canturreando cosas de su tierra » (Ripoll 2003d, 11), érotisme et chant étant liés, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises. En effet, l'association de ces deux thématiques renvoie au mythe de Dionysos, fêtes orgiastiques où règnent le vin et la sensualité. De plus, dans cette pièce, il faut ajouter que Benibení n'est pas seulement beau et jeune, il est exotique, ses chants, son accent, sa nourriture sont étrangers à Maricarmen, ce qui peut provoquer ou bien de la haine, comme dans le cas de son fils, ou bien de l'attirance, attisant ainsi la curiosité, la curiosité devenant de l'intérêt et l'intérêt de l'amour. L'apparition de Benibení évoque le désir et la sensualité, « mezcla de ingenuidad y seducción que hacen que Mari, un poco turbada, aparte la vista » (Ripoll 2003d, 11). La relation qui unit ces deux êtres n'est pas seulement physique, elle est aussi spirituelle. Il ne s'agit pas seulement d'attirance et de désir, mais bien d'amour avec de la tendresse et de la compréhension. Nous l'avons vu, les arguments de Víctor pour empêcher cette relation ne portent pas leurs fruits, car Benibení n'est pas avec Maricarmen pour en tirer un quelconque profit :

VÍCTOR : Pero tú no puedes querer a ese mono y él... él te está utilizando para conseguir los papeles.
MARI : Ya tiene los papeles.
[…]
VÍCTOR : ¡Un macaco aprovechado que lo que quiere es quedarse con tu pensión!
MARI : No seas imbécil, si con la tienda gana la triple que yo...
[...]
VÍCTOR : Pero ¿no te das cuenta de que viene de otras costumbres, de otra cultura?
MARI : ¡Y qué tendrá que ver!
VÍCTOR : ¡Claro que tiene que ver!
[…][182]

Maricarmen et Benibení sont « pareja de derecho, novios, amantes, queridos », Maricarmen, héroïquement, revendique sa relation face à son fils : « Benibení y yo nos queremos. Eso es lo único que

[182] Ripoll, L., *op. cit.*, 22-23.

importa » (Ripoll 2003d, 22). Leur amour est pur, vrai, loin de tout intérêt mercantile que ce soit d'un côté ou de l'autre. Maricarmen est consciente de la difficulté de cette relation, mais elle est disposée à prendre tous les risques pour vivre ce grand amour : « Sé que va a ser muy difícil, que tengo todas las papeletas para que me salga el tiro por la culata... pero lo tengo que intentar » (Ripoll 2003d, 31). Tout comme Leonardo et la Novia, ils devront fuir malgré la pureté de leur union. Mais, contrairement à eux, leur fuite n'aboutira pas à la tragédie, ils devront seulement abandonner leur résidence pour échapper aux commérages des voisins, qui ne comprennent pas cette relation, car elle leur semble contre nature. Ainsi, peu importe la profondeur et la sincérité des sentiments, les amants seront toujours condamnés à l'échec, l'amour conduit à l´échec et à la mort. Au moins, dans cette œuvre, ils auront l'occasion d'essayer de donner une fin heureuse à leur relation.

2.3.5. L'érotisme sacré

Désir et passion sont le leitmotiv de *El público*. Même si nous verrons plus en détail les caractéristiques de ce drame, concernant notamment l'homosexualité, il est important de mentionner ici le rapport de cette production à l'amour et au désir, de manière plus générale. María Clementa Millán explique dans l'introduction de cette œuvre que

> El Director de escena manifiesta tener como finalidad principal de su teatro al mostrar el « perfil de una fuerza oculta ». Esta es la fuerza del amor […] que en *El público* aparece con características propias. El primer aspecto que podríamos destacar de su tratamiento en esta obra es la intensidad y casi exclusividad con que aparece […]. Dicha intensidad podríamos relacionarla con la influencia de las teorías de André Breton, que conceden una importancia capital a *l'amour fou*, como vía fundamental para la autorrealización del hombre[183].

Julieta symbolise le désir. Les Caballos, en tant que force vitale, veulent la pénétrer et la posséder. Furieux, ils affirment : « ¡Queremos acostarnos! » (García Lorca 1996e, 303), « porque somos caballos verdaderos, caballos de coche que hemos roto con las vergas la madera de los pesebres y las ventanas del establo » (García Lorca 1996e, 304). Dès leur apparition, ils veulent emmener Julieta « a lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor » (García Lorca 1996e, 299). En effet, l'aimer et la posséder est le seul moyen d'atteindre la « verdad oscura », c'est pourquoi le Hombre 3º veut également la posséder : « HOMBRE 3º : *(Galante.)* ¿Y no pudiera quedarme a dormir en este sitio? / JULIETA : ¿Para qué? / HOMBRE 3º : Para gozarte » (García Lorca 1996e, 308). Julieta représente la féminité par excellence, son apparition, habillée « de griega », avec « cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso », avec « un vestido abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada » (García Lorca 1996e, 287), renvoie à Hélène de Troie, emblème de la beauté féminine qui conduit au désastre, nous rappelle Gómez Torres dans son ouvrage *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca* (Gómez Torres 1995). De cette manière, elle montre aux Caballos qu'elle n'est que désir et passion, au-delà de sa définition

[183] Millán, M. C. (1987). « Introducción ». In Federico García Lorca, *El público*, Madrid : Cátedra, 61.

sexuelle en tant qu'homme ou femme. Elle affirme dès sa première apparition que la seule chose qu'elle désire est aimer : « Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar » et elle ajoute « Con amor que dura sólo un momento » (García Lorca 1996e, 299). Le sexe et la passion, passion furtive, d'un instant, la consument. Tout comme Belisa, son désir est pressant et urgent, c'est pourquoi elle cherchera à assouvir ce désir avec les Caballos, symboles de virilité et de puissance. Cependant, elle finit par les repousser, car elle sait ce qui l'attend, les Caballos, tout comme les hommes, l'abandonneront une fois la passion consommée, prétextant que l'amour véritable est impossible, que le seul amour possible est l'amour physique, immédiat : « Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada ». Dans un accès de colère, elle se dresse contre tous ceux qui lui ont menti et fait des promesses vides de sens : « ¡Lo de todos! ¡Lo de todos! Lo de los hombres, lo de los árboles, lo de los caballos. Todo lo que quieres enseñarme lo conozco perfectamente » (García Lorca 1996e, 300).

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, l'amour n'a pas de forme, la définition sexuelle se caractérisant par l'indéfinition. Ainsi, l'amour ne se définit pas par un type précis de désir, mais simplement comme le désir en lui-même. Par conséquent, ici aussi les personnages affrontent l'impossibilité unitaire de l'amour. Les Caballos rappellent « la rueda sin fin de los amores cósmicos, pero también la de los amores no compartidos y las metamorfosis sufridas en pos de un deseo no realizado. Tal insatisfacción existencial y erótica procede de la conciencia de la imposible unidad de los amantes y de la radical soledad que ello conlleva » (Gómez Torres 1995, 243). Julieta est, elle aussi, consciente de l'impossibilité de cette union, c'est pourquoi elle finit par obéir au Caballo Negro, qui appartient au royaume de la mort. Elle retournera, impassible, dans son tombeau pour mourir. Ainsi, Julieta

> Encarna esa vinculación de lo erótico y el sufrimiento, del amor frustrado, hecho añicos por el tiempo y la muerte. Tras la aparición de Julieta, el tema amoroso se centra en un aspecto clave : el amor termina en la aniquilación, los sueños concluyen y la otra cara de la belleza es la oscuridad de la desesperación[184].

En effet, pour aimer, il faut enlever le masque afin de dévoiler son vrai visage, ce qui provoquera inévitablement la mort. Ainsi, le Caballo Negro tout comme le Prestidigitador provoquent la mort de ceux qui essaient d'aimer (Harretche 2000).

Le Joven dans *Así que pasen cinco años* est l'antithèse des héroïnes lorquiennes. D'un côté, il est en proie, tout comme elles, aux désirs les plus obscurs ; de l'autre, au lieu de suivre son instinct, il décide de réprimer ses sentiments et de repousser l'amour, ce qui aboutira à la mort. Ce personnage s'est résigné à l'échec et représente l'acceptation de l'amour impossible. En effet, force est de constater que

[184] Gómez Torres, A.M. (1995). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Malaga : Arguval, 188.

l'amour que conçoit García Lorca n'est pas « un amor verdadero donde dos almas, dos cerebros y dos cuerpos se conocen, se enamoran, se entienden y se realizan. Es más bien un amor que se fija en un objeto inalcanzable, encontrando alguna medida de felicidad en imaginar y contemplar la cosa amada » (Frazier 1973, 105). C'est le cas des pièces que nous venons d'étudier et du Joven qui idéalise et base son amour pour la Novia non pas sur la réalité, mais sur un souvenir, souvenir manipulé au fil des années. C'est un être passif, qui a laissé le temps s'écouler, c'est pourquoi le Maniquí, qui a besoin d'amour, lui reproche son manque d'action, puisque son objectif, tout comme celui de la Meconógrafa, est d'atteindre l'amour. En effet, sans amour l'existence n'en vaut pas la peine. De la Novia, nous passons à la Mecanógrafa, qui a toujours été amoureuse du Joven. Leur rencontre, affirme Ramón Martínez López, est poétique et chargée d'érotisme (Martínez López 2010), mais cette dernière ne l'aime que dans le passé et le futur, pas dans le présent : « ¡Te he querido tanto! » et « ¡Te querré tanto! » dit-elle, ce à quoi le Joven répond : « ¡Te quiero tanto! » (García Lorca 1996b, 382). Ainsi, selon María Estela Harretche, le Joven a laissé derrière lui ce rôle passif où le temps s'écoulait paisiblement, pour endosser un rôle plus actif dans lequel il veut vivre sa passion dans le présent. Désir et amour sont deux termes bien distincts qui correspondent aux choix du Joven. En effet, le désir existe tant que celui-ci n'est pas atteint, on désire quelque chose tant qu'on ne possède pas cette chose. Une fois possédée, le désir disparaît. Le désir est passif, en effet, on souhaite que l'objet désiré vienne à nous, alors que l'amour est actif, on va chercher directement cet objet sans attendre qu'il vienne à nous. Ainsi, chez le Joven il y a désir, mais pas d'amour. Il préfère maintenir les distances, sans vivre véritablement cet amour, c'est pourquoi le Viejo lui demande : « ¿No se atreve usted a huir? ¿a volar? ¿a ensanchar su amor por todo el cielo? […] ¿No se atreve usted a concentrar, a hacer hiriente y pequeñito su amor dentro del pecho? » (García Lorca 1996b, 334). Le Joven ne veut pas vivre son amour pleinement, car pour cela il faudrait qu'il devienne concret, ce qui supposerait la fin du désir. Par conséquent, le seul moyen de pouvoir continuer à désirer est de reporter cet amour, ce qui aboutirait à un amour impossible. Quand il veut vivre son amour avec la Novia, il est trop tard, elle aime le Jugador de rugby, schéma qui se reproduit avec la Mecanógrafa. Ainsi, les personnages ne coïncident pas dans le temps et se retrouvent donc dans l'impossibilité de satisfaire leurs désirs, en effet, le temps passe inexorablement, ce qui finira par les détruire. Si l'impossibilité de vivre un véritable amour permet de faire vivre le désir, l'amour entraînera la fin du désir et donc la mort. Les tentatives d'amour ne pourront se réaliser, ce qui les convertira en tentatives de vie et d'amour frustrés où la seule chose réelle est la mort (Harretche 2000).

Mariana Pineda est l'exemple de l'amour frustré, de ce désir non partagé. Tandis que Mariana n'est que passion et désir, son amant, Pedro de Sotomayor, professe son amour inconditionnel à la liberté. « ¿De qué sirve mi sangre, Pedro, si tú murieras? / Un pájaro sin aire, ¿puede volar? ¡Entonces…! » dit Mariana, pendant que Pedro lui répond : « Mariana, ¿qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro? / ¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime? / ¿Cómo darte este firme corazón si no es mío?» (García Lorca 1996h, 122-23). Tous deux sont

passionnés, mais l'objet de leur passion est différent. Sa victoire consiste à « mirarte los ojos mientras tú no me miras » (García Lorca 1996h, 124), phrase, somme toute très claire, puisqu'elle définit le rapport entre les personnages. Elle l'aime et ne vit que pour lui, alors que lui regarde dans une autre direction, absorbé par ses propres batailles desquelles elle ne fait pas partie. Elle n'est qu'amour et passion et sera capable d'aller jusqu'au sacrifice pour l'être aimé. Elle protégera son amant, ainsi que ses complices, au prix de sa vie sans rien demander en retour, car la seule chose importante à ses yeux est le bien-être et la sécurité de l'autre. Son amour pour Pedro lui a redonné la vie, elle l'aime passionnément : « ¡Yo misma me asombro de quererle tanto! » (García Lorca 1996h, 104) clame-t-elle, ou encore « Por este amor verdadero que muerde mi alma sencilla me estoy poniendo amarilla como la flor del romero » (García Lorca 1996h, 110), ce qui paradoxalement l'a préparée au sacrifice. Pedro la sacrifie, la transformant en cet être sacrifié que l'érotisme réclame. En effet, le désir qu'elle éprouve, attisé par l'aspect prohibé de leur relation, la pousse à se sacrifier pour la liberté que Pedro aime tant. Elle-même, exprime son offrande en ces termes : « Pedro, quiero morir por lo que tú no mueres, por el puro ideal que iluminó tus ojos : ¡¡Libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre me ofrezco toda entera. ¡¡Arriba, corazón!! ¡Pedro, mira tu amor a lo que me ha llevado! Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir » (García Lorca 1996h, 169-70). Sa volonté de vivre est ce qui, paradoxalement, l'a conduite à cette fin tragique.

Mariana n'est pas la seule héroïne lorquienne ayant opté pour le sacrifice au nom de l'amour, Rosita aussi choisira de sacrifier sa vie au profit d'un homme, comme l'affirme Frazier dans son étude sur les femmes dans l'univers lorquien. Elle attendra toute sa vie son cousin pour qui elle a sacrifié jeunesse et beauté, sans que son offrande ait réellement signifié quelque chose. Malgré cette attente sans espoir, son premier sacrifice ne réside pas dans ce temps perdu, mais a eu lieu au moment où elle a accepté que celui-ci parte, niant ainsi ses propres désirs, qui l'auraient poussé à l'accompagner. Ici aussi, cette héroïne a sacrifié sa vie pour que son amant soit libre, pendant qu'elle sombre dans la tristesse et le désespoir (Frazier 1973), car la vie n'a de sens que si elle peut être vécue pleinement. Le troisième type de sacrifice est celui d'Adela, qui décide de se suicider. Elle prend cette décision puisqu'elle croit que Pepe el Romano est mort. De plus, elle sait qu'il n'y a plus de place pour elle dans la demeure de Bernarda puisque sa relation a été découverte. À l'instar de Mariana et de Rosita, elle se sacrifie pour un homme, pour sa liberté. Si elle ne peut être avec lui, sa vie n'a plus de valeur, d'où la tragédie. Cette œuvre est également placée sous le sceau de l'interdiction, par l'intermédiaire de l'union illicite entre Adela et le fiancé de sa sœur. Cette prohibition attisera la passion entre les deux amants, comme nous le verrons avec les éléments érotiques disséminés dans la pièce. C'est, une fois de plus, son amour et son désir de vivre qui lui donnent, paradoxalement, la force nécessaire pour mettre fin à sa vie. Son amant l'offre en sacrifice, il l'abandonne craignant pour sa propre vie, tout comme Pedro de Sotomayor. Ces sacrifices renvoient à l'analyse d'Ana María Gómez Torres pour qui l'amant devient martyr de sa foi et son calvaire s'identifie avec la passion de Jésus, car quand le héros tombe amoureux, il porte une

couronne d'épines et est flagellé symboliquement (Gómez Torres 1995). C'est le cas des figures telles que Mariana, Yerma qui dit à Juan « ahora déjame con mis clavos » (García Lorca 1996j, 503) ou encore Adela qui porte « la corona que tienen las que son queridas de algún hombre casado » (García Lorca 1996f, 631).

Les sacrifices de ces femmes sont toujours pour des hommes, des hommes qui ne les aiment pas. Aucun d'entre eux n'a voulu se sacrifier pour elles, étant donné qu'étant femme leur vie vaut nécessairement moins que la leur. Pour eux, le sacrifice de leur maîtresse n'acquiert pas de valeur transcendantale, puisqu'il s'agit de leur devoir en tant que femme. Par ailleurs, il ne faut pas omettre que selon les postulats patriarcaux, la sexualité féminine n'est que désir, mais désir de l'autre envers la femme. Elle est réduite à être un objet sexuel qui se caractérise par la culpabilité, d'un côté et par l'imposition de cette fonction sexuelle par la culture, de l'autre. Adela est perçue par Pepe comme cette femme-objet, dont le rôle est d'assouvir ses désirs. Ces valeurs qui leur sont assignées empêchent leur autodéfinition et leur autonomie. Cette absence de moi les transforme en des constructions passives. Cependant, l'amour ne devrait pas être sacrifice d'une des parties pour le bonheur de l'autre, mais partage et enrichissement mutuel, ce qui est loin d'être le cas pour la plupart de ces héroïnes. Aucune de ces relations n'est égalitaire ni leur apportera l'épanouissement nécessaire au bonheur. Il s'agira de relations difficiles, tourmentées et sans réelle satisfaction. En dépit de l'héroïcité et de la force de caractère dont elles font preuve, ces femmes restent soumises à la volonté masculine vivant sous le joug de la domination patriarcale qui a le droit de vie et mort sur elles.

Cette distinction entre le statut de la femme et celui de l'homme est analysée par Simone de Beauvoir pour qui il existe une différence essentielle entre l'homme et la femme, différence qui se reflète distinctement dans les œuvres lorquiennes. Pour l'homme, l'amour n'est qu'une valeur parmi tant d'autres qui est intégrée dans leur existence, sans en constituer la totalité. Tandis que pour la femme, l'amour constitue une soumission totale à son maître, cet amour devient, non pas un élément parmi tant d'autres, mais le centre de sa vie et le but de ses aspirations. Évidemment, cet amour absolu se termine en échec, échec qui n'aura de sens que si la femme est capable de surmonter cette épreuve pour pouvoir se construire une existence autonome. Ainsi, l'amour authentique devrait être fondé sur la reconnaissance réciproque des libertés de chacun des individus (Beauvoir 1949). Chacun des amants découvrirait l'autre, sans s'imposer à l'autre. Ensemble, ils découvriraient les valeurs du monde. L'amour serait donc la révélation de soi-même à travers le don de soi et l'enrichissement de l'univers.

2.4. Les images du désir

Le sexe et l'amour sont des thématiques omniprésentes dans l'œuvre de Laila Ripoll et de Federico García Lorca, thématiques travaillées avec des outils distincts dans le but d'arriver à une perception globale et nuancée de la passion amoureuse. Pour ce faire, García Lorca et Laila Ripoll, dans une moindre mesure, utilisent les symboles et images. Ceux-ci ayant été très largement étudiés au fil des

années, il ne nous appartient pas d'en faire ici une analyse exhaustive, ce qui s'éloignerait de notre propos, mais plutôt d'en souligner les principales caractéristiques. Nous avons choisi de focaliser notre attention sur les valeurs des symboles liés à la faune et la flore, par leur étroite relation avec la sexualité et la passion amoureuse, relation qui n'est plus à démontrer et qui prend dans les pièces lorquiennes tout son sens, ainsi que sur la présence des quatre éléments, les symboles phalliques et des éléments de l'espace domestique qui atteignent une dimension particulière dans les œuvres des deux dramaturges.

2.4.1. Le monde végétal

Le monde végétal, avec ses plantes et ses fleurs, a eu et a encore de fortes connotations sexuelles. Ces connotations sont profondément ancrées dans notre inconscient et sont présentes dans de nombreux rites et coutumes. La vitalité des végétaux, leur couleur, ainsi que leur forme, offrent une image sublimée de notre sexualité, tel est le cas des fleurs et des jardins, qui dans l'imaginaire collectif, renvoient habituellement au sexe féminin. Javier Salzar Rincón dans son article sur les fleurs et couronnes dans l'œuvre lorquienne explique que dans les rites bachiques, où la liberté sexuelle jouait un rôle primordial, les couronnes de fleurs étaient omniprésentes et fortement sexualisées, de même que dans la Bible, où celles-ci symbolisaient l'amour et les plaisirs mondains. Ces coutumes sont arrivées jusqu'à nous à travers différents rites, l'un d'entre eux étant la Saint Jean (Salazar Rincón 1999). Cependant, le monde végétal n'a pas seulement des connotations positives, il est également associé à la mort, par l'intermédiaire des rites funéraires par exemple. Ainsi, les connotations sexuelles des végétaux, sans oublier leurs significations mortuaires de tristesse, se retrouvent dans toute la littérature et se reflètent dans l'imaginaire collectif. Éros et Thanatos s'unissent et la mort se présente « como único y verdadero fruto del amor, o el amor como una agañaza de la muerte » (Martínez Nadal 1974, 169).

Rosita dans *Doña Rosita la soltera* évoque la naissance de l'amour entre elle et son cousin en faisant allusion à une couronne de fleurs : « ¿Por qué tus ojos traidores / con los míos se fundieron? / ¿Por qué tus manos tejieron, sobre mi cabeza, flores? » (García Lorca 1996d, 540), renvoyant ainsi aux connotations amoureuses mentionnées. Contrairement à la couronne de fleurs, le dahlia a des connotations généralement négatives. Il s'agit d'un végétal qui symbolise le rejet ou la négation, ce qui est le cas pour Rosita qui affirme « desdén esquivo la dalia » (García Lorca 1996d, 560), en se référant au rejet de son cousin envers elle. Tout comme Yerma qui se sent rejetée : « pido un hijo que sufrir, y el aire / me ofrece dalias de dormida luna » (García Lorca 1996j, 505), les dahlias étant la négation de cette sexualité qui lui donnerait un enfant. Un des symboles du sexe féminin est la fleur qui renvoie à la fragilité et à la féminité, le vocable « déflorer » n'étant qu'un exemple des nombreux termes qui y font référence. Bien que les fleurs dans leur globalité représentent le sexe féminin, la rose, symbole de l'amour romantique, a une place privilégiée dans l'imaginaire collectif puisqu'elle exprime le mystère de la femme et la fugacité de la vie. Cette remarque est encore plus vraie pour la « rosa mutabilis » qui dans une seule journée passe par toutes les étapes de la vie. Cette rose par analogie s'identifie à la protagoniste, non seulement par son prénom, Rosita, mais aussi par son évolution tout au long de

l'œuvre. Tout comme la rose qui traverse plusieurs états, la jeunesse de Rosita laisse place à la vieillesse puis à la mort, invoquant ainsi les connotations mortuaires de cette fleur.

La symbolique négative des fleurs se retrouve dans *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba* à travers la couronne de fleurs, de fleurs d'oranger plus particulièrement, qui devient, en accord avec le processus de l'action dramatique, une couronne d'épines représentant la répression, la mort et le sacrifice. La Novia jette sa couronne par terre et est consciente des conséquences de ses actes, car elle sait que « es justo que yo aquí muera con los pies dentro del agua, espinas en la cabeza » (García Lorca 1996c, 465), de la même manière qu'Adela sait qu'elle devra mettre « la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado » (García Lorca 1996f, 631). La couronne d'épines d'Adela « cierra el leitmotiv de las guirnaldas y coronas de flores, en perfecta adecuación con el proceso de la acción dramática : del grito de libertad, del poderoso instinto vital y sexual en rebeldía contra la norma, pasaremos ahora a la represión, a la muerte, al sacrificio » (Doménech 2008, 176). La corrélation avec la mort se retrouve dans *Así que pasen cinco años* : « Por la puerta de la izquierda aparece el Niño muerto con el Gato. El Niño viene vestido de blanco, de primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza » (García Lorca 1996b, 340), en référence aux rites funéraires. Enfin, Marcolfa promet que pour l'enterrement de l'époux de Belisa celui-ci portera « una corona de flores como el sol de mediodía » (García Lorca 1996a, 263), rite funéraire de nouveau, qui met en relation l'amour et la mort, étant donné que l'érotisme ne peut trouver son expression que dans la mort ou la violence[185].

La fleur d'oranger ne signifie pas uniquement la mort ou le sacrifice, cette fleur a également des connotations positives. En effet, elle peut transmettre le symbolisme de la fécondité, comme l'explique Manuel Antonio Arango. Lors des rites nuptiaux traditionnels espagnols, l'homme la porte à la boutonnière, alors que la femme la met dans sa couronne : « La novia llevará una corona grande, ¿no? ; No debía ser tan grande. Un poco más pequeña le sentaría mejor, ¿y trajo ya el novio el azahar que se tiene que poner en el pecho? » (García Lorca 1996c, 437). D'ailleurs, lors du chant précédant la cérémonie, la végétation est omniprésente dans le but de favoriser l'union et la fertilité, comme nous pouvons le voir dans cet extrait : « MUCHACHA 1ª : Despierte la novia / la mañana de la boda ; / ruede la ronda / y en cada balcón una corona. / VOCES : ¡Despierte la novia! / CRIADA : *(Moviendo algazara.)* Que despierte / con el ramo verde / del amor florido. / ¡Que despierte / por el tronco y la rama / de los laureles! ». Lorca unit le symbolisme de la fleur d'oranger à celui de la fleur de jasmin, « Que despierte / con el largo pelo, / camisa de nieve, / botas de charol y plata / y jazmines en la frente » (García Lorca 1996c, 439), réplique qui est suivie de : « Despertad, señora, despertad, / porque viene el aire lloviendo azahar » (García Lorca 1996c, 440). Traditionnellement, le jasmin représente la pureté et la chasteté s'opposant à la fertilité de la fleur d'oranger. Lorca crée ainsi la dualité chasteté-fertilité

[185] Javier Salazar Rincón dans son article sur les images végétales de 1999, intitulé « Ramos, coronas, guirnaldas : símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca ». *Revista de Literatura, 61 : 122*, fait une analyse précise du rôle de ces éléments dans la production lorquienne.

(Arango 1992), opposition qui perdurera tout au long de ce drame et aussi dans ses autres productions. Dans le cas de *La casa de Bernarda Alba*, les fleurs ont aussi cette valeur érotique et féminine : « Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza » (García Lorca 1996f, 593) quand elle revient au village après avoir eu des relations sexuelles avec plusieurs hommes ; Adela a un « abanico redondo con flores rojas y verdes » (García Lorca 1996f, 590) qu'elle donne à sa mère et María Josefa est « ataviada con flores en la cabeza y en el pecho » (García Lorca 1996f, 600). Toutes trois étant des personnages à fort pouvoir sexuel, leur puissance érotique est soulignée par les fleurs, qui s'opposent aux couleurs sombres des autres personnages. Elles représentent la vie, la fécondité et la sexualité dans un monde où règnent l'oppression et la tyrannie.

La Novia dans *Así que pasen cinco años*, quant à elle, aimerait pouvoir arborer « una corona de jazmines en el cuello y toda [su] carne apretada por un velo mojado por el mar » (García Lorca 1996b, 356), transmettant ainsi désir et vitalité. Son refus de se marier avec le Joven est symbolisé par le rejet des fleurs qu'il lui a offertes, elle demande que celles-ci soient jetées par le balcon. D'autres personnages féminins apparaissent sur scène exhibant des fleurs. La Muchacha du début du troisième acte arrive sur scène « saltando con una guirnalda » (García Lorca 1996b, 371), symbolisme fort qui souligne sa volonté dans la recherche de l'âme sœur. Cependant, ni cette recherche ni son amour n'aboutiront : « Perdí mi corona, / perdí me dedal / […] / No se llega nunca / al fondo del mar » (García Lorca 1996b, 373). Le même sort est réservé au Maníqui. Il verra, lui aussi, ses aspirations d'amour et de mariage avortées : « Mi cola se pierde por el mar / y la luna lleva puesta mi corona de azahar » (García Lorca 1996b, 363).

Dans *La zapatera prodigiosa*, les références florales et plus généralement végétales, représentant le féminin, ont leur importance, notamment lors du dialogue entre la Zapatera et l'Alcalde. Son désir sexuel envers la Zapatera est plus qu'évident, il la compare aux autres femmes « que siempre tienen las manos con calentura, mujeres cuyo talle se puede abarcar con estos dos dedos » et qui sont « como amapolas, como rosas de olor...., mujeres morenas con los ojos como tinta de fuego, mujeres que les huele el pelo a nardos » (García Lorca 1996g, 221). Toutes ces femmes sont décrites comme ayant un fort pouvoir d'attraction. Le symbolisme des fleurs, la référence au feu et à la chaleur mettent en avant leur sexualité, tout comme la Zapatera, selon les dires de l'Alcalde, dont le pouvoir est encore plus intense. Son désir sexuel atteint ses propres limites, puisque la simple vue de vêtements lui appartenant a provoqué chez lui des sensations profondes et intenses : « Anteayer estuve enfermo toda la mañana porque vi tendidas en el prado dos camisas tuyas, con lazos celestes, que era como verte a ti, zapatera de mi alma » (García Lorca 1996g, 221). Les vêtements féminins symbolisent, bien entendu, la féminité et la sensualité, ce qui renvoie à l'attirance sexuelle. En effet, bien que la Zapatera ne les porte pas, les vêtements ont un fort symbolisme érotique puisqu'ils sont portés sur la peau, ils laissent deviner la forme du corps et permettent de laisser libre cours à l'imagination des hommes qui les

regardent, comme la Novia, Adela ou Belisa qui apparaissent vêtues de leur jupon ou presque nues, attisant ainsi le désir des hommes.

Dans *Yerma*, les références aux fleurs et à la végétation sont omniprésentes. Parmi les nombreuses références recensées dans le texte, nous pouvons relever, lors de la fête patronale, la comparaison des femmes avec des « flores / para aquel que las gana », et plus particulièrement avec l'« amapola y clavel » ou encore avec le jasmin : « quince veces se juntaron jazmines con naranjas » (García Lorca 1996j, 521), cette dernière étant, bien évidemment, une métaphore de l'acte sexuel. Lorca se sert souvent de la rose pour représenter les organes reproducteurs féminins, ainsi l'intervention de la Mujer 2ª : « sobre su carne marchita / florezca la rosa amarilla » (García Lorca 1996j, 518) renvoie au désir de procréation de Yerma, selon l'analyse de Manuel Arango. Cette métaphore liée à celle de la lune sont deux symboles fondamentaux qui se détachent, à savoir « la puissance cosmique et le pouvoir fécondant de la nature. L'astre et la fleur se fondent afin que s'accomplisse le cycle cosmique naturel. La rose jaune représente la fleur qui s'est épanouie dans le jardin, dont la signification fait allusion à la lune et sa fonction. Il s'agit d'un symbole fécondateur » (Arango 1992, 274). La Vieja Pagana compare également Yerma à une fleur : « ¡Ay qué flor abierta! ¡Qué criatura más hermosa eres! » (García Lorca 1996j, 489), se référant à la sexualité et à la fertilité, car elle pense qu'il y a encore un espoir pour que celle-ci s'unisse à son fils. Mais, elle finira para la stigmatiser pour son infertilité avec le vocable « marchita » (García Lorca 1996j, 524), quand elle verra que tout espoir est vain. Yerma avait déjà fait allusion à cette caractéristique qui lui est propre à travers l'évocation de « un campo seco » (García Lorca 1996j, 523), « un prado de pena » (García Lorca 1996j, 505) ou avec « un manojo de espinos » (García Lorca 1996j, 506).

L'infertilité et la mort sont les impressions qui se dégagent de la demeure de Nazaria. Dans la pièce principale, nous trouvons des « ramos de flores blancas y dulzonas », qui pourraient symboliser la fertilité et l'épanouissement sexuel, mais au lieu de cela, elles se trouvent dans des « damajuanas de vidrio » (Ripoll 2013a, 25). Les fleurs sont mortes, enfermées, elles ne peuvent distiller leur arôme ou s'épanouir dans ces dames-jeannes, qui symbolisent la société, cause de la frustration et de l'oppression qu'elles ressentent et qui les empêchent de vivre pleinement leur existence, ce qui finira par les conduire au drame. Les fleurs auxquelles se réfère le mari dans *Unos cuantos piquetitos* ont également une double signification : la séduction et l'amour d'un côté, la mort de l'autre. Les fleurs sont le symbole de l'amour, il s'agit d'un cadeau que l'homme fait à la femme dans la phase de séduction, le plus souvent, en comparant ses vertus à celles des fleurs. Le monologue final de l'époux reprend les caractéristiques des fleurs associées à celles de sa femme, dont voici quelques exemples : « Te quedan muy bien las flores. / Parecen echas a propósito para tu vestido/ [..] / Creo que eres lo más bonito / que he visto en mi vida. / […] / Así con las flores, / pareces una estatua, / o una Virgen / de esas de los cuadros » (Ripoll 2000b, 59). Cependant, la répétition de leur mauvaise odeur une fois fanées : « No hay nada más desagradable que una flor pocha. / *(Pausa.)* / Tienen un olor asqueroso las flores pochas » (Ripoll 2000b, 60), « Pero

cuando se pochan son un asco » (Ripoll 2000b, 62), fait écho au destin de la femme. Par petites touches, Ripoll révèle la nature cachée de cet homme, par des allusions à peine voilées concernant son avenir en tant que future épouse. Ces fleurs, bientôt fanées, renvoient à *Doña Rosita la soltera*, au détail près que, dans cette œuvre, elle ne vieillira pas et ne verra pas sa jeunesse s'envoler peu à peu. Sa vie s'achèvera brutalement par ce même homme qui faisait ses louanges quelque temps plus tôt.

Les fleurs ne sont pas les seuls symboles présents dans l'imaginaire de García Lorca, d'autres végétaux ont leur place dans son réseau symbolique. Le blé est un élément qui intervient à plusieurs reprises toujours en relation avec cette force fécondatrice. En effet, la Madre de *Bodas de sangre* y fait allusion en ces termes : « Tu padre si que me llevaba. Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres ; el trigo, trigo » (García Lorca 1996c, 417). De cette manière, la condition du père en tant que caste de reproducteurs détermine celle du fils, par l'intermédiaire du blé en tant que symbole de vitalité. Ainsi, « ce riche symbolisme du blé omniprésent dans le drame représente le pouvoir sexuel masculin et la fertilisation qui mène à la procréation » (Arango 1992, 206). Par l'intermédiaire du blé, La Poncia souligne la beauté masculine en se référant à un des moissonneurs qui est « apretado como una gavilla de trigo » (García Lorca 1996f, 609), commentaire qui ne manquera pas d'attiser le désir des filles de Bernarda étant donné la répression sexuelle à laquelle elles sont soumises. Le cheval, qui se trouve dans le corral : « ¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja! » (García Lorca 1996f, 621), renvoie, lui aussi, à la virilité, comme nous le verrons en analysant le symbolisme du cheval. Et bien entendu, pour finir ce bref panorama, le blé est la preuve des relations sexuelles entre Adela et Pepe el Romano. Martirio n'a pas besoin de se référer explicitement aux rapports entre ces deux personnages, la simple exclamation : « ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo! » (García Lorca 1996f, 632), suffit à rendre explicite le type de relation qu'entretient Adela avec Pepe, les « enaguas llenas de paja de trigo » étant la preuve ultime de son péché.

Un symbole d'une grande sensualité et que Lorca se plaît à utiliser est la pomme. Son allusion crée une atmosphère érotique, chargée de volupté, comme dans *Yerma*. La protagoniste se rappelle sa nuit de noces : « Yo conozco muchachas que han temblado y lloraron antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de holanda? ¿Y no te dije : "¡Cómo huelen a manzana estas ropas!"? » (García Lorca 1996j, 481), nuit où elle s'est offerte à son mari sans aucune crainte dans l'espoir qu'il la féconde. La pomme, fruit féminin par excellence renvoyant au péché originel, fait écho aux notions de passion et de sensualité, notions qui sont étrangères aux hommes, d'autant plus qu'elle affirme que « nunca oí decir a un hombre comiendo : "¡Qué buenas son estas manzanas!". Vais a lo vuestro sin reparar en las delicadezas » (García Lorca 1996j, 508). Juan atteste lui-même que : « estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto » (García Lorca 1996j, 502). Ce type de sensibilité répond aux stéréotypes de la femme sensible

et fragile, qui se laisse guider par ses impressions. La subjectivité de la femme s'oppose à l'objectivité de l'homme, qui se laisse guider par la raison. La sensualité est, par conséquent, exclusivement féminine, les hommes de cette œuvre n'ayant pas développé cette dimension sensorielle.

2.4.2. Le monde animal

Outre la flore, le bestiaire[186] lorquien tient une place prépondérante en tant que métaphore de la sexualité. L'agneau dans les bras de María Josefa, mère de Bernarda, a d'évidentes réminiscences christiques. Selon Doménech, il s'agit d'un animal sacré symbolisant un rituel et renvoyant à l'enfant en tant que victime (Doménech 1992). Ainsi, l'agneau est une métaphore aussi bien de l'enfant qu'Adela porte que d'Adela elle-même. Les moutons sont également significatifs dans *Yerma*. Ils représentent la liberté et la fécondité. « Me gusta el olor de las ovejas […]. Olor de lo que una tiene » (García Lorca 1996j, 498) dit la Lavandera 4ª qui contemple les troupeaux. Les troupeaux présents dans la nature, comme ceux de Víctor, contrastent avec les moutons de Juan dont il ne sait que faire : « Ya no tenemos sitio donde meter tantas ovejas » (García Lorca 1996j, 509) se plaint-il. Un autre animal significatif dans l'imaginaire lorquien est le cygne dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. La nuit de noces, Belisa ressent la musique « como el pulmón caliente de los cisnes » (García Lorca 1996a, 248), le cygne incarne ici la lumière du mâle, lumière solaire et fécondatrice. Cependant, l'image du cygne n'est pas seulement masculine, elle est hermaphrodite : féminine dans la contemplation des eaux, dans sa passivité et masculine dans l'action. Cette symbolique du « cygne est accentuée dans le dialogue lorsqu'un jeune homme vêtu d'une cape rouge apparaît. La cape rouge symbolise le désir et la mort à la fois. L'interprétation du rouge comme symbole sexuel montre le désir qu'a Perlimplín de posséder sa femme » (Arango 1992, 189). Au cygne, il faut ajouter la référence aux chats de Belisa que fait le Duende 1º : « su habitación exhalaba un perfume tan intenso, que una vez me quedé dormido y desperté entre las garras de sus gatos » (García Lorca 1996a, 250). Ces références aux animaux contrastent avec celles de Perlimplín, dont l'âme, la nuit de noces, est « chica y asustada como un patito recién nacido » (García Lorca 1996a, 250-51) et qui possède des oies et des agneaux. L'antithèse des sensations transmises par ces images, explique Doménech, cygnes et chats d'un côté, canards, oies et agneaux de l'autre, n'est autre que l'antithèse des personnages eux-mêmes (Doménech 2008), ils sont le reflet de la personnalité de chacun d'entre eux. La référence au chat se retrouve également chez Aurori. En effet,

[186] Laila Ripoll dans certaines de ses œuvres, notamment dans *Atra bilis*, a recours aux animaux. Contrairement à Lorca, les animaux ne représentent pas la sexualité, mais servent de métaphores des personnages. Les personnages de *Atra bilis* ont adopté les traits propres au monde animal, renforçant ainsi le versant grotesque de la pièce. Nazaria est assimilée à une vache à cause de son « autoridad vacuna » ; Aurori à une chèvre avec ses « ojillos de cabra » ; Daría à un rat par ses « movimientos de ratón de campo » et Ulpiana est assimilée à un « perro faldero malo » (Ripoll 2013a, 25-26). Toutes ces métaphores sont des représentations du caractère de chacune d'entre elles, mettant en avant leurs caractéristiques les plus méprisables. Pour plus d'informations, il est possible de consulter l'article d'Isabelle Reck de 2012 « El teatro grotesco de Laila Ripoll ». *Signa : Revista de la Asociación Española de Semiótica, 21*, dans lequel elle analyse le zoomorphisme dans cette œuvre et dans d'autres de ses pièces.

tout comme María Josefa, Aurori entre en scène « abrazada a un gato de trapo tuerto » (Ripoll 2013a, 67) en le berçant, ce qui symbolise son désir de maternité frustré dont nous avons parlé précédemment.

Le cygne n'est pas le seul oiseau représenté dans les œuvres des deux dramaturges. Le perroquet y est aussi mentionné, mais avec une signification bien distincte. Grâce à ses facultés pour comprendre le langage des hommes et imiter la voix humaine, le perroquet est un symbole de parole, de discussion et donc d'échange. Dans la didascalie initiale de *Santa Perpetua* qui plante le décor, nous pouvons voir une « jaula de un loro vacía » (Ripoll 2013e, 187), cage vide qui a son importance, car elle symbolise l'ensemble du drame. Le perroquet ne se trouve pas dans la cage, par conséquent, il ne peut plus parler, il a perdu son droit à la parole, tout comme les êtres vivants dans la demeure de Perpetua, demeure condamnée au silence. Pacífico veut savoir la vérité, « quiero saber la verdad » (Ripoll 2013e, 243-44) répète-t-il à cinq reprises, pendant que Plácido et Perpetua l'en empêchent. « Cállate » (Ripoll 2013e, 243) ordonne Plácido à son frère. Sa sœur, quant à elle, somme ses deux frères de partir pour qu'ils ne sachent pas la vérité sur ce qu'elle a fait : « ¡Basta, basta ya! ¡Irse, irse todo el mundo de esta sala! ¡Irse si hay aquí un poco de respeto, un poco de compasión! » (Ripoll 2013e, 245). Pour Plácido, la vérité n'existe pas, car elle est multiple et dépend des points de vue : « ¿Qué verdad? ¿La verdad de él o la verdad de la santa? Hay tantas verdades como personas que la cuentan » (Ripoll 2013e, 243), c'est pourquoi il nie et cache la vérité, comme Perpetua, et condamne les occupants de cette maison au silence. Ainsi, cette cage de perroquet vide représente le silence imposé par Perpetua. Ce silence contraint est le fruit de désir frustré, puisqu'il est apparu le jour où Perpetua s'est vengée par amour, jour où le perroquet a définitivement disparu.

Le cheval, puissance virile, est un animal qui prend toute sa force dans les œuvres lorquiennes. Il est l'emblème de la masculinité, il préfigure le mâle dominant. Depuis toujours, le cheval a été représenté en tant qu'image de force et beauté. C'est un compagnon constant de l'homme et repris à maintes occasions dans la littérature espagnole. Le cheval étant synonyme de rapidité, force et courage, il a été associé à la vitalité et la vigueur sexuelle. Cette image est présente dans la berceuse du cheval qui ne voulait pas boire de *Bodas de sangre*. Ce dernier se caractérise par sa « larga cola » (García Lorca 1996c, 422), renvoyant, évidemment, à la signification phallique de la queue. L'étalon, soumis à l'instinct et à la nature, accomplit les désirs instinctifs de Leonardo, malgré la résistance de son moi conscient. Il l'emmène, contre sa volonté, à la porte de la grotte de la Novia, en effet, Leonardo « montaba a caballo / y el caballo iba a [su] puerta » (García Lorca 1996c, 463), soulignant ainsi, par le biais du cheval en tant que sujet de l'action, qu'il ne s'agissait pas de la volonté consciente de Leonardo, mais bien de celle du cheval. Le cheval, épuisé, est le reflet de la lutte interne de Leonardo, puisqu'ils ne font qu'un, comme le souligne Ricardo Doménech. En plus de cette alliance, Leonardo et son cheval galopent constamment, reflet de son état d'âme. La femme de Leonardo lui fait remarquer que « el caballo estaba reventando de sudar » (García Lorca 1996c, 424), de même que la suegra : « Está abajo, tendido, con los ojos desorbitados, como si llegara del fin del mundo » (García Lorca 1996c, 425). La

Criada fait également allusion à la fatigue du cheval : « Vas a matar al animal con tanta carrera » (García Lorca 1996c, 436). Ces interventions donnent l'impression qu'il s'agit d'un ouragan qui détruit tout sur son passage et qui culmine dans sa fuite avec la Novia, qui « van abrazados, como una exhalación » (García Lorca 1996c, 453). Le cheval finit par contrôler son cavalier, l'instinct animal domine la rationalité et les normes de la société. Ainsi, le cheval est d'un côté, force, instinct vital et sexuel, et de l'autre, véhicule funéraire, car c'est ce même instinct qui va conduire Leonardo à la mort. Les différents personnages font cette association entre l'homme et son cheval : la femme et la belle-mère ; la Novia et la servante, qui, au lieu de parler directement du cavalier, se réfèrent au cheval « ¿Sentiste anoche un caballo? » (García Lorca 1996c, 432) ; la Novia et Leonardo. Toutes ne le perçoivent qu'à travers l'unité homme-cheval (Doménech 2008). Dans *La casa de Bernarda Alba*, Pepe est également assimilé à son cheval, il ne fait qu'un avec sa monture : « lo sentí toser y oí los pasos de su jaca » (García Lorca 1996f, 603) atteste Amelia ; Bernarda, dans la dernière scène, explique qu'il « salió corriendo con la jaca » (García Lorca 1996f, 633). Le dialogue entre Adela et Amelia renvoie à la figure de Pepe, symbolisé par son animal, qui domine la maison et le désir des filles : « ADELA : El caballo garañón estaba en el centro del corral, ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro. / AMELIA : Es verdad. Daba miedo. ¡Parecía una aparición! » (García Lorca 1996f, 624). L'unité homme-cheval de Pepe acquiert donc la même signification que celle de Leonardo, ce qui renvoie au mythe de Centaure. Êtres issus de la mythologie grecque, leurs mœurs sauvages, leur soif immodérée et leur amour pour les femmes rappellent les deux personnages de *La casa de Bernarda Alba* et de *Bodas de sangre*.

L'étalon dans *La casa de Bernarda Alba*, qui attend impatiemment de pouvoir féconder les jeunes juments, incarne le désir érotique qui consume les filles de Bernarda. Il est, bien entendu, la représentation de la force virile et dévastatrice de Pepe el Romano. Vicente Cabrera dans son analyse accorde une double signification à la couleur blanche, omniprésente dans cette pièce. Les valeurs positives s'associent à la fertilité, alors que les négatives à la stérilité et à la frustration. La stérilité est utilisée ici non pas dans le sens de l'impossibilité biologique de procréer, mais comme un obstacle externe à la volonté qui empêcherait la procréation (Cabrera 1978). Dans cette pièce, cet obstacle serait Bernarda qui empêche ses filles d'avoir tout contact avec le monde extérieur, et surtout avec les hommes. Ainsi, le cheval blanc, qui symbolise la fertilité, la vitalité et la virilité, donne des coups dans le mur blanc, qui lui symbolise la frustration et la stérilité, le mur étant un objet qui limite, restreint et empêche l'accès à un lieu déterminé. Le cheval, passionné, ardant, incarnant l'impétuosité et répondant aux forces de l'instinct, lutte contre ce mur blanc pour essayer de le faire tomber et de se libérer, car ce mur symbolise la frustration qui règne dans cette maison, maison où toutes formes de passion sont interdites.

PRUDENCIA : […] (Se oye un gran golpe, como dado en los muros.) ¿Qué es eso?
BERNARDA : El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. *(A voces.)* ¡Trabadlo y que salga al corral! *(En voz baja.)* Debe tener calor.
[...]
(Se oye otra vez el golpe.)
LA PONCIA : ¡Por Dios!

PRUDENCIA : ¡Me ha retemblado dentro del pecho!
BERNARDA : *(Levantándose furiosa.)* ¿Hay que decir las cosas dos veces? ¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja! *(Pausa, y como hablando con los gañanes.)* Pues encerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes. *(Se dirige a la mesa y se sienta otra vez.)* ¡Ay, qué vida!
PRUDENCIA : Bregando como un hombre[187].

Bernarda le laisse libre, mais dans la cour pour qu'il « se revuelque en los montones de paja » (García Lorca 1996f, 621), ce qui renvoie à Adela lors de sa dernière rencontre avec Pepe dans la cour et avec de la paille dans ses vêtements, comme l'indique Martirio : « ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo! » (García Lorca 1996f, 632). Alors que l'étalon est dans la cour, les juments, à l'instar des filles, sont enfermées dans l'écurie. L'image de la chaleur comme expression du désir opprimé est ici également présente, comme le souligne Bernarda : « debe tener calor ». Prudencia est consciente des implications érotiques de l'étalon, elle ressent la passion que cet animal transmet : « ¡Me ha retemblado dentro del pecho! » et « bregando como un hombre » (García Lorca 1996f, 621) dit-elle. Dans ce dialogue, les deux femmes mentionnent l'instinct réprimé du cheval en tant que métaphore renvoyant à leur propre frustration sexuelle. Bernarda prend en considération les exigences sexuelles du cheval, tandis qu'elle refuse d'admettre que ses filles sont soumises à ces mêmes exigences, exigences provenant d'un besoin biologique, et les condamne ainsi à la frustration.

Adela utilise une autre image pour évoquer la puissance virile de son amant : « Ahí fuera está, respirando como si fuera un león » (García Lorca 1996f, 632). Le lion se caractérise par sa beauté et sa force. C'est un fauve instinctif qui domine le règne animal et qui, par conséquent, domine ici Adela. Le symbole sexuel des animaux est également utilisé par la Novia pour se référer au Jugador de rugby dans *Así que pasen cinco años*. Elle le compare d'abord à un cheval, puis à un dragon, animal mythique et imaginaire, qui se caractérise par sa force et sa puissance. Il maîtrise le feu, élément qui évoque la passion et le désir. La Novia dit à son amant : « Ayer no te vi, ¿sabes? Pero estuve viendo al caballo. Era hermoso. Blanco y con los cascos dentro entre el heno de los pesebres […]. Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón » (García Lorca 1996b, 353). Adela et la Novia vont plus loin dans la métaphore et comparent leur amant à un animal plus fort, plus puissant et plus viril que le cheval, symbolisant ainsi le feu de la passion qui les habite. Tout comme dans *Atra bilis*, Nazaria caractérise son époux de taureau, pour elle, « de joven era membrudo como un toro » (Ripoll 2013a, 54). C'est cette même comparaison qu'utilise le mari dans *Unos cuantos piquetitos*, mais à différence des autres œuvres, ce n'est pas la femme qui le caractérise ainsi, mais lui-même : « Estoy hecho un toro » dit-il. Il se perçoit de cette manière, fort et viril. « Es que uno es muy hombre » (Ripoll 2000b, 23) affirme-t-il pour renforcer cette idée, bien que sa femme n'en pense rien : « ¿cómo es posible que alguna vez / me volviera loca con ese cuerpo lleno de vello ? / Y ese olor… / un asco » (Ripoll 2000b, 52). Ainsi, c'est l'image

[187] García Lorca, F., *op. cit*., 621.

du taureau qui vient compléter cette énumération des animaux représentant la puissance virile et sexuelle.

2.4.3. L'espace domestique

Les demeures, portes et fenêtres sont également des symboles utilisés à maintes reprises. En effet, les femmes, sous le joug de la domination masculine, sont condamnées à occuper exclusivement l'espace privé, il est donc évident que les images de cet espace peuplent les textes dramatiques. D'un côté, selon l'analyse de Ricardo Doménech, les portes « redondas », les éventails « redondos » (García Lorca 1996c, 427), ainsi que la grotte présents dans *Bodas de sangre* symbolisent le féminin par la rondeur de leurs lignes. De l'autre, la « puerta cerrada » de la Mujer de Leonardo renvoie à son veuvage. La Suegra lui dit : « Tú, a tu casa. / Valiente y sola en tu casa. / A envejecer y a llorar. / Pero la puerta cerrada. / Nunca. Ni muerto ni vivo. / Clavaremos las ventanas. / Y vengan lluvias y soles / sobre las hierbas amargas » (García Lorca 1996c, 469), paroles qui renvoient à celles de la Madre (Doménech 2008) : « No quiero ver a nadie […] Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes » (García Lorca 1996c, 471). Elles resteront enfermées, comme les filles de Bernarda qui sont emprisonnées : « En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas » (García Lorca 1996f, 591), pour le reste de leur vie. Même si la maison de Nazaria n'est pas fermée avec des « ladrillos », elle est fermée « a cal y a canto ». Dans cette demeure, les murs « gruesos muros de piedra », dans lesquels s'ouvrent « un portón de madera, enrejado » et les « tres ventanas », ont des « postigos cerrados a cal y a canto » (Ripoll 2013a, 25). Ici aussi, rien ne peut entrer ou sortir, elles sont emprisonnées dans leur propre maison, remplissant leur fonction de femmes soumises aux injonctions de la société dont le rôle est d'être confinées dans leur foyer. Le Joven dans *Así que pasen cinco años* refuse, lui aussi, de se laisser envahir par les éléments extérieurs, comme la chaleur ou le bruit : « Ruido, ruido siempre, polvo, calor, malos olores. Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa » (García Lorca 1996b, 333), c'est pourquoi il préfère s'isoler en demandant à Juan de fermer la fenêtre à deux reprises. Comme Bernarda, il craint les influences extérieures qui pourraient le corrompre. Ainsi en fermant la fenêtre, il se ferme métaphoriquement à l'amour et à la sexualité. Cette hypothèse se confirme lors des interventions suivantes :

AMIGO : Un poco de tormenta. ¡Ojalá sea fuerte!
JOVEN : ¡Pues no quiero enterarme! *(En alta voz.)* Todo bien cerrado.
AMIGO : ¡Los truenos tendrás que oírlos!
JOVEN : ¡O no!
AMIGO : ¡O sí!
JOVEN : No me importa lo que pase fuera. Esta casa es mía y aquí no entra nadie.
VIEJO : *(Indignado, al Amigo.)* ¡Es una verdad sin refutación posible! *(Se oye un trueno lejano.)*
AMIGO : *(Apasionado.)* Entrará todo el mundo que quiera, no aquí, sino debajo de tu cama. *(Trueno más cercano.)*
JOVEN : *(Gritando.)* Pero ahora, ¡ahora!, no.
VIEJO : ¡Bravo!
AMIGO : ¡Abre la ventana! Tengo calor.
VIEJO : ¡Ya se abrirá!

JOVEN : ¡Luego![188]

Le Amigo souhaite que le Joven connaisse la passion et le désir, d'où son insistance pour laisser entrer la « tormenta » chez lui, orage qui symbolise la passion sexuelle, avec la vigueur des éclairs au symbolisme évident. Cependant, le Joven reste impassible, il refuse catégoriquement que l'envahisse la passion, même si son ami l'avertit, que, rappelant le dialogue entre La Poncia et Bernarda, quoi qu'il fasse, il ne pourra empêcher l'instinct de vaincre la raison. Le Joven cède partiellement, il ouvrira la fenêtre, mais « luego », ce qui renvoie à la passivité de ce personnage qui repoussera dans le temps l'amour, ce qui aboutira à la mort.

Ces femmes cloîtrées, avec portes et fenêtres fermées, représentent la mort de l'espoir. Elles renoncent aux plaisirs de la vie, et surtout aux plaisirs de la sexualité, contrastant avec les portes et fenêtres ouvertes, qui symbolisent la vie et la liberté sexuelle. Ces deux éléments ont, par conséquent, un sens érotique qui se retrouve particulièrement dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En effet, « es significativo que la última carta del amante haya llegado por el balcón arrollada a una piedra. Manera bien agresiva y directa, a tono con las palabras de quien escribe. El balcón es, como en la noche de bodas, abertura por la que penetran los seres » (Feal Deibe 1973, 87). Le chant des moissonneurs dans *La casa de Bernarda Alba* entre dans ces considérations : « Abrir puertas y ventanas / las que vivís en el pueblo. / El segador pide rosas / para adornar su sombrero » (García Lorca 1996f, 610). Dans ce chant, ils se réfèrent non seulement aux portes et fenêtres qu'ils veulent pénétrer, mais aussi aux roses, avec la signification vue antérieurement, et enfin aux chapeaux, symbole à forte signification phallique. Adela confesse à sa mère qu'elle a vue Angustias « asomada a la rendija del portón » (García Lorca 1996f, 592), car, comme nous l'apprendrons quelques lignes plus tard, elle voulait épier les hommes, et Pepe el Romano en particulier. Ainsi, ce comportement met en évidence le fait qu'elle veuille sortir de cette maison, pour vivre librement et pouvoir donner libre cours à ses instincts, et que Pepe el Romano est, pour elle, le seul moyen d'y parvenir. Par conséquent, nous voyons clairement que la maison et ses différentes instances jouent un rôle primordial dans cette œuvre. La Poncia affirme que « hay una tormenta en cada cuarto » (García Lorca 1996f, 626), car, certes, les filles répriment leur désir, mais ce désir devra un jour s'exprimer. Ainsi, au lieu de dire « hay una tormenta en [cada hija] », La Poncia préfère cette métonymie de lieu soulignant l'importance des pièces de cette maison et la relation intrinsèque qu'elles entretiennent avec ces femmes privées de liberté. La cour est une autre pièce de la demeure à fort contenu érotique. Les rencontres amoureuses entre Adela et Pepe ont lieu dans cette cour, c'est aussi l'endroit où se trouve l'imposant cheval et où Antonio María Benavides avait des relations sexuelles avec la Criada : « ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral » (García Lorca 1996f, 587) gémit-elle. C'est donc le lieu dans

[188] García Lorca, F., *op. cit*., 339.

lequel règne l'instinct, l'animalité. Toutes les relations sexuelles se produisent dans le corral, dominé en dernière instance par le symbole ultime de la sexualité et du pouvoir phallique, le cheval.

Ainsi, les ouvertures, telles que balcons ou fenêtres, métaphorisent le sexe féminin, où l'homme peut pénétrer, ce que l'on peut voir non seulement dans *Amor de don Perlimplín* et dans *Bodas de sangre*, mais aussi dans *La casa de Bernarda Alba* ou *La zapatera prodigiosa*, pièce dans laquelle la Zapatera « habla por la ventana con todos » (García Lorca 1996g, 206), se laissant séduire par les hommes, le plus souvent, depuis la fenêtre de chez elle. Dans *Santa Perpetua*, certes, la fenêtre symbolise également l'accès vers l'espace extérieur, vers le masculin, mais avec une différence importante. Perpetua regarde par la fenêtre de chez elle l'homme qu'elle désire, mais, contrairement aux cas précédents, celui-ci ne viendra pas et ne souhaite pas venir, car « le enfermaba verla detrás de los visillos, día tras día, asomada como las lechuzas a esta ventana » (Ripoll 2013e, 252). Les fenêtres, qui dans les exemples analysés attirent les hommes, ici les repoussent. Aucun homme, et plus particulièrement Zoilo, ne veut s'approcher de cette femme, qui, par conséquent, restera enfermée chez elle, ruminant sa colère.

Confinées dans leur foyer, les femmes sont les maîtresses de maison et doivent se charger de l'ensemble des tâches domestiques, dont le lavage du linge fait partie. Le linge de maison est donc, suivant la tradition, fortement lié à la féminité et à la sexualité. Le lit conjugal avec ses draps blancs est une référence directe à l'acte sexuel, comme dans *Bodas de sangre*. « La honra más limpia que una sábana puesta al sol » (García Lorca 1996c, 429) affirme la Madre en se référant à la virginité de son fils. Cette même allusion aux draps sera utilisée par la Novia à la fin du drame pour prouver sa pureté : « Llévame de feria en feria, / dolor de mujer honrada, / a que las gentes me vean / con las sábanas de boda / al aire, como banderas » (García Lorca 1996c, 464-65). La Criada mentionne le lit conjugal comme symbole de l'union charnelle entre un homme et une femme : « Una boda, ¿qué es ?... Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer » (García Lorca 1996c, 435), c'est le lieu sacré dans lequel le mariage va être consommé. C'est ce lit resplendissant avec les « sábanas para los dos » (García Lorca 1996d, 543) que Rosita va broder pour elle et son fiancé et qui ne serviront jamais. Elles resteront blanches, resplendissantes, pures et vierges. La blancheur des draps symbolise cette union charnelle qui n'aura jamais lieu et que Rosita attendra toute sa vie, comme les filles de Bernarda.

Dans cette œuvre, la métaphore des draps brodés, qui symbolise la frustration sexuelle, est également présente. La seule activité des filles durant leur journée est la couture, « las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda » (García Lorca 1996f, 602). Elles bordent « el ajuar » et « cort[an] sábanas y embozos », dans l'attente d'un mariage qui n'arrivera jamais. Magdalena refuse de les broder puisqu'elle est consciente du destin qui attend toutes les filles de cette famille : « Ni las mías ni las vuestras. Sé que ya no me voy a casar » (García Lorca 1996f, 591). Mariana se consacre aussi à cette activité typiquement féminine. Elle « borda y borda lentamente ». La métaphore de la couture en tant que désir sexuel est symbolisée par la référence au couteau et au sang, comme nous le verrons ultérieurement : « Parecía el hilo rojo, entre sus dedos, una herida de cuchillo sobre el aire »

(García Lorca 1996h, 86). Ces éléments sont intimement liés à la sexualité et dans ce cas, à la frustration, puisque ses désirs ne pourront être assouvis. Yerma coud également tout au long de l'œuvre, notamment pour l'enfant de María, ne pouvant coudre pour son propre enfant : « Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre » (García Lorca 1996j, 482). La frustration maternelle s'unit à la frustration sexuelle, troublée par l'apparition de Víctor. En effet, « después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura » (García Lorca 1996j, 486). L'intervention de Yerma : « Quiero beber agua y no hay vaso ni agua ; quiero subir al monte y no tengo pies ; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos » (García Lorca 1996j, 504) est une référence explicite à la métaphore de la couture en tant que symbole du désir inassouvi, qui s'applique aussi bien à ce personnage qu'à l'ensemble des femmes lorquiennes, qui, à travers cette activité, exprime leur frustration.

2.4.4. Les quatre éléments

La terre est le fondement des éléments et est celui qui, le plus souvent, représente la femme, puisque la terre est symbole de fécondité et de maternité. L'union de la terre et du ciel symbolise donc l'union sexuelle, comme dans *Yerma* où « para tener hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra » (García Lorca 1996j, 523). Le symbolisme de la terre est omniprésent dans cette œuvre, notamment lors de la fête patronale, car cette coutume est également un rite agraire qui, à travers la danse érotique du Macho et de la Hembra, loue la fécondité et la passion érotique. C'est la raison pour laquelle la terre est fréquemment mentionnée dans l'univers lorquien, étant donné son intérêt pour la femme et la maternité. En effet, « la tierra es la llama que enciende a la mujer, hasta la tragedia, a la pasión del hombre » (Alvar Ezquerra 1986, 76). Les paysages dans *Bodas de sangre* sont décrits comme étant de « grandes chumberas » et « mesetas de color barquillo » (García Lorca 1996c, 445), ce qui rappelle des étendues désertiques et évoque la soif érotique de la Novia, soif renforcée par la chaleur constante de ces terres. Ce désir érotique était comblé chez le personnage de la mère de la Novia, comme l'affirme Manuel Antonio Arango : elle explique que « [su] madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica », ce à quoi la Criada intervient pour ajouter que « ¡Así era ella de alegre! » (García Lorca 1996c, 434). En effet, contrairement à sa fille, elle provenait d'une région où la végétation était luxuriante et c'est pourquoi elle était joyeuse et dégageait une sensualité extrême (Arango 1992). Ainsi, le tempérament de ces femmes est déterminé par l'espace dans lequel elles ont été élevées. L'aridité et la chaleur dans lesquelles la Novia vit, « metida en un desierto » (García Lorca 1996c, 438), renvoient à son désir sexuel insatisfait qui se manifeste, à plusieurs reprises dans la pièce, à travers le feu et la chaleur, comme dans cet exemple : « NOVIA : No se puede estar ahí dentro, del calor. / CRIADA : En esas tierras no refresca ni al amanecer » ou encore dans celui-ci : « echan fuego las paredes » (García Lorca 1996c, 434). La valeur symbolique du feu en tant que passion amoureuse, frénésie érotique et passion maternelle prend ici toute sa valeur.

Un autre environnement où la chaleur se fait insupportable est la maison de Nazaria « antigua y solariega », qui se situe dans une « pequeñísima aldea » (Ripoll 2013a, 25), dans laquelle l'air circule à peine à cause des « gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado » (Ripoll 2013a, 25). De plus, les fenêtres sont les seules décorations de la pièce et ne sont là que pour remplir leur fonction primaire : laisser entrer la lumière et permettre le renouvellement de l'air. Malgré la pluie constante du début à la fin de l'œuvre, cette « lluvia de secano » (Ripoll 2013a, 64) ne suffit pas à rafraîchir l'atmosphère. Daría demande à sa sœur « ¿!Que si tienes calor!? *(Silencio.)* Ulpiana abre los postigos a ver si refresca », ce que refuse catégoriquement Nazaria qui préfère avoir chaud plutôt que de céder un soupçon d'autorité à sa sœur : « yo decido si se abren o no se abren mis postigos » (Ripoll 2013a, 66). Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de Martirio dans la scène où voulant s'octroyer les faveurs de sa mère, elle lui donne son éventail, malgré la chaleur étouffante : « Tome usted el mío […] yo no tengo calor » (García Lorca 1996f, 590). Daría, dans un accès de colère hurle qu'elle est « harta de este calor » (Ripoll 2013a, 68). Cette chaleur asphyxiante renvoie à l'état psychologique des personnages qui se sentent étouffés par leurs rancœurs et par le désir sexuel qu'elles ressentent envers le défunt, désir qu'elles ne pourront assouvir.

Cette maison rappelle la configuration de celle de Bernarda Alba, dans laquelle l'air ne peut circuler étant donné qu'elle est fermée aux influences extérieures. Le chœur des moissonneurs s'identifie avec la chaleur et le feu, symbolisant le désir érotique, comme en témoignent les interventions de Martirio : « ¡Con este sol! », de La Poncia : « árboles quemados » ou d'Amelia : « ¡Y no les importa el calor! » (García Lorca 1996f, 609-10). La relation entre terre et feu est évidente et correspond à celle entre femme et sexe : « era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra » (García Lorca 1996f, 603), affirme La Poncia. Adela, de la même manière que la Novia qui se définit comme una « mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera » (García Lorca 1996c, 472), est consumée par la passion : « este fuego que tengo levantado por piernas y boca » (García Lorca 1996f, 607). Ainsi, « la tierra que hace subir el fuego en el que se confunden la asfixia veraniega y la presencia del varón y se convierte en ese elemento dual en el que la sexualidad desatada no es solo el principio que hace arder a la mujer que en la tierra se identifica, sino también, y acaso por ello mismo, el hombre sediento » (Alvar Ezquerra 1986, 76). La Novia, elle aussi, utilise l'imaginaire du feu pour transmettre sa passion envers le Jugador de rugby. Elle s'exclame : « ¡Qué ascua blanca, qué fuego de marfil derraman tus dientes! », ce qui contraste avec la vision qu'elle donne du Joven avec ses « dientes helados » (García Lorca 1996b, 354). Par ailleurs, le feu est omniprésent dans la pièce à travers les didascalies, dans lesquelles le rugbyman allume des cigares à plusieurs reprises. Ainsi, le Jugador de rugby s'identifie au soleil et à la passion déchaînée, tout comme les moissonneurs.

Parmi les quatre éléments, l'eau joue un rôle particulièrement important. L'eau possède la force d'engendrer, d'alimenter et jaillit de la terre pour que la fécondation ait lieu. Néanmoins, elle peut avoir des valeurs aussi bien négatives que positives. D'un côté, l'eau qui coule est symbole de fécondité ; de

l'autre, l'eau stagnante représente la stérilité et la mort. Ainsi, dans sa valeur positive, l'eau est souvent liée à la satisfaction sexuelle, étant donné qu'il s'agit du liquide qui féconde la terre. Ulpiana se réfère à cette fonction dans le proverbe populaire : « Bendita sea la lluvia que da de beber y bendito sea el vientre que el cielo siente… » (Ripoll 2013a, 72). Fonction positive de l'eau qui s'oppose à ce village sur lequel une pluie diluvienne s'acharne, symbole de l'amertume et la frustration des sœurs, et qui a engendré ces « mujeres resecas de corazón » (Ripoll 2013a, 94), où l'eau a laissé la place à la noirceur de leur âme.

Dans *Bodas de sangre*, cette référence est présente à plusieurs reprises, notamment dans la berceuse où l'eau est assimilée à l'état amoureux et à l'érotisme, idée renforcée avec l'évocation du cheval qui « con su larga cola […] no quiere beber » et « no quiso tocar la orilla mojada, su belfo caliente con moscas de plata » (García Lorca 1996c, 422). L'eau et l'action de boire sont directement liées au sexe et à la réalisation sexuelle, boire renvoie à la plénitude sexuelle, à la passion de Leonardo pour la Novia. De cette manière, le cheval « que no quiso el agua » (García Lorca 1996c, 422) symbolise Leonardo qui obéit encore aux conventions sociales. La Novia se réfère à son désir sexuel pour ses deux prétendants en utilisant la métaphore de l'eau :

> […] Tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud ; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien! ; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar […][189]

Cette métaphore traduit ainsi sa passion débordante pour Leonardo et l'indifférence pour le Novio. La valeur symbolique de l'eau en tant que capacité créatrice et masculine est donc ici clairement identifiée (Arango 1992). L'eau dans *Yerma* jouit de la même signification. « A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda » (García Lorca 1996j, 480) atteste Yerma en parlant à Juan. Elle voudrait qu'il soit celui qui lui « deshace[…] las trenzas y [le] da[…] de beber agua en su misma boca » (García Lorca 1996j, 489), comme Víctor dont la voix « parece un chorro de agua que te llena toda la boca » contrairement à Juan qui est « seco » (García Lorca 1996j, 493). Les connotations sexuelles se voient renforcées par les allusions à la fertilité. La Vieja Pagana explique à Yerma que « los hijos llegan como el agua » (García Lorca 1996j, 488) et cette dernière file la métaphore en affirmant que « nuestro vientre guarda tiernos hijos / como la nube lleva dulce lluvia » (García Lorca 1996j, 505).

Yerma accuse les femmes qui ont des enfants d'être « frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce y no tiene idea de la sed » (García Lorca 1996j, 506), elle oppose ainsi la soif à l'abondance de l'eau. La soif renvoie à la stérilité et à la frustration sexuelle. Yerma a désespérément soif, elle

[189] García Lorca, F., *op. cit*., 472.

réprimande la Vieja Pagana, car elle se comporte : « con aire de doctora, sabiéndolo todo pero negándolo a la que se muere de sed » (García Lorca 1996j, 489). Elle réitère cette idée face à son mari : « quiero agua y no hay vaso ni agua » (García Lorca 1996j, 504) ; puis chez Dolores : « Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad » (García Lorca 1996j, 512) ; et de nouveau lors d'un dialogue avec la Vieja Pagana : « Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes, y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo » (García Lorca 1996j, 523-24). L'eau stagnante représente ainsi la frustration et en dernière instance, la mort. La Vieja Pagana, les Lavanderas et la Hembra savent comment éteindre cette soif insupportable : avec un homme. Elles célèbrent son assouvissement. Les filles de Bernarda Alba sont aussi victimes de cette soif implacable. Elles vivent dans un « pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada » (García Lorca 1996f, 590). Tout comme Yerma, elles ne peuvent assouvir leur désir. L'eau est, bien entendu, connotée sexuellement ici aussi. Adela y fait allusion, quand elle affirme que « hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve el río » (García Lorca 1996f, 613). La soif est liée à la chaleur, car à l'instar de *Bodas de sangre*, la chaleur étouffe les sœurs, les empêchant de respirer. Elle est le reflet de la pulsion sexuelle insatisfaite. Dès le début de la pièce, une des femmes présente lors de l'enterrement souligne que « hace años no he conocido calor igual » (García Lorca 1996f, 588), chaleur insupportable qui représente la frustration à laquelle les femmes de cette maison sont soumises. Martirio, à l'instar d'Amelia, « no […] podía quedar[se] dormida del calor » (García Lorca 1996f, 603). D'ailleurs, Bernarda, elle-même, souffre du « peso del calor » (García Lorca 1996f, 612).

À travers l'image de l'eau et la chaleur, García Lorca tisse un ample réseau de significations, qui est particulièrement développé dans *La casa de Bernarda Alba*. Martirio, frustrée sexuellement, exprime ses désirs par l'intermédiaire de cette intervention : « Me sienta mal el calor […]. Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha, todo lo que no sea este verano interminable » (García Lorca 1996f, 611). De plus, elle « bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del corral » (García Lorca 1996f, 625) où se trouve Pepe. Martirio n'est pas la seule à être la proie de son désir sexuel frustré, toutes les sœurs ressentent la même chose. Magdalena, en parlant de la chaleur de la nuit antérieure, dit : « Yo me levanté a refrescarme. Había un nublo negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas » (García Lorca 1996f, 603), intervention suivie par des indices de la présence de Pepe cette nuit-là. Comme l'explique Ricardo Doménech, dans une relation de cause à effet, les coups du cheval contre le mur, avec toute la symbolique qui y est associée, font réagir Adela qui se lève pour se rafraîchir. Plus tard, elle se lèvera de nouveau pour boire, pour tenter d'assouvir son désir. Ainsi, Adela, afin d'étancher sa soif, va « beber agua » parce que « [le] despertó la sed » (García Lorca 1996f, 627). Geste qui n'est pas anodin, puisque, avec Martirio, ce sont les seuls personnages que l'on voit boire et qui, par conséquent, vont donner libre cours à leurs pulsions, indirectement dans le cas de Martirio, à travers la masturbation puisqu'elle n'a pas pu obtenir Pepe, ce que lui rappelle Adela : « Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero no has podido » (García Lorca 1996f, 618) et

concrètement pour Adela, qui aura des relations sexuelles avec ce même homme. Par ailleurs, cette dernière fait de nombreuses références aux rivières en tant que synonyme de fécondité et passion, « El me lleva a los juncos de la orilla » (García Lorca 1996f, 631) dit-elle, de la même manière que María Josefa qui réitère qu'elle veut « casarse con un varón hermoso a la orilla del mar » (García Lorca 1996f, 600). La grand-mère se joint au désir de ses petites-filles, elle a, elle aussi, soif. En effet, la Criada explique à Bernarda qu'elle « quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera para beber » (García Lorca 1996f, 591). De cette manière, le leitmotiv de la soif symbolise le désir des personnages, désir que ne trouvera satisfaction que dans le cas d'Adela.

La puissance de cette image renforce l'intense sexualité de Belisa. « ¡Ay ! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones, que echan el agua en las fuentes » (García Lorca 1996a, 248) avoue-t-elle. Cette sexualité débordante réveille chez Perlimplín le désir en même temps que la crainte. D'abord, il ressent la soif, à savoir le désir sexuel, lorsqu'il rencontre sa future femme : « Y si te soy franco, siento una sed… ¿Por qué no me traes agua? » (García Lorca 1996a, 245) demande-t-il à Marcolfa. Puis, cette référence perdure dans l'imaginaire de Perlimplín qui a peur de sa femme : « Belisa, con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar. Desde que tú viniste […] el agua se entibia ella sola en los vasos » (García Lorca 1996a, 247). La Novia de *Así que pasen cinco años* utilise cette même comparaison et s'offre complètement au Jugador de rugby, qui représente la virilité, en utilisant la métaphore de l'eau. Elle avoue qu'elle ressent sur le torse de son amant « como un torrente donde […] [se va] a ahogar » (García Lorca 1996b, 354), l'eau étant utilisée en tant que symbole de fécondité et sensualité.

Cet élément joue un rôle prépondérant dans la production de Ripoll, notamment dans *Atra bilis*. José Rosario Antúnez Valdivieso est constamment mis en relation avec cet élément. En effet, selon ses dires, il a été marin, ce que lui rappelle Daría quand elle décide d'uriner dans son cercueil : « ¿Querías agua ? *(Orina sobre el difunto)* Pues toma agua » (Ripoll 2013a, 65). Par cette action, elle souligne que même décédé, cet homme symbolise toujours la puissance sexuelle et la fécondité. Référence mise en avant une nouvelle fois lors de l'intervention de Nazaria : « hay humedad y el aire corrompe » (Ripoll 2013a, 82). L'humidité ambiante, due à la tempête, est également la matérialisation de la sexualité frustrée des sœurs. Le désir profond et humide qui vit dans chacune d'entre elles corrompt l'air, c'est pourquoi Nazaria, épouse officielle du défunt, décide de fermer définitivement le cercueil pour que celui-ci n'exerce plus son pouvoir sur ses deux sœurs et la servante. L'eau n'est pas seulement liée au défunt, elle est omniprésente du début à la fin de l'œuvre et va de pair avec la chaleur. Tout d'abord, « a lo lejos repiquetea la lluvia y ladran los perros » (Ripoll 2013a, 26), pluie et chiens étant indissociables. Au fur et à mesure que le drame avance, la pluie deviendra de plus en forte jusqu'à devenir une tempête, de la même manière que les chiens aboieront de plus en plus fort. Nazaria fait usage de l'expression « la que está cayendo » (Ripoll 2013a, 41) pour se référer au temps ; puis les didascalies précisent que

« afuera ladran los perros, cae la lluvia y retumba un trueno. […] La tormenta arrecia. Los perros también » (Ripoll 2013a, 64) ; la tension monte encore d'un cran avec un « trueno descomunal. […] Otro trueno mucho más cercano. […] Los perros ladran con saña » (Ripoll 2013a, 69-70) ; orage qui se terminera par une terrible tempête de « fuego y agua » (Ripoll 2013a, 71), où l'on entend « los aullidos de los perros » et « la tormenta arrecia, pavorosa » (Ripoll 2013a, 77). Dans cette œuvre, l'eau représente la mort, mort qui a touché les membres de cette famille par l'intermédiaire de celle de l'enfant d'Aurori et d'Ulpiana. La tempête grandissante joue un rôle révélateur : elle permet que la vérité éclate au grand jour. D'ailleurs, il est important de souligner que la pluie était également présente le jour de l'assassinat de l'enfant : « empezó a lloviznar truenos, como ahora… » (Ripoll 2013a, 83). Le feu, quant à lui, se mêle à l'eau dans cette recherche de vérité. Ces deux éléments représentent ainsi la noirceur des âmes des personnages, fruit de leurs désirs frustrés. La tempête et le tonnerre sont des éléments récurrents[190] également dans *Santa Perpetua*, pièce dans laquelle ils remplissent des fonctions similaires que dans *Atra bilis*, à savoir ils reflètent la noirceur de l'âme de Perpetua, personnage dominé par sa rancœur et sa soif de vengeance. Ainsi, cette soif de vengeance est causée par une histoire de cœur, due à la frustration ressentie à cause de la négation de Zoilo aux avances de Perpetua.

L'air a, lui aussi, un pouvoir fécondateur. Il est fréquemment assimilé à l'homme, comme dans *Bodas de sangre* où la Madre explique que « ¡los varones son del viento! » (García Lorca 1996c, 447) et la Criada clame que « ¡El aire pone flores / por las arenas! » (García Lorca 1996c, 443). De la même manière, nous retrouvons ce symbole dans *Yerma* : « por el aire ya viene mi marido a dormir » (García Lorca 1996j, 499) dit la Lavandera 4ª. L'exclamation : « ¡Dale ya con el aire! » (García Lorca 1996j, 522) lors de la danse érotique entre le Macho et la Hembra, est d'un fort contenu érotique. La valeur phallique de l'air se retrouve également dans les propos de Bernarda quand elle lance à ses filles que « en ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle » (García Lorca 1996f, 591), ce qui revient à dire qu'aucun homme ne pourra rentrer dans sa demeure, condamnant ainsi ses filles à la solitude.

2.4.5. Les symboles phalliques

La lune, omniprésente dans la production de García Lorca, a une fonction ambiguë. Elle prend les caractéristiques des deux sexes, jouant un rôle actif et passif, sadique et masochiste à la fois. Cette ambiguïté est soulignée par Platon pour qui le sexe masculin s'associe au soleil, le féminin à la terre et les deux symbolisent la lune. Dans *Bodas de sangre*, les rayons de la lune renvoient à l'image phallique, en effet, Paul Binding les décrit comme des couteaux qui pénètrent partout, se moquant des conventions sociales (Binding 1987) : « No quiero sombras. Mis rayos / han de entrar en todas partes, / y haya en los troncos oscuros / un rumor de claridades » (García Lorca 1996c, 458). Cette entité est directement liée

[190] Le substantif « trueno » apparaît neuf fois dans les didascalies aux pages 187, 188, 189, 190, 191, 192, 201, 203, 206 et 212 (Ripoll 2013e).

au sang, comme le sang est lié à la sexualité et à la fertilité. La lune offre un sacrifice, ce sacrifice étant la mort, certifie Álvarez de Miranda. La lune est obsédée par le sang et en vient à demander à la nature de l'aider à atteindre son objectif, qui n'est autre qu'infliger la mort. Les bûcherons identifient le sang à la passion amoureuse, « mezclar sus sangres » (García Lorca 1996c, 456) disent-ils pour se référer à l'acte sexuel. La lune est également présente dans la scène du Macho et de la Hembra, le Macho « empuña un cuerno de toro en la mano » (García Lorca 1996j, 519), la corne n'étant autre que le symbole de la lune (Álvarez de Miranda 2011), qui représente un objet phallique et s'identifie à son tour avec la fécondité.

Le sang, toujours en relation avec la fertilité et la mort, est un élément omniprésent dans *El árbol de la esperanza*. Le personnage affirme : « Decididamente me gusta el rojo… » ; le rouge, couleur du sang lié à la mort : « Fuiste mi primer muerto » dit-elle, pour le mettre aussitôt en relation avec sa « primera menstruación » (Ripoll 2003b, 51). Ses évocations réveillent en elle de nombreux souvenirs qu'elle transmet à travers des odeurs et des sensations : « Calor, mezclado con sangre, mezclado con miedo, con olor a vómito rancio, a naftalina, a menstruo, al membrillo que perfuma la ropa blanca, con los ojos del perro bueno muerto que me miran entre las mangas de las camisas y los volantes de los vestidos » (Ripoll 2003b, 51). Tout comme le mort, elle « se desangr[a] en rojo », ce qui est positif puisque le rouge est « visceral, vivo… » (Ripoll 2003b, 52) selon Frida. Il représente la mort, certes, mais également la vie, la fertilité, l'amour et la passion. La valeur positive du rouge s'oppose donc à la mort, représentée par son corps sec, dans lequel le sang est absent : « ¿Cuántos años hará que no sé lo que es un menstruación ? / *(Carcajada.)* / Tengo todas las cavidades del cuerpo secas » (Ripoll 2003b, 52), sang de la menstruation qui symbolise la vie.

Pour en revenir au symbolisme de la lune, nous pouvons ajouter que celle-ci garde une étroite relation avec la flûte, selon l'analyse d'Ana María Gómez Torres, dans *El público*. Cet instrument est lui aussi symboliquement ambivalent. La flûte par sa morphologie renvoie au masculin et sa sonorité renvoie au féminin, participant ainsi à un fort symbolisme sexuel en consonance avec le « pez luna », leitmotiv dans cette œuvre. Le « pez luna » est donc un élément qui fonctionne en tant qu'emblème de la complète intégration amoureuse, étant donné que le poisson est un symbole érotique[191] : « ¡En pez luna ; sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en un pez luna! » (García Lorca 1996e, 307). D'ailleurs, ce symbole est déjà apparu dans d'autres œuvres lorquiennes, notamment dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* : « Amor, amor. / Entre mis muslos cerrados, / nada como un pez el sol » (García Lorca 1996a, 243) clame Belisa, symbole associé ici à d'évidentes connotations

[191] Ana María Gómez Torres résume la symbolique érotique du poisson : « el dios del amor en sánscrito se llama "el que tiene el pez por símbolo". No menos interesante resulta la iconografía que del Amor ofrece la literatura emblemática. El emblema 106 de Alciato, *Potentia Amoris*, representa al dios con un pez en la mano, imagen que reaparece en la *Iconología* de Cesare Ripa » (Gómez Torres 1995, 246).

phalliques. Le symbole sexuel du poisson est nuancé par la lune, qui y ajoute une signification de mort et de stérilité (Gómez Torres 1995).

Le symbole de la masculinité par excellence dans l'imaginaire lorquien est le couteau, qui renvoie au phallus, à la sexualité et à la mort. En effet, selon Freud, le phallus est représenté par des objets qui ont la propriété de pénétrer dans le corps en le blessant, comme des armes blanches pointues, telles que des couteaux, des poignards, des lances ou des sabres. Ces éléments sont omniprésents dans les productions lorquiennes, notamment le poignard dans *Bodas de sangre*[192]. Le couteau ouvre et ferme la tragédie. Malgré la beauté plastique avec laquelle la Madre décrit cet objet[193], il n'en est pas moins porteur de mort, anéantissement de la vie. La lune, symbolisant la mort, est étroitement liée au couteau, c'est par ce couteau que le sacrifice aura lieu. L'élégie finale : « con un cuchillo, / con un cuchillito / que apenas cabe en la mano, / pero que penetra fino / por las carnes asombradas / y que se para en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del mito » renvoie au symbolisme du couteau en tant qu'objet phallique, ce qui est renforcé par la description de cette arme en tant que « pez sin escamas ni río » (García Lorca 1996c, 474). Le couteau réunit en lui la thématique principale de la pièce : l'association entre sexe et mort.

Le poignard est également l'instrument avec lequel Perlimplín se donne la mort. Déjà plus tôt dans le drame, des indices préfiguraient cette mort par le poignard. Tout d'abord, il compare la naissance de son amour pour Belisa à un « hondo corte de lanceta en mi garganta » (García Lorca 1996a, 249). Puis, les vers du poème de Perlimplín se réfèrent également à cet objet fatidique : « Bisturí de cuatro filos, / garganta rota y olvido » (García Lorca 1996a, 253). Enfin, à la fin de l'œuvre, le poignard apparaît

---

[192] Pour une analyse complète et détaillée du couteau dans cette œuvre, il est possible de consulter l'ouvrage de 2004 de Michèle Ramond, *Federico García Lorca. L'œuvre et les sexes imaginaires*. Aix-en-Provence : Edisud.

[193] La Madre est liée au symbolisme du couteau, qui apporte nécessairement la mort et la destruction. Au début de l'œuvre, elle explique : « La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó », « Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados... » (García Lorca 1996c, 416), « ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? », « Es que no me gusta que lleves navaja » (García Lorca 1996c, 417). Elle y revient à la fin de l'œuvre, dans un mouvement circulaire, telle une fatalité où le couteau a été, une nouvelle fois, à l'origine de la tragédie. Elle affirme : « A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo » (García Lorca 1996c, 471), puis à l'unisson avec la Novia, elles concluent le drame :

Vecinas : con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito (García Lorca 1996c, 474).

comme un « ramo ardiente de piedras preciosas » (García Lorca 1996a, 263) et provoque la mort du protagoniste. Ce sacrifice par le couteau est lié au sang, le sang étant est un des symboles fondamentaux dans la création lorquienne. Perlimplín meurt vêtu de sa cape « roja como su sangre » (García Lorca 1996a, 261), ce concept étant renforcé par l'intervention de Belisa : « ¿Quién te abrió las venas para que llenases de sangre mi jardín ? » (García Lorca 1996a, 262). Marcolfa complète, à son tour, cette image : « Ahora lo amortajaremos con el rojo traje juvenil con que paseaba bajo sus mismos balcones » (García Lorca 1996a, 263). Cependant, le sang du protagoniste acquiert une valeur positive, il purifie Belisa. En effet, Marcolfa lui dit : « Belisa, ya eres otra mujer… Estás vestida por la sangre gloriosísima de mi señor » (García Lorca 1996a, 263), son sacrifice ayant permis à sa femme d'atteindre la spiritualité.

Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…) réunit également les thématiques de la sexualité et de la mort sous l'emblème du couteau. L'allusion au couteau dans cette pièce est discrète, mais constante. Aurori « está turbia. Solo habla de asesinatos y cuchillos » (Ripoll 2013a, 35) principalement dans cette chanson : « Aceite de calentar / cuchillos a afilar / para mi mujer matar… » (Ripoll 2013a, 34 et 55) qu'elle répète à deux reprises. Bien que Daría n'ait assassiné avec un couteau ni le chat, qui a été pendu, ni l'enfant, qui a été étouffé, Aurori choisit cet objet qui renvoie directement à la mort, à une mort violente, brutale, le plus souvent liée à la passion. Ici, il s'agit d'une passion qui, alimentée par la haine et la jalousie qu'elle éprouve contre ses sœurs, s'est transformée en malveillance, ce qui l'a poussée à commettre ces atrocités. Bien entendu, nous ne pouvions parler du couteau et de sa corrélation avec une mort violente sans nous pencher sur la violence machiste de *Unos cuantos piquetitos*. L'image du couteau est récurrente. Il apparaît, tout d'abord, lors d'une référence à la noblesse du chien, qui « jamás empuñará un cuchillo » (Ripoll 2000b, 20), puis dans l'évocation d'un conte dans lequel le prince, qui « apareció […] con un inmenso cuchillo » (Ripoll 2000b, 27), poignarde violemment celle qu'il pense être la princesse. Le caractère du chien s'oppose à la violence et au manque d'humanité de l'époux, qui est comparé au prince qui croit assassiner sa bien-aimée. Là où le prince échouera, grâce au subterfuge de la princesse, le mari réussira à atteindre son but et tuera sa femme en la poignardant. Les deux autres mentions au couteau, dans « cuchillo de pelar patatas » (Ripoll 2000b, 55-56), sont directement liées aux objets quotidiens appartenant à l'environnement immédiat de la femme, la cuisine, lieu où elle passe la plupart de son temps afin de satisfaire son mari. C'est cet objet quotidien qu'elle utilise tous les jours qui deviendra son ennemi et mettra fin à sa vie. Ce glissement s'effectuera également avec son époux qui d'homme galant qui lui offre des fleurs, des chocolats et lui fait des déclarations d'amour, telles que « Te quiero más que a nada en el mundo. / […] / Mirándote, / toda la vida, / queriéndote » (Ripoll 2000b, 62-63), deviendra un monstre, pour qui le meurtre de sa femme se résumera par « unos míseros cuantos piquetitos » (Ripoll 2000b, 19).

Dans *Que nos quiten lo bailao*, Laila Ripoll utilise le couteau en tant que symbole de la passion et de la mort, mais cette fois-ci métaphoriquement, puisque la scène n'aboutira ni à un meurtre ni à un suicide. Un couple, Mariana et Miguel, se sépare. La femme « le tiende una navaja muy afilada » (Ripoll

2005b, 72) pour qu'il l'enfonce dans le matelas et le saccage. Cette scène est décrite comme s'il s'agissait d'un meurtre, comme celui dont nous venons de parler : « Se detiene y se gira hacia Miguel que aun jadea con la navaja en la mano y observa los restos como si fueran los de un cadáver. […] Miguel se apresura a meter los restos del colchón dentro del saco, limpia con los faldones de la camisa el suelo, como si quedaran rastros de sangre » (Ripoll 2005b, 72). La destruction du matelas prend des airs de rituel sanglant : « Mariana hunde las manos entre las tripas del colchón y saca trozos de goma espuma, como si fueran vísceras, se restriega las manos, la cara, los brazos, como en un ritual sangriento, mientras grita : clava. Miguel, enloquecido, apuñala el colchón sin ningún control » (Ripoll 2005b, 72), rituel dans lequel se mêlent la violence et la tension érotique. Le poignard sert d'échappatoire. L'amour, les souvenirs, les rancœurs, l'amertume, tous les sentiments sont anéantis à travers ce rituel, dont le symbole est le couteau, qui se termine par le néant, la destruction du matelas et par conséquent, de leur relation. Ainsi, aussi bien dans la production de Federico García Lorca que dans celle de Laila Ripoll, l'image du couteau est récurrente, symbolisant le binôme sexe-violence, binôme constitutif de l'érotisme, l'un ne pouvant fonctionner sans l'autre, selon l'analyse de Georges Bataille.

2.5. Homosexualité

Dans cette sous-partie, nous allons nous référer plus précisément à l'homosexualité. Non pas qu'il s'agisse d'une catégorie à part qui doit être étudiée séparément du désir et de la passion hétérosexuels, mais les auteurs dans leurs productions ont préféré travailler cette thématique dans des œuvres spécifiques, dans le but de leur donner toute l'attention qu'elle mérite. La passion amoureuse et la sexualité homosexuelles répondent aux mêmes critères et suivent, bien entendu, les mêmes schémas que l'équivalent hétérosexuel, mais la société ne le voit pas toujours de cette manière. C'est pourquoi il est essentiel de traiter ce thème à part afin de mettre l'accent sur les difficultés rencontrées pour que les minorités sexuelles soient acceptées. Ainsi, ces minorités ont longtemps posé problème à la société traditionnelle qui divise le monde en deux catégories, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre avec leurs caractéristiques typiquement masculines et féminines respectivement, et une seule orientation sexuelle légitime : l'hétérosexualité. Les rapports sexuels doivent être non seulement entre un homme et une femme, mais aussi reproductifs, ce qui est bien sûr impossible dans le cadre des relations homoérotiques. Cette vision restreinte de la vie et de l'amour, qui est loin de refléter la diversité des êtres humains, a marginalisé et marginalise encore, une grande partie de la population qui ne rentre pas dans ces normes.

2.5.1. L'insulte

À beaucoup d'égards, les homosexuels ont le même statut que les femmes, comme le montre l'analyse de Didier Éribon dans ses *Réflexions sur la question gay*, c'est pourquoi nous avons décidé de les inclure dans notre recherche. La norme est définie par le masculin et l'hétérosexualité, tout le reste étant considéré comme une déviation de cette norme. Les diverses formes de sociabilités masculines

sont un exemple de la prédominance de ces règles. Le plus souvent, les groupes uniquement constitués d'hommes sont misogynes et excluent l'homosexualité. Ils dénigrent ces communautés à travers l'humour et le mépris, allant jusqu'à engendrer la violence. L'homosexuel est considéré comme une femme et est par conséquent dénigré. Il suffit de nous pencher sur l'insulte « pédé » pour nous en convaincre. Ce terme, qui n'a pas toujours de connotations sexuelles, peut uniquement se référer à un homme aux manières bourgeoises et raffinées. Mais peu importe s'il renvoie à l'homosexualité ou aux manières efféminées, ce terme sera toujours dénigrant. Il souligne la hiérarchie implicite entre le masculin lié à l'hétérosexualité et le féminin lié à l'homosexualité. En effet, n'y a-t-il pas plus grande offense que d'assimiler un homme à une femme, remettant ainsi en cause sa virilité (courir comme une fille, pleurer comme une fille, etc.) ? Étant donné que le féminin est « naturellement » inférieur au masculin, l'homosexuel est par conséquent lui aussi inférieur au masculin. Les relations sexuelles entre homosexuels renforcent l'idée d'infériorité : l'homme pénétré est considéré comme étant le plus faible, le dominé, le passif, le féminisé en somme, alors que l'homme pénétrant est celui qui est actif, viril et masculin, à l'instar des relations hétérosexuelles. Ainsi, tout comme les femmes, même si l'homosexuel est dominant socialement, il sera toujours considéré comme un être inférieur par sa condition sexuelle dans l'espace social. La relation entre hétérosexualité et homosexualité peut donc se résumer par ces deux idées :

> L'idée que, [d'une part,] le masculin est supérieur au féminin (et donc que l'homme qui aime les femmes est supérieur à celui qui aime les hommes, toujours soupçonnable d'être, en fait, une femme), et, d'autre part, […] l'idée que la relation qui unit des « différences » est supérieure à celle qui réunit du « semblable ». Ce qui revient à dire, dans les deux cas, que l'hétérosexuel est supérieur à l'homosexuel parce qu'il est hétérosexuel[194].

L'hétérosexuel, en tant que dominant, détient entre ses mains les « conditions de production, de circulation et d'interprétation », ce qui signifie que ce que les gays et lesbiennes peuvent dire d'eux-mêmes est toujours susceptible d'être « annulé, dévalué, ridiculisé ou simplement expliqué et réduit à l'état d'objet par les catégories du discours dominant » (Éribon 2012, 89). Cette toute-puissance masculine hétérosexuelle permet de reléguer les autres groupes à une place inférieure, notamment à travers l'injure, dont nous venons de voir un exemple avec le terme « pédé ». Cette place particulière assignée aux dominés détermine un point de vue spécifique sur le monde. Le destinataire de l'injure voit sa perception de lui-même et du monde changer, imprimant une marque profonde dans sa conscience. Il en est de même pour l'opinion des hommes sur les femmes qui finit par avoir de véritables conséquences sur leur personnalité. Peu à peu, elles se rapprochent de ce que les hommes pensent d'elles. Ainsi, aussi bien dans le cas de la femme que dans celui de l'homosexuel « l'injure me dit ce que je suis dans la mesure même où elle me fait être ce que je suis » (Éribon 2012, 28). Cet acte de langage, explique Goffman, influence négativement son destinataire qui tend à se rapprocher du modèle que les dominants

[194] Éribon, D. (2012). *Réflexions sur la question gay*. Paris : Flammarion, 134.

perçoivent. Les groupes dominés en viennent à intégrer les croyances de la société, adoptant le point de vue du dominant sur la signification de posséder un stigmate particulier. Ainsi, à travers le processus de socialisation les stigmatisés adoptent le point de vue du groupe dominant (Goffman 2001). Nous voyons donc clairement les similitudes entre le traitement que les hommes hétérosexuels réservent aux femmes et aux homosexuels. Aucune déviance à la norme n'est acceptée, même si aujourd'hui, la société est plus tolérante envers les groupes dominés, mais sans qu'ils perdent pour autant ce même statut de « dominés ». Les collectifs opprimés ne se limitent pas aux homosexuels et aux femmes, bien entendu. Tous groupes qui ne correspondent pas aux critères de l'homme *blanco, europeo, varón, católico y heterosexual*[195] sont susceptibles d'être stigmatisés. Les hommes appartenant à d'autres ethnies, telles que les juifs, les gitans ou les noirs sont considérés comme faisant partie d'une « masculinidad devaluada », car la domination masculine est un rapport de « subordinación o exclusión de todas las identidades de géneros que no se ajustan a los ideales normativos de masculinidad y feminidad establecido » (Cases Sola 2016, 114).

Ce rapport de domination est clairement explicité dans certaines pièces de Laila Ripoll dans lesquelles les personnages se plaisent à insulter ceux qui ne correspondent pas aux critères du mâle dominant. Dans *Unos cuantos piquetitos*, l'assassin fait usage des clichés sur les homosexuels qui sont les mêmes que ceux utilisés pour les femmes : « No tengo ningún miedo, / no soy ningún cobardón, / no se vayan a pensar ustedes que soy medio mariquita… » dit-il, puis aussitôt il nuance son propos: « Nada, nada de eso, / no es que tenga nada contra los mariquitas / pobres, / bastante desgracia tienen, / no me confundan… » (Ripoll 2000b, 19-20). Ainsi, tout en affirmant qu'il n'a rien contre eux, il les dévalorise prétendant que les homosexuels ont un problème qui les empêche d'avoir une vie « normale » et heureuse. Ces préjugés sont communs à un bon nombre d'individus, qui masquent leur homophobie par de la compassion et qui souvent ne sont pas conscients de ce rejet, celui-ci étant culturel. D'autres préjugés sont présents à la fin du drame lorsqu'il fait référence aux fleurs. Les fleurs sont pour les femmes, « para los maricas y para los muertos », femmes et homosexuels entrent dans la même catégorie, avec les défunts. Il oppose ce cadeau aux cadeaux typiquement masculins : « corbatas, / carteras / o una botella de licor » (Ripoll 2000b, 58) et ce sont, en effet, les présents qui aujourd'hui encore sont offerts aux hommes, tandis que les femmes ont pour habitude de recevoir des fleurs ou des chocolats. Dans cette catégorie, il faut ajouter les artistes : « a los artistas sí que les regalan flores. / Pero, / ya se sabe, / todos los artistas son medio maricas. / *(Pausa.)* / Por eso les gustan las flores » (Ripoll 2000b, 58-59). La sensibilité de l'artiste le range immédiatement avec les femmes et homosexuels, puisque ce trait de caractère est féminin et s'oppose à l'objectivité et la rationalité masculines. C'est ce qu'affirme le Espectro de *Víctor Bevch* : « Los maricas tienen más / sensibilidad de lo normal, / por eso

[195] *Víctor Bevch. Blanco, europeo, varón, católico y heterosexual* : titre de la pièce de Laila Ripoll dont le sujet principal, comme nous l'avons vu, est la persistance des stéréotypes et des discriminations.

casi todos los artistas / son medio maricas », tout comme les femmes qui « también son muy sensibles » (Ripoll 2003d, 2).

Les homosexuels ne sont pas seulement des êtres sensibles, ils sont aussi impulsifs et manquent de contrôle concernant, notamment, leur sexualité. En effet, « es imposible tener una amistad / de hombre a hombre con un marica, / siempre te acabarán intentando llevar al huerto *(Risas)* / porque está en su naturaleza » (Ripoll 2003d, 2). Les femmes, nous le savons, ne doivent pas exprimer leur désir, la sexualité féminine est quelque chose de tabou et de caché. Le stéréotype des homosexuels est contraire à cette image de la sexualité féminine. D'une part, étant considérés comme des femmes, ils se laissent déborder par leurs sentiments, car ils n'ont pas de contrôle sur eux et de l'autre, étant des hommes, ils ont une libido active et une sexualité débordante qu'ils doivent assouvir. Ils entrent donc dans la catégorie des femmes fatales, à la sexualité exacerbée, qui sont méprisées par la société bien-pensante. Par ailleurs, les hommes hétérosexuels méprisent ce qu'ils ne connaissent pas et ce qui est différent. Dans ce cas précis, ils méprisent les femmes et les homosexuels, ils en ont peur, c'est pourquoi ils prétendent que l'amitié entre deux hommes est impossible. Cette pièce démontre également l'ignorance d'une certaine partie de la société. Non seulement les homosexuels sont stigmatisés, mais aussi toutes les minorités, plus précisément tous les individus qui ne correspondent pas aux critères de la culture dominante. Ainsi, les insultes tendent à faire un amalgame entre sexe biologique, identité et préférence sexuelle, ce qui pousse le Espectro à mettre en relation une femme qui s'éloigne des caractéristiques du féminin, une « machorra », un travesti et un homosexuel, alors que les uns et les autres n'ont pas obligatoirement de relation entre eux : « Macho no te lo vas a creer, no es una tía, es un travelo, un pedazo de maricón ». Cet amalgame est suivi de toutes les insultes typiques qui sont réservées aux homosexuels : « ESPECTRO : ¡Maricón! ¡Soplanucas! ¡Marinabo! / BENIBENÍ : ¡Marcolfa! ¡Marimacho! / MARI y NERE *(A coro y acompañándose de palmas.)* : ¡Pierde aceite! ¡Pierde aceite! ¡Pierde aceite...! / BENIBENÍ *(Muerto de risa)* : ¡Tornero fresador! / ESPECTRO : ¡Sarasa! / […] / ESPECTRO : ¡¡¡MARICÓN!!! » (Ripoll 2003d, 26).

Les homosexuels vivent, comme les femmes, sous le joug de la domination masculine hétérosexuelle. Par conséquent, ils doivent subir les injures et les dénigrements constants, qui pourraient avoir des conséquences désastreuses sur leur construction identitaire, de cette catégorie de la société qui n'accepte pas la différence et l'inconnu. Bien qu'actuellement dans nos sociétés, être homosexuel ne soit plus passible de peine de prison ou d'amende, ils doivent, tout de même, faire preuve d'une certaine discrétion s'ils veulent échapper aux mépris et préjugés d'une partie de la population.

2.5.2. La dissimulation

Les femmes dans la division du travail sont reléguées à la sphère privée, mais dans laquelle, paradoxalement, toute vie privée leur est refusée, tandis que les hommes monopolisent la sphère publique, comme nous le savons déjà. C'est cette même division qui s'opère pour les orientations

sexuelles : l'espace public est destiné aux hétérosexuels, alors que l'espace privé est occupé par les homosexuels. L'occupation de l'espace privé par l'homosexuel est non seulement imposée par la société, mais peut être aussi le résultat d'un choix délibéré de la part de la personne concernée. Elle prend le parti de préserver son intimité des intrusions publiques pour se protéger des influences négatives extérieures, car l'invasion du public dans l'espace privé peut avoir des conséquences néfastes sur l'individu.

Le stigmatisé peut choisir différents types de dissimulations pour échapper aux stigmates de la société, comme le précise Erving Goffman. Le premier type de dissimulation est une dissimulation inconsciente de son stigmate, étant donné qu'il ne le sait pas lui-même. La dissimulation peut être involontaire quand l'intéressé se rend soudain compte de sa condition. Une autre des stratégies recensées consiste à dissimuler pendant des moments spécifiques, tels que pendant les vacances ou les voyages, pour ne pas avoir à donner des explications ou devoir affronter le regard d'autrui. Dissimuler lors de situations quotidiennes, au travail par exemple, est un comportement très commun du stigmatisé. Enfin, la dernière stratégie mentionnée par Goffman est la disparition totale, c'est-à-dire que le seul au courant est le stigmatisé lui-même (Goffman 2001). Ainsi, il appartient à chaque individu de choisir comment il veut vivre sa sexualité et en faire part, ou non, aux autres.

L'homosexualité féminine est, bien entendu, confrontée aux mêmes difficultés. Bien que les œuvres que nous étudions ne fassent pas explicitement référence à l'homosexualité féminine, il nous a paru important de la mentionner, ne serait-ce que brièvement, afin d'en dégager les principales caractéristiques et ainsi pouvoir les mettre en relation avec notre étude. Les stéréotypes de genre ne concernent, bien évidemment, pas que les hétérosexuels, les homosexuels en sont aussi les victimes, car la société veut les cataloguer dans sa division binaire du monde. Dans *Introduction aux études sur le genre*, Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard font un panorama des différents types d'homosexualité féminine. Un des stéréotypes qui touche les lesbiennes est celui de la femme homosexuelle masculine, la « camionneuse » ou la *butch*. La masculinité lesbienne peut apparaître d'un côté, comme un cliché homophobe et de l'autre, comme une stratégie d'affirmation et de défense de la part de la stigmatisée. En effet, certaines d'entre elles optent pour une « masculinité pragmatique ». Elles font usage des codes masculins reproduisant leurs postures et s'appropriant les rôles du groupe dominant, parce qu'elles veulent, elles aussi, avoir leur place au sein de cette structure. D'autres utilisent cette masculinité pour révéler volontairement leur stigmate, puisqu'elles estiment qu'elles sont au-dessus de cette mascarade, qui consiste à cacher leur vraie nature, elles s'assument et se respectent, c'est pourquoi elles ne doivent pas occulter cette information. Cependant, sous des apparences de dominatrices, elles peuvent se servir de cette image en tant que stratégie de protection, comme une « carapace » notamment face aux avances des hommes. Ainsi, elles évitent d'assumer un rôle de « femme » avec tous les stéréotypes qui y sont associés. Cette stratégie peut être perçue comme

une alternative au « féminin imposé ». La masculinité est donc un code identitaire qui permet de s'affirmer en tant que lesbienne.

Cette attitude a donné lieu, dans les années 1950-1960, à de fortes violences homophobes. En effet, certains estiment que leur apparence ne correspond pas à leur catégorie de genre, ce qui pousse certains hommes à leur rappeler par la violence qu'elles ne doivent pas quitter leur position de dominées. Les femmes très *butch* peuvent également être marginalisées de la communauté lesbienne, car elles sont dans certains cas accusées de reprendre à leur compte les attitudes de la classe dominante, attitudes machistes peu appréciées. Cette identité masculine n'est pas la seule que peut adopter la lesbienne, un autre exemple est l'identité *fem*, contrepoint de l'identité *butch*. Ces femmes cultivent leur féminité, ce qui leur permet de ne pas être remarquées, étant donné qu'elles reprennent à leur compte certains des éléments traditionnels de la féminité. Cependant, bien que la *fem* ait l'avantage de passer inaperçue, elle a l'inconvénient de n'être pas prise au sérieux, aussi bien par son entourage que par le milieu lesbien. Elles ne sont « pas vraiment lesbiennes » et sont donc invisibles aux yeux de la société. Ce constat peut être, en partie, positif pour celles qui ne ressentent pas le besoin d'exposer leur sexualité, alors que pour d'autres, cela peut avoir d'importants inconvénients. Le comportement des autres les oblige à crier haut et fort leur préférence sexuelle pour pouvoir être prises au sérieux. Enfin, entre la *fem* et la *butch*, nous trouvons la figure de l'androgyne, qui échappe à l'exacerbation de la féminité et à la reproduction de la culture dominante (Bereni et al. 2014).

Bien entendu, ce résumé est loin de rendre compte de tous les modèles de l'homosexualité féminine. En effet, nous pourrions dire qu'il y a autant de variantes que de personnes. Ainsi, les menaces de discriminations ne proviennent pas seulement du monde extérieur. À l'intérieur même de leur propre groupe, les femmes lesbiennes tout comme les hommes gays sont stigmatisés et doivent subir les préjugés et injures qui leur sont destinés. Les différentes discriminations dont les homosexuels sont victimes les poussent à utiliser l'une ou l'autre technique de dissimulation en fonction des préjudices que pourrait leur causer leur condition sexuelle.

Un exemple de cette femme *butch* peut se trouver dans la pièce de Laila Ripoll *Víctor Bevch*. Víctor, dans son cauchemar, est habillé en femme et est considéré comme une femme. Sous ses airs masculins, Víctor-femme est qualifiée de « machorra » et de « marimacho » (Ripoll 2003d), insultes pointant la masculinité de cette femme, car en tant que femme, elle se doit d'être féminine si elle veut être reconnue. Comme nous l'avons mentionné quelques paragraphes plus haut, les autres personnages assimilent cette masculinité à sa condition sexuelle, alors que ces deux éléments sont des composantes bien distinctes de l'identité d'un individu. Ainsi, cette femme est dénigrée et méprisée, car elle ne correspond pas à la femme féminine que la société demande, tout comme le stéréotype de l'homosexuel qui prend les caractéristiques d'une femme, non seulement par ses traits de caractère, mais aussi par ses attitudes. En effet, nous avons tous en tête le cliché du gai efféminé, image que Ripoll résume ainsi : « Y para los mariposas / triangulitos color rosa. / […] / Yo, como soy mariquita, / y eso nadie me lo

quita, / quiero un triángulo rosita » (Ripoll et Llorente 2014, 23). Bien que les circonstances de cette œuvre, *El triángulo azul*, soient très distinctes aux précédentes[196], ce triangle rose pour les homosexuels met en évidence les stéréotypes qui y sont associés. Un personnage, La Begún, a une sexualité confuse, confuse non pas pour ce personnage, mais pour le spectateur ou le lecteur qui peinent à déterminer s'il est homosexuel ou hétérosexuel. Son surnom, La Begún, ainsi que les commentaires d'un des officiers : « […] Sí, al maricón ése al que llaman La Begún… » (Ripoll et Llorente 2014, 49), « Piénsate lo que te ofrezco: una habitación para ti solo, mujeres, o lo que te plazca […] » (Ripoll et Llorente 2014, 52) ou encore l'intervention de Paco en réponse aux questions de La Begún : « Todavía no me lo he follado, te lo dejo para ti, suéltame, cabrón, me estás rompiendo el brazo » (Ripoll et Llorente 2014, 91) laissent présupposer ses préférences. Cependant, il a eu plusieurs relations sexuelles avec Oana, la prostituée : « LA BEGÚN : […] Vamos a follar. / […] / LA BEGÚN : Me haces hablar para que se nos vaya el tiempo. / OANA : Te hago hablar porque siempre creo que será más soportable que follar contigo » (Ripoll et Llorente 2014, 86). Peu importe quelle est son orientation sexuelle, son comportement laisse entrevoir qu'il assume ses préférences tout en les dissimulant, car pour lui les assumer est un signe de force : « Tú no te quieres follar a ese chaval porque eres un comunista de mierda que no tienes huevos ni para ser maricón » (Ripoll et Llorente 2014, 91). Les autres supposent ou pensent les deviner, mais sans jamais en avoir la certitude. Il montre sa force non seulement par ses choix sexuels et en se faisant haïr non seulement des Allemands qui l'utilisent pour se procurer des informations, mais aussi de ses compatriotes, qu'il maltraite « para que nadie me maltrate a mí ». Ainsi, ici aussi, il adopte cette même attitude qui ne lui apportera sûrement pas les résultats escomptés, comme le souligne Oana : « Y tú no vas a salir vivo de aquí porque si no te matan los alemanes te mataran tus compatriotas » (Ripoll et Llorente 2014, 85-86). Un parallélisme se met en place entre ses agissements « professionnels » pour ainsi dire, et sa vie privée, il prend le parti d'assumer tout en dissimulant et en restant flou et confus dans ses agissements.

Le Director de *El público* est l'exemple même de dissimulation. Il cache à lui-même et aussi aux autres ses désirs homoérotiques par peur du jugement que la société pourrait porter sur lui. Il revendique son hétérosexualité et se déclare amoureux d'Elena, femme correspondant aux stéréotypes de l'imaginaire masculin. Dès qu'il se sent menacé, il l'appelle afin de prouver ses sentiments à son égard : « No es éste el argumento. ¡Por Dios! *(A voces.)* Elena, Elena » (García Lorca 1996e, 286) ; « DIRECTOR : ¡Oh mala mujer! ¡Elena! ¡Elena! / HOMBRE 1º : *(Fuerte.)* No llames a Elena. / DIRECTOR : ¿Y por qué no? Me ha querido mucho cuando mi teatro estaba al aire libre. ¡Elena! » (García Lorca 1996e, 287). Le manque de définition sexuelle du Director se personnifie chez Elena qui joue un rôle de « femme-ennemie » : « HOMBRE 1º : ¡Llamaré a Elena! / DIRECTOR : Llamaré a

[196] Cette œuvre met en scène la vie des Espagnols qui furent envoyés dans le camp de concentration de Mauthausen afin de mourir lors de la Seconde Guerre mondiale et qui réussirent à sortir du camp des photographies retraçant les horreurs qui y ont été commises.

Elena ! / HOMBRE 1º : ¡No, por favor! / DIRECTOR : No, no la llames. Yo me convertiré en lo que tú desees » (García Lorca 1996e, 298). Selon María Estela Harretche, cette « femme-ennemie » est l'ennemie de la révolution théâtrale et de l'amour libre, puisque pour que l'amour soit libre et, par conséquent que le « teatro bajo la arena » triomphe, elle doit disparaître : « Nadie la nombre. Es mucho mejor que nos serenemos. Olvidando el teatro será posible. Nadie la nombre » (García Lorca 1996e, 297) affirme le Director. En effet, Elena est la femme qui aide les hommes à cacher leur homosexualité et permet de surmonter la crise à laquelle ils doivent faire face. Elle est aussi là pour leur rappeler l'importance des apparences qui finissent toujours par triompher :

HOMBRE 3º : *(Azotando al Director.)* Tú siempre hablas, tú siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia.
[…]
ELENA : Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti. *(Hombre 3º se dirige a Elena y le aprieta las muñecas.)* Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar ni un solo gemido.
HOMBRE 3º : ¡Veremos quién puede más!
ELENA : Yo y siempre yo[197].

Elle est également appelée Selene plus tard dans la pièce, ce qui renvoie à la lune, qui est associée à la femme et à la mort, comme dans bon nombre de pièces lorquiennes. Elle symbolise donc le rejet de l'amour entre deux hommes (Harretche 2000).

Pour en revenir au Director, au début de l'œuvre, c'est un personnage hypocrite qui renie ses instincts et préfère s'identifier au « teatro al aire libre ». Il occupe ainsi la sphère publique et obtient la reconnaissance de la société, car le « teatro al aire libre » représente la société conventionnelle, régie par des normes strictes et intolérantes. Son comportement est validé par le Prestidigitador qui, en tant que représentant maximal du mensonge et de la tromperie, défend le concept du « teatro al aire libre » à travers l'œuvre de Shakespeare : « Si hubieran empleado "la flor de Diana" que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el *Sueño de una noche de verano*, es probable que la representación habría terminado con éxito » (García Lorca 1996e, 322-23). Néanmoins, en dépit des efforts du Director pour cacher sa véritable nature, nous apprendrons vite qu'il a été l'amant du Hombre 1º. En effet, le Director s'exclame « Gonzalo », se trahissant lui-même en reconnaissant qu'il connaît cet homme. Puis, le Hombre 1º révèle leur relation intime, ce que le Director essaie de cacher en appelant Elena :

HOMBRE 1º : *(Mirando al Director.)* Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?
DIRECTOR : No es éste el argumento. ¡Por Dios! *(A voces.)* Elena, Elena. *(Corre a la puerta.)*

[197] García Lorca, F. (1996). « El público ». In Federico García Lorca, *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 288.

HOMBRE 1º : Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo![198]

Ce qui nous amènera au dialogue à la fin de la pièce entre le Director et le Prestigitador, dialogue dans lequel le Prestigitador se demande : « Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esa puerta se llenaría esto de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama? » (García Lorca 1996e, 324-25). Ainsi, le Prestidigitador incarne l'amour hétérosexuel, alors que le Director incarne l'amour homosexuel, puisqu'il affirme que :

Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes[199].

Comme nous en avons parlé au moment d'évoquer le travestissement, le Director, ainsi que le Hombre 2º et 3º vont peu à peu dévoiler leur vraie personnalité et pour ce faire ils vont traverser un paravent, d'où ils ressortiront transformés. Ainsi selon l'analyse de Paul Binding, le Director est un homme imaginatif et passionné ce qui lui a permis d'avoir de nombreux amants. Mais sa position de personnage public l'empêche d'accepter son homosexualité en tant qu'essence de sa personnalité. Il préfère la considérer comme une source marginale de plaisir, c'est pourquoi il s'invente des conquêtes amoureuses féminines mentant à son entourage et à lui-même, par la même occasion. Il utilise la stratégie de disparition totale de Goffman, dans laquelle la personne concernée est la seule personne au courant de sa condition. Il faudra attendre la fin de la pièce, ainsi que sa mort, pour qu'il atteigne la connaissance de la vérité, de sa vérité. Quant au Hombre 1º, il assume son homosexualité, c'est pour cette raison qu'il n'a pas besoin de passer derrière le paravent. Il est le représentant de la vérité, il revendique l'acceptation des désirs et des pulsions contradictoires de chaque être humain. Le Hombre 2º, quand il sort de derrière le paravent, devient un homme efféminé et s'érige en tant qu'imitateur du sexe féminin. Il sera réprimandé par les autres personnages pour la négation de ses désirs. Enfin, le Hombre 3º se caractérise par son hypocrisie. Le Hombre 3º nous fait part de ses activités amoureuses, activités qui se résument par la perversion et le sadisme sexuel, dont le symbole est son fouet qu'il utilisera à plusieurs reprises (Binding 1987). Quand il passe derrière le paravent « aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados » (García Lorca 1996e, 288) et aussitôt fouette le Director. Plus tard, il dit aux Hombres 1º, 2º et au Director que « sólo podría convenceros si tuviera mi látigo » (García Lorca 1996e, 296). Le Hombre 3º s'identifie à cet objet grâce auquel il peut s'affirmer et ainsi affirmer son pouvoir. Ainsi, le Hombre 1º, qui sera

[198] García Lorca, F., *op. cit*., 285-286.
[199] García Lorca, F., *op. cit*., 325.

nommé par la suite Gonzalo ou Figura de Cascabeles, est le seul personnage sincère dès le début aussi bien avec lui-même qu'avec les autres personnages. Il dénonce l'hypocrisie qui empêche les êtres de s'épanouir librement : « Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo » (García Lorca 1996e, 305) dit-il à Enrique, le Director, en lui avouant son amour libre de tabou ; puis il ajoute : « Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela » (García Lorca 1996e, 306). Ce personnage se dresse donc en tant que porte-parole de l'amour libre.

2.5.3. La recherche de la vérité

Les personnages de *El público* doivent se confronter à leur préférence sexuelle et l'assumer sans honte. L'homosexualité du Director et des trois hommes se décline en une multitude de facettes dans lesquelles les genres masculins et féminins se mélangent à des degrés différents. Mais ce ne sont pas les seules possibilités d'homosexualité. García Lorca va encore plus loin et nous met face à d'autres types de transformations dans une tentative de démonstration de la multiplicité des variantes des possibilités amoureuses. Pour ce faire, le dramaturge met en scène un dialogue amoureux entre Figura de Cascabeles et Figura de Pámpanos, Hombre 1º et Director respectivement.

FIGURA DE CASCABELES : ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS : Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES : ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS : Yo me convertiría en mosca.
FIGURA DE CASCABELES : ¿Si yo me convirtiera en manzana?
FIGURA DE PÁMPANOS : Yo me convertiría en beso.
FIGURA DE CASCABELES : ¿Si yo me convirtiera en pecho?
FIGURA DE PÁMPANOS : Yo me convertiría en sábana blanca.
VOZ : *(Sarcástica.)* ¡Bravo!
FIGURA DE CASCABELES : ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
FIGURA DE PÁMPANOS : Yo me convertiría en cuchillo[200].

Toutes les images observées dans les autres pièces de García Lorca sont présentes : la pomme, le drap blanc, le poisson-lune et, bien entendu le poignard, symbolisant, une fois de plus, le désir sexuel et la passion amoureuse qui les entraînent jusqu'à la mort. Toutes ces transformations sont la preuve de l'existence et la validité de l'ensemble des possibilités d'échanges sexuels. Lors des différentes métamorphoses, la Figura de Pámpanos fait preuve de force allant jusqu'à la destruction, soulignant ainsi sa volonté de libération sexuelle. Chacun d'entre eux séduit et se laisse séduire à tour de rôle, transformant la danse érotique en lutte jusqu'à atteindre le climax. Climax qui n'arrivera pas, selon l'analyse de María Estela Harretche. En effet, la danse érotique entre ces deux figures n'aboutira pas, car leur amour les pousse à ne vouloir être qu'un, ce qui est impossible étant donné qu'ils n'ont pas encore trouvé leur propre identité. Par conséquent, cette danse n'est que l'expression de la crise de

[200] García Lorca, F., *op. cit.*, 289.

l'identité sexuelle (Harretche 2000). Cette danse présente le jeu entre le moi et l'autre, qui cherchent en vain à définir leur identité sexuelle.

Le Emperador, débordant d'autorité comme en témoignent les impératifs et phrases courtes qu'il utilise : « ¡Desnúdalos! », « Aparta », « Uno es uno », « Así lo haré » ou encore « Uno », les pousse dans cette recherche identitaire et unitaire : « Uno es uno y siempre uno » (García Lorca 1996e, 293-94), ce à quoi Figura de Pámpanos et Figura de Cascabeles répondent : « Uno soy yo » (García Lorca 1996e, 293), le but étant de se réaliser à travers l'autre. La recherche de l'unité peut également aboutir au néant, idée confirmée par le Emperador quand il embrasse la Figura de Pámpanos en lui disant : « uno es uno » (García Lorca 1996e, 294). Figura de Pámpanos et de Cascabeles sont l'un comme l'autre désireux de se soumettre à la volonté de ce personnage tout puissant. Le Emperador s'érige en tant qu'archétype de l'amour homosexuel. En effet, selon l'analyse de Martínez Nadal, « si el Hombre 3º "ama al Emperador y lo busca en las tabernas de los puertos", si la prueba más concluyente de odio al homosexualismo sería matar al Emperador, parece legítimo suponer que este […] tal vez sea la encarnación del amor homosexual » (Martínez Nadal 1978, 209), comme nous pouvons le voir dans ce dialogue : « HOMBRE 1º : *(Al Director.)* ¡Te traeré la cabeza del Emperador! / DIRECTOR : Será el mejor regalo para Elena » (García Lorca 1996e, 297) ; ou encore dans ces autres répliques : « HOMBRE 1º : [au Hombre 3º] Ahí detrás […] está el Emperador. ¿Por qué no sales y lo estrangulas? […] ¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el cuello? » (García Lorca 1996e, 296). Ainsi, seule la destruction du Emperador permettra aux Hombres de se libérer de la passion qui les tourmente. Le désir de fusion tant voulu par ces deux personnages en vient à détruire l'amour, l'amour devenant, par conséquent, un sentiment de frustration, de cruauté et même de sadisme. Une fois de plus dans la production lorquienne, l'amour est impossible et n'apporte que solitude et frustration.

Le Director va devoir, lui aussi, assimiler ses préférences sexuelles, à travers l'intervention des autres personnages. Grâce au processus de recherche de son propre moi, il va donc apprendre à assumer ses désirs et ses pulsions. Dans un premier temps, il est fier de sa production dramatique : *Romeo y Julieta* qui loue l'amour entre un homme et une femme, créant ainsi le « teatro al aire libre », théâtre à ciel ouvert, conforme aux exigences morales de la société, que tous peuvent venir applaudir. Il s'agit donc d'un théâtre public qui s'oppose à la sphère intime et privée. L'hétérosexualité est donc ce qui peut se montrer sans tabou. L'amour entre un homme et une femme relève « par définition » de la sphère publique. L'apparition des trois hommes et la discussion qui suit suggèrent qu'un autre théâtre doit être montré, plus authentique, plus vrai : le « teatro bajo la arena », théâtre dans lequel le spectateur pourra être confronté à la vérité, au véritable amour dépouillé de tout artifice. En effet, les personnages de Romeo et Julieta ne sont que pure rhétorique, ils ne représentent pas la variété et la complexité de la condition humaine, ce qui prouve que le « teatro al aire libre » n'est pas apte à incarner les nuances de l'être humain.

Par ailleurs, nous avons déjà commenté que la « arena » est synonyme d'infertilité, comme « los pechos de arena » (García Lorca 1996j, 498) de Yerma, qui s'oppose à la nature verdoyante et fertile. Ainsi, la « arena » renvoie ici non pas à l'impossibilité biologique de concevoir un enfant, mais à l'homosexualité, amour infertile entre deux personnes de même sexe qui ne pourra jamais donner d'enfant. Cette infertilité s'oppose au personnage du Centurión qui, selon les propos de María Ángeles Grande Rosales dans son étude sur cette œuvre, symbolise l'idéal de la masculinité vu par la société. En effet, il atteste fermement : « ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta !... Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles » (García Lorca 1996e, 293), représentant ainsi l'amour fécond face à l'amour stérile de Figura de Pámpanos et de Cascabeles. Le Director réussit à atteindre le véritable théâtre, « bajo la arena » « sin que lo notara la gente de la ciudad » (García Lorca 1996e, 323), en réalisant « un dificilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes » (García Lorca 1996e, 324), étant donné que « si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas » (García Lorca 1996e, 322). De cette manière, en creusant un tunnel « bajo la arena », il a remplacé les acteurs initiaux par d'autres personnages qui « indudablemente se amaban con un amor incalculable » (García Lorca 1996e, 317). Malgré toutes ces précautions, le public a découvert qu'il s'agissait de deux hommes, de quinze et trente ans, et sa réaction a été on ne peut plus violente : l'intolérance a poussé l'auditoire à demander la mort du Director et des acteurs (Grande Rosales 1999). Ainsi, le Director a pu pénétrer le « teatro bajo la arena », bien qu'au péril de sa vie. Tout comme le Desnudo rojo qui meurt crucifié sur un lit, métaphore de l'intolérance de la société.

Le Director, après avoir parcouru le chemin qui l'a mené à la révélation de son vrai moi, troque le « teatro al aire libre », qu'il revendiquait passionnément, pour le « teatro bajo la arena », théâtre qui exprime les sentiments et les aspirations les plus profondes et obscures des êtres. Au début, la crainte de la réaction du public et de la société l'a poussé à se cacher, à occulter la vérité. Mais après ce parcours initiatique, il estime que « si decir la verdad, si gritarla, mostrando la cara al desnudo es buscar la muerte, no hacerlo también lo es, aunque una muerte diferente, la del conformismo, la osificación de la máscara, anquilosadad, ya hecha rostro de tanto aparentar » (Harretche 2000, 78). Le Director, une fois son voyage effectué à travers la complexité de sa nature homosexuelle, reconnaîtra le « teatro bajo la arena » et atteindra la mort. L'érotisme, pas seulement homosexuel, est revendiqué dans toutes ses facettes et nuances, et doit nécessairement aboutir à la mort. En effet, comme l'affirme Georges Bataille, l'érotisme est lié à la mort, ce sont les deux faces d'une même pièce. De cette manière, nous pouvons affirmer que la quête de l'amour est une aspiration constante qui en vient à se confondre avec la mort. Les amants, deux êtres, par définition, discontinus, cherchent la continuité dans la passion sexuelle. Ils s'unissent dans l'érotisme et la sexualité, mais de leur infertilité naîtra la délimitation qui les mènera jusqu'à la mort, atteste Ortega dans son étude des œuvres lorquiennes (Ortega 1989). Ainsi, les relations entre deux personnes de même sexe ont une composante totalitaire dans le sens de désir et passion partagés, où les

individus ne font qu'un, puisque « el amor homosexual canaliza mejor que ningún otro tipo de relación amorosa el deseo de totalidad del ser por tratarse de un amor no productivo, sino basado en el impulso erótico rompiendo todo tipo de límites conduce al placer o libertad » (Ortega 1989, 76). C'est ce même plaisir stérile qui provoque la mort de l'individu, son échec, car « el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso, es su vergüenza y muerte » (García Lorca 1996e, 295). Amour et violence vont de pair et recherchent la destruction des limites aboutissant à des comportements masochistes, comme entre le Director et le Hombre 1º. L'œuvre suit ce mouvement entre continuité et discontinuité, renvoyant à l'antinomie Eros-Thanatos déjà relevée dans une grande partie de la production du dramaturge.

Malgré les difficultés éprouvées pour que le « teatro bajo la arena » puisse être compris et accepté du public, l'auteur montre que la situation est susceptible de changer. Les étudiants sont les représentants de la nouvelle ère, dans laquelle tous types de sexualités sont acceptés et validés. Le public rejette violemment ce qui ne correspond pas aux normes de la société patriarcale : « ESTUDIANTE 4º : Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz », puis ce même étudiant s'exprime concernant la beauté de l'amour de Romeo et Julieta : « La repetición del acto ha sido maravillosa porque indudablemente se amaban con un amor incalculable, aunque yo no lo justifique. Cuando cantó el ruiseñor yo no pude contener mis lágrimas » (García Lorca 1996e, 317). Ensuite, il révèle la vérité sur Julieta : « ¿Pero no te has dado cuenta de que la Julieta que estaba en el sepulcro era un joven disfrazado, un truco del Director de escena, y que la verdadera Julieta estaba amordazada debajo de los asientos? », ce à quoi le Estudiante 5º répond en riant : « ¡Pues me gusta! Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada » (García Lorca 1996e, 317-18). Malgré la violence de la réaction du public au « teatro bajo la arena », García Lorca perçoit une lueur d'espoir chez les étudiants qui sont à même d'accepter et de comprendre tous types de sexualités. Federico García Lorca a voulu démontrer que « el amor es fruto del azar, una pasión que surge sin que la voluntad del sujeto pueda oponerse y que se manifiesta en todos los planos con idéntica fuerza, sean cuales sean los sexos o seres que intervengan » (Gómez Torres 1995, 235).

Les chevaux omniprésents dans les autres œuvres lorquiennes ont ici aussi un rôle déterminant. D'un côté, Gómez Torres affirme qu'ils représentent l'objectivation des désirs du Director. En effet, ceux-ci apparaissent juste avant l'entrée en scène des Hombres, qui sont également au nombre de trois et qui dévoileront la nature des passions enfouies du Director. Le parallélisme de ces apparitions est évident et souligne l'interrelation entre les Hombres et les Caballos, en tant que dédoublement d'une même idée (Gómez Torres 1995). De l'autre, les Caballos représentent la puissance sexuelle, symbolisme omniprésent dans l'œuvre de García Lorca. Ils désirent Julieta qui est dans sa tombe. Ces chevaux blancs, dont la couleur renvoie une fois de plus aux symbolismes lorquiens vus auparavant, veulent avoir des relations sexuelles avec elle, car « amar a Julieta y penetrarla es el modo de llegar al fondo de la verdad oscura » (Harretche 2000, 63). Contrairement à l'étalon blanc de *La casa de Bernarda Alba* qui n'a pas pu « ech[ar] abajo las paredes » (García Lorca 1996f, 621), ces chevaux ont réussi à

détruire leur prison pour laisser libre cours à l'instinct sexuel, représentant de cette manière la sexualité sans tabou, désinhibée. En effet, ils affirment : « somos caballos verdaderos, caballos de coche que hemos roto con las vergas la madera de los pesebres y las ventanas del establo » (García Lorca 1996e, 304). Ils sont le symbole de l'amour hétérosexuel qui s'oppose au cheval noir. La couleur noire est souvent assimilée à l'obscurité, à l'interdit, à des objets ou comportements sexuels que la société condamne. C'est la raison pour laquelle, en nous appuyant sur les recherches de Paul Binding, nous pouvons soutenir que la couleur de ce cheval renvoie à l'amour homosexuel, amour interdit, comme dans cette intervention quand il se réfère explicitement au sexe anal (Binding 1987) : « ¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh Amor, amor que necesita pasar tu luz por los calores oscuros! ¿Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto! » (García Lorca 1996e, 304), bien que cette pratique puisse aussi être hétérosexuelle. Les chevaux sont l'expression de la sexualité exacerbée, comme dans les autres pièces de Lorca. Ils se laissent guider par leur instinct, outrepassant les normes de la société qui cherche à les opprimer.

Le Joven dans *Así que pasen cinco años*, devant faire face à la problématique de l'homosexualité, utilise la technique de la dissimulation, mais de manière inconsciente, car lui-même n'est pas au courant qu'il possède ce stigmate. Il est victime de frustration amoureuse et, afin de mettre un terme à cet état d'insatisfaction, il recherche l'union avec l'autre, union destinée à l'échec, comme dans toutes les œuvres du dramaturge. À l'instar des trois hommes de *El público*, il a recours à une multiplicité d'images à travers la projection d'autres personnages. En effet, les personnages de *El público* se transforment à plusieurs reprises tout au long de la pièce, découvrant à chaque fois un aspect de leur personnalité. Cependant, lors de chaque transformation, ils se fragmentent en une multitude de moi, explique Martínez López dans son étude intitulée *García Lorca y el teatro : génesis y evolución de un dramaturgo*, qui, loin de les enrichir, les détruit jusqu'à ce qu'ils atteignent le néant existentiel. Ce néant cherche à être complété par la figure de l'autre, mais, comme nous l'avons dit, sans succès (Martínez López 2010). C'est pourquoi le Joven finit par rechercher son moi dans différents autres, comme chez le Amigo 2º, la Novia ou la Mecanógrafa, personnages capables de restaurer la perte de son unité identitaire. Ces amis essaient de lui montrer la voie vers une nouvelle configuration de sa personnalité. Le Amigo 1º est le stéréotype du don Juan, selon l'analyse de José Ortega, séduisant une multitude de jeunes femmes dans le but d'affirmer sa virilité, et n'hésite pas à mettre en cause la masculinité du Joven : « ¿Y dónde están en esta casa los retratos de las muchachas con las que tú te acuestas? Mira *(Se acerca.)*, te voy a coger por las solapas, te voy a pintar de colorete esas mejillas de cera... o así, restregadas » (García Lorca 1996b, 337) lui dit-il. Ce personnage découvre la répression des instincts homosexuels chez le Joven, ainsi que son sentiment de culpabilité quand il doute de sa virilité et n'hésite pas à lui en faire part (Ortega 1989). Quant au Amigo 2º, Ángel Sahuquillo affirme que celui-ci est clairement homosexuel, comme nous pouvons le voir à travers l'exemple de la métaphore des ailes coupées. Cet ami voudrait avoir ses ailes : « Yo vuelvo por mis alas, / ¡dejadme

volver! » (García Lorca 1996b, 349). Tout porte à croire que le terme « dejadme » indique la répression qu'il subit de la part de la société. Celle-ci l'empêche de récupérer ses ailes, provoquant en lui une forte frustration, étant donné que les ailes volées ou coupées indiquent habituellement la frustration sexuelle et homosexuelle (Sahuquillo 1986). Le Amigo 2º représente la projection homosexuelle du Joven, qui est déchiré entre suivre son instinct et se laisser aller aux plaisirs de la vie ou bien se laisser entraîner par la réalité oppressante.

2.5.4. Rapport au masculin et au féminin

Bien que les œuvres de Federico García Lorca qui abordent la thématique de l'homosexualité soient principalement *El público* et aussi *Así que pasen cinco años*, d'autres pièces y font également référence, c'est ce que Paul Binding analyse dans son étude sur la sensibilité homosexuelle du dramaturge, faisant allusion aux relations homoérotiques et la stérilité qui en découle. Selon lui, le désir d'enfant frustré de Lorca a eu des répercussions directes dans un nombre important de ses œuvres.

Binding explique que *Yerma*, tragédie de la femme stérile, est le reflet de sa propre douleur à cause du fait de ne pouvoir être père. Il s'identifie non seulement à Yerma, mais aussi à Juan, attestant que « la identificación con Juan es la más completa, pues la incapacidad o la negativa de Juan a cumplir con sus deberes sexuales está más próxima a la condición homosexual de Lorca que la rechazada maternidad de Yerma » (Binding 1987, 200). En plus d'accepter que « su manera de hacer el amor jamás producirá un niño, [que] es quizá el problema más duro y angustioso para el homosexual » (Binding 1987, 200), Lorca doit faire face aux préjugés de la société, tout comme dans Yerma où il reflète cette intolérance par l'intermédiaire du chœur des Lavanderas. Ainsi, la vie de ces femmes asphyxiées par la coutume trouve son équivalent dans la condition homosexuelle. Bernarda dans *La casa de Bernarda Alba*, poursuit Paul Binding, réprime aussi bien ses instincts et ses pulsions naturels que ceux de ses filles ou de sa mère, à l'instar des homosexuels de l'Espagne du début du vingtième siècle. Les familles n'hésitaient pas à enfermer leurs enfants pour éviter le scandale, ce qui provoquait des troubles chez les personnes concernées, car la société les empêchait d'être elles-mêmes et de s'épanouir. Pepe el Romano, jeune homme de famille relativement aisée, pouvait faire ce qu'il voulait dans cette société. Il trouverait toujours un moyen de s'échapper de n'importe quelle situation sans être jugé, grâce à sa condition d'homme hétérosexuel, ce qui est loin d'être le cas pour la femme et pour l'homosexuel qui céderaient à leurs désirs et pulsions (Binding 1987). Nul doute que le dramaturge ne tolérait pas cette injustice, ce qu'il a voulu dénoncer à travers cette œuvre. Dans le même ordre idée, nous devons également mentionner Ángel Sahuquillo qui analyse le rapport de García Lorca avec la culture homosexuelle. Il établit un parallélisme entre le cheval de la berceuse de *Bodas de sangre* et l'homosexualité du dramaturge. Ce cheval qui refuse de s'abreuver symbolise la résistance de l'acceptation des tendances homosexuelles. Ainsi, l'eau « parece encerrar algo muy malo, pero el caballo o la parte más íntima y profunda del ser no puede prescindir del agua » (Sahuquillo 1986, 242). Par conséquent, l'eau devient un élément à la fois effrayant et désiré.

L'homosexualité est un thème présent sous différentes facettes dans l'ensemble de la production lorquienne. Le thème de la frustration féminine, où prédominent les personnages féminins inféconds, constitue l'exaltation des instincts sexuels procréateurs, instincts qui doivent être refoulés chez les homosexuels. En effet,

El planteamiento del problema de la homosexualidad en la obra de Lorca es solo una variante del permanente conflicto entre el principio masculino y femenino. Homosexualidad relacionada con las prohibiciones que emanan de la satisfacción de las llamadas del instinto a causa de la coerción de las fuerzas sociales[201].

Pour aller plus loin dans cette réflexion, nous pouvons mentionner les recherches de Francisco Umbral. Selon lui, les femmes lorquiennes ne sont pas de véritables femmes, mais des hommes masqués sous des formes féminines. Ainsi, sous ce masque féminin, Lorca peut désirer l'homme sous une apparente exaltation de la féminité. Les héroïnes tragiques sont des représentations du féminin qui désirent le masculin, en effet, derrière leurs cris, leur désir et leur frustration sexuelle se cache le propre désir sexuel du dramaturge (Umbral 1998).

Les minorités sexuelles, si elles veulent se faire entendre et avoir gain de cause, sont contraintes de s'exposer publiquement afin de faire avancer les débats, provoquer des mutations et se faire accepter par l'ensemble des concitoyens. C'est ce que nous avons vu dans *El público* avec le « teatro al aire libre » qui s'oppose au « teatro bajo la arena ». Il y a donc paradoxe : les pratiques sexuelles relèvent de la sphère privée, de l'intimité, mais pour faire avancer les choses il faut les exposer publiquement et les dévoiler au reste de la société. Ce qui est loin d'être chose aisée, car la sexualité reste encore aujourd'hui un thème tabou, malgré l'érotisation de celle-ci. Une oscillation se fait entre le domaine public et privé, « il y a donc bien soumission et libération mêlées, soumission provisoire [à la société et aux normes qui la régissent] pour libération durable » (Lembrez 2015, 270). Les débats concernant la sexualité sont lancés et visibles à travers les médias. Le développement des nouvelles technologies a permis l'accès d'une majeure partie de la population à un nombre illimité d'informations concernant le sexe, allant des conseils pour pimenter sa vie sexuelle aux contenus clairement pornographiques. Cependant, cela ne veut pas dire que les individus sont prêts à parler de sexe librement. Les tabous existent toujours, non seulement concernant l'homosexualité, mais aussi la sexualité dans son ensemble. Le rapport au sexe, et par extension au corps, reste une thématique qui fait encore polémique, c'est pourquoi nous allons analyser les relations entre la femme, le sexe et son corps afin d'en dégager les principaux axes.

[201] Ortega, J. (1989). *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Grenade : Universidad de Granada, 95.

QUATRIÈME PARTIE :

CORPS DE FEMMES, DU TEXTE À LA SCÈNE

1. CORPS BRISÉS

1.1. Le corps identitaire

1.1.1. Les usages du corps féminin

Le corps est un thème très vaste, sujet à de nombreuses interprétations et analyses que nous ne pouvons explorer ici, car cela nous éloignerait de notre propos. Néanmoins, nous allons mettre en avant quelques considérations dans le but d'éclaircir certains aspects concernant le corps et son utilisation. Avant de commencer notre travail d'analyse, nous allons donner la définition du corps selon Alain Corbin dans l'ouvrage *Histoire du corps* afin de délimiter et préciser notre objet d'étude : « le corps est une fiction, un ensemble de représentations mentales, une image inconsciente qui s'élabore, se dissout, se reconstruit au fil de l'histoire du sujet, sous la médiation des discours sociaux et des systèmes symboliques » (Corbin 2005, 9). Le corps est donc, avant tout, une image qui se construit à travers les discours de la société, celle-ci ayant un rôle primordial dans le processus de construction de notre corporalité.

Dans ce processus, la femme joue un rôle spécifique si nous le comparons à celui de l'homme. En effet, contrairement à lui, elle n'a jamais vraiment été maîtresse de son corps. Quand une femme se marie, elle passe sous la tutelle de son époux, se plaçant en position de soumission par rapport à celui-ci en lui vendant son corps. Le contrat de mariage symbolise l'appropriation du corps des femmes et de leur travail sexuel par les hommes, tandis que ces derniers ont l'obligation de subvenir aux besoins de leurs épouses et de les protéger. L'oppression des femmes ne se matérialise pas seulement par l'exploitation de leur force de travail, mais aussi par l'exploitation de leur corps par un homme, qui peut être le mari ou le père. Toute femme qui n'est pas liée par contrat à un homme devient alors disponible pour l'appropriation de tous les hommes de la classe dominante. L'ensemble des hommes peuvent disposer de chacune des femmes, leur corps étant la propriété des hommes. Par l'intermédiaire du contrat sexuel, grâce auquel le patriarcat moderne s'est mis en place, les « hommes revendiquent le droit d'accéder sexuellement au corps des femmes et revendiquent le droit de contrôler l'usage du corps des femmes » (Pateman 2010, 40). Le droit patriarcal va encore plus loin, puisqu'il exige que le corps des femmes soit à vendre, par la prostitution notamment, ce que nous verrons quand nous aborderons les rapports de force dans certaines pièces de Ripoll. Ils prennent le pouvoir sur elles et décident quand, où et comment. Ce rapport de force est une constante dans les relations hommes/femmes, même si au début du vingtième siècle, le rapport des femmes à leur corps a connu de nombreux changements.

Non seulement la mode a évolué, comme nous l'avons déjà vu, laissant apparaître des indices de la femme moderne, mais le rapport à la sexualité a aussi changé. Les femmes devaient prendre soin de leur corps et être belles pour pouvoir remplir leur mission de « nueva mujer sexual » selon l'expression de Nerea Aresti, dont l'objectif était de transformer l'homme pour qu'il devienne un mari

et un père exemplaire, loin des exaltations de l'instinct. Les discours scientifiques ont peu à peu évolué reconnaissant l'appétit sexuel de la femme et rendant licite la recherche de son plaisir. Mais son plaisir restait subordonné à celui de l'homme, puisqu'elle devait utiliser sa sexualité à bon escient en préservant avant tout la morale et l'honneur. Par conséquent, sa « récente » sexualité était exclusivement orientée à satisfaire l'homme et à le guider sur la voie de l'exemplarité. Pour ce faire, la beauté est devenue un atout essentiel qu'il convient de travailler et de préserver. Les femmes ont appris à utiliser les parties de leur corps ayant une attraction sexuelle significative, telles que le cou, les bras ou les jambes. La société leur a donc assigné une double tâche : guider leur mari dans le droit chemin, l'éloignant de l'infidélité en introduisant dans leur relation une composante sexuelle, sans, bien entendu, modifier la défense de la vertu. Cette « nueva mujer sexual » était devenue « un *cuerpo dócil* sometido, por un lado, a los dictados de la belleza y de la sexualidad y, por otro, capaz de transformarse en el *cuerpo útil*, promotor de la regeneración del hombre » (Llona 2007, 103).

Lors du franquisme, cette double fonction a perdu de sa force pour laisser place à un autre type de contrôle du corps féminin. Une fois de plus, la société a pris le contrôle du corps de la femme en lui octroyant de nouvelles missions, missions qui, une fois de plus, sont orientées à la satisfaction de l'autre sexe, et de la société en ultime instance. Son corps a été nationalisé pour les intérêts démographiques et de reconstruction du pays au lendemain de la guerre civile. La mission de la femme dans le foyer a été assimilée à une campagne militaire, lui donnant le statut d'héroïne domestique. Ainsi, pendant que les hommes défendaient la nation, les femmes devaient la reconstruire par l'intermédiaire de la famille et la maternité. Cette vision du corps de la femme était appuyée par les discours scientifiques. Marañón, scientifique auquel nous avons déjà fait référence en raison de son importance lors de cette période, explique que le métabolisme de l'homme étant catabolique, il transforme et consomme rapidement les nutriments, tandis que la femme a un corps anabolisant qui synthétise et accumule. De surcroît, l'ovule est une cellule passive avec d'importantes réserves alimentaires, alors que le spermatozoïde est une cellule agressive avec une grande mobilité mais sans réserve. Ces arguments justifient le fait que les hommes sacrifient leur corps sur le front et que les femmes, en contrepartie, le sacrifient à la nation, répondant ainsi à leur nature biologique, étant donné que l'organisme marque la différence homme/femme (Morcillo Gómez 2015). La femme, plus que jamais, devait procréer pour donner un futur à son pays. En effet, « han sido "despojadas" de su propio cuerpo, la intimidad corporal pasando a depender de la colectividad nacional » (Bergès 2012, 97). Non seulement la femme est dépossédée de son corps, mais celui-ci est désexualisé, toute connotation érotique lui ayant été enlevée, soulignant ainsi la répression dont la femme était victime. Ce corps, loin de tout érotisme, en était réduit à l'état d'« útero nacional » (Bergès 2012, 101). De cette manière, nous pouvons parler d'un

« Cuerpo alienado » ya que la mujer se veía desposeída de su propia carne, de su intimidad en aras del proyecto nacional. Así el cuerpo se convertía en el territorio de la opresión o era objeto, en palabras de

Francine Muel-Dreyfus[202], de una « violencia simbólica » ya que servía para exaltar la cultura del sacrificio corporal –el cuerpo de la mujer es un cuerpo « para los demás »- reforzando de este modo, los mecanismos de dominación masculina[203].

À partir du début du siècle dernier, les femmes devaient prendre soin d'elles, non pas pour leur propre bien-être, mais pour celui de leur mari. D'ailleurs, selon l'ordre patriarcal, il est logique que ce soient elles qui accordent plus d'importance à ces questions étant donné que le comportement de la femme se définit par le contrôle et l'ordre, alors que celui de l'homme se caractérise plutôt par les excès. La femme a donc « par nature » les qualités requises pour être capable de mener à bien la reconfiguration de son propre corps, aidée par les magazines féminins qui ont largement contribué à cette transformation de la féminité. Le pouvoir de la presse ne doit pas être négligé, en effet, le modèle proposé influe sur la construction de la féminité et sur la consolidation des genres. Ce nouvel archétype de femmes accorde une place toute particulière à l'homme, car les femmes mènent à bien cette configuration dans le but de trouver un mari. De nombreux ouvrages dont l'objectif est de les aider dans cette tâche voient le jour[204]. Aurora Morcillo Gómez résume ainsi les conseils donnés : l'homme aime dominer et ne veut pas d'une femme qui lui soit supérieure dans quelque domaine que ce soit, il ne veut pas d'une femme qui se maquille ou prenne trop soin d'elle. La simplicité étant de rigueur, la femme doit être naïve, joyeuse, fragile, vertueuse et jouir d'une bonne santé, sans oublier qu'elle doit toujours adapter son caractère en fonction de celui de l'homme convoité (Morcillo Gómez 2015). Une fois mariée, tous les efforts que la femme doit faire n'ont d'autres objectifs que la satisfaction de celui-ci : quand l'époux rentre du travail, il doit trouver une maison propre et ordonnée, les enfants bien élevés et respectueux et une femme belle, souriante, attendant son mari avec joie et amour.

Plusieurs pièces de Laila Ripoll montrent parfaitement ce que la société attendait de la femme durant le franquisme. Dans *Unos cuantos piquetitos*, nous entendons une émission radiophonique qui explique ce qui est attendu de la femme. La protagoniste connaît parfaitement cette doctrine, elle l'a complètement intériorisée depuis son enfance, car elle récite « de carrerilla y con voz de niña » (Ripoll 2000b, 22) les préceptes de la femme idéale qu'elle connaît par cœur. Après avoir précisé qu'une femme ne peut se sentir pleinement heureuse que si elle vit sous l'emprise d'un homme qui la protège, la voix du programme radiophonique réitère les obligations de la femme sous forme de questions : « ¿Cuáles son las principales obligaciones de una niña? […] ¿Cómo se comienza la limpieza de la casa? […] ¿Qué

[202] Francine Muel-Dreyfus, dans son ouvrage *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, Paris : Seuil, 1996, analyse la construction des visions du féminin dans l'ordre politique de l'entre-deux-guerres.

[203] Bergès, K. (2012). La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas. *Mélanges de la casa Velázquez, 42 : 2*, 101.

[204] Aurora Morcillo Gómez dans son ouvrage de 2015 *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid : Siglo XXI, analyse le contenu de différentes publications, parmi lesquelles nous pouvons relever : *Cómo se atrae y se enamora al hombre* (1953) d'Antonio Guerra Gallego, *Antes de casarte* et *Después de casarte* de Carmen Sebastián, toutes deux rééditées en 1965 ou encore *El libro de la novia* (1960) d'Ignacio de la Mota qui reprend les doctrines de *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León.

se hace después de barrer? […] ¿Cómo se quitan las manchas del suelo? […] ¿Qué hay que hacer después de fregar el suelo? […] ¿Qué es lo más hermoso en un niña? […] ayudar a su madre en el cuidado de la casa » (Ripoll 2000b, 21-23). Les sœurs de *El día más feliz de nuestra vida* font référence à ce même programme. Elles en récitent les règles comme s'il s'agissait d'une leçon, leçon qu'elles connaissent sur le bout des doigts et qui constitue l'essence de leur devoir. Les émissions radiophoniques, ainsi que les magazines féminins, se centrent sur des sujets en relation avec l'apparence extérieure et enseignent aux femmes à être féminines tout en cultivant l'art de plaire aux hommes. Le magazine *Mujer* explique ainsi cette double thématique :

> […] Femenino es cuanto atrae y distrae, cuanto alegra y seduce, cuanto perfuma y cuanto encanta […] Mujer que no es frivolidad, aunque sonrisa y charla amable, y amor de lo diverso y de lo frágil […] ; ni insustancialidad, ni inconsistencia, aunque aprecie el sabor de lo instantáneo y lo superfluo, y prefiera lo inútil a lo aburrido ; mujer, que es buen humor y no insulsez ; mujer, que es firme intransigencia en lo esencial y dócil adaptación a lo mudable y accesorio ; mujer, que ni es ignorancia ni pedantería, que ni es número de espectáculo extraescénico ni escuela de tedio permanente ; que es huir por igual de la damisela rígida de cuerpo y de espíritu, y de la que reniega de ser mujer porque no lo es en realidad[205].

À l'exception des magazines féministes, dans lesquels la question esthétique est liée à la santé, la presse féminine accorde une place importante à la beauté. La beauté est une obligation, toutes les parties du corps doivent être travaillées pour atteindre la perfection, mais toujours dans l'objectif de plaire à l'homme. On en vient à considérer la laideur non seulement comme un stigmate, mais aussi comme un attentat contre la féminité. Le corps de la femme se fragmente pour travailler au mieux chacune de ses parties, explique Morcillo Gómez, dans le but, bien entendu, de séduire les hommes. Le régime franquiste a repris cette idée et a développé des programmes visant l'éducation physique du corps[206], puisque selon les préceptes religieux éduquer le corps revient à éduquer l'âme. Les mêmes valeurs que celles du franquisme sont véhiculées lors de la pratique sportive. La discipline, l'ordre, le respect des normes, la soumission, la patience ou l'esprit de sacrifice sont les qualités requises aussi bien pour le sport que pour la femme docile (Morcillo Gómez 2015). La beauté va de pair avec la mode. Ces magazines, comme les actuels, dictent les tendances du moment, que la femme doit suivre à la lettre

---

[205] *Mujer : Revista del mundo y de la moda*, 1 (Madrid, 1925).

[206] La loi du 23 décembre 1961 exalte les bénéfices de l'éducation physique sur la population, aussi bien au niveau de la santé, qu'au niveau des valeurs chrétiennes :

> La enseñanza y la práctica de la educación física y el deporte es escuela de buenas costumbres, de disciplina, de energética y de salubridad. Es, a la vez, una forma de descanso activo frente al descanso pasivo, generalmente, con tendencias viciosas. Es, en fin, la más clara expresión de la sanidad preventiva.
> La doctrina de la Iglesia a este respecto, manifestada especialmente por los tres últimos Papas, es verdaderamente aleccionadora. Su Santidad Juan XXIII, en ocasión de los Juegos Olímpicos celebrados en Roma, dejó dicho: « En el deporte pueden, en efecto, encontrar desarrollo las verdaderas y sólidas virtudes cristianas, que la gracia de Dios hace más tarde estables y fructuosas ; en el espíritu de disciplina se aprenden y se practican la obediencia, la humildad, la renuncia ; en las relaciones de equipo y competición, la caridad, el amor de fraternidad, el respeto recíproco, la magnanimidad a veces incluso el perdón ; en las firmes leyes del rendimiento físico, la castidad, la modestia, la templanza, la prudencia » (BOE, nº309 1961, 18125).

si elle veut remplir son devoir[207]. Avec les années, la presse reflète l'intérêt de la société pour l'alimentation et la santé, en parallèle et en complément de l'importance de la beauté. Le corps des femmes est devenu un indicateur de la bonne santé de la nation, symbolisant le progrès ou l'échec de cette nouvelle tendance et plus généralement de la société tout entière. Par conséquent, « el nuevo paradigma creó su propia cadena de significaciones binarias : la combinación de delgadez y de forma física se constituyó en símbolo de progreso, éxito y salud ; el cuerpo abyecto pasó a ser el obeso, expresión, asimismo, de desorden, de ignorancia y candidatura directa al fracaso » (Llona 2007, 91).

Ainsi,

El control del cuerpo y la finura, como máxima expresión de autodisciplina, empezaron a ser vistos como baluartes de la dignidad personal y garantía de éxito social. El « yo espejo[208] », es decir, el ser que no puede existir al margen de la mirada de los otros, pasó a ser parte constitutiva del yo y también el fundamento de la autoestima personal[209].

Au fur et à mesure que les femmes accordent plus d'importance à leur corps, elles perdent, paradoxalement, de l'autonomie. L'avènement de la société de consommation a induit la recherche de la beauté et la jeunesse, en créant une nouvelle image de la femme en tant que marchandise. Par conséquent, elle cherche à

Adquirir una identidad nueva y comprar la sensación de ser personas de valía, basando esa aspiración más en la apariencia física que en el mérito espiritual. Esta posibilidad de « materializar la identidad », de tener la oportunidad de comprar belleza, se convirtió en un instrumento prometedor para quienes quisieran salir mejor paradas en el mercado matrimonial de la España nacionalcatólica[210].

Leur corps ne leur appartient plus (si l'on pense, bien entendu, qu'il leur a appartenu un jour), il devient propriété du consumérisme et de l'homme, ce qui provoque que leur estime personnelle passe par la reconnaissance du regard d'autrui. Pour Simone de Beauvoir, un des critères de l'oppression masculine est la dépendance des femmes à l'évaluation externe. La beauté, le plus souvent impossible à atteindre, définit la femme et la pousse à vouloir constamment attirer l'attention, ce qui provoque chez elle un état d'insécurité permanent (Beauvoir 1949). Le corps est soumis et par conséquent, socialement caractérisé. Ainsi, la féminité devient inséparable à l'« asimilación de la distinción » (Bourdieu 1998), selon les termes employés par Bourdieu. Le processus de socialisation, qui opprime le corps et le limite par l'intermédiaire des vêtements ou du comportement, est ancré dans l'inconscient féminin et participe

---

[207] María José Rebollo Espinosa et Marina Núñez Gil dans leur article intitulé « Tradicionales, rebeldes, precursoras : instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970) », *Historia de la educación : Revista interuniversitaria, 26*, 2007, 181-219 analysent la presse féminine lors de cette période, en mettant l'accent sur l'influence de la presse sur la femme et sur les différents modèles qui ont été valorisés au fil des années.

[208] Le « yo espejo » est un concept qui a été élaboré par Cooley dans *The Human Nature and The Social Order*, New York : New York C. Scribner's sons, 1902.

[209] Llona, M. (2007). Los otros cuerpos disciplinados. Relaciones de género y estrategias de autocontrol del cuerpo femenino (primer tercio del siglo XX). *Arenal, 14 : 1*, 92.

[210] Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 349.

à l'apprentissage de la soumission du corps. De cette manière, les femmes assimilent la féminité à la différenciation. La progressive libération des mœurs de cette époque n'a pas rendu les femmes plus libres. Elle les a confinées dans un rapport de domination-soumission, dans lequel elles doivent suivre les normes établies par le patriarcat si elles veulent pouvoir s'épanouir et s'intégrer dans la société. Leur corps appartient donc à autrui, à la société et non pas à elle-même.

Les années 1960-1970 ont marqué la libération du corps et la libération sexuelle. La femme acquiert le droit de disposer de son corps et de vivre sa sexualité librement. Betti Marenko, artiste contemporaine reconnue, affirme « yo soy mi cuerpo, yo lo habito, lo comando y lo poseo. Lo uso como quiero y si quiero abuso de él » (Marenko 1997, 19). Cette affirmation prouve que chacun est libre d'utiliser son corps comme bon lui semble, théoriquement, bien entendu. Le droit à la contraception et à l'avortement (droit relativement récent) contribue à la liberté de la femme lui permettant une réappropriation de son corps. De cette manière, elle peut décider quand et comment elle veut un enfant. Néanmoins, ce droit, qui semble élémentaire, n'est pas accepté par l'ensemble de la société et provoque encore aujourd'hui de nombreuses polémiques. En effet, même si le droit à la contraception et à l'avortement constitue une réappropriation du corps des femmes par elles-mêmes, des débats existent encore concernant le droit de l'enfant à naître et celui de la femme disposant de son corps explique Elsa Dorlin (Dorlin 2008). Le corps de la femme dans *Unos cuantos piquetitos* ne lui appartient pas. Si elle veut satisfaire son mari, elle ne doit pas seulement avoir un enfant, celui-ci doit être obligatoirement un garçon, car une fille ne pourrait combler les aspirations du père. En effet, celui-ci a déjà organisé toute sa vie avant même sa naissance :

En cuanto pueda le hago el carnet
y los domingos los dos al fútbol.
[…]
Y por las tardes a la plaza
a darle a la pelota.
A ver si me sale futbolista
y nos saca de pobres,
porque yo tengo buena raza
[…]
así que como el chaval salga a mí…
que saldrá,
no va a salir a ésta.
[…]
A los diez y seis le pongo a trabajar,
para que aprenda
que en la vida nadie te regala nada
[…]
Es importante tener un oficio
Como su padre.
Y que estudie,
eso sí.
Que estudie.
¡Un chaval!
Qué alegría más grande.

[…]
Y la bicicleta
para Reyes.
Tendré que ahorrar.
¡Qué contenta se va a poner mi madre![211]

L'opinion de la mère ne compte pas, elle est inexistante pour lui, il ne la mentionne que pour la mépriser. Le père décide seul de l'éducation de l'enfant. De plus, avec un garçon le mari pourra transmettre son nom et ainsi satisfaire son désir de continuité et d'immortalité : « ¡Un chaval! / Perpetuar el apellido, / sí señor. / […] / Y el nombre, sin ninguna duda, / como su padre, / y como su abuelo / […] / El tercero de la dinastía » (Ripoll 2000b, 25). Son désir de paternité se verra frustré par l'arrivée d'une petite fille. Les paroles de la chanson *Es mi niña bonita* qui affirment que malgré la déception initiale de l'homme quand il apprend que son enfant sera une fille « después la quieres tanto / que hasta cambias de opinión » ne suffiront pas à lui faire changer d'avis, « pues vaya un consuelo… » (Ripoll 2000b, 26) dit-il. C'est la raison pour laquelle une fois sa fille née, il l'ignore complètement, en effet, il dit à sa femme : « ¿A que yo no me meto en nada de la niña? » (Ripoll 2000b, 38). Pour lui, une fois de plus, sa femme n'a pas su répondre à ses attentes en lui donnant une fille au lieu d'un garçon, ce qui le poussera à agir comme si elle en était la responsable.

Contrairement à l'affirmation de Betti Marenko, dans la pratique, bon nombre de femmes se sentent oppressées par les normes qui régissent leur quotidien et ne voient leur avenir qu'à travers la maternité et le culte d'un corps parfait. Elles doivent être compétitives sur le marché matrimonial, car leur corps est une monnaie d'échange : beauté physique contre capital économique. Cet accord est tacitement accepté par l'ensemble de la société, y compris par les femmes, qui, inconsciemment ou non, reproduisent ce schéma. Belisa se marie avec Perlimplín pour accéder au bien-être économique et social, en effet : « don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dineros por ellas. Los dineros dan la hermosura… Y la hermosura es codiciada por los demás hombres » (García Lorca 1996a, 244). Selon les dires du Zapatero, sa femme a accédé au mariage afin de sortir d'une situation économique compromise : « estabas pereciendo sin camisa, ni hogar. ¿Por qué me has querido? » (García Lorca 1996g, 201). La Zapatera a vendu son corps contre le confort économique, mais repousse les avances de l'Alcalde qui lui offre une situation plus confortable, une maison et tout le luxe dont elle peut rêver, elle : « ¡estaría[…] como una reina! » (García Lorca 1996g, 222). Malgré cette proposition alléchante, elle refuse catégoriquement de se vendre de nouveau à un autre homme. Ces deux mariages sont des contrats dans lesquels la femme se marie non seulement pour atteindre un statut social et être reconnue par la société, mais aussi pour acquérir une certaine commodité économique. Elles décident de vendre leur corps beau et jeune à un homme beaucoup plus âgé fin d'en obtenir les bénéfices qui y sont liés. Force est de constater qu'en

[211] Ripoll, L., *op. cit.* , 34-25.

acceptant d'échanger leur corps contre de l'argent, elles participent à une forme voilée de prostitution. Ce qui peut sembler être une libération du corps n'est en fait qu'une nouvelle forme de soumission au mâle dominant. D'un côté, la femme jouit d'une plus grande liberté (contraception, avortement) ; alors que de l'autre, elle est toujours soumise aux injonctions du patriarcat, son corps devant être parfait si elle veut prétendre à un époux.

Son corps s'est érotisé et, par la même occasion, a pris ses distances avec la maternité. À titre d'exemple, à la fin des années 1950 avec les soutiens-gorges de forme conique, la poitrine est devenue une partie du corps symbolisant la sexualité, tout en perdant la connotation fonctionnelle, ce qui s'est reflété dans la baisse du pourcentage d'allaitement. Le corps féminin n'est plus un simple vecteur de maternité, il acquiert peu à peu une fonction érotique. Néanmoins, aucune de ces deux fonctions ne lui rend l'usage de son corps, il est toujours pour autrui, l'homme décidant de l'usage qu'elle doit en faire pour être socialement acceptée. Ainsi, tandis que le corps de l'homme est ce qui lui permet d'avoir une relation directe avec ce qui l'entoure et le monde en général, le corps de la femme est une prison qui l'empêche d'être elle-même, de s'épanouir, puisqu'elle est toujours soumise aux critères du patriarcat.

1.1.2. Identité et corporalité

Malgré la répression à laquelle la femme est assujettie, une chose est sûre : le corps est un élément essentiel dans notre vie, indissociable de l'esprit. L'union du corps et de l'esprit est ce qui nous définit en tant qu'êtres humains, en tant qu'individus différents et uniques. En effet, le corps est souvent considéré comme le reflet de l'âme dans nos cultures, car c'est à travers lui que la société nous voit et nous perçoit, jusqu'à devenir une obsession dans notre monde actuel. Le culte du corps, caractéristique de notre société, nous oblige à être plus beaux, plus jeunes et plus performants dans tous les domaines. Les individus doivent consacrer de plus en plus de temps à améliorer leur image dans le but de correspondre à l'idéal promu par la société, à travers, notamment, les moyens de communication. Même si cette constatation est vraie pour les deux sexes, à la lumière de ce que nous venons de dire, il est évident que les femmes sont plus touchées que les hommes par ce fléau de la « beauté à tout prix ». Il suffit de jeter un œil aux affiches, aux spots publicitaires, aux programmes de télévision ou aux magazines pour s'en convaincre. L'idéal féminin que nous pouvons voir partout est toujours le même : une femme jeune, svelte, musclée menant de front sa carrière professionnelle et son rôle de mère et d'épouse. De plus, il ne faut pas oublier qu'en dépit des nombreux changements que la société a connus, la mission de la femme est de devenir mère et partenaire d'un homme. D'autres modèles existent, certes, mais nul doute que le modèle traditionnel est le plus répandu et le plus accepté par la société.

Notre société a donc pris le corps pour objet[212] de représentation de notre moi intérieur. Grâce à lui, nous montrons au monde ce que nous sommes, d'où l'importance d'atteindre la perfection corporelle pour ne pas être victimes de stigmatisation et, par conséquent, être marginalisés. Néanmoins, cette quête peut nous porter préjudice. La confusion entre la valeur esthétique du corps et la valeur sociale peut s'avérer dangereuse, car notre place dans la société et notre évaluation de nous-mêmes dépendent de la performance de notre corps. Ainsi, de la capacité de notre corps à répondre aux normes contemporaines de beauté et de santé dépendent notre bonheur et notre réalisation personnelle. Aujourd'hui, être heureux et se sentir bien dans sa peau n'est pas aussi important que la projection que les autres ont de nous-mêmes. Le Breton affirme que notre identité et notre auto-estime dépendent quasi exclusivement de notre corporalité :

Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle. […] Parce qu'il est au cœur de l'action individuelle, et collective, au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent. […] S'il existe un « corps libéré », c'est un corps jeune, beau, physiquement irréprochable. Il n'y aura, en ce sens, de « libération du corps » que lorsque le souci du corps aura disparu. Nous en sommes loin[213].

C'est dans le corps que la société se regarde, et plus spécifiquement dans le corps des femmes. Ce corps doit être parfait et répondre aux injonctions culturelles qui définissent ce « corps pour autrui » : la femme doit avoir un corps petit et fin, tandis que celui de l'homme doit être grand et fort, renvoyant aux valeurs et caractéristiques traditionnelles de chacun des deux sexes. De plus, le modèle féminin présenté dans la presse influe, plus ou moins consciemment, dans la construction de la féminité et entérine la structure économique et sociale existante. Par l'intermédiaire de la presse, les femmes, elles-mêmes, contribuent à perpétuer le modèle traditionnel et conventionnel des genres. Les magazines et la publicité en général montrent des couples « assortis » correspondant aux critères de beauté, critères bien peu réalistes, mais que la femme essaie tout de même d'atteindre. Aujourd'hui, nous pouvons affirmer que « las revistas ilustradas femeninas cultivan y difunden un modelo modernista, construido sobre la

[212] La notion d'objectification a été introduite par Emmanuel Kant au XVIII[e] siècle. Elle désigne le processus à travers lequel une personne est dépersonnalisée et réduite à son corps. Le concept a été repris dans les années 1970 par le courant féministe, notamment par Nussbaum et Bartky qui analysent ce processus comme reflétant les inégalités de genre. À la fin des années 1990, Fredrickson et Roberts réintroduisent cette problématique. Le processus d'objectification serait à l'origine de certaines pathologies, telles que la dépression et les troubles alimentaires. Ces pathologies sont beaucoup plus présentes chez les femmes que chez les hommes, étant donné qu'elles sont plus objectifiées que les hommes par les commentaires sexistes ou leurs représentations dans les médias. Ainsi, les femmes se focalisent sur leur corps, puisqu'elles intériorisent le regard que les autres leur portent et influent sur le regard qu'elles ont sur elles-mêmes. Philippe Bernard, qui travaille sur l'objectification sexuelle à l'Université Libre de Bruxelles, explique, lors d'une conférence en 2018 à l'université de Poitiers, que les personnes sont perçues de façon globale alors que les objets de façon fragmentée. Dans ses travaux, il conclut que les corps dans des positions sexuellement explicites sont perçus de manière fragmentaire ce qui détermine l'objectification. Ces corps ont moins de caractéristiques humaines, moins de valeurs morales et se rapprochent de l'animalité. Ses études soulignent le fait qu'une victime de harcèlement ou d'agression est plus responsable si elle est sexualisée. De cette manière, la sexualisation provoque la déshumanisation et donc la discrimination et les violences.

[213] Le Breton, D. (2008). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Éditions PUF, 10-13.

base de un estereotipo de mujer de estrato socioeconómico acomodado, en una sociedad industrializada de la esfera capitalista » (Mattelart 1977, 35). Les hommes, selon l'analyse de Cases Solas, dans leur recherche de la femme parfaite, exercent une violence dite « symbolique » sur elles, car c'est à travers le regard des autres qu'elles construisent leur image d'elles-mêmes, image qui dépend de l'approbation externe. De cette façon, si l'image que leur corps renvoie ne remplit pas les critères esthétiques attendus, cela peut aboutir à l'autodénigrement, au mépris de soi-même ou bien au manque de confiance (Cases Sola 2016).

Les femmes de *La casa de Bernarda Alba* s'insultent et se dénigrent constamment. Martirio fait référence à son physique peu avantageux, elle est consciente de l'image qu'elle renvoie : « Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí ». Son manque d'attrait physique repousse les hommes et, par la même occasion, provoque chez Martirio un rejet de son propre corps : « es preferible no ver a un hombre nunca » (García Lorca 1996f, 595). Adela utilise le manque de confiance de sa sœur pour faire preuve de cruauté à son égard : « si quieres te daré mis ojos, que son frescos, y mis espaldas, para que te compongas la joroba que tienes, pero vuelve la cabeza cuando yo pase » (García Lorca 1996f, 606). Magdalena fait également référence au physique d'une de ses sœurs, Angustias, afin de souligner que Pepe el Romano ne vient que pour l'argent, puisqu'elle a un physique ingrat. Angustias est « lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre habla con la nariz » et « está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras, porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta! » (García Lorca 1996f, 597). Aucune de ces femmes n'atteint le physique de la femme idéale, c'est la raison pour laquelle elles préfèrent se critiquer entre elles plutôt que de se soutenir mutuellement. Comme nous l'avons mentionné, cette attitude a des conséquences dramatiques sur leur personnalité. Elles sont conscientes de leur condition et savent que sans cette beauté physique, le bonheur leur est interdit. Peu importe les autres qualités qu'elles peuvent avoir, seule la beauté physique compte. Ce mépris constant ne fait que renforcer l'image négative qu'elles ont d'elles-mêmes et peu à peu cette laideur physique se verra reflétée dans leur caractère. La protagoniste de *El árbol de la esperanza* se critique elle-même. À cause des nombreuses opérations qu'elle a subies et de sa maladie chronique, son corps est déformé et mutilé, corps qu'elle peine à accepter tel qu'il est : « anda, mírate : / te falta una pierna, / llevas un corsé horroroso / y estás fea. / Fea, fea, fea, fea, fea, fea… / Terriblement fea » (Ripoll 2003b, 42). Le vocable « fea » est utilisé à plusieurs reprises faisant écho à différents aspects de sa vie et de son œuvre. L'image qu'elle a d'elle-même, une image négative et méprisante, est conditionnée par les pensées de sa mère à son égard : « sí, / tienes razón. / Estoy endemoniada y soy mala, / remalísima. / Soy muy mala y sólo sé hacer cosas feas. / Cuadros feotes de madres feas […] » (Ripoll 2003b, 61). Son opinion, influencée par sa mère et par les normes de beauté de la société, influe sur sa personnalité et conditionne la vision de son corps et de la vie en général. Les souvenirs de sa mère morte la hantent, ils ont joué et jouent un rôle prépondérant dans la configuration de sa personnalité et de sa corporalité.

De cette manière, les femmes sont victimes en permanence d'insécurité qui les oblige à être belles et performantes en toutes circonstances, tout en sachant qu'elles doivent être conscientes de leur corps, puisque celui-ci est constamment exposé aux humiliations et aux jugements des autres. L'incapacité pour répondre aux injonctions sociétales pourra aboutir à l'échec, échec qui, selon Goffman, se produit quand le sujet en question comprend qu'il ne possède pas les qualités nécessaires ou est dépourvu du statut qu'il pensait avoir (Goffman 2013). Ce sentiment d'échec a des conséquences non négligeables sur l'identité de la femme, celle-ci ayant perdu sa « position » de femme belle et performante se trouve dans l'obligation de se composer un nouveau rôle. Ainsi, elles ne sont pas seulement un corps, elles sont associées à lui, devenant plus vulnérables à la manipulation corporelle. « A través de las disciplinas impuestas por el modelo hegemónico de feminidad, las mujeres continuamente memorizan en sus cuerpos la sensación y la convicción de la falta, de la insuficiencia, de nunca ser suficientemente buenas » (Córdoba 2011, 125). Ce modèle de beauté, posé comme représentatif de notre culture, laisse de côté tout un pan de la société, marginalisant les individus qui n'en font pas partie. Les personnes qui ne correspondent pas à cet idéal de beauté sont discriminées, cette distinction beau/laid s'opère déjà à l'école, selon Ordioni, où les enfants beaux sont davantage pris en considération et ont, par la même, de meilleurs résultats (Ordioni 2007). La société a besoin de créer des stigmates, de désigner des différences qu'elle considère honteuses, pour qu'elle puisse se comparer à ces « anomalies » et ainsi se considérer comme « normale ». Une fois de plus, nous revenons à l'importance du corps : « la source principale de stigmatisation est tout ce qui a trait au corps, car il est le support le plus proche de l'identité, celui où l'exigence de normalité est la plus forte » (Kaufmann 1998, 181).

Par ailleurs, ajoutons que ce stéréotype de la femme moderne au corps parfait n'exclut pas les représentations traditionalistes. En effet, la femme moderne se doit non seulement d'être belle, à savoir elle doit être mince avec des hanches étroites, un ventre et un corps musclé, d'avoir du succès personnellement et professionnellement, mais aussi d'être une femme mariée et une mère de famille. Toute une palette de rôles qu'elles doivent être capables d'assumer à la perfection en toutes circonstances. *Unos cuantos piquetitos* montre ces différents rôles que la femme doit assumer. Dans un premier temps, elle doit toujours être belle, souriante et avoir préparé le dîner quand son mari arrive. Cette perfection est de plus en plus difficile à atteindre étant donné qu'elle doit s'occuper de la maison, de la chienne et de leur fille. Ces diverses tâches lui laissent difficilement le temps de prendre soin d'elle-même, ce que son époux lui reproche à travers ses insultes constantes, utilisant des injures telles que « gorda, fea, imbécil, boba de mierda, ignorante, etc. ». À ses yeux, n'étant ni belle ni intelligente, elle doit être capable de se consacrer aux travaux domestiques puisque c'est le seul rôle qu'elle est capable de tenir. De cette manière, la femme se sent extrêmement coupable car elle est sous le joug de la dépendance. Son éducation lui a enseigné qu'étant femme, elle est incapable de se débrouiller, c'est pourquoi elle doit vivre sous la tutelle d'un homme. Ainsi, elle s'excuse de ne pas pouvoir tout assumer :

« intento ser perfecta para ti. / Pero no puedo estar en todo. […] / Llevar la casa con la niña / y el perro se ha vuelto más difícil. […] / No, si ya lo sé, / ya sé que tú trabajas todo el día. / Pero esto también tiene lo suyo, / No te creas » (Ripoll 2000b, 33-35), ce à quoi il répond : « tú a lo tuyo / y no te metas en cosas que no entiendes. / A fregar y a la cocina, / que es lo tuyo » (Ripoll 2000b, 38). Laeticia Rovecchio Antón en conclut que le regard de l'homme influe sur l'image qu'à la femme d'elle-même. Les insultes et humiliations constantes, ainsi que l'éducation et la propagande de la société, symbolisées ici par le programme radiophonique, ont des conséquences désastreuses sur l'auto-estime de la protagoniste, qui se sent coupable de ne pas pouvoir remplir sa mission de mère et d'épouse à la perfection (Rovecchio Antón 2015a). Le mari insulte constamment sa femme, faisant des commentaires sur son physique et ses capacités mentales : « es que no piensas, / gorda » (Ripoll 2000b, 24), mettant en relation l'aspect physique et les capacités intellectuelles. Selon lui, plus une femme est désavantagée physiquement, plus elle est idiote. D'ailleurs, les femmes belles sont aussi perçues par la société comme étant inférieures intellectuellement, ce qui met en évidence que peu importe l'aspect physique, elles seront toujours considérées comme inférieures, puisque belles ou pas cela influera sur leur intellect. Tout au long de la pièce, l'époux fait allusion à son physique et au peu de soin qu'elle accorde à son apparence :

Estás muy fea cuando te pones de morros
[…]
¡qué feas estás cuando te pones de morros, niña!
(Pausa.)
Estás más gorda…
No te cuidas nada
[…]
Estás echando un culo…
[…]
Gorda.
[…]
Y qué pelos llevas.
Desde luego,
estás hecha un adefesio.
[…]
Fea.
Con esa bata y esas zapatillas
pareces más vieja que mi madre.
(Risas.)
[…]
podrás hacer ejercicio paseándole,
que falta te hace,
porque estás echando un culo…[214]

Non seulement il insulte son aspect physique, mais il exige qu'elle soit agréable et souriante quand il rentre à la maison, malgré sa méchanceté et son manque de respect envers elle : « qué gusto da llegar a casa / y encontrarse con tanta alegría / […] / Me emociona tanto entusiasmo / […] / Antipática.

[214] Ripoll, L., *op. cit.*, 37-31.

/ […] / Viene uno deslomado de trabajar / ¿y con qué se encuentra? » (Ripoll 2000b, 29-30). Sa femme, en plus de s'occuper de leur fille, du chien et de la maison, doit être belle et souriante, car le mari ne veut pas d'un être humain imparfait avec des sentiments et des défauts physiques, mais un objet qui n'existe que pour égayer son quotidien. Il dénigre son corps et par extension, tout son être, étant donné l'étroite relation entre corps et âme que la société a forgée. Son corps, selon les dires de son mari, ne correspond plus aux stéréotypes prônés par le patriarcat, elle n'est donc plus digne de respect, perdant ainsi son statut d'être humain. Ni les années ni la fatigue du quotidien ne doivent transparaître sur cette femme-objet qui doit être belle, jeune et souriante comme au premier jour. La femme doit être parfaite à tous points de vue. Si elle veut satisfaire les exigences de son mari et avoir du succès socialement, elle n'a pas d'autre choix que d'exceller dans tous les domaines.

La femme est toujours consciente de son propre corps, elle sait qu'elle est constamment exposée à l'humiliation ou au ridicule, à travers le regard masculin, d'où l'importance du travail de socialisation qu'elle s'exige pour éviter ces jugements négatifs. Ce travail de socialisation impose des limites au corps concernant les vêtements, les coutumes ou la linguistique, ces barrières n'étant rien d'autre que des exemples de violence symbolique. Cette violence symbolique est acceptée par le groupe dominé puisqu'il a la même connaissance du monde que le groupe dominant, ce qui explique que les femmes adhèrent à ces pratiques culturelles sans les remettre en cause. Bourdieu analyse ce phénomène en expliquant que nous assumons les *habitus* de genre dès le début de notre processus de socialisation. Ces *habitus* incluent, bien entendu, notre rapport au corps et tout ce qui l'accompagne, comme les vêtements, les gestes, la manière de parler ou de marcher, ce qui constitue des rappels permanents des relations de pouvoir socio sexuelles (Bourdieu 1998). En effet, très tôt, les petites filles apprennent comment se comporter de manière « adéquate » : quels espaces lui sont réservés, les horaires adaptés, la censure au niveau vestimentaire, l'attitude et les gestes appropriés. L'intériorisation de ces schémas fait que ces violences passent inaperçues, elles sont appréhendées par la société comme normales ou justes. Víctor est là pour rappeler à Nerea l'attitude qu'elle doit avoir et les vêtements qu'elle doit porter. Si sa tenue ne lui paraît pas adéquate, il l'insulte : « VÍCTOR : *(Amargo.)* Todas iguales. Mírala : tan guapa, tan ajustadita, con su faldita y el ombliguito al aire. Calienta pollas. / NEREA : ¡Déjame pasar! / VÍCTOR : *(Peligroso)* Unos cojones. Tú ahora no te piras. Mírala : con su boquita pintada, con su piercing en el sitio justo. Y tan buenecita... » (Ripoll 2003d, 24). Víctor ne prend pas en compte la liberté individuelle de Nerea qui peut se vêtir comme elle le souhaite, sans que ne rentrent en compte les considérations ou les jugements masculins. La violence de Víctor est perçue comme quotidienne, chaque femme a déjà vécu cette situation à plusieurs reprises, l'acceptant comme faisant partie de la société.

Les corps de Bea et Clari ne correspondent pas à l'idéal promu par la société. Elles sont toutes deux mutilées et leur caractérisation physique contraste avec celle de la Dependienta : « la finísima dependienta de la tienda y una joven gordita vestida con un traje de novia espectacular » (Ripoll 2006b, 147). Cette fois, les personnages, au lieu de critiquer et d'insulter ces corps différents, vont soutenir ces

femmes. Quand Bea apparaît, Clari lui avoue qu'elle « está[…] guapísima » et la Dependienta renchérit en disant « y le queda estupendamente » et « que le queda divinamente… » (Ripoll 2006b, 147-48). La chevelure étant un trait de féminité et de sensualité important chez une femme, d'autant plus le jour de son mariage, Bea s'apitoie sur elle-même lorsque son amie mentionne le voile, mais Clari, ainsi que la Dependienta, mettent tout en œuvre pour lui rendre le sourire : « BEA : *(Que empieza a poner turbia.)* Con la cabeza rapada y con velo. Como las monjas… / CLARI : No empieces… Ya te crecerá… / BEA : ¿Dónde se ha visto una novia sin pelo? / DEP : Pues muy moderna. / BEA : Con el pelo que yo tenía… / CLARI : Vas a estar guapísima » (Ripoll 2006b, 150). L'attitude de ces femmes a des conséquences positives sur elles-mêmes et sur autrui, puisque, même si l'idéal du corps féminin ne peut être atteint, le soutien, au lieu de la stigmatisation, donne de la force et de l'espoir à Bea et Clari. Elles ne deviendront pas ces femmes aigries et méchantes vues précédemment, mais plutôt des femmes pleines d'espoir qui veulent s'en sortir, malgré leur handicap. Le comportement d'autrui agit de manière profonde et durable sur notre caractère et sur notre vision des choses. Pour reprendre la terminologie de Mary Douglas, notre corps social, sujet aux normes de la société, limite la manière dont nous percevons notre corps physique (Douglas 1988). Ces deux femmes luttent pour repousser les barrières de leur corps social et ainsi pouvoir réussir à vivre une vie où la stigmatisation ne fera plus partie du quotidien.

Par ailleurs, non seulement les femmes vivent quotidiennement cette violence symbolique qui les oblige à se réprimer constamment, mais elles sont aussi rendues responsables des passions qu'elles provoquent. Déjà au début du vingtième siècle, les femmes appartenant aux classes sociales défavorisées étaient vulnérables dans l'espace public. Leur beauté attirait les hommes, ce qui jouait le plus souvent en leur défaveur. Elles étaient considérées responsables des sentiments qu'elles provoquaient, il ne leur suffisait pas de dire « non » pour que ce refus soit accepté. Bien qu'Adela ait provoqué Pepe el Romano, celui-ci n'a pas essayé de résister à ses avances, car « un hombre es un hombre ». Il n'est pas capable de réprimer ses pulsions et, par conséquent, c'est elle qui aurait dû « estarse en su sitio y no provocarlo » (García Lorca 1996f, 626). La faute n'est pas partagée, elle est coupable de cette situation, aussi bien aux yeux de sa famille, qu'aux yeux de la société. Aujourd'hui encore, nous assistons à ce même schéma. Le plus souvent quand une femme est victime d'agression sexuelle, la société (amis, famille, médias, etc.) lui demande ce qu'elle a fait pour provoquer cette situation, comment était-elle habillée, où se trouvait-elle ou d'autres questions de ce type, dans le but de culpabiliser la victime et d'exonérer l'agresseur.

1.1.3. Beauté et jeunesse

Le regard que portent les hommes sur le corps de la femme est perpétuel, peu importe la situation, c'est à travers lui que la femme se regarde et s'autoévalue. Prenons l'exemple de la pratique des seins nus sur la plage. Selon l'étude de Kaufmann, beaucoup de femmes réalisent cette pratique dans un but soi-disant esthétique : éviter les marques qui sont disgracieuses. Cependant, cette conduite contribue à renforcer la normativité dans l'espace de la plage en y instituant des normes de beauté. Le

corps est donc soumis à des contraintes associées à des règles esthétiques et morales, « le corps nu n'est pas un corps *libéré* mais représente le résultat d'une construction active conforme aux normes esthétiques » (Ordioni 2007, 67). De plus, même si « le corps est à soi, [et que] toute décision le concernant ne peut être que personnelle » (Kaufmann 1998, 65), il est évident que « l'homme dispose d'armes discrètes pour influencer le cours des choses » (Kaufmann 1998, 68), conclut Kaufmann (Kaufmann 1998). Il est aisé d'élargir cette conclusion aux comportements des individus dans la société en général. L'apparente libération des mœurs, dont nous avons parlé précédemment, n'a pas changé les rapports de séduction : les femmes restent « objets de représentation et objet d'un désir masculin dominant » (Bozon et Léridon 1993, 1183).

Actuellement, la société dans laquelle nous vivons est hyper sexualisée et l'image du « beau » devient incontournable. L'idéal féminin, et masculin, envahit notre quotidien sous diverses formes. L'obligation d'être beau s'adresse aux hommes et aux femmes, mais la pression de l'idéal de beauté est bien plus pesante chez les femmes, car, comme nous l'avons dit, la beauté de la femme est une des portes qui lui permettra d'accéder, en outre, à un certain statut économique. Sa beauté est sa carte de présentation, précise Kaufmann. Le corps des femmes existe d'abord pour et à travers celui des autres, de l'homme en particulier. La femme prend soin d'elle, elle se fait belle pour elle-même d'abord, pour se sentir bien et elle se sent bien en percevant qu'elle accroche les regards. Elle est donc amenée à séduire pour attirer le regard d'autrui (Kaufmann 1998). La Zapatera est consciente de sa beauté physique, tous les hommes de son entourage font les louanges de sa beauté, et elle sait qu'elle peut en jouer pour obtenir ce qu'elle désire. Elle est franche, sincère et n'hésite pas à rappeler que sa beauté et sa jeunesse se méritent : « ¿Es que mi frescura y mi cara no valen todos los dineros de este mundo? » (García Lorca 1996g, 201). La beauté de la Zapatera est telle que l'Alcalde loue ses vertus physiques devant son mari affirmant que sa beauté compense ses autres défauts, car ce qui compte avant tout pour une femme est son aspect physique, le reste est secondaire : « pero es una mujer guapísima. ¡Qué cintura tan ideal! » (García Lorca 1996g, 208). Mirlo est plus subtil dans ses éloges et lui adresse un poème dans lequel il fait les louanges de sa beauté : « Zapaterita blanca, como el corazón de las almendras, pero amargosilla también. Zapaterita ... junco de oro encendido ... Zapaterita, bella otero de mi corazón […] / Cuando las sombras crepusculares invadan con sus tenues velos el mundo y la vía pública se halle libre de transeúntes, volveré » (García Lorca 1996g, 209-10).

Le Mozo complimente des aspects de son physique qui symbolisent l'érotisme féminin : « una mujer como usted, con ese pelo y esa pechera tan hermosísima... » lui dit-il. Dans ce dialogue, nous voyons clairement que le rôle de la femme est d'être belle non pas pour elle-même, mais pour l'homme, en effet, pour le Mozo, une femme n'acquiert un statut que si elle est accompagnée, c'est pourquoi il avoue : « siempre sola... ¡Qué lástima! » (García Lorca 1996g, 210). Ainsi, une femme aussi belle gâche sa vie si elle n'est pas accompagnée d'un homme. Elle n'est donc pas maîtresse de son corps, puisqu'elle doit nécessairement l'offrir à un homme si elle veut qu'il ait une quelconque valeur. De plus, il n'accepte

pas que le refus de la Zapatera soit dû à un manque d'intérêt envers lui. Si elle le repousse, elle doit déjà avoir un autre engagement : « pero eso no puede ser. ¿Es que tienes otro compromiso? » (García Lorca 1996g, 211). La femme ne peut repousser un homme sans raison valable et la seule raison valable, selon les postulats du patriarcat, est qu'elle soit déjà engagée avec quelqu'un d'autre. L'homme n'accepte pas un « non » pour réponse, si la femme lui plaît, elle doit accepter ses avances, peu importent ses propres sentiments. Ce raisonnement renforce l'idée précédente, une femme sans homme est inutile et ruine sa vie. L'Alcalde, lui aussi, a cette même opinion des femmes, en effet, il affirme : « ¡De verte tan hermosa y desperdiciada! » (García Lorca 1996g, 221). Pedrosa, lui aussi, associe la beauté de Mariana à son apparente solitude : « una mujer tan bella como usted, ¿no siente miedo de vivir tan sola? » (García Lorca 1996h, 142), insinuant qu'à cause de sa beauté elle pourrait être agressée par les anarchistes qui rôdent autour de Grenade. D'ailleurs, elle ne vit pas seule, puisqu'elle vit avec Clavela et Angustias, mais comme il s'agit de femmes, elles ne sont pas prises en compte. Cette situation est encore commune aujourd'hui, deux ou plusieurs femmes se promenant dans la rue ou voyageant sont considérées comme étant des femmes seules, c'est-à-dire sans homme. Comportement qui souligne qu'une femme sans homme n'est pas complète, ce que nous voyons également dans le commentaire d'Angustias qui affirme : « ¡triste tiempo / para esta antigua casa, / que derrumbarse veo, / sin un hombre, sin nadie, / en medio del silencio! » (García Lorca 1996h, 114). Pedrosa fait des avances à Mariana, avances qu'elle repousse violemment, comme le soulignent les didascalies : « Arrancándose desesperada y cogiendo a Pedrosa por la solapa » ou « fiera » (García Lorca 1996h, 144). Tout comme l'Alcalde dans *La zapatera prodigiosa*, il insinue qu'il vient la sauver, car, étant seule, elle a nécessairement besoin d'un homme pour survivre. L'Alcalde propose à la Zapatera le luxe d'une maison et Pedrosa propose à Mariana de lui faire éviter la prison. Ce dernier tente de la convaincre par la force, car « !Por la fuerza delatará! ¡Los hierros duelen mucho, y una mujer es siempre una mujer! » (García Lorca 1996h, 146), insinuant la faiblesse des femmes. Au-delà des préjugés, Mariana le repousse ce qui lui coûtera la vie. Ainsi, ni la Zapatera, ni Mariana ne vendront leur corps et leur âme pour se sauver, la Zapatera s'en sortira seule et Mariana n'échangera pas sa dignité contre sa vie.

Víctor dans *Víctor Bevch* considère le corps de Nerea comme étant sa possession. Elle s'habille d'une manière qu'il considère provocante dans le seul but de l'aguicher : « VÍCTOR : *(Amargo.)* Todas iguales. Mírala : tan guapa, tan ajustadita, con su faldita y el ombliguito al aire. Calienta pollas. / NEREA : ¡Déjame pasar! / VÍCTOR : *(Peligroso)* Unos cojones. Tú ahora no te piras. Mírala : con su boquita pintada, con su piercing en el sitio justo. Y tan buenecita... ». Les femmes provoquent pour attirer les hommes et si celles-ci les repoussent, elles sont automatiquement stigmatisées. Il fait preuve de violence verbale, et presque physique envers elle, n'acceptant pas son refus : « Unos cojones. Lo que eres es una calienta pollas, como todas. […] Pollas. Víctor pollas. Calienta pollas ». Toutes les femmes sont identiques, elles veulent être belles et attirantes non pas pour elle-même ou pour se sentir épanouies et libres, mais pour aguicher les hommes. De plus, si une femme a déjà accepté d'avoir des relations

sexuelles, elle ne peut refuser a posteriori : « NEREA : Tío, no me toques. No me toques, joder, que te doy una bofetada. / VÍCTOR : ¿Qué pasa, que te doy asco? Pues eso no me lo decías antes. *(Masticando la palabra)* Ca-lien-ta-po-llas. / NEREA : Tío, no me toques. No me toques, joder, que te doy una bofetada » (Ripoll 2003d, 24). La société patriarcale octroie aux hommes le pouvoir, de sorte que le comportement des femmes et leurs décisions doivent toujours être en relation avec le sexe masculin et ses besoins. Certains d'entre eux ne s'imaginant même pas qu'une femme puisse prendre des décisions sans que leur opinion puisse être prise en compte. Son corps est pour autrui, il est le seul à pouvoir en profiter, outrepassant les droits de la femme à qui appartient ce corps.

Belisa est également une femme qui est jeune, belle et utilise ses atouts en sa faveur. Sa première apparition « resplandeciente de hermosura » (García Lorca 1996a, 243) éveille les sens de Perlimplín qui se sent intimidé face à tant de beauté et de jeunesse. Ce sont d'ailleurs ces caractéristiques qu'il met en avant lorsqu'il lui écrit sous l'identité du jeune homme à cape rouge :

« ¿Para qué quiero tu alma? -me dice-. El alma es el patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas. Las almas hermosas están en los bordes de la muerte, reclinadas sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas. Belisa. ¡No es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido! »[215]

C'est bien ce corps juvénile qu'il désire, tout son être tremble face à la sexualité débordante de cette femme qu'il sait qu'il ne pourra avoir. Le corps de Belisa est pour autrui, pour cet homme jeune et viril qui, paradoxalement, réveille en elle des sentiments profonds, car, contrairement aux autres hommes qui « hablaban de países ideales, de sueños y de corazones heridos... » (García Lorca 1996a, 256), celui-ci ne recherche que son corps et la possession de celui-ci, et non pas son âme. En effet, les sentiments de Perlimplín sont apparus à l'instant même où il a vu son corps : « yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor, ¡entonces!, como un hondo corte de lanceta en mi garganta » (García Lorca 1996a, 249). Ne pouvant avoir son corps, il a mis sur pied ce manège afin de pénétrer au plus profond de son âme et atteindre son cœur.

Le corps des femmes attire le regard masculin et est utilisé en tant qu'objet érotique et marchandise. En effet, l'érotisme, qui était perçu comme un plaisir intime et personnel, est aujourd'hui considéré comme un élément caractérisé par la soif de consumérisme constituant le monde actuel. La femme est, par conséquent, le symbole de cette consommation avide de sexualité. La manipulation de l'aspect physique de la femme, devenant objet sexuel, est aujourd'hui fortement critiquée. Déjà, Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* dénonçait cet usage du corps. La vision traditionnelle de la femme exige qu'elle soit belle et fertile pour les autres, les normes pour atteindre cette perfection étant beaucoup plus strictes pour elle que pour lui (Beauvoir 1949). Dans *La casa de Bernarda Alba*, Pepe el Romano

[215] García Lorca, F., *op. cit.*, 256.

est avant tout attiré par la beauté féminine. Cependant, il ne faut pas oublier que la beauté d'Adela est « relative », car ce sont cinq filles laides avoue La Poncia, Adela est belle seulement si nous la comparons à ses sœurs. Au-delà de ce constat, Pepe a tout de même choisi la plus belle et jeune des sœurs pour assouvir ses pulsions sexuelles, l'utilisant en tant qu'objet sexuel. Adela est consciente de son avantage et de l'effet qu'elle produit sur les hommes. Elle sait que c'est la beauté qui les attire, elle l'utilise donc en tant qu'arme pour obtenir ce qu'elle désire. De plus, sa jeunesse réveille l'instinct animal de l'homme qui veut perpétuer l'espèce. Ses sœurs, ne possédant aucun de ces atouts, nous l'avons vu, ne peuvent avoir accès aux plaisirs charnels. Par conséquent, elles éprouvent de la jalousie envers la cadette de la famille, jalousie teintée, chez certaines, de tristesse et d'empathie pour leur sœur, qui n'aura jamais l'occasion de sortir de cette maison, malgré sa jeunesse et beauté. Martirio, jalouse de sa sœur, au lieu de la complimenter sur sa beauté, préfère faire référence à la robe : « ¡Es un vestido precioso! » (García Lorca 1996f, 598), ainsi ses compliments sont dirigés à la dextérité de Magdalena qui a confectionné cette robe, plutôt qu'à la beauté de sa sœur. D'ailleurs, les propos de Martirio, répétés par Adela, vont dans ce sens : « ¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo que no va a ser para nadie! » (García Lorca 1996f, 606), ils mettent ainsi en évidence la jalousie qu'elle ressent. Pepe el Romano, en tant qu'archétype du mâle dominant, ne recherche que deux choses chez une femme : la beauté et l'argent. Étant donné qu'il ne peut avoir les deux, il prendra chez chacune d'elle ce qui l'intéresse.

Adela est consciente de sa sexualité et de son pouvoir sexuel, c'est pourquoi elle utilise son corps pour provoquer délibérément le fiancé d'Angustias, l'interrogation de La Poncia le confirme : « ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana? » (García Lorca 1996f, 606). Cette mise en scène de la part d'Adela démontre qu'il s'agissait bien d'un acte délibéré, elle sait ce qu'elle veut et sait comment l'obtenir. Cette scène, sensuelle et érotique, s'oppose à celle de Martirio qui « estuv[o] en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día » (García Lorca 1996f, 595), scène dont la sensualité est substituée par un certain ascétisme. Adela et Martirio sont deux faces d'une même pièce, la beauté de l'une s'oppose à la laideur de l'autre, configurant ainsi leur caractère. À diverses reprises, Adela souligne le pouvoir que son corps lui confère. Elle réprimande Martirio en lui disant : « ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece! » (García Lorca 1996f, 605), cette utilisation du vocable « cuerpo » n'est pas anodine, elle renvoie à ses relations illicites avec Pepe el Romano, car elle sait que Martirio est au courant. Elle la provoque donc délibérément en creusant une différence entre son corps, jeune et beau, et celui de sa sœur, laid et malade. La répétition de ce substantif dans l'intervention d'Adela : « mi cuerpo será de quien yo quiera! » (García Lorca 1996f, 606) et dans celle de Martirio : « De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona!, ¡deshonra de nuestra casa! » (García Lorca 1996f, 632) révèlent le fossé entre ces deux personnages, le corps d'Adela est donc au cœur de la problématique. Son corps ne lui appartient plus, il est devenu la propriété d'un homme, homme que Martirio désire. Derrière la corporalité d'Adela se

cache son désir sexuel, ainsi que celui de Martirio, qui abrite de la jalousie et de la rancœur. Cette lutte « sororicide » est non pas pour conquérir le cœur de Pepe, mais pour lui offrir son corps, telle une offrande qu'il pourra sacrifier s'il le souhaite. Adela a pleinement conscience que c'est grâce à lui qu'elle peut obtenir ce qu'elle désire et assouvir ses pulsions : « ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! » (García Lorca 1996f, 598) clame-t-elle dans un élan de désespoir, et qu'une fois âgée, elle aura perdu tout intérêt pour les hommes, étant donné qu'à différence d'Angustias, elle ne dispose pas de capital économique. Elle sait qu'elle n'a que son corps jeune et beau, ce qui renforce la vision patriarcale qu'Adela, tout comme les autres personnages, a de la société, en se présentant elle-même en tant qu'objet.

Par conséquent, dans notre culture, la valeur de la femme est intimement liée à sa beauté et à sa jeunesse. La recherche de l'amour est en relation directe avec ces deux éléments. Notre instinct de survie nous pousse vers des sujets ayant des caractéristiques physiques déterminées, parmi lesquelles la beauté est assimilée à la jeunesse et par conséquent à la fertilité, comme c'est le cas avec Adela. Ainsi, la vieillesse et l'infertilité qui en découle ne permettent pas de se reproduire et donc ne correspondent pas à la satisfaction de nos instincts primitifs : la reproduction de l'espèce. Ici aussi, il y a un contraste important entre les hommes et les femmes.

Au terme de leur enquête sur la sexualité, Bajos et Bozon concluent qu'alors que les femmes sont « exclues » de la société une fois qu'elles ont perdu leur beauté et jeunesse (qui vont toujours de pair), les hommes perdent leur jeunesse mais sans perdre leur beauté. Les hommes mûrissent, alors que les femmes vieillissent. En effet, un homme âgé peut être attirant, séduisant et attirant. Ainsi, la différence liée à l'activité sexuelle des femmes et des hommes est plutôt liée aux rôles sociaux intériorisés, qu'aux dérèglements hormonaux. L'activité sexuelle baisse significativement pour une femme autour de la cinquantaine, car c'est le moment où elle entre dans la phase de non-reproductivité, tandis que ce processus ne s'amorce qu'à la soixantaine pour l'homme, moment où il devient un acteur non productif (Bajos et Bozon 2008). Une fois de plus, les différences entre les sexes s'expliquent par le lien entre maternité et femme d'un côté et production et homme de l'autre. Un homme, même à un âge avancé, est toujours fertile, alors que ce n'est pas le cas pour la femme. Si nous devons définir le modèle de l'être humain actuel par une série de qualificatifs, selon Pérez Gauli, il en serait ainsi : « Occidental. Blanco. Joven. Mesomorfo (hombres)-atlético-. Etnomorfo (mujeres)-delgado. Rostro indiferente o ensimismado. Semidesnudo. Atención sexual focalizada en los glúteos y el pecho. Situación frontal. Postura estática. Individuos aislados, no grupales » (Pérez Gauli 2000, 17-18). Ainsi, nous recherchons dans l'autre un idéal de beauté, qui, bien souvent, est irréaliste.

Les sœurs de *Atra bilis* sont bien loin de cet idéal recherché. Selon le travail d'Encarnación Medina Arjona, elles rappellent certaines œuvres de Baudelaire. En effet, elles renvoient à la bile noire qui est à l'origine du *spleen* de Baudelaire (Medina Arjona 2016). Nous les retrouvons personnifiées dans le groupe de « vieux » au regard malveillant qui « malgré tant de décrépitude / ces sept monstres

hideux avaient l'air éternel ! » (Baudelaire 2006, 129) ou bien directement dans la décomposition de leur corps « décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé » qui représente « l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire » (Baudelaire 2006, 144). En lisant ces vers, il est évident que les « vieilles » de Laila Ripoll ressemblent étrangement à cette description. En effet, « son muy ancianas, tienen la cara de pergamino, curtida y cuarteada por el tiempo. En sus ojos se siente el velo de los muchos años. Gastan saya ancha de paño grueso, blusa abotonada hasta el cuello, mantoncillo de flecos, media y zapato bajo » (Ripoll 2013a, 25). Même si Nazaria commente qu'elle a été belle étant jeune, force est de constater que la description qu'elle fait de sa beauté perdue est loin d'être convaincante. Elle affirme :

Con lo que yo era en aquel entonces. Qué madurez más espléndida. De bandera, sí señor. La nariz un poco grande, eso sí… pero ¡qué nariz!: aristocrática, con carácter. Una nariz tiene que ser una nariz. Una nariz es una nariz y lo demás son tonterías. Una real hembra, como tiene que ser. Grande, ancha de caderas, pechos generosos… La nariz un poco grande, lo admito, pero… ¡qué estatura! ¡qué porte! ¡qué formas! Por algo me llamaban Nazaria la poderosa. ¿Y femenina? La que más. De bandera…[216]

Elle n'avait pas vraiment les caractéristiques physiques d'une « belle femme » si l'on compare avec la description de la beauté physique donnée antérieurement. La tendance est aux femmes avec une poitrine généreuse, certes, mais fines et sveltes. Le nez d'une femme n'est traditionnellement pas considéré comme un élément qui met en valeur sa féminité, c'est pourquoi l'insistance de Nazaria, loin de donner une vision d'elle attirante et séduisante, renvoie à une image qui s'éloigne des canons de beautés. La même sensation se dégage quand Daría affirme qu'elle ne s'est jamais mariée parce qu'elle n'a pas voulu et non pas parce qu'elle n'a pas pu, puisqu'elle avait de nombreux prétendants à ses pieds. Le dialogue entre Nazaria y Daría met en évidence la jalousie entre les deux sœurs et laisse sous-entendre que, de la même manière que pour Nazaria, Daría n'était pas aussi belle et attirante qu'elle le prétend :

DARÍA : Pues bien bonita que estaba yo de polluela. Cuando me ponía los moños me decían « la niña de los auriculares ».
NAZARIA : Sería por eso que no escuchabas bien los requiebros de los mozos.
DARÍA : Pues no me faltaron. Si no me casé fue porque no los había a mi gusto.
NAZARIA : Claro y « por esperar marido caballero, me llegan las tetas al braguero »[217]

Ces tentatives pour justifier cette beauté perdue mettent en avant l'importance du physique pour ces femmes, qui devient synonyme de succès amoureux et par la même de réussite sociale. L'intervention de Daría « yo ya no seré una niña, pero tampoco soy un penco » (Ripoll 2013a, 46) souligne l'importance de cette thématique. Ainsi, la frustration liée à la perte de beauté et de jeunesse est un sentiment qui touche la majorité des femmes, y compris celles d'*Atra bilis*. Elles vivent sous le joug de la domination masculine et avec la perte de jeunesse, elles finissent par perdre l'homme. Perpetua est, à l'instar des personnages d'*Atra bilis*, une vieille femme décrépite dont la description renvoie également aux poèmes de Baudelaire. Ripoll la caractérise ainsi : « Perpetua es vieja, tan vieja

[216] Ripoll, L., *op. cit.*, 60.
[217] Ripoll, L., *op. cit.*, 46.

como la injusticia. Tiene los ojos apagados y las manos y la cara transparente » (Ripoll 2013e, 194). Comme la doña Rosita lorquienne, le temps passe inexorablement emmenant avec lui toute trace de jeunesse et de beauté. Il révèle non seulement « la decadencia gradual de la salud y la belleza », mais aussi il « desvel[a] la falsedad. Destruyendo los valores ilusorios, Laila Ripoll desvela la verdad » (Medina Arjona 2016, 366). La fonction du temps est double : d'un côté, il agit en tant que révélateur de vérité ; de l'autre, il nous montre les ravages du temps sur une femme qui n'a connu ni passion ni amour, seulement rancœur et haine. Ces femmes sont vieilles, décrépites, stériles, elles ne peuvent plus prétendre à l'amour, elles sont donc inutiles pour la société. Enfermées chez elles, ruminant de la bile, elles ne servent à rien, tout comme Rosita qui, par sa condition de vieille fille, a perdu sa fonction dans la société. En effet, la Ama se demande « ¿quién quiere ya a esta mujer? » car « ¡ya está pasada! » (García Lorca 1996d, 566) et Rosita le sait également : « ya soy vieja » (García Lorca 1996d, 575) et « sé que la espalda se me irá curvando cada día » (García Lorca 1996d, 576) dit-elle sans honte, consciente de sa situation.

Les filles de Bernarda Alba, à l'exception d'Adela qui n'a que vingt ans, entrent ou sont déjà entrées dans un âge où se marier devient difficile (Martirio a vingt-quatre ans, Amelia vingt-sept, Magdalena trente et Angustias trente-neuf). Bernarda, voulant les préserver des mauvaises influences extérieures, a empêché leur mariage et les a, par conséquent, condamnées à la solitude. Bien qu'elles soient conscientes de leur situation, elles sont envahies par la frustration et le désespoir. Aucune d'entre elles ne pourra remplir son devoir de mère et d'épouse, la société les oubliera les condamnant ainsi au néant existentiel. Dans *Mariana Pineda*, la protagoniste a plus de trente ans : « ¡Ya pasé los treinta ! » s'exclame-t-elle « sonriendo con amargura » (García Lorca 1996h, 90). En effet, elle sait que sa jeunesse est terminée, elle fait partie de cette catégorie de femmes d'âge mûr, ce qui peut expliquer son attachement à Pedro de Sotomayor, puisqu'il est sûrement sa dernière occasion de trouver l'amour avant qu'elle ne devienne une vieille fille. Étant veuve avec des enfants, elle n'est pas une « vieille fille » à proprement parler, mais si elle veut atteindre le bonheur, dans le sens traditionnel du terme, elle doit être en couple pour être reconnue socialement. La perte de fonctions dans la société inclut la perte des fonctions sexuelles, toute connotation sexuelle est absente, l'érotisme ayant disparu de leur vie. Leur rôle de « femme sexuelle » s'est éteint en même temps que leur jeunesse. D'ailleurs, nous pouvons aller jusqu'à dire qu'elles sont passées de la catégorie de « femme » à celle de « vieille », leur objectif ultime étant d'attendre la mort, ruminant de la bile ou emprisonnées dans la maison familiale.

Frida Kahlo dans *El árbol de la esperanza* est présentée comme une femme déformée. Son corps est morcelé, à cause de la maladie et des nombreuses opérations qu'elle a dû subir :

Tiene cuarenta y tantos años pero aparenta el doble. Lleva dentadura postiza que, a veces, le dificulta el habla. Ha debido de ser muy hermosa, tremendamente hermosa, pero ahora solo es un poco de piel sobre

unos huesos horriblemente deformados […] Un corsé de escayola […] le cubre el pecho y le dificulta el movimiento[218].

La beauté de la jeune Frida, « creo que hubo un tiempo en que yo era muy guapa. La más guapa » (Ripoll 2003b, 49) atteste-t-elle, contraste avec sa laideur actuelle. « Te falta una pierna, llevas un corsé horroroso y estás fea. Fea, fea […] Terriblemente fea » (Ripoll 2003b, 42) sont les mots qu'elle utilise pour décrire son apparence, apparence qu'elle-même a des difficultés à supporter. Quand elle était jeune, sa beauté lui permettait, comme Adela ou Belisa, d'obtenir tout ce qu'elle voulait. Elle aussi était consciente de son pouvoir sur les hommes. Il lui suffisait de vouloir un homme pour l'obtenir. Son comportement : « hubo un tiempo en el que bailaba toda la noche / descalza / borracha / y cantaba el himno nacional con voz de negra. / […] / Hubo un tiempo en el que me divertía enseñar los pechos / […] / Salía con los pechos al aire y la boca pintada » (Ripoll 2003b, 47), souligne qu'elle n'avait besoin de rien ni de personne. Sa beauté et sa jeunesse lui permettaient de se sentir à sa place dans la société, puisque ces deux critères sont synonymes de pouvoir et sécurité. En revanche, aujourd'hui, elle n'est plus que « una terrible belleza totalmente transformada » (Ripoll 2003b, 57) ; son corps détruit, mutilé, comme nous le verrons ultérieurement, a besoin de l'aide d'autrui même pour « limpiar[se] el culo » (Ripoll 2003b, 47). Elle a perdu sa beauté, sa fertilité, sa santé et sa jeunesse, qualités essentielles pour faire partie de cette société. Sans ces caractéristiques, elle sera obligatoirement stigmatisée et marginalisée.

Certes, les femmes vieillissent alors que les hommes mûrissent, mais ce mûrissement a également des conséquences sur leur physique. Dans certains cas, le temps qui passe peut avoir des conséquences dramatiques. Marcial dans *Que nos quiten lo bailao* lors d'une confession avoue qu'il ne se sent pas à l'aise avec son corps maintenant qu'il est âgé :

Padre : es muy malo ser viejo. […] No quiero hacerme viejo. No quiero ver cómo se me encogen las manos, como me cuelga el pellejo, como me arrugo… […] Levantarte por la mañana y descubrir que ves menos que Pepe Leches, que tienes cada vez menos pelo y más tripa, escuchar cada día peor ; encontrar a cada momento una arruga nueva, una mancha nueva, una lorza nueva… Con lo que yo he sido. […] Yo he sido un pimpollo… […] con mi pelo engominao, que menuda melena que tenía yo, me llamaban « el león de Vallecas », con eso le digo todo… […] Y me miraba al espejo y me daba gloria verme… […] Ahora, ni me miro… me doy pena[219].

Laila Ripoll offre une vision de la vieillesse masculine différente de celle de la société, dans laquelle l'homme en vieillissant gagne en pouvoir d'attraction et les marques du temps, plus qu'un signe de décrépitude, sont plutôt les marques prouvant qu'il a vécu. Ainsi, les hommes sont également touchés par ce fléau qu'est la vieillesse, mais l'acceptation du temps qui passe est différente entre un homme et une femme. José Rosario Antúnez Valdivieso est loin d'être immunisé face aux années, en effet, sa femme le décrit de la manière suivante :

---

[218] Ripoll, L., *op. cit.*, 41.
[219] Ripoll, L. (2005). Que nos quiten lo bailao. *ADE Teatro, 105*, 70.

Pero mira que estás grueso. Un cerdo capón. Con lo que tú eras y cómo te has dejado. […] Mucho vino agrio y muchos torreznos es lo que te pasa. Mucho vino y muchos torreznos, muchos torreznos. No sé cómo no revientas. Mira qué barriga. Da náuseas. […] Como un guarro castrado rezumando tocino hasta por los agujeros de las narices. ¡Torreznero![220]

Malgré cette description aux antipodes des canons de beauté, Nazaria et ses sœurs sont encore sexuellement attirées par cet homme. Une fois mort, un processus inverse s'enclenche et le corps redevient peu à peu jeune et beau. Daría se remémore ses souvenirs de jeunesse : « no ha pasado el tiempo… Si hasta parece que llevo los auriculares… » (Ripoll 2013a, 77) dit-elle, quand elle le voit rajeunir.

NAZARIA : ¡Y que esta hermosura no haya dejado un hijo… !
DARÍA : Nazaria, mira. Mira qué perfección de dibujo el de la boca…
NAZARIA : ¿Y las cejas? ¿Qué me dices de esas cejas?
DARÍA : ¿Y esa finura de manos?, como de pianista…
NAZARIA : ¿Y ese pelo? ¿Y esos bucles?
DARÍA : ¿Y ese cuerpo? Cómo marcan los músculos con el terno tan estrecho. Un San Luis de plata[221].

Elles sont toutes deux absorbées par leurs souvenirs, elles ne voient plus l'homme tel qu'il est aujourd'hui, elles le voient tel qu'il était ou plutôt tel qu'elles l'imaginent. Ainsi, ces femmes voient dans cet homme âgé les traits de l'homme jeune et beau qu'il a été. Par conséquent, le temps ne passe pas de la même manière pour un homme ou une femme.

Les femmes, si elles veulent séduire le plus longtemps possible, doivent faire appel à des artifices pour créer et modifier cette beauté féminine soi-disant naturelle. Outre l'activité physique, les femmes peuvent avoir recours au maquillage, comme Frida Kahlo qui « salía con los pechos al aire y la boca pintada » (Ripoll 2003b, 47). Angustias, étant âgée et laide, utilise ces artifices, ou du moins essaie de les utiliser car sa mère, gardienne de la moralité et de la décence, l'en empêche : « ¿Pero has tenido valor de echarte polvos en la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la misa de tu padre? » (García Lorca 1996f, 599) ; « ¿Salir? Después que te hayas quitado esos polvos de la cara. ¡Suavona! ¡Yeyo! ¡Espejo de tus tías*! (Le quita violentamente con su pañuelo los polvos.)* ¡Ahora vete! » (García Lorca 1996f, 600). Sa réaction violente est due, d'un côté, parce qu'il s'agit du jour de l'enterrement de son beau-père et de l'autre, car, dans l'imaginaire collectif, si une femme se maquille c'est parce qu'elle veut séduire les hommes. Elle ne le fait pas pour elle, pour son propre bien-être, mais uniquement dans un but de séduction. C'est ce que confirment les Lavanderas dans *Yerma* : « y se echan polvos de blancura y colorete y se prenden ramos de adelfa en busca de otro que no es su marido » (García Lorca 1996j, 496) ; et Ayola 2ª dans *Doña Rosita la soltera* : « la que no se quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón, atisbando la gente » (García Lorca 1996d, 557). Ainsi, la société patriarcale inculque que la recherche de la beauté

[220] Ripoll, L., *op. cit.*, 60.
[221] Ripoll, L., *op. cit.*, 77-78.

ne peut être personnelle, elle répond nécessairement à un besoin de plaire. Le corps de la femme est, une fois de plus, pour autrui.

La construction sociale du corps de la femme renvoie à la domination patriarcale. L'emprise de la domination masculine sur la société nous pousse à croire que la femme doit correspondre à un certain idéal, sinon elle n'est pas une « vraie » femme. Ainsi, elle doit se soumettre à des pratiques disciplinaires de plus en plus drastiques pour réussir à avoir ce corps féminin tant désiré, tandis que l'homme, lui, n'en a pas besoin : il est « homme » en étant naturel. La femme doit créer cette féminité dite « naturelle », alors qu'il ne s'agit que d'une construction sociale. Pour illustrer notre propos, nous pouvons mentionner le débat sur la pilosité féminine, débat présent actuellement sur les réseaux sociaux. La femme ne doit pas avoir de poils, l'épilation est devenue pour elle une quasi-obligation, sa pilosité étant considérée comme sale et antihygiénique. Celle de l'homme est naturelle, elle ne pose aucun problème. Il peut choisir ce qu'il veut faire avec son corps sans être discriminé ou stigmatisé. Les médias et la pornographie ont favorisé cette vision de la femme au corps lisse et sans poil. Heureusement, des voix dissidentes se font entendre. Certaines femmes revendiquent par ces mêmes réseaux sociaux leur choix de décider ce qu'elles veulent faire de leur corps. Il ne s'agit que d'un exemple parmi tant d'autres, dans lesquels le corps de la femme est sujet aux considérations et aux désirs masculins. De cette manière, grâce à cette emprise sur les femmes, les hommes prétendent « crear compañeras dóciles y obedientes » dans des « cuerpos dóciles y obedientes » (Martínez-Barreiro 2004, 134).

1.2. Le corps possédé

1.2.1. La violence machiste

La violence est un sujet très vaste qui englobe des définitions différentes et complémentaires à la fois. Elle est présente partout dans notre société, à tous les niveaux, mais dans cette étude, nous allons nous centrer sur les violences dont les femmes sont les victimes. En effet, malgré les nombreux progrès concernant le statut et le droit des femmes, force est de constater que la violence machiste tient encore une place prépondérante dans notre culture. Selon les données du *Ministerio de sanidad, servicios sociales e igualdad*, durant l'année 2017 (jusqu'au 10 novembre), il y a eu 44 féminicides en Espagne, chiffre supérieur à celui de l'année 2016 à la même période (37)[222]. Ainsi, ce fléau est encore omniprésent et touche de nombreuses femmes. Afin de comprendre les mécanismes de la violence, nous allons utiliser le travail d'Adriana Cases Sola, intitulé *El género de la violencia. Mujeres y violencias en España (1923-1936)*, dans lequel elle met en relation les rapports de forces avec le genre et définit

[222] Selon le rapport du Ministère, les victimes ont porté plainte seulement dans 20,5% des cas et uniquement 15,9% d'entre elles ont sollicité des mesures de protection contre leur agresseur. Dans plus de 60% des cas, les victimes vivent encore avec leur conjoint. Les femmes assassinées ont majoritairement entre 21 et 50 ans, alors que les hommes ont entre 31 et 50 ans. Dernier élément à souligner : 23 enfants se sont retrouvés orphelins suite aux violences machistes (« Víctimas mortales por violencia de género » 2017). Ces données ne tiennent pas compte des agressions qui n'ont pas débouché en meurtres ni des agressions qui n'ont pas été dénoncées.

les différentes formes de violence (Cases Sola 2016), définitions que nous allons appliquer aux productions de García Lorca et Ripoll par la suite.

Cases Sola reprend la définition de la violence de Johan Galtung[223]. Selon lui, la violence se définit comme une action qui va contre « el equilibrio de los seres humanos en cualquiera de los cuatro grupos de necesidades básicas : de supervivencia, de bienestar, de identidad y de libertad » (Cases Sola 2016, 39) et elle se divise en trois types. Le premier type est la violence directe, qui inclut la violence contre le corps, la violence personnelle et la violence contre l'âme, par l'endoctrinement ou les menaces. Ce genre de violence correspond à un évènement précis et est visible par la société, ce qui la différencie de la deuxième forme de violence qui, elle, est structurelle. Elle touche les conditions matérielles et sociales, car elle limite les opportunités du sujet dans le but de restreindre son développement. Ici, il s'agit, non pas d'un évènement précis, mais plutôt d'un processus. La troisième forme est culturelle ou symbolique, c'est-à-dire que les aspects d'une culture, que ce soit par l'intermédiaire de symboles religieux ou de discours, sont utilisés pour légitimer la violence structurelle. Ce type de violence est donc un processus permanent qui avec la violence structurelle sont la cause de la violence directe. D'autres définitions de la violence existent, comme le travail du philosophe Robert Paul Wolff, qui définit la violence comme « el uso ilegítimo o no autorizado de la fuerza para llevar a cabo decisiones en contra de la voluntad o el deseo de los demás » (Wolff 1969, 606). Il affirme que l'usage de la force par l'autorité compétente et légitime peut ne pas être considéré comme de la violence, car elle est subjective et dépend donc du point de vue. Par exemple, pour la classe ouvrière, la violence renvoie à la criminalité urbaine ou aux manifestations, alors que pour les révolutionnaires, la violence est représentée par l'autorité. Ainsi, l'usage de la force est approuvé ou condamné en fonction de la position occupée.

Revenant plus spécifiquement à la violence machiste, il faut rappeler qu'elle n'englobe pas uniquement la violence des hommes contre les femmes, mais plus généralement, la violence des hommes, qui représentent l'archétype de la masculinité, sur l'ensemble des femmes et des hommes ne correspondant pas aux normes du mâle dominant. Adriana Cases Sola utilise le modèle de Galtung pour établir le schéma de la violence de genre dans le système patriarcal. La violence machiste renvoie à la violence directe avec les coups, agressions et meurtres. Il s'agit, bien entendu d'une violence visible, qui s'oppose à l'invisibilité de la violence structurelle et culturelle. Les lois discriminatoires doublées de l'indifférence des institutions et la culpabilisation des victimes dans toutes les instances de la société (police, médecins, médias, etc.) sont deux des facteurs structurels les plus pertinents. Quant aux facteurs culturels de violence, nous les retrouvons dans le langage discriminatoire ou dans le maintien et la

[223] Johan Galtung est un politologue et sociologue norvégien connu pour être le fondateur de l'irénologie ou science de la paix. Il est le premier à utiliser le terme de « violence structurelle » dans les années 1970, terme qui désigne la violence provoquée par les structures ou institutions d'une société qui empêche la réalisation personnelle de ses membres. Galtung recherche la justice sociale à travers une définition positive de la paix.

transmission des rôles traditionnels, rôles présents dans l'éducation, la littérature, la publicité et même encore aujourd'hui dans les discours scientifiques.

Les oppresseurs émettent des jugements de valeur sur les opprimés en leur attribuant des étiquettes dont il est impossible de se séparer. Ainsi, par l'intermédiaire de ces étiquettes, le patriarcat octroie des rôles adaptés et des caractéristiques psychologiques définies à chacun des composants de la société. Ces comportements stéréotypés ont clairement été soulignés dans les pièces que nous avons étudiées. Toutes les attitudes masculines vues depuis le début de cette étude sont des schémas comportementaux des groupes dominants pour maintenir le contrôle. Ils convainquent les groupes opprimés que cette situation est meilleure pour l'ensemble de la société, en évitant de se retrouver dans des situations qui expliciteraient les inégalités et provoqueraient un conflit. En résumé, un des piliers de cette manipulation est de faire croire aux groupes opprimés que leur soumission est d'utilité pour tous, en créant ou manipulant la culture et en cachant leur participation dans les progrès sociaux. Enfin, quand la femme manifeste son désir de changer le type de relation qu'elle entretient avec l'homme, cela peut avoir pour conséquences des accès de violence de la part de l'homme si celui-ci n'est pas capable de s'adapter à cette nouvelle réalité (Cases Sola 2016). Les manipulations orchestrées par les hommes ont pour conséquences le développement d'un sentiment de culpabilité chez les femmes, qui se sentent « naturellement » coupables quand elles dérogent à la règle ou quand elles pensent le faire. Cette violence symbolique se trouve également dans le langage qui contribue à la domination masculine. Les expressions à contenu machiste s'érigent en tant que norme universelle, ce qui généralise les comportements en faisant croire que les attitudes associées à ces expressions sont immuables. Les mots de Pedrosa : « !Por la fuerza delatará! ¡Los hierros duelen mucho, y una mujer es siempre una mujer! » (García Lorca 1996h, 146) et ceux de Marcolfa : « La mujer es débil si se la asusta a tiempo » (García Lorca 1996a, 246) sont deux des nombreux exemples présents dans les œuvres étudiées. Ils véhiculent le stéréotype de la femme faible qui se soumet à l'homme par la force. Cette idée préconçue, transmise aussi bien par les hommes que par les femmes, est devenue une vérité générale que les hommes utilisent à leur avantage instaurant la peur chez leurs compagnes pour ainsi pouvoir les dominer.

Si les formes d'assujettissement mentionnées précédemment ne fonctionnent pas (manipulation des groupes dominés par le patriarcat pour qu'ils pensent que l'oppression est bénéfique pour l'ensemble de la société), certains composants des groupes dominants choisissent la violence physique pour imposer leurs normes. En effet, le pouvoir masculin, dans certains cas, n'est pas seulement symbolique, ni la reproduction d'un schéma adopté pendant l'enfance, il suppose une violence réelle, brutale qui est le reflet de l'être humain dans tout ce qu'il a de plus primitif et d'abject. Le nombre de femmes assassinées par leur conjoint ou ex-conjoint suffit à le démontrer. Selon les affirmations de Bourdieu, les hommes suivent les normes sociales qui les obligent à démontrer leur virilité dans tous les domaines, les dictatures et les viols étant des exemples de ces comportements (Bourdieu 1998). En effet, l'idéal de masculinité se définit par l'honneur, la force de volonté, le courage, la virilité, l'aptitude pour le combat

et l'exercice de la violence. L'homme doit prouver sa masculinité à travers la violence, tout au long de sa vie lors de différents rites de passage, tels que l'école ou l'armée. Cette caractéristique masculine lui permettra de gagner respect et honneur. De cette façon, la violence apparaît chez des individus qui ont intériorisé les processus de socialisation, les valeurs, rôles ou attitudes en relation avec l'agressivité.

La pièce de Laila Ripoll *Unos cuantos piquetitos* est représentative de ce comportement machiste. Elle cherche l'origine de la violence machiste en nous montrant toute la brutalité dont l'être humain est capable. Pour ce faire, elle choisit un lieu commun qui est encore présent dans l'imaginaire collectif, le programme radiophonique *El consultorio de Elena Francis*, qui représente la répression franquiste sur les femmes. Ce programme, bien que présenté par une femme, agit contre les propres intérêts de la féminité, car il perpétue les normes de bonne conduite que doit adopter la femme pour satisfaire son mari. Cette émission a existé pendant près de quarante ans (de 1947 à 1984) et était diffusée sur Radio Barcelona, devenant ainsi une référence qui a contribué à la propagation des idées et valeurs machistes de la société patriarcale. Ces valeurs, qui opprimaient la femme, la rendaient complètement dépendante à l'homme, en effet, « no puede una mujer sentirse placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra más fuerte. Más fuerte en todo : en lo sentido y en lo imaginado. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida… » (Ripoll 2000b, 21). Ainsi, l'éducation qu'elle a reçue et le discours machiste de la société ont fait d'elle une femme dépendante, incapable de dénoncer son mari. Étant sous le joug de la domination masculine, elle n'est pas capable d'agir face au danger imminent. En effet,

> Atrapada en el contexto familiar en una situación de subordinación, su concepto deformado de sí misma como ser humano y de los derechos de los hombres sobre su cuerpo y su salud mental, así como su baja autoestima, hacen que la mujer no sea capaz de ver otra salida más allá de la sumisión si quiere sobrevivir[224].

Ce comportement est un processus intériorisé par beaucoup de femmes qui organisent leur vie autour de la figure masculine. L'épouse, soumise à son mari, s'excuse constamment, soulignant les remords qu'elle ressent dès qu'elle fait quelque chose qui n'est pas en adéquation avec ce qu'il attend d'elle. De surcroît, comme nous l'avons mentionné maintes fois, selon l'opinion publique, c'est elle qui est coupable du comportement de son mari. Il agit de cette manière par sa faute. C'est la raison pour laquelle, non seulement elle lui pardonne, mais en plus elle s'excuse, suivant les préceptes des normes patriarcales prônées dans le programme d'Elena Francis : « debes perdonar, tienes que perdonar. Solo el perdón generoso y completo puede resolver la situación » (Ripoll 2000b, 48). « Pobrecito, / perdóname. / Es que trabajas mucho / y eso pone de mal humor a cualquiera » (Ripoll 2000b, 41) est la réponse de la femme aux agressions verbales et physiques de son mari, prouvant ainsi que les préceptes machistes sont totalement ancrés au plus profond d'elle-même et régissent son attitude.

---

[224] Fernández Morales, M. (2002). *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta de lucha contra la violencia de género*. Oviedo: Ediciones KRK, 210.

Selon Emmanuelle Garnier, cette œuvre fait partie d'un ensemble de productions dont l'objectif est de « invitar al espectador a tomar conciencia del fundamento cultural de la dicotomía hombre-fuerte/mujer-débil, de la dificultad para las mujeres de romper con los modelos heredados y de construir una identidad propia » (Garnier 2011, 45). Laeticia Rovecchio Antón, quant à elle, analyse cette œuvre indiquant la structure inverse de cette production, c'est-à-dire qu'elle commence par le résultat de cette éducation franquiste qui prônait la toute-puissance du patriarcat. Le mari est un homme inculte avec un fort penchant pour l'alcoolisme, qui lui sert d'échappatoire. C'est également un homme sous l'influence de l'éducation de sa famille et de la société. L'éducation machiste qu'il a reçue se reflète tout au long de la pièce. En premier lieu, sa mère lui a transmis des valeurs dans lesquelles les femmes offrent leurs services aux hommes. En effet, il attend que sa femme lui face don de sa personne sans contrepartie (Rovecchio Antón 2015a) : « mamá, / un hombre es un hombre. / Siempre me lo has repetido / y yo he aprendido bien la lección. / No lloro porque soy un hombre, / y en mi casa llevo bien puestos los pantalones » (Ripoll 2000b, 19). Bien entendu, le fait qu'il « llev[a] bien puestos los pantalones » renvoie directement à la violence. Son éducation, les valeurs prônées par la société lui ont enseigné que c'est l'homme qui dirige et décide, tandis que la femme doit obéir sans discuter et remplir sa mission, sinon elle se confronte aux châtiments que lui seul, en tant qu'homme, peut et doit lui infliger. Le mari, fruit de la société, exalte sa masculinité en rabaissant sa femme à l'état de chose, d'objet inutile qui a perdu sa condition de personne et d'être libre. De cette manière, la dramaturge, selon les conclusions d'Avilés Diz dans son article « Ecos de la España franquista en *El día más feliz de nuestra vida* de Laila Ripoll », met en avant les causes profondes du mal qu'elle prétend dénoncer : la marginalisation sociale et intellectuelle de la femme pendant le franquisme (Avilés Diz 2014). De plus, il est important de relever que les personnages n'ont pas de noms propres, ce qui est également le cas dans d'autres de ses œuvres. Ils sont désignés par Él et Ella. En dépersonnalisant les personnages, Laila Ripoll se situe du côté de la dénonciation collective, ils représentent l'ensemble de la communauté. Chacun d'entre nous peut s'identifier tout en éliminant la distance entre un personnage et un autre. L'anonymat symbolise les failles de la société qui permet ce type de violence.

Quand la pièce commence, le drame a déjà eu lieu. Ella est une femme dominée par la haine et la rancœur qui veut se venger de son mari : « ahora ya / sí que no. / Ahora ya / sí que no me das miedo / Han cambiado los papeles / Ahora soy yo la que te atormenta » (Ripoll 2000b, 15), tandis que son mari, sur le banc des accusés, n'éprouve aucun sentiment de culpabilité. Il estime que son comportement ne mérite pas de châtiment, car il a fait ce que tout homme est en droit de faire : « total, / unos cuantos piquetitos. / Toda esta escandalera / por unos cuantos piquetitos. / Unas copas de más… / como cualquier hombre » (Ripoll 2000b, 17). Pour lui, ses agissements correspondent à ce que la société lui a appris, d'où son étonnement face à ce procès. Il se sent rejeté par cette société qui lui a enseigné à agir de la sorte : « no entiendo nada. / Esto no me lo había enseñado nadie. / […] / Y ya nadie me quiere. / Ni mi madre se atreve a mirarme a la cara. / No es justo » (Ripoll 2000b, 19). Il s'agissait de sa femme, il avait

donc tous les droits, y compris celui de vie et de mort, comme n'importe quel autre homme. C'est pourquoi il ne ressent aucun remords : « aquí todo el mundo se confunde. Éste no es sitio para mí. / Tiene que haber un error, / sin ninguna duda. / Soy una excelente persona. / Pregúntenle, / pregúntele a mis vecinos, / a mi santa madre, / a mis compañeros de trabajo » (Ripoll 2000b, 17). La société, qui lui a appris à dominer sa femme et à la traiter comme un objet, se dresse aujourd'hui contre lui sans motif apparent, d'où sa confusion, puisque personne ne lui a jamais enseigné que la femme était une personne à part entière avec ses opinions, ses sentiments, son individualité et sa personnalité.

Dans cette œuvre, la violence du mari est due à l'intériorisation des processus de socialisation, qui prônent le machisme et la violence qui y est associée. Une autre cause de la violence est l'état physique ou émotionnel qui prédispose les hommes à avoir un comportement agressif. La banalisation de la consommation d'alcool a contribué à développer cette attitude : « un poco de alcohol no hace daño, / ayuda a la digestión y es bueno para todo. / Lo dicen hasta los americanos » (Ripoll 2000b, 18). La consommation d'alcool, prônée par la société, rend invisibles les méfaits de la consommation abusive. Le mari intériorise les préceptes enseignés et se les approprie en les poussant à l'extrême, que ce soit aussi bien concernant sa femme que l'alcool : « hay veces que apesta a alcohol. / Hay veces que viene dando tumbos / entre las paredes del pasillo, / se desploma en la cama / y se duerme como un puerco » (Ripoll 2000b, 54). Tous ces facteurs ont influencé son caractère et légitimé son attitude, provoquant ainsi la fin tragique de son épouse. L'individu appartenant au groupe dominant estime que le dominé mérite le châtiment qui lui est infligé et que cette conduite violente a davantage de bénéfices que de préjudices. La faute des abus du mari retombe invariablement sur la femme, nous l'avons dit, car quand son mari rentre saoul, elle est désagréable : « no te pongas ya de morros. / Estás muy fea cuando te pones de morros ». De plus, selon son opinion, elle aime être ainsi : « Te encanta ponerte de morros » (Ripoll 2000b, 27) lui dit-il. Selon sa perception de la réalité, malgré ses insultes constantes, elle devrait être agréable et non pas adopter une attitude déplaisante : « me vas a acabar jodiendo el día » (Ripoll 2000b, 29). Il est le centre d'attention de cette maison, sa femme doit lui être entièrement dévouée et tout ce qu'elle fait doit tourner autour de lui, même sa mort n'est qu'une tentative pour le déstabiliser : « si con tal de joder / eres capaz hasta de morirte » (Ripoll 2000b, 57). Il va jusqu'à annuler l'individualité de sa propre mort : elle n'est pas morte à cause de lui, elle l'a fait pour lui porter préjudice. D'ailleurs, il n'hésite à affirmer qu'il n'est pas responsable de son comportement, ce sont les éléments extérieurs qui provoquent cette violence : « es el tiempo, / el alcohol, / la vida o el demonio ». Pour éviter ces situations, la femme ne doit pas le provoquer :

No puedo soportar algunas cosas.
Lo sabes.
Entonces…
¿para qué las haces?
Me provocas,
me confundes,
me vuelves loco

y el demonio echa las patas por alto.
Es muy malo el demonio.
Malísimo.
Por eso no hay que provocarle.
Hay que ser buenecita
para que el demonio no se enfade[225].

Ainsi, le mari n'est jamais coupable de ses agissements. D'ailleurs, il le fait pour elle : « yo te quiero. / Por eso lo hago. Si no te quisiera, / si me diera igual… / Pero te quiero » (Ripoll 2000b, 47). Il représente la violence machiste dans tout ce qu'elle a de plus odieux et abject. Cet homme a perdu tout sens de la réalité et ne voit la vie qu'à travers le prisme déformé de la violence et la haine.

Le récit de Najla, petite fille de dix ans vendue par ses parents à un homme vieux et répugnant, est particulièrement poignant et reflète cette même violence à un degré différent. Cet homme ainsi que ses sœurs lui font endurer des souffrances inimaginables qui la pousseront à mettre fin à sa vie. « Golpes y puñetazos… […] aterrorizarme, […] pellizcarme, […] gritarme, […] insultarme » ne sont que des aperçus des souffrances endurées. À l'instar des exemples antérieurs, ce ne sont pas les agissements de l'homme qui sont remis en cause, mais l'attitude de cette jeune fille : « porque no hago las cosas bien, / porque no hago lo que te gusta » (Ripoll 2013d, 106-7) avoue-t-elle, justifiant ainsi les horreurs subies. La haine de cet homme et de ses sœurs, qui la griffent et lui tirent les cheveux, sont des démonstrations de pouvoir sur Najla. Cette petite fille, issue d'un milieu pauvre sans instruction et sans défense, n'est qu'une enfant et en tant que telle n'a pas l'expérience nécessaire pour s'occuper d'une famille. En effet, elle explique que « atenderte no es lo mismo que acunar a mi muñeco, / o dar de comer a Wali », dans une tentative pour justifier son manque de compétence, alors qu'il est impossible de justifier des comportements atteignant un tel degré d'atrocité. Dû aux mauvais traitements, sa personnalité a été annulée, c'est pourquoi elle se dénigre et se méprise, comme ses propres mots le confirment : « aunque no exista, / aunque no sea nada » (Ripoll 2013d, 106). Ses parents l'ont envoyée dans un monde d'adultes dans lequel règnent la terreur et la haine, c'est la raison pour laquelle elle a choisi de se délivrer de cette prison par le seul moyen qui était à sa portée, en se donnant la mort.

Bien qu'il ne s'agisse pas de violence d'un homme sur une femme, Bernarda suit ce même patron quand elle est fait usage de la violence envers ses filles pour que celles-ci restent dans le droit chemin. Lors de l'épisode du vol du portrait de Pepe el Romano, la didascalie « avanzando y golpeándola con el bastón » (García Lorca 1996f, 613) renvoie à ce désir de soumission de la part de la mère qui ne connaît pas d'autre solution que la violence à l'insubordination des filles. L'adverbe « violentamente » quand elle « quita violentamente con su pañuelo los polvos » (García Lorca 1996f, 600) du visage d'Angustias est une preuve de plus de cette rage incontrôlée. C'est ce qui attendait

[225] Ripoll, L., *op. cit.*, 47.

également Adela quand Bernarda « se dirige furiosa hacia [ella] » si elle n'avait pas brisé le bâton, symbole de son autorité.

Les actes de violence perpétrés par les hommes sont justifiés par la société de diverses manières, mais une constante revient : la responsabilité de la femme dans ces agressions. Le « crime » de la femme qui engendre cette violence n'est autre que sa désobéissance aux règles imposées par son conjoint. L'Alcalde de *La zapatera prodigiosa* est un exemple. Il est clair et franc sur le comportement à adopter avec une femme. Il faut l'éduquer, lui apprendre à se comporter correctement et pour y arriver, tous les moyens sont bons : « a las mujeres buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer kikirikí, la vara, no hay otro remedio ». La violence physique suit de près la violence verbale, pouvant aller jusqu'à la mort. Ces ex-femmes en sont témoins : « Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última, te lo pueden decir desde la otra vida, si es que por casualidad están allí ». Les actes de la Zapatera méritent, pour lui, ces accès de violence : « si tu mujer habla por la ventana con todos, si tu mujer se pone agria contigo, es porque tú quieres, porque tú no tienes arranque » (García Lorca 1996g, 206). Le Zapatero doit savoir dominer violemment sa femme, car la violence est la seule manière de « communiquer » avec une femme, l'obéissance et la soumission étant les maîtres-mots d'une relation de couple. Pedrosa est également un homme qui fait usage de cette brutalité afin d'obtenir ce qu'il désire. Il n'hésitera pas à condamner Mariana à mort n'ayant pas obtenu de confession : « yo te quiero mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta. Me has despreciado siempre ; pero ahora puedo apretar tu cuello con mis manos, este cuello de nardo transparente, y me querrás porque te doy la vida » (García Lorca 1996h, 145). Cette violence exacerbée met en évidence le caractère masculin qui ne tolère pas qu'une femme puisse le repousser ou se confronter à lui. Le processus de socialisation basé sur la domination machiste vise à assujettir la femme, qui ne se soumet pas volontairement, par la force. Il n'y a pas d'autre issue possible : la soumission ou la violence, l'un n'excluant pas nécessairement l'autre.

La virilité et l'orgueil masculin passent par la capacité de l'homme à maintenir sa femme fidèle et à la punir en cas d'infidélité avec la mort, si cela s'avérait nécessaire. Il préfère qu'une femme soit fidèle parce qu'elle a peur, plutôt qu'une femme faisant preuve d'une fidélité sincère, fruit du respect mutuel entre les conjoints. Dans tous les cas, c'est elle qui est la responsable des actes de violence de l'homme, car elle le provoque avec son attitude. Les hommes ont toujours eu le contrôle sur les femmes, elles sont leur propriété. Pour certains d'entre eux, c'est un droit immuable. C'est pourquoi ils sont réticents aux changements, ils ne veulent pas perdre ce qu'ils considèrent être leur propriété. Quand celle-ci montre son pouvoir de décision, certains hommes, craignant de perdre leur autorité, en viennent à perdre le contrôle, aboutissant ainsi à des comportements violents. Cette prise de pouvoir peut, dans certains cas, n'être qu'une tentative de prise de parole, de donner son opinion, comme dans *Unos cuantos piquetitos*. Le lecteur ne sait pas ce que la femme a dit, mais il connaît la réaction du mari, violente et brutale : « ¡Calla ya! / […] / ¿Me meto yo en tus cosas? / […] » (Ripoll 2000b, 37). Face à ces violences

répétitives, l'épouse voudrait abandonner son mari. La haine qu'elle ressent à son égard augmente de jour en jour, mais ne suffira pas à la pousser à partir : « agarraría la maleta y a la niña / y me iría de aquí para siempre » (Ripoll 2000b, 44) confesse-t-elle. Cependant, ses envies de vengeance alternent avec les actes quotidiens. Ces derniers étouffent sa volonté la plongeant dans une violence quotidienne qu'elle considère normale. Elle s'est habituée à cette situation dans laquelle seul existe son mari, puisqu'il lui interdit d'avoir des relations avec d'autres personnes : « como no te gusta que entre nadie en casa sin estar tú, / no me he atrevido a llamar a nadie para que lo hiciera » (Ripoll 2000b, 40). Les agissements du mari alternent, eux aussi, entre la violence et la tendresse : « la golpea brutalmente. *(Pausa)*. La besa con cariño. Repentinamente tierno » (Ripoll 2000b, 33). Il commence par des insultes, puis la menace : « levanta la mano amenazando con darle un guantazo » (Ripoll 2000b, 39), la gifle et la frappe jusqu'à ce qu'elle meure : « agarra el cuchillo de pelar patatas y golpea brutalmente a Ella » (Ripoll 2000b, 55). Cette violence qui monte crescendo est également retranscrite lors du jeu qui consiste à trouver des suffixes au mot « amor », d'« amor » il passe à « amoroso » et termine par le verbe « amortajar » (Ripoll 2000b, 32-33). Tous les deux suivent ce même schéma, ils mêlent les actions quotidiennes à la tendresse et à la violence, et sont incapables d'avoir un regard extérieur sur les évènements.

Pour résumer,

> Les effets pernicieux de la socialisation sur l'attitude soumise de la femme n'ont pas seulement touché celles qui furent les destinataires directes de cette éducation, mais ils ont déteint sur des générations suivantes. La façon dont ce message imprégna le comportement des hommes et des femmes pendant des décennies est à la source de ce fléau social qu'est encore aujourd'hui la violence contre les femmes. Il y a encore des hommes qui réagissent violemment devant la demande d'indépendance de leurs épouses parce qu'ils ne peuvent pas tolérer leur perte de pouvoir, mais il y a aussi des femmes qui croient que l'unité de la famille est une responsabilité qui n'incombe qu'à elles et une priorité qu'il faut faire passer devant n'importe quelle autre circonstance[226].

Toujours selon l'étude d'Adriana Cases Sola, dans la perception de la violence machiste les stéréotypes concernant le genre sont omniprésents. La femme respecte son rôle de femme passive, soumise à la volonté de l'homme dominant qui joue un rôle actif. De cette manière, les stigmates persistent. La femme, docile et soumise, est la victime, alors que l'homme, viril et brutal, est l'agresseur, ce qui contribue à nier et occulter les actions de résistances féminines. L'histoire a tendance à rendre invisibles les femmes qui ont résisté à la violence, utilisant cette même violence en tant qu'arme défensive. La société cache les agressions qu'elles ont commises dans le but de renforcer le stéréotype de la femme passive. Au lieu de reconnaître le rôle actif de certaines dans les agressions, les motifs des femmes violentes sont le plus souvent assimilés aux faiblesses propres à leur sexe, ne tenant pas compte de leur volonté d'action. Ainsi, cette attitude aux traits masculins peut être due à la maternité, à une sexualité démesurée (impropre à son genre) ou à un trouble mental, mais jamais celle-ci ne trouve son

[226] Bellavitis, A., Edelman, N. (2011). *Genre, femmes, histoire en Europe*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest, 273.

origine dans la volonté de la femme. De plus, une telle femme a nécessairement des caractéristiques masculines, c'est sa nature « malade » qui la pousse à agir, renforçant ainsi les attributs de chaque sexe (Cases Sola 2016). C'est le cas de Yerma qui, aveuglée par son désir de maternité, finit par assassiner Juan. Dans un élan de colère, elle tue son mari et par la même tout espoir de devenir mère un jour :

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. […] Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo![227]

Comme nous l'avons analysé précédemment, elle prend les caractéristiques masculines lui donnant la force physique d'étrangler Juan : « Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Yerma le aprieta la garganta hasta matarle » (García Lorca 1996j, 526). Le comportement extrêmement violent de la protagoniste se définit par les stéréotypes de la femme : la frustration ressentie par sa stérilité, la folie qui l'envahit peu à peu et sa transformation progressive en homme.

Néanmoins, nous ne pouvons ignorer que la femme peut être active, violente et brutale et pour des raisons très diversifiées. Elles peuvent vouloir se défendre elles-mêmes, défendre autrui d'une agression ou, tout comme les hommes, être violentes par l'intégration d'un processus de socialisation qui incorpore des valeurs de dominations et de violence. La Poncia, femme aux traits masculins, fait preuve de violence physique pour s'imposer à son mari :

LA PONCIA : ¡Yo pude con él!
MARTIRIO : ¿Es verdad que le pegaste algunas veces?
LA PONCIA : Sí, y por poco lo dejo tuerto.
MAGDALENA : ¡Así debían ser todas las mujeres!
LA PONCIA : Yo tengo la escuela de tu madre. Un día me dijo no sé qué cosa y le maté todos los colorines con la mano del almirez. *(Ríen.)*[228]

Bien que le ton adopté dans cette scène soit plutôt comique, relâchant ainsi la tension des scènes précédentes, il est important de souligner la violence de ce personnage, qui n'hésite pas à utiliser la force brutale pour arriver à ses fins. La Poncia a intériorisé les schémas de domination masculine, schémas dans lesquels la femme doit se soumettre à la volonté du mari : « el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón » (García Lorca 1996f, 604). Mais elle ne suit pas ses propres conseils, prenant le rôle de l'homme dans sa relation maritale, selon la vision traditionnelle. Elle a intégré les comportements de domination et de violence à sa propre personnalité, faisant d'elle une femme forte et digne de respect pour les autres femmes, comme le souligne Magdalena, même si privilégier les armes des hommes pour les contrer n'est pas la solution.

[227] García Lorca, F., *op. cit.*, 526.
[228] García Lorca, F., *op. cit.*, 604-605.

La violence féminine peut également être indirecte, c'est le cas de l'épouse dans *Unos cuantos piquetitos*. La haine qu'elle ressent envers son mari la pousse à vouloir sa mort, mais, contrairement à celui-ci, ses pensées ne se transformeront pas en actes : « cogería el almohadón / y te lo apretaría contra la cara » (Ripoll 2000b, 44). Ce ne sera qu'une fois décédée qu'elle pourra exercer sa vengeance depuis l'au-delà. Elle a finalement pris sa « vie » en main, elle se sent libre d'agir et de penser. Elle a compris qui était réellement cet homme avec qui elle partageait sa vie, même s'il est trop tard. Néanmoins, son fantôme compte se venger de tout ce qu'il lui a fait subir :

Ahora ya
sí que no.
Ahora ya
sí que no me das miedo
Han cambiado los papeles
Ahora soy yo la que te atormenta.
[…] Ya no me aguanto la respiración
para que no me descubras.
Ahora saco los brazos
y te agarro las piernas
a ver si,
con un poco de suerte,
te mato de un susto[229].

Dans *Najla*, la violence n'est pas faite sur autrui, mais sur la propre protagoniste. Elle-même décide de mettre fin à sa vie afin d'échapper à cette existence de souffrance et de torture. Il s'agit d'un acte de courage, puisqu'elle a pris le parti de fuir cette vie à laquelle elle est condamnée. À travers sa mort, elle a « atteint la liberté » et, par la même occasion, se venge de cet homme et de ses sœurs : « espero que te dé mucha vergüenza. / Y a tus hermanas también » (Ripoll 2013d, 102). Contrairement à Adela, il ne s'agit pas d'un acte impulsif, dominé par les émotions, mais d'un acte réfléchi. « Aunque no sepa leer las etiquetas de los venenos, / aunque no pueda conseguir un arma / y los cuchillos de cocinar están mellados, […] tengo con qué acabar » (Ripoll 2013d, 106) affirme-t-elle, elle se suicidera avec l'essence entreposée dans la cuisine, ce qui démontre sa force de volonté. Cette petite fille de dix ans atteindra la paix et la liberté par la seule manière qui s'offre à elle : « ahora vacío el bidón de gasolina sobre mi cabeza, / ahora prendo una cerilla / y sueño con los cuentos de Afsana / y con escaparme volando desde la azotea del Hotel Nazary » (Ripoll 2013d, 107). Malgré son jeune âge, elle est consciente qu'elle n'est pas seule dans cette situation, Afsana, Amina, Malika, Wasima ne sont que quelques noms parmi la multitude d'enfants qui ont été vendues à des hommes dont l'objectif est d'abuser d'elles et de les maltraiter de toutes les manières possibles. D'ailleurs, elle fait référence à une femme Nicole Millet qui est morte brûlée sur une chaise, qui, elle, était indemne. Le mari a été déclaré innocent, car « aquello era un claro caso de combustión humana espontánea, producida, sin ninguna duda, por una visita de Dios » (Ripoll 2013d, 108). Une fois encore, l'homme n'est pas responsable de

[229] Ripoll, L., *op. cit.*, 15.

la mort de sa conjointe. Aidé par la société, et dans ce cas par un chirurgien, il a à peine besoin de se justifier quand il s'agit du meurtre d'une femme. La haine que ressent Najla est ce qui lui donne la force d'aller jusqu'au bout. Elle utilise la violence contre elle-même, certes, mais l'utilise aussi indirectement contre ses oppresseurs, ce qui constitue une victoire, bien qu'en demi-teinte, contre cette société qui l'a abandonnée. Ainsi, contrairement aux idées reçues, à l'aide de ces démonstrations, nous pouvons conclure que la violence n'est pas l'apanage des hommes, mais une caractéristique qui peut toucher l'un ou l'autre sexe, dissociant les comportements sexués de la nature, afin d'aboutir à une pluralité d'êtres et de manières de vivre.

1.2.2. La domination érotisée

La violence machiste a de multiples facettes, nous l'avons vu. L'une d'entre elles se caractérise par la domination sexuelle. En effet, notre société à travers les symboles, le langage, les images et la publicité érotise la violence et la domination sexuelle masculine, en même temps qu'elle hyper sexualise le corps de la femme. Le sexe étant le reflet de la domination masculine, le corps féminin est utilisé en tant qu'objet sexuel. Georges Bataille dans son œuvre de référence, *L'érotisme*, explique que même si un homme peut être objet de désir pour une femme au même titre que la femme peut être désirée par un homme, l'homme étant le détenteur du pouvoir, c'est lui qui fréquemment prend l'initiative. Les femmes, quant à elles, dans leur passivité, tentent de susciter le désir du sexe opposé, « elles se proposent comme des objets au désir agressif des hommes » (Bataille 1965, 144). Les conditions de la relation de domination-soumission sont alors posées.

Dans son ouvrage, il met en constante relation l'érotisme, la mort et la violence. Déjà dans l'Antiquité, « le partenaire féminin de l'érotisme apparaissait comme la victime, le masculin comme le sacrificateur, l'un et l'autre, au cours de la consommation, se perdant dans la continuité établie par un premier acte de destruction » (Bataille 1965, 23). Bataille souligne la similitude entre l'acte d'amour et le sacrifice : tous deux relèvent de la chair et des plaisirs de la chair, pour conclure que la violence est partie intégrante de l'érotisme, tout comme l'interdit. Tout ce qui est prohibé exacerbe le désir, le mélange d'attraction et de répulsion, l'interdit et la levée de celui-ci créent le désir. C'est un fait commun : nous désirons ce que nous ne pouvons avoir. Une fois ce désir satisfait, nous nous désintéressons de cet objet de désir. Autrefois, l'érotisme était interdit, il était vu comme un péché, aujourd'hui dans notre monde profane, ce n'en est plus un, du moins en théorie. En effet, l'érotisme fascine, excite, mais il n'en reste pas moins un sujet tabou, malgré l'hyper sexualisation de notre société.

L'orgasme est appelé communément la « petite mort », ce terme n'est pas anodin. Il reflète le désir de défaillir, de sentir la passion nous consumer jusqu'à en perdre pied. Nous agissons à l'inverse de ce que nous ferions dans la vie quotidienne, c'est-à-dire que « nous dépensons nos forces sans mesure et parfois, dans la violence de la passion, nous dilapidons sans profit des ressources considérables » (Bataille 1965, 159). Ainsi, nous nous rendons compte de la force intense liée à l'érotisme, force qui ne

peut être réprimée ni cachée, du moins, elle ne peut l'être pour longtemps. La nature reprendra nécessairement le dessus, dans le cas contraire, nous pouvons nous attendre à de tragiques conséquences, comme cela a été étudié précédemment dans les œuvres de Federico García Lorca et Laila Ripoll.

La femme a toujours été considérée un objet de désir, que ce soit depuis l'Antiquité, avec les sacrifices, jusqu'à nos jours. De plus, comme nous l'avons mentionné, les interdits attisent le désir, le domaine de l'érotisme étant celui de la transgression des interdits. Nos instincts animaux sont constamment refoulés et réprimés dans nos sociétés où la sophistication est de mise. Dans l'érotisme, la beauté est ce qui est recherché et celle-ci se situe au pôle opposé de l'animalité : plus l'on s'éloigne de l'aspect animal, plus la personne est considérée comme belle. Cependant, il est impossible de réprimer complètement cet instinct animal et la possession de l'être désiré introduit nécessairement la souillure, une souillure animale. Selon les propos de Bataille, la beauté « est désirée pour la salir. Non pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner » (Bataille 1965, 159), car « au-delà de l'instinct sexuel, le désir érotique répond à d'autres composantes. La beauté négatrice de l'animalité, qui éveille le désir, aboutit dans l'exaspération du désir à l'exaltation des parties animales » (Bataille 1965, 158). Il va même jusqu'à affirmer que « l'essence de l'érotisme est la souillure » (Bataille 1965, 160). La femme est désirée pour être salie, et par conséquent, dominée. Ce rapport de domination va de pair avec celui de possession de la femme par l'homme. En effet, « la domination érotisée définit les impératifs de la masculinité ; la soumission érotisée définit la féminité » (Bereni et al. 2014, 77). L'homme la possède en la pénétrant, l'acte sexuel étant conçu comme une forme de domination, d'appropriation et de possession. Les rapports sexuels se construisent différemment en fonction du sexe. La femme est incitée, par le processus de socialisation, à considérer l'acte sexuel comme une expérience intime chargée d'affectivité qui englobe une multitude de facettes, telles que le toucher ou les caresses, sans que la pénétration y joue le premier rôle. L'homme, quant à lui, conçoit la sexualité comme une conquête : acte physique, agressif, orienté à la pénétration et à l'orgasme. Il s'agit purement et simplement d'un rapport de domination. D'ailleurs, la simulation de l'orgasme est un exemple du pouvoir masculin sur les femmes, car celles-ci se sentent dans l'obligation de rendre l'interaction conforme avec la vision masculine de l'orgasme féminin. Les hommes voient dans la jouissance la preuve de leur virilité et de la soumission du sexe opposé (Bourdieu 1998).

> Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination[230].

Dans cette société, l'acte sexuel est une démonstration de force sans rapport avec l'amour, le respect ou le plaisir. Dans *Bodas de sangre*, quand la Madre donne des conseils à son fils avant le

[230] Bourdieu, P., *op. cit.*, 27.

mariage, elle identifie la sexualité à la domination de l'homme et la soumission de la femme. La tendresse doit être liée à la force virile et brute, car la femme doit savoir à tout moment qui est le maître. Ainsi, les conseils de la Madre définissent parfaitement les rapports entre les sexes.

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas[231].

Le discours du Amigo dans Así *que pasen cinco años* mêle violence et érotisme. Il mentionne l'attraction sexuelle qu'il ressent due à la beauté physique d'une de ses conquêtes : « ¡Pero si vieras! ¡¡Tiene un talle!!... No... aunque el talle lo tiene mucho mejor Matilde. *(Con ímpetu.)* ¡Ay, Dios mío! », qu'il associe aussitôt à un acte de violence : « mira, es un talle para la medida de todos los brazos y tan frágil, que se desea tener en la mano un hacha de plata muy pequeña para seccionarlo » (García Lorca 1996b, 338). Sexe et violence sont unis, renvoyant à la domination érotisée, qui ne concerne toujours que le corps de la femme. Ce corps n'est excitant que s'il peut être brisé par la force virile d'un homme. Si cette femme ne peut être dominée et brisée, l'homme peut avoir recours à la vengeance. Tel est le cas dans *Santa Perpetua*. Zoilo a été victime non seulement de la vengeance de Perpetua, mais aussi d'un officier qui lui fera payer le mépris de sa sœur : « dicen que miro a mi hermana con ansia en los ojos. Dicen que bajo la pretina se le encendieron fuegos de artificio cuando la vio pasar. Dicen que mi hermana se rió de él una vez » (Ripoll 2013e, 238). Le rejet de sa sœur a été suffisant pour déchaîner la rage de cet homme qui a exercé toute la violence dont il était capable sur Zoilo, son but étant de faire souffrir la femme qu'il désire, démontrant ainsi sa virilité et son pouvoir de domination.

Ce rapport de force se reflète dans toutes les facettes de l'être humain, jusque dans l'anatomie. Le vagin est perçu comme un « phallus inversé » (Pouchelle 1983), car le phallus reste la norme, tandis que le vagin n'est qu'une dérivation de cette norme. L'organe masculin est ce qui caractérise notre culture occidentale. Toril Moi explique qu'il s'agit d'un indicateur positif qui indique l'unité et la simplicité, tout en étant considéré comme symbole du beau et de l'authentique. À cette vision unitaire, la société oppose les organes génitaux féminins qui sont chaotiques, fragmentés et, par conséquent, négatifs. Si toute notre culture se base sur l'ordre symbolique dominé par le phallus, la femme devient le symbole de la carence et de la différence puisqu'elle en est dépourvue. Le vagin étant perçu comme un phallus inversé, le corps de la femme est l'image négative de ce phallus. Tandis que le sexe de l'homme est « extérieur », montrant toute sa force et puissance, celui de la femme est petit, « intérieur », il se cache dans son intimité. Ces perceptions renvoient bien évidemment aux rôles assignés à chacun d'eux. Le corps féminin est donc réprimé par le phallocentrisme qui nie l'accès de la femme à son propre plaisir. Le plaisir de l'homme est unifié, comme son phallus, alors que celui de la femme est diversifié (les lèvres, le clitoris, la poitrine ou le vagin par exemple), sa jouissance étant, par conséquent,

[231] García Lorca, F., *op. cit.*, 452.

multiple (Moi 1988). C'est la raison pour laquelle l'homme se l'approprie en lui retirant l'accès à son corps et l'utilise comme objet sexuel. Les acteurs de la domination masculine conçoivent la femme en tant qu'être inférieur jusque dans ses propres organes, ce qui leur donne le droit de pouvoir l'utiliser et d'en abuser comme bon leur semble.

Les femmes ni sont propriétaires de leur corps ni peuvent exprimer leurs désirs librement, car elles doivent rester discrètes concernant leur appétit sexuel. Une femme doit garder les apparences si elle ne veut pas être stigmatisée. En effet, le stigmate de « salope » est encore aujourd'hui en vigueur et s'applique à toutes celles qui auraient une conduite sexuelle « hors normes » (vêtements et/ou comportements dits « provocateurs », de nombreuses conquêtes, etc.). Ainsi, suivant les codes de la société patriarcale, elles doivent dire « non », pour signifier « oui », pratique sociale qui rend difficile la distinction entre les relations sexuelles contraintes ou choisies. Certains hommes utilisent cette règle implicite pour justifier les abus sexuels et rejeter la faute sur la femme.

Le désir de conquête de l'homme se voit reflété dans certaines œuvres lorquiennes. Le Novio et Leonardo luttent à mort pour la Novia ; Perlimplín est « assassiné » par le jeune homme qui courtisait Belisa « porque sabía que te amaba como nadie » (García Lorca 1996a, 263) ; les prétendants de la Zapatera luttent pour son amour : « ¡Se están matando! ¡Se están cosiendo a puñaladas por culpa de esa mujer! » (García Lorca 1996g, 229) ou dans *Yerma* lors de la fête patronale dans laquelle « el año pasado se mataron dos por una casada seca y quiero vigilar » (García Lorca 1996j, 517). Ces hommes veulent conquérir les femmes qu'ils convoitent par la force. Pour ce faire, ils se mesurent à leurs semblables dans une démonstration de virilité qui les entraînera jusqu'à la mort dans certains cas. Leur désir sexuel réveille leur animalité, l'instinct prend le pas sur la raison les poussant à agir de la sorte. Tels des animaux, ils montrent à la femelle leur supériorité face aux autres mâles, celle-ci devant se soumettre au vainqueur. La conquête a plus d'importance à leurs yeux que la femme en elle-même, qui ne peut opiner étant donné qu'elle n'est qu'un prix. Cette lutte entre deux hommes provoque aussi bien en eux que chez elle le réveil des instincts. En effet, une femme n'en devient que plus attirante si elle convoitée par un autre homme, car c'est ce qui rend la conquête si intéressante. L'homme vainqueur devient le mâle *alpha* et peut exercer sa domination sur la femme, objet de cette lutte.

Dans *Yerma*, la fête patronale est le lieu des passions exacerbées au même titre que de la domination érotisée. La scène entre le Macho et la Hembra est particulièrement explicite à ce sujet. En effet, « en esta romería el varón siempre manda. Los maridos son toros, el varón siempre manda » (García Lorca 1996j, 521). L'homme domine et décide du sort de la femme : « el año pasado, cuando se hizo oscuro, unos mozos atenazaron con sus manos los pechos de mi hermana » (García Lorca 1996j, 517). Le verbe « atenazar » met en évidence la violence avec laquelle ces hommes ont abusé de cette femme, sans que rien ni personne ne les en empêche. De surcroît, la révélation de cet acte de violence ne choque pas les autres personnages, puisque « el varón siempre manda » (García Lorca 1996j, 521). La réplique « en cuatro leguas a la redonda no se oyen más que palabras terribles » (García Lorca 1996j,

517) souligne, d'un côté, la crainte qu'elles éprouvent face à ces comportements et de l'autre, l'impuissance face à ces évènements. L'alcool se mêle à cette fête, ce qui ne fait qu'amplifier la crainte des femmes, car alcool et violence sexuelle vont souvent de pair, ce que nous confirmerons à travers l'analyse d'autres pièces. L'alcool rend les hommes violents, violence qui s'exerce sur les femmes en les dominant sexuellement. La quantité d'alcool et d'hommes présents renforcent cette idée d'insécurité et de violence latente : « MUCHACHA 1ª : Más de cuarenta toneles de vino he visto en las espaldas de la ermita. / MARÍA : Un río de hombres solos baja por esas sierras » (García Lorca 1996j, 517). L'image de « río de hombres solos » souligne la force virile de ces hommes, enivrés par l'alcool, qui approchent comme une masse homogène imparable à la recherche de sexe et se retrouveront face à ces « mujeres que van a la iglesia. Van descalzas y llevan cirios rizados » (García Lorca 1996j, 518), femmes pures et sans défense qui devront se soumettre à leur volonté.

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le cas des homosexuels est souvent assimilé à celui de la femme, étant donné qu'ils sont exclus du groupe dominant et subissent le même traitement que celle-ci. Les rapports homosexuels ne font pas exception à la règle. En effet, ce rapport de domination, bien qu'atténué dans certains cas, reste présent : nous retrouvons le dominant et le dominé, qui correspond au pénétrant et au pénétré. En effet, lors de la sodomisation, le pénétrant affirme sa supériorité en féminisant son partenaire explique Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1998). L'homme sodomisé acquiert les stigmates de la femme, car il devient le pénétré et par conséquent le soumis et le passif. En effet, l'acte de pénétration est un acte violent qui permet l'appropriation et la soumission.

Les relations homosexuelles sont mises sur le devant de la scène dans l'œuvre de García Lorca *El público*, dans laquelle les personnages luttent pour atteindre un amour pur et vrai. Ici, nous allons commenter les relations sadomasochistes présentes dans cette pièce à cause de son versant violent. Certes, ce type de relations n'implique pas une soumission obligée et forcée de la part du soumis, puisque celui-ci est consentant et y trouve du plaisir, mais ces relations n'en restent pas moins violentes et reflètent les rapports de domination et soumission. La violence entre les partenaires est exercée dans le but de faire mal : le plaisir des partenaires passe par la douleur.

Les références au sadomasochisme imprègnent la pièce, notamment à travers la réitération du fouet qui acquiert quasiment le statut de personnage. Le Hombre 3º, en plus de cet instrument, « lleva muñequeras de cuero con clavos dorados » (García Lorca 1996e, 288). Par ailleurs, les allusions aux châtiments, aux coups de fouet, à l'esclavage et aux humiliations sont constantes et concernent non seulement le Hombre 3º, mais aussi la relation entre le Director et le Hombre 1º, relation dans laquelle un sujet humilié se soumet à la figure dominante : « HOMBRE 1º : *(Luchando.)* Te amo. / DIRECTOR : *(Luchando.)* Te escupo. / JULIETA : ¡Están luchando! / CABALLO NEGRO : Se aman » (García Lorca 1996e, 306). La référence au désir du Director qui souhaite broder la peau avec de la soie et une aiguille renvoie directement aux relations sadomasochistes : « Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los

tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas » (García Lorca 1996e, 286). Le fouet réapparaît lorsque les Caballos Blancos veulent l'utiliser avec Julieta : « desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas » (García Lorca 1996e, 304). Julieta est en proie à cette domination violente quand le Hombre 3º « le aprieta las muñecas ». Néanmoins, elle fait face à cette agression en se dressant contre son assaillant : « podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido » (García Lorca 1996e, 288), passant du statut de soumise à celui de dominante, notamment avec les Caballos. L'intervention : « No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta las espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros! » (García Lorca 1996e, 304) est la preuve ultime de ce changement de rôle que l'on retrouvera chez d'autres personnages de cette œuvre.

Les personnages alternent les rôles de dominé et dominant, d'esclave et de maître, tout particulièrement lors de la scène entre Figura de Pámpanos et Figura de Cascabeles.

FIGURA DE CASCABELES : *(Dejando de danzar.)* Pero, ¿por qué ? ¿Por qué me atormentas ? […] Te gozas en interrumpir mi danza […]
FIGURA DE PÁMPANOS : […] Si tu te convirtieras en pez luna yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre […]
[…]
FIGURA DE CASCABELES : Llévame al baño y ahógame. […] ¿Te figuras que tengo miedo a la sangre ? Sé la manera de dominarte. ¿Crees que no te conozco ? De dominarte tanto que si yo dijera « ¿Si yo me convirtiera en pez luna ? » tú me contestaras « Yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñitas ».
FIGURA DE PÁMPANOS : Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete porque te desprecio. […] Te escupo. […] *(Con voz débil.)* No, no te vayas ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?
[…]
FIGURA DE CASCABELES : Yo me convertiría en un látigo.
[…]
FIGURA DE PÁMPANOS : ¡No me azotes ! […] ¡No me golpees el vientre ! […] ¡Acabarás por dejarme ciego ! […] Estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies.
FIGURA DE CASCABELES : No, no. […] Eres tú quien me debes obligar a mí para que lo haga[232].

Ce dialogue montre les différentes images liées aux relations violentes de domination et de soumission. Selon l'analyse de cette œuvre par Beatriz Cortez, les changements de rôles entre soumis et dominants remettent en cause la permanence des rôles passifs et actifs dans les relations qu'elles soient de nature homosexuelle ou hétérosexuelle. Ainsi,

Lo que la obra rechaza no es la homosexualidad sino la construcción cultural del acto sexual como la necesaria penetración en la que la mujer o el homosexual pasivo son penetrados, mientras que el hombre o el homosexual activo desempeñan el papel de penetradores ; la exclusión de la violencia y del sadomasoquismo del ámbito de lo erótico ; y finalmente, la construcción del deseo, no a partir de las preconcepciones establecidas por las tecnologías del género del discurso patriarcal, sino a partir de

[232] García Lorca, F., *op. cit.*, 289-291.

rituales eróticos, del travestismo, de la representación de roles cambiantes, en fin, del reconocimiento de la conciencia dislocada del individuo y de la hibridez de su identidad[233].

De plus, le sadomasochisme permet la reconnaissance de la douleur non seulement dans ce type de relation, mais dans l'ensemble des relations amoureuses (Cortez 2001). Ainsi, par l'intermédiaire des relations homosexuelles et plus particulièrement sadomasochistes, il est aisé de comprendre comment la domination masculine, à travers le sentiment d'appropriation et l'affirmation de la masculinité, s'exerce jusque dans les confins de l'intimité, même si le sentiment amoureux et la passion sont présents. À la lumière de ces considérations, notre société est définitivement placée sous le joug du mâle dominant et de la culture patriarcale.

À la télévision, au cinéma, dans la publicité, les magazines, la pornographie, en résumé, dans tous les produits de consommation, la femme est montrée soumise. Elle est considérée comme un objet que l'on met en valeur, tel un objet dans une vitrine de magasin. Le corps de la femme doit être absolument parfait : performant et remarquable, si elles veulent être appréciées et acceptées par leurs pairs. L'image de la femme fait vendre, elle est là pour stimuler le plaisir masculin. Associée à l'animalité, elle excite par le regard des autres sur elle. En effet, les contenus culturels, même s'ils peuvent paraître neutres au premier abord, cachent l'essence du masculin. La femme reste prisonnière de ce modèle, prise au piège dans un rôle passif, dans lequel toute conscience et tout pouvoir de décision lui sont ôtés. Le culte du corps est un des piliers de notre société, car « es el lugar en el que la sociedad se mira, se experimenta y obra sobre ella misma » (Sassano 2003, 52).

Par conséquent, l'un des symboles d'appropriation du corps de la femme est le sexe. Nous avons vu que le rapport sexuel est l'expression du rapport de domination des hommes sur les femmes. Ils les possèdent en les pénétrant, ce qui réveille leur instinct animal. L'homme désire la femme pour la posséder et la salir. Il suffit de jeter un œil au matériel pornographique pour s'en convaincre. Dans ces productions, les femmes doivent « avouer » prendre du plaisir lors des rapports non sans avoir montré une certaine résistance. L'homme en profanant la femme l'oblige à avouer qu'elle y prend du plaisir, plaisir forcé, qui reprend les caractéristiques du viol. La femme est constamment dénigrée, traitée comme un objet et le rapport sexuel est représenté comme un acte de domination. Les hommes prennent le contrôle, la salissent et l'humilient afin de rendre la mise en scène plus excitante, allant même parfois jusqu'au viol. Démonstration ultime de la domination de l'homme sur la femme.

Le contrat de mariage entre un homme et une femme inclut la domination et la possession de la femme par son mari. Celle-ci se vend, vend son corps et son travail sexuel. Elle sert son époux gratuitement dans le domaine des tâches ménagères et dans celui du sexe, se devant de le servir en toutes circonstances. C'est pourquoi la notion de viol au sein du mariage pose encore problème conclut Carole

[233] Cortez, B. (2001). Sadomasoquismo y travestismo en *El público* de Federico García Lorca : un reto al heterosexismo compulsivo. *Hispanófila, nº133*, 38.

Pateman dans son ouvrage intitulé *Le contrat sexuel*. La société peine à croire qu'un mari puisse violer sa femme étant donné que celle-ci, par le contrat matrimonial, s'est livrée à son mari, lui donnant un accès illimité à son corps. Bien que tous les hommes n'utilisent pas la loi implicite du contrat sexuel, la position d'époux de l'homme reflète l'institutionnalisation de cette loi au sein du mariage, car le pouvoir est toujours présent même s'il n'est pas utilisé (Pateman 2010).

Le mari dans *Unos cuantos piquetitos* tente à plusieurs reprises d'avoir des relations avec sa femme. Il la traite comme un objet, la touchant sans son accord, prenant son refus comme une injure et une atteinte à sa virilité : « dame un beso, / no seas arisca », « estás echando un culo… / Trae que te lo palpe. / ¿Pero que coño te pasa? » (Ripoll 2000b, 28). Cette attitude contraste avec le respect dont il faisait preuve à leur rencontre : « ¿Puedo tocarte las manos? » (Ripoll 2000b, 61). L'épouse, peu à peu, éprouve du dégoût envers son mari : « ¿cómo es posible que alguna vez / me volviera loca con ese cuerpo lleno de vello? / Y ese olor… / un asco » (Ripoll 2000b, 52). Le dégoût ressenti par l'épouse contraste avec l'attirance que ressent la protagoniste de *El árbol de la esperanza* quand elle se réfère aux hommes : « me gusta el olor de los hombres, / De los hombres altos y fuertes / que huelen a sudor fresco » (Ripoll 2003b, 48), « olerte cuando regresas de trabajar, / descamisado y mugriento, / olor a sudor » (Ripoll 2003b, 75). L'odeur des hommes renvoie à l'instinct animal, bestial, qui peut provoquer aussi bien le désir que le dégoût. Dans le cas de Ella, ce qui l'a attirée dans un premier temps chez son mari est ce qui aujourd'hui la répugne profondément, car elle ne voit en lui qu'un animal brutal et violent. Afin d'éviter les rapports sexuels, elle a dû mettre au point différents stratagèmes. Tout d'abord, « [hace] tiempo para no tener que ir a la cama. / [Hace] coladas. / [limpia] e polvo », puis « decía… / la regla. / Pero él empezó a contar[…] las compresas » et enfin, elle a trouvé l'excuse des pois chiches : « benditos garbanzos que siempre hay que poner a remojo un día antes. / Hay meses en los que solo comemos garbanzos » (Ripoll 2000b, 53). L'homme n'accepte pas un « non » pour réponse étant donné qu'il s'agit du devoir de la femme, c'est pourquoi certaines d'entre elles se voient dans l'obligation de recourir à ce type de subterfuges afin de préserver leur corps d'une agression qui est considérée comme une obligation par la société.

Dans *La casa de Bernarda Alba*, le contrat de mariage s'étend aux autres femmes de la maison, dans le sens large du terme. Ici, il ne s'agit pas de Bernarda, mais de la servante qui a des relations sexuelles avec le mari de cette dernière. Même s'il n'y a pas de contrat matrimonial entre ces deux personnes, l'idée principale ainsi que le type de relation qui les unit restent les mêmes. En effet, la servante fournit un service à l'homme, tout comme son épouse, c'est une femme qui est mise à la disposition de l'homme de la maison. Elle travaille sous son toit et, par conséquent, est soumise à la même autorité que l'épouse. Si celui-ci veut entretenir des relations sexuelles avec elle, elle doit accepter, sa position socio-économique ne lui permettant pas de refuser. Ainsi, bien qu'au moment de la mort d'Antonio María Benavides, la Criada souffre de cette perte, manifestant sa douleur quand elle se retrouve seule : « ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de

esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. *(Tirándose del cabello)* ¿Y he de vivir yo después de verte marchar? ¿Y he de vivir? » (García Lorca 1996f, 587), force est de constater que ses propos montrent une certaine rancœur, voire de la haine, à son égard : « Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! » (García Lorca 1996f, 587), nous laissant supposer que ces rapports n'ont pas été consentis dans un premier temps. Cette relation, qui a sûrement commencé comme des abus sur la servante, s'est, au fil des années, transformée en une relation sentimentale, la victime devenant consentante. La Criada a accepté ces relations de peur de perdre son moyen de subsistance. Elle n'a pas eu d'autre choix que d'obéir à la figure autoritaire et a dû laisser de côté son honneur et sa dignité. Au fur et à mesure, elle a appris à vivre avec ces abus qui peu à peu ont fait partie de son quotidien. Ulpiana, quant à elle, n'a jamais accepté les abus sexuels du mari de Nazaria : « y el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera sangre. Y a agachar la cabeza y a aguantar » (Ripoll 2013a, 95) finit-elle par avouer. Ces viols répétitifs n'ont pas provoqué d'accoutumance chez cette femme, qui, des années plus tard, ressent le même mépris à l'égard de cet homme. De surcroît, les femmes de classes sociales modestes, comme les servantes, étaient considérées comme une source de plaisir illicite dans l'imaginaire collectif. En effet, une femme provenant d'un milieu modeste attisait le désir des hommes, leur beauté les provoquait les obligeant à céder à leurs pulsions. La féminité de la femme pauvre s'associait à la nature, à la sexualité et au désir, légitimant ainsi le droit de l'homme sur la femme.

Ainsi, les abus sexuels n'existent pas seulement dans la sphère privée, domestique, ils sont présents dans tous les domaines de la société. Les relations sexuelles étant une forme de domination de l'homme sur la femme, il est logique que le viol soit considéré comme l'exemple suprême de cette domination. Il permet à l'homme d'exhiber son pouvoir et sa supposée supériorité à ses pairs et aux femmes. De plus, le désir sexuel se décuple en même temps qu'augmente l'interdit. Étant donné que l'instinct animal est réprimé dans notre société, pendant les conflits armés, cet instinct refait surface et le viol s'érige comme la preuve du pouvoir des vainqueurs sur les vaincus. Violence et érotisme vont de pair et, rappelant les propos de Bataille, « l'essence de l'érotisme est la souillure » (Bataille 1965, 160). Ainsi, la femme est désirée, plus que par instinct sexuel, pour être salie, souillée et profanée.

Bien que le viol n'ait pas eu lieu dans *Víctor Bevch*, Nerea, consciente de la nature violente de Víctor, fait un cauchemar dans lequel il la force à avoir des rapports sexuels. Ce dernier méprise les femmes en les stigmatisant. Pour lui, elles ne représentent que des objets au service de son ego. Víctor voudrait reproduire la fantaisie d'un viol, car d'une part, il veut qu'elle résiste à ses avances et d'autre part, il souhaite humilier Nerea en la faisant pleurer, afin d'augmenter son excitation :

VÍCTOR : No me vengas con más cursilerías y bájate las bragas. Las mujeres sois todas iguales: unas lloronas y unas pesadas...
NEREA : Víctor : yo no te quiero ver triste ...
VÍCTOR : Pues yo a ti sí. Te jodes. Venga, llora un poquito.

NEREA : Te estás volviendo loco. ¿Por qué haces esto?
VÍCTOR : Porque te lo mereces, por blandengue y por puta. Venga, chúpamela y no me des más el coñazo. Y llora un poquito que me divierte[234].

La souffrance l'excite et il n'hésite pas à devenir violent quand il se sent rejeté, comme lorsqu'il veut embrasser Nerea et que celle-ci refuse : « VÍCTOR : *(Poniéndose violento)* ¿Te doy asco o qué? / NEREA : *(Intentando pasar)* Estás fatal, tío. / VÍCTOR : *(Muy abatido)* Perdóname, tía, por favor, perdóname... *(Agarra a Nerea de una mano y se la besa.)* Nere, yo te quiero mucho, Nere... ». Tout comme l'époux dans *Unos cuantos piquetitos*, il rejette la faute de sa conduite sur sa mère : « te quiero mucho. Estoy hecho polvo, Nere. Las cosas con mi vieja están como el culo. Todo me sale mal, el mundo se me cae encima, Nere..., », puis sur Nerea : « Sois todas iguales. […] ¿Qué pasa, que te doy asco? Pues eso no me lo decías antes. *(Masticando la palabra)* Ca-lien-ta-po-llas » (Ripoll 2000b, 24). Ainsi, sa conduite met en relief son caractère violent qu'il essaie difficilement de cacher. Malgré ses tentatives, il ne réussit pas à occulter la haine qui l'habite et sa soif de domination.

Pour aller plus loin dans la cruauté et la violence, la pièce *Najla* est particulièrement significative. Ici, il s'agit d'abus en tous genres et de viols répétés sur cette petite fille de dix ans. Son récit déchirant provoque une vive émotion chez le lecteur et le spectateur qui ne peut s'imaginer que de telles atrocités soient commises. Dans cette pièce, les hommes ne considèrent pas les femmes comme des êtres humains, car ils les vendent comme de simples marchandises. Bien que nous ne sachions pas les conditions de la vente de Najla, celle de son amie, Afsana, nous donne un clair aperçu de la valeur de la femme aux yeux de l'homme : « su padre se la jugó a las cartas » (Ripoll 2013d, 102), réalité simple et crue. La description de cet homme, qui devient son maître, passe par la synesthésie nous faisant ressentir le dégoût que ressent Najla. Dans ses yeux se mélangent les tendres souvenirs de cette enfant et l'atroce réalité à laquelle elle doit faire face :

Mis diez años están en mis ojos
[…]
Tus manos
también están en mis ojos.
Manos de viejo,
manos manchadas y ásperas,
[…]
Manos que me metes dentro del cuerpo,
que empuñan la vara y el látigo,
con las que me haces tanto daño que no puedo ni respirar.
Y tu lengua blancuzca […] dientes […]
[…] negros y verdes.
Y este trozo de carne que te cuelga
Y que me da tanto miedo.

[234] Ripoll, L., *op. cit.*, 16.

Todo está en mis ojos[235].

À cette description visuelle s'ajoute l'odorat : « tu olor a viejo, a rancio, a orines y a muerte… / tu olor está en mi ropa y en mi piel » (Ripoll 2013d, 106). Cette odeur rappelle l'épouse de *Unos cuantos piquetitos* dont l'odeur du mari lui provoque cette même sensation. L'odeur de l'homme est donc particulièrement importante, car c'est à travers elle que la femme perçoit et ressent les sentiments qu'elle éprouve à son égard, qui peuvent aller du désir jusqu'au dégoût le plus total. Outre les violences physiques de cet homme et de ses sœurs, Najla subit des violences sexuelles constantes : « también me metes otras cosas en el cuerpo, / pero me da tanto asco que no quiero hablar de eso en voz alta. / […] / no volverás a pegarme, / ni a chuparme, / ni a meterme trozos de tu carne dentro del cuerpo » (Ripoll 2013d, 106-7). Il exploite sexuellement cette fille, qui n'est pas encore femme, afin d'assouvir ses instincts les plus vils et abjects, mêlant sexe et violence poussés à l'extrême. Il la possède et la domine sexuellement, essayant d'anéantir en elle toute trace d'humanité, ce qu'il ne réussira pas complètement à faire puisqu'elle prendra la décision de se suicider afin d'échapper à son tortionnaire.

Laila Ripoll montre clairement dans plusieurs de ses œuvres ce désir de possession et de domination quand elle se réfère aux abus et aux viols des femmes en tant de guerre. Ces abus sont utilisés non seulement en tant que stratégie de guerre, mais aussi en tant que brutalité et violence engendrées par le désir de domination de l'homme. Dans *La ciudad sitiada*, la dramaturge présente des portraits de femmes violées, abusées par l'autorité, à travers l'histoire de sept personnages anonymes, conférant ainsi à la scène un caractère symbolique, bien que l'on devine l'influence de son voyage en Amérique Centrale, par l'intermédiaire des souvenirs liés à la guerre du Salvador. Cette pièce est également influencée par la guerre de l'ex-Yougoslavie et par les souvenirs de la guerre civile et l'après-guerre espagnole. Ces femmes racontent les horreurs des abus auxquels leur corps a été exposé. Une Mujer joven relate les évènements liés à son viol, en se centrant sur les sensations perçues et en les revivant, tout comme Najla. Elle entend ses agresseurs et sent « sus alientos ácidos » (Ripoll 2003c, 20). Son récit est poignant, car il souligne la peur qu'elle a ressentie, ainsi que l'atrocité du viol en lui-même. Ces hommes l'ont obligée à « probar hasta cinco babas distintas, hasta cinco alientos distintos, cinco braguetas distintas que olían todas igual. Cinco mugres distintas encima de su cuerpo » (Ripoll 2003c, 21). Son corps a été profané cinq fois et frappé « contra el lavabo, contra el quicio de la puerta y más tarde a puñetazos » (Ripoll 2003c, 21). Les hommes satisfont leur désir de domination non seulement en profanant son corps, mais aussi en l'humiliant avec les insultes et les coups. Dans une autre scène, une Mujer mayor prévient sa petite-fille à propos des hommes. Elle fait référence à ce même type d'hommes, des hommes violents qui dégagent une odeur insupportable et qui « cuando algo les gusta lo toman y punto » (Ripoll 2003c, 26). Ils sont comparés à des bêtes sauvages sans respect pour la vie

[235] Ripoll, L. (2013). « Najla ». In Juan Cavestany, *Nada tras la puerta*, Madrid : Instituto nacional de artes escénicas y de teatro, 103-106.

d'autrui : « no se lavan / son ignorantes / y están educados como los perros, / para matar » (Ripoll 2003c, 25). Ici aussi, nous pouvons relever la mention à l'odeur de ces hommes qui, une fois encore, n'attise pas le désir des femmes, mais leur répulsion : « cuando notes el hedor / sal corriendo » (Ripoll 2003c, 26). L'odeur insupportable et la comparaison avec des chiens sont aussi mentionnées dans le récit de la Mujer joven : « su aliento de borracho / avinagrado y espeso. / Aliento de perro » (Ripoll 2003c, 20), soulignant les principales caractéristiques de ces hommes violents et inhumains. Les hommes sont assimilés à des prédateurs qui annulent la femme, ils la prennent et l'utilisent comme un objet pour satisfaire leur désir et l'humilient de toutes les manières possibles.

Les situations de conflits armés nous mettent face à une autre réalité : la prostitution. L'État a toujours eu une vision ambiguë de la prostitution. D'un côté, il s'agit d'un mal nécessaire pour que l'homme puisse désinhiber ses plus bas instincts, ce qu'il ne peut pas faire avec sa propre femme, et de l'autre, la prostitution est perçue négativement par l'ensemble de la société. Aurora Morcillo Gómez revient sur cette thématique à l'ère franquiste. Lors de cette période, des lois visaient à punir la prostitution jusqu'en 1956, où celle-ci a été interdite. Le corps de la prostituée est une blessure ouverte dans le corps public s'opposant au corps pur, vierge de la future épouse et mère. De cette manière, le corps de la femme est marqué en tant qu'objet sexuel de caractère public, soit en tant que vierge et future épouse, soit en tant que prostituée destinée à être possédée (Morcillo Gómez 2015). Peu importe le cas, son corps est toujours mis à la disposition des hommes, sans qu'elle ne puisse décider. Dans certaines circonstances, le choix est encore plus réduit : survivre en se prostituant ou mourir. Ainsi, c'est la femme qui vend consciemment son corps et s'expose à subir toutes les humiliations que l'homme lui infligera soit dans le but d'obtenir de la nourriture ou dans celui de sauver sa vie. C'est pourquoi « la aceptación de la violencia sobre sus cuerpos no debe entenderse como una claudicación, sino más bien como una muestra de valentía para que sus existencias sigan adelante » (Rovecchio Antón 2015b, 13). Conformément à l'analyse de Laeticia Rovecchio Antón, la corporéité de ces femmes « representa el punto de partida de la rebelión, ya que encarna la defensa de la libertad y, más concretamente, de su honra » (Rovecchio Antón 2015b, 13), en se sacrifiant pour l'avenir de leurs enfants. Un exemple de ce sacrifice est la Madre dans *La ciudad sitiada* qui vend son corps afin d'obtenir de la nourriture. Elle assume ses choix, car elle sait qu'elle ne peut se permettre de faire preuve de dignité : « para comer hay que guardarse la dignidad en el bolsillo » (Ripoll 2003c, 30). Après le dégoût initial, elle a pris le parti de se détacher de son propre corps puisqu'elle « no [tiene] la culpa ». Elle explique : « me limito a desnudarme, / a tumbarme boca arriba, / cuento los desconchones del techo / y espero a que se acabe » (Ripoll 2003c, 30). Cette femme essaie de survivre à cette situation, tout en sachant que ses actes sont justifiés par le besoin, car ce sont les hommes qui abusent de leur pouvoir de domination et c'est sur eux que la faute retombe, contrairement à l'avis de l'opinion publique.

Un autre personnage, prénommé également la Madre, vend son corps pour donner à manger à son enfant, qui dans le cas contraire mourrait de faim. Dans son récit, elle fait souvent allusion à la faim

et aux conséquences sur son corps, étant donné que le manque de nourriture assèche son corps et l'empêche d'allaiter son bébé pour le nourrir. Elle s'excuse de son intrusion : « yo sé que usted está ocupado, / que tiene mucho que hacer. / […] / Miles de personas […] mendigando. / Importunándole » (Ripoll 2003c, 15), comme si elle était coupable d'une telle situation. L'homme, quant à lui, reste silencieux. Il tire profit et abuse de ces femmes qui n'ont pas d'autres choix que de vendre leur unique possession, leur corps. Tandis qu'elle demande de la nourriture à l'homme, celui-ci se limite à lui donner des ordres. Il lui somme de remonter sa jupe et de déboutonner sa chemise, puis de l'enlever : « ¡Súbete la falda! […] ¡Súbete más la falda! […] ¡Desabróchate la blusa! […] ¡Quítate la blusa! » (Ripoll 2003c, 15-16). L'homme ne l'écoute pas, il exerce sur elle son autorité, car il est conscient de sa situation et sait qu'elle lui obéira. Pour lui, cette femme n'est pas un être humain, elle est réduite à l'état d'objet, ce n'est qu'un corps dont l'unique but est de satisfaire ses besoins.

La dignité de cette femme, et de toutes celles dans sa situation, devient secondaire, la priorité étant la survie, peu importe par quels moyens, pour pouvoir donner un meilleur avenir à leurs enfants. Ses mères sont des exemples d'amour capables de tout sacrifier pour leurs enfants. La faim et la volonté de vivre sont plus fortes que la misère dans laquelle elles vivent. Elles ont intégré cette misère à leur vie. En effet, elles ont réussi à prendre le dessus et à considérer cette situation comme faisant partie de la quotidienneté, comme atteste la Madre : « una acaba acostumbrándose a todo » (Ripoll 2003c, 30).

Han aprendido a vivir bajo este estado de amenaza constante, al convertirlo en parte de su rutina, con el fin de sacar adelante sus vidas y las de los suyos. En este sentido, su honor se proyecta hacia la posibilidad que abren a sus hijos de seguir con vida a pesar del maltrato. De hecho, son conscientes de que para sobrevivir no disponen de otro camino posible: solo pueden sucumbir ante la voluntad de la autoridad opresora sin poder objetar porque esta dispone de la decisión de vida y muerte de cada uno[236].

De la même manière, dans *El triángulo azul*, les abus de l'autorité sont constants. Une femme gitane, Oana, offre son corps aux autorités, étant donné que la prostitution est son seul moyen de survie. En effet, étant dans le camp de concentration de Mauthausen dans lequel des dizaines de personnes sont tuées chaque jour, elle n'a pas d'autre choix que de se soumettre à l'autorité si elle veut avoir une chance d'en sortir vivante. Elle aussi, elle s'est habituée à subir les abus et humiliations, car elle n'a que son corps pour lui servir d'arme en attendant un avenir meilleur, qui, dans son cas, n'arrivera jamais.

A sobrevivir. Cada cual con sus armas. A mí, desde hace casi tres años, me violan doce seres repulsivos al día, pero estoy viva. Ya no me da asco ni vergüenza, ya no es mi cuerpo, ya no me pertenece, pero estoy viva y todavía puedo mantener una conversación contigo, todavía puedo decir yo y saber a quién me refiero, todavía tengo una vida, una conciencia y unos gramos de esperanza[237].

---

[236] Rovecchio Antón, L. (2015). « Una relectura de la "Numancia" de Cervantes : "La ciudad sitiada" de Laila Ripoll ». In Isabelle Rouane Soupault et Philippe. Meunier, *Tiempo e historia en el Teatro del Siglo de Oro*, Aix en Provence: Presses Universitaires de Provence, 15.

[237] Llorente, M., y Ripoll, L. (2014). *El triángulo azul.* Madrid : Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro, 64.

Tout comme l'épouse de *Unos cuantos piquetitos*, elle met en place des stratagèmes afin d'éviter d'avoir des rapports sexuels avec ces hommes qu'elle méprise : « OANA : Se te ha pasado el tiempo. / LA BEGÚN : No tardamos nada. / OANA : No hay tiempo. […] / LA BEGÚN : Me haces hablar para que se nos vaya el tiempo. / OANA : Te hago hablar porque siempre creo que será más soportable que follar contigo » (Ripoll et Llorente 2014, 86). Le fruit de ces abus à répétition contre le corps de la femme est la grossesse. Oana tombe enceinte, devenant ainsi la victime de ses oppresseurs. En effet, ils la méprisent, méprisent son corps et l'enfant qu'elle porte. À l'instar de la Madre de *La ciudad sitiada*, Oana n'a plus le statut de personne, elle n'est qu'un objet qui a été exploité à outrance jusqu'à devenir inutilisable, ce qui a entraîné sa mort et celle de son enfant qui ne verra jamais le jour. L'un des oppresseurs la tue en vidant « el cargador de la pistola sobre el cuerpo de Oana y sale » (Ripoll et Llorente 2014, 116), sans aucune considération ou respect pour cette personne qu'il vient d'assassiner de sang-froid. Il s'agit d'une scène extrêmement brutale, tout comme celle de *La ciudad sitiada*, dans laquelle un enfant relate les souvenirs heureux de son enfance avec sa famille. Cependant, l'« effet de choc »[238] est terrible quand nous découvrons que toute l'histoire n'est que mensonge : cet enfant n'a jamais pu naître, puisque les agresseurs l'ont arraché directement du ventre de sa mère :

Pero todo eso es mentira.
Son recuerdos prestados.
Yo nunca he ido de aventura,
ni he bajado
a por la leche y el pan,
ni me ha reñido la vecina,
ni he ido a por moras,
[ni he recogido a un perro lobo,]
ni he devanado madejas
porque yo no he nacido.
Me arrancaron del vientre de mi madre
porque era de otra raza[239].

Cette pratique est habituelle dans les périodes de conflits. Ces enfants sont perçus comme de futurs ennemis, c'est pourquoi ils préfèrent s'en débarrasser quand ils sont encore dans l'utérus de leur mère. De cette façon, les hommes dominants réalisent une purification ethnique, en détruisant l'identité personnelle et collective des femmes et, par extension, l'identité raciale et nationale. Par conséquent, les femmes perdent la maîtrise de leur propre corps, devenant des objets ou des instruments de guerre aux

[238] L'« effet de choc » est le terme qu'utilisent Rossana Fialdini Zambrano et Sibbald dans leur article intitulé *El « efecto de choque » en el teatro breve de Laila Ripoll*, Madrid : Visor Libros, 2011. Ainsi,
Este efecto [de choque] se sustenta en la recuperación de aspectos de la vida cotidiana de cualquier personaje, que de repente se ven reflejados dramáticamente en un escenario, y que provocan en el lector/espectador la percepción de que podríamos ser ese personaje que tiene el conflicto. Es decir, la estrategia de efecto de choque, que Ripoll utiliza magistralmente, provoca una inmediata identificación en el lector/espectador, quien, casi sin darse cuenta, entra a formar parte de la historia, acortando la distancia entre la ficción y la realidad (Fialdini Zambrano et Sibbald 2011, 266).

[239] Ripoll, L. (2003). « La ciudad sitiada ». In Laila Ripoll, *La ciudad sitiada. El árbol de la esperanza*, Madrid : La Avispa, 34.

mains de leurs agresseurs, dont l'objectif est d'éviter la contamination de l'espèce avec une race différente de celle des vainqueurs. Ces femmes, abusées de toutes les manières possibles, sont incapables de changer le cours de leur existence. Elles n'ont pas d'autre choix que de se soumettre à la volonté du groupe dominant. Malgré cet état de fait, elles continuent à lutter en silence, démontrant ainsi qu'elles font preuve d'une « gran fuerza, pues impulsan la canalización de su energía en un único sujeto portador de un único objetivo : el honor » (Rovecchio Antón 2015b, 15), en surmontant les épreuves pour avoir un jour une vie digne, non seulement pour elles-mêmes, mais aussi pour leur entourage. Luisa García-Manso dans son analyse conclut en insistant sur

La relevancia que adquiere […] la posición de especial vulnerabilidad de las mujeres durante la guerra, sobre todo en lo que respecta al impacto de la violencia infringida a través de las violaciones en masa, en las que el cuerpo de las mujeres es utilizado para llevar a cabo una limpieza étnica.

Et elle poursuit en affirmant que les deux œuvres de Laila Ripoll que nous venons de commenter interrogent le public

Sobre la prevalencia de la violencia en las sociedades del presente e intentan suscitar en el público una reflexión sobre los prejuicios racistas y misóginos en que se basa, con el fin de generar una conciencia colectiva más proclive a la igualdad social y a la eliminación de todas las formas de violencia[240].

1.3. Le corps fragmenté

1.3.1. Les corps mutilés

Les relations de pouvoir ne se définissent pas uniquement entre hommes et femmes, elles se produisent également entre les différents membres d'une population ou au sein d'une même société. Les guerres et les relations de force sont une constante chez l'être humain et marquent sa trajectoire depuis toujours. Étant donné que l'être humain se définit par la violence, nous pouvons nous demander comment se définissent ces guerres pour la prise de pouvoir : avec la violence et la mort, bien évidemment, avec la soumission de la population, des assassinats, des blessures et mutilations, avec la division des corps, en somme. Ce corps, sans lequel nous ne pouvons exister et qui nous permet de vivre dans la société, est blessé, mutilé, brutalisé, provoquant des conséquences insupportables dans nos relations avec autrui, et plus généralement avec le monde, si nous prenons en compte l'importance du corps dans nos sociétés.

Face à l'idéal du corps diffusé para la société, s'érigent des corps mutilés, cassés, des âmes blessées qui veulent se faire entendre, qui veulent s'exprimer sur les expériences qu'elles ont vécues, malgré le refus constant de la société pour leur accorder la visibilité désirée. Le XX^{e} siècle atteint des limites particulièrement sombres, étant donné les ravages historiques qui ont eu lieu, c'est pourquoi certains auteurs entament une réflexion en adoptant un point de vue ou une vision sinistre de ce qui est

[240] García-Manso, L. (2014). Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática española. *Revista de Escritoras Ibéricas, 2*, 166.

organique. Ces pensées trouvent leur origine dans le travail de « Georges Bataille, Artaud, Hans Bellmer y sus inquietantes muñecas, junto a manifestaciones más recientes como los sacrificios animales de Wols, o las automutilaciones de Günter Brus » (Vásquez Rocca 2008, 3). Le XXI[e] siècle suit ce mouvement de pensée et donne le premier rôle au corps à travers toutes ses facettes, en incluant et repoussant la vision idéaliste, diffusée par les moyens de communication du « cuerpo sano y joven, el cuerpo narcisista », pour revendiquer « esa parte maldita sometida a la temporalidad, al dolor, y en último extremo a la muerte» (Vásquez Rocca 2008, 3).

Laila Ripoll adopte ces préceptes et nous fait part dans ses œuvres de sa vision du corps, un corps mutilé et blessé, non seulement par les hommes qui exercent leur domination patriarcale et machiste sur les femmes, mais aussi par la violence de l'être humain en général sur la population, offrant une vision abjecte de la nature humaine. Deux de ses œuvres soulignent les atrocités des attentats de Madrid du 11 mars 2004 et les conséquences sur la corporéité des individus et, plus particulièrement des femmes. L'une d'entre elles est *Pronovias,* dans laquelle deux femmes se trouvent dans une boutique de mariage pour acheter une robe pour Bea, qui va se marier avec Félix, celle-ci est accompagnée de Clari, sa demoiselle d'honneur. Aussitôt, le spectateur se rend compte qu'elles ont d'importantes séquelles physiques, suite à l'attaque terroriste, grâce aux didascalies et au jeu sur scène : « Bea lleva el pelo rapado al cero y se desplaza torpemente con ayuda de dos muletas » (Ripoll 2006b, 147), tandis que « Clari no oye bien » (Ripoll 2006b, 148) et « le falta una pierna » (Ripoll 2006b, 152). Ici aussi, l'affrontement entre deux situations, deux personnes avec des séquelles physiques importantes essayant de vivre une situation commune, provoque un « effet de choc » parmi les spectateurs et lecteurs. Leur corps brisé et mutilé est un rappel constant de la tragédie qu'elles ont vécue. En effet, les actes quotidiens, même les plus insignifiants, deviennent un véritable défi pour ces deux femmes, comme « subir y bajar escaleras », « dormir sin dar un brinco a cada minuto », « convivir con nuestro cuerpo como si estuviera entero » ou encore « viajar en tren » (Ripoll 2006b, 157). La référence aux corps mutilés renvoie à *La ciudad sitiada*, pièce dans laquelle une jeune fille raconte l'horreur du bombardement qu'elle a vécu et les conséquences sur son corps. En effet, son corps est mutilé, il lui manque les deux jambes : « miré mi desnudez y descubrí / que en vez de muslos / tenía dos muñones retorcidos ». De plus, elle pensait que « [le] habían estallados los ojos » et quand « los aullidos se convirtieron en voces conocidas. / Fue cuando empezó a escocer la cara / a abrasar el pecho / a doler las piernas / a punzar el frío » (Ripoll 2003c, 10-11). Son corps est fragmenté, ce qui l'oblige à se déplacer « sobre un rudimentario carrito » (Ripoll 2003c, 9). Néanmoins, à l'instar des femmes de *Pronovias,* elle fait preuve d'un courage énorme et d'une résignation saisissante face à la brutalité des évènements : « no me quejo porque soy afortunada. Tengo un carrito con el que puedo moverme de ruina en ruina » (Ripoll 2003c, 11). Malgré l'horreur de sa mutilation, « entre los trozos de carne vi mis huesos pero no lloré » (Ripoll 2003c, 11), non seulement elle a trouvé la force de survivre, mais elle se sent reconnaissante d'être encore en vie.

Le corps de ces femmes ne correspond pas aux stéréotypes de la société. D'ailleurs, cette même société n'est pas faite pour elles, ces femmes luttent pour avoir une vie « normale », en utilisant l'humour et en se moquant d'elles-mêmes pour pouvoir affronter leur situation. Ce sont des femmes

Conscientes de su condición tragicómica cuando encarnan el papel de novia y de dama de honor en una boda que supone para ellas un desafío no solo a las convenciones de pulcritud y estilizada impecabilidad que parecen exigirse en una ceremonia semejante, sino a las propias leyes de gravedad, puesto que […] no pueden sostenerse sin ayuda. Sin embargo, y pese a que saben que, miradas desde fuera su porte parecerá ridículo, no están dispuestas a dejarse vencer por un patrón social ni por las secuelas del atentado[241].

Elles sont conscientes de la stigmatisation de la société, mais malgré ce handicap elles ont appris à accepter leur corps, à vivre avec et même à l'aimer, réussissant à faire abstraction des parties mutilées : « ¿no hemos conseguido convivir con nuestro cuerpo como si estuviera sano? » (Ripoll 2006b, 157) clame Clari affirmant ainsi la force de caractère dont elles font preuve à chaque instant pour surmonter cette tragédie. Le corps sain et parfait qui doit nous apporter le bonheur, selon les normes sociales, n'est, pour ces femmes, qu'une enveloppe charnelle mutilée et blessée qui n'est en rien le reflet de leur âme et de leur esprit combatif, sentiment qui vit en elles et chez toutes les victimes. Elles font preuve de force et de courage face à une société qui n'est pas prête pour les accueillir, étant donné qu'elles ne correspondent pas au patron social. Malgré tout, elles n'ont pas honte de ce qu'elles sont, elles ne cachent pas leurs blessures, car ce sont ces lésions qui les rendent plus fortes. Elles prennent le parti de rire de leur propre condition plutôt que de se lamenter sur leur sort, comme dans la scène dans laquelle Clari dit à Bea, la future mariée : « ¿Te imaginas que ese día el cacho tubo [en faisant référence à la prothèse] le dé por hacer lo que le da la gana y se me vaya la pierna para el otro lado? ¡Qué papelón! Sí, y yo cayéndome encima de ti, enrollada en la cola, como un kebab » (Ripoll 2006b, 153) ou celle dans laquelle elles cherchent des solutions pour faire tenir le voile : « BEA : ¿Y cómo quieres que me lo sujete? ¿Con chinchetas? / CLARI : A lo mejor, con un poco de cinta de doble cara… *(Las dos mujeres ríen […])* » (Ripoll 2006b, 149).

Laila Ripoll donne une touche humoristique à toute l'œuvre, mélangeant ainsi l'humour à la tragédie, dans le but de faire rire le spectateur, mais, comme dans le cas de la vendeuse avec « una risilla falsa que es más una mueca que otra cosa » (Ripoll 2006b, 153). Face à des personnes stigmatisées, nous ne savons pas comment agir, car « si manifestamos un interés sensible y directo a su condición, nos estamos extralimitando y […], sin embargo, si olvidamos verdaderamente su defecto podemos llegar a tener con [ellas] exigencias imposibles o despreciar, sin pensarlo, a sus compañeros de sufrimiento » (Goffman 2001, 30). C'est pourquoi, face à cette gêne, nous choisissons le plus souvent d'avoir recours à des références prudentes, nous transformons des mots courants en termes tabous, regardons ailleurs, faisons preuve d'une solennité maladroite ou d'une loquacité compulsive, comme l'explique Goffman

[241] Pérez-Rasilla, E. (2013). El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 18, 82.

(Goffman 2001). La vendeuse ne peut participer à la bonne humeur de ces deux femmes, puisqu'elle ne sait pas comment réagir face à cette situation. Alors qu'elles rient, « la dependienta está cada vez más incómoda » (Ripoll 2006b, 149), « la dependienta, incomodísima, no sabe si reír o no » (Ripoll 2006b, 153), « se ríe con ganas, quizá excesivamente, una risa nerviosa que hace que las otras mujeres la miren estupefactas » (Ripoll 2006b, 156). Ainsi, aussi bien le spectateur que le lecteur ne peuvent rire franchement, puisqu'ils sont incapables de dépasser la barrière qui se dresse entre eux et ces femmes. A contrario, ces femmes, assumant parfaitement leur condition, utilisent le rire en tant que catharsis.

Le mal-être ne vient pas de la vision que ces femmes ont d'elles-mêmes, mais de l'image que la société leur renvoie d'elles-mêmes[242]. Cette société, qui les juge sur leur aspect physique, se caractérise par son manque d'engagement et de solidarité face aux victimes de conflits. La population lance un regard compatissant et, aussitôt, oublie les victimes, car elle préfère détourner le regard des atrocités commises pour ne pas être confrontée aux conséquences de telles brutalités. C'est la raison pour laquelle Clari s'érige en tant que porte-parole des victimes de conflits et demande à la société qu'elle fasse preuve non seulement de solidarité, mais aussi qu'elle apporte des solutions économiques pour que les victimes puissent vivre dignement :

Paga prótesis, paga médicos, fisio… Aguanta que miren para otro lado, que te pongan carita de pena y luego hagan como que no existes…
[…]
Espera a que las ranas críen pelo para que veas un duro de indemnización, aguanta chaparrones de comisiones de investigación y demás zarandajas…[243]

De cette manière, la dramaturge lance une « ataque mordaz a una sociedad hipócrita y contradictoria que mira con lástima a las víctimas o aparta la mirada » (López Sánchez 2011, 113). Par ailleurs, il est important de préciser que le corps n'est pas uniquement un « cuerpo físico », mais c'est aussi un « cuerpo social », comme l'affirme l'anthropologue Mary Douglas. Ainsi, « el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico » (Douglas 1988, 93), ce qui

Significa que el cuerpo es un medio de expresión altamente restringido, puesto que está muy mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar. La situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas ; así, el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación[244].

[242] *Cáscaras vacías*, qui met en scène des personnages, et acteurs, ayant un handicap, renvoie à cette idée. Le système nazi, voulant créer une société où les habitants seraient en bonne santé et productifs, a des points communs avec la société actuelle obsédée par le culte du corps et l'excellence dans tous les domaines. Ces personnes « imparfaites », aux yeux de la société, sont condamnées à la solitude et à la mort, à cause de leurs différences, ce qui pousse le spectateur à s'interroger sur la situation actuelle des personnes handicapées et la place qui leur est réservée dans notre société.

[243] Ripoll, L. (2006). « Pronovias ». In Adolfo Simón, *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid : Fundación autor, 158.

[244] Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades. *Papers : Revista de Sociología, 73*, 130.

Antérieurement, nous avons fait référence au corps et à l'intérêt qu'y portent les femmes. Celles-ci développent une conscience corporelle plus importante que chez les hommes étant donné que c'est dans leur corps que la société, et les hommes plus particulièrement, se regardent. Ainsi, le corps est exhibé en tant qu'investissement et signe d'appartenance sociale (Martínez-Barreiro 2004). La fiancée et sa demoiselle d'honneur sont également conscientes du processus de socialisation de leur corps et de la signification de l'image qu'elles renvoient d'elles-mêmes par l'intermédiaire de celui-ci. Leur corps n'a pas sa place dans notre société de consommation, société qui le considère comme le principal représentant de l'âme. Ces corps possèdent un caractère « monstruoso », hors des canons de beauté établis par la société, et qui « se contrapone directamente con la mirada que efectúa el otro sobre ellos » (Rovecchio Antón 2015a, 370). Aujourd'hui, nous pouvons clairement affirmer que « nuestra felicidad y realización personal, cada vez más, están sujetas al grado en que nuestros cuerpos se ajustan a las normas contemporáneas de salud y belleza » (Martínez-Barreiro 2004, 140). C'est pourquoi elles ont choisi de faire preuve d'humour et d'ironie pour pouvoir survivre et vivre avec ce corps mutilé, et ainsi pouvoir dépasser, chaque jour un peu plus, les limites imposées par leur corps.

Plus nous nous éloignons de la définition du corps idéal et parfait prônée par la société, plus nous sommes stigmatisés et soumis aux discriminations. En effet, quand la vendeuse se rend compte des difficultés auxquelles doivent se confronter Clari et Bea pour que cette dernière puisse vêtir la robe qu'elle a choisie pour le jour de son mariage, elle préfère leur conseiller un autre modèle :

DEP : ¿No les interesaría ver otro modelo? […]
DEP : Tenemos unos modelos monísimos, con escote « palabra de honor » y con una cola mucho más ligera. ¿De verdad no quieren ver otro modelo?
CLARI : (Peleando cada vez más con la cola.) No, no, nos gusta este…[245]

La vendeuse ne réussit pas à atteindre son objectif. Ces deux femmes dégagent une force impressionnante : elles sont décidées à acheter la robe qu'elles ont choisie, indépendamment des difficultés que suppose porter cette robe. Leur force de caractère leur permet de réussir à avoir ce qu'elles veulent et ce qu'elles veulent c'est vivre une vie « normale », le mariage « normal » étant une étape indispensable pour atteindre cette « normalité ». Clari refuse catégoriquement de changer de robe, bien qu'elle éprouve d'importantes difficultés pour la soulever : « no han podido conmigo los de Al-Qaeda, va a poder una mierda de cola… » (Ripoll 2006b, 155). Peu importent les problèmes rencontrés : « tú te casas como Dios manda, como que yo me llamo Clari » (Ripoll 2006b, 157) affirme Clari, soulignant de cette manière l'importance de ce mariage en tant que symbole de cette « normalité » recherchée, qui trouvera sa conclusion quand « Bea tira el ramo de flores hacia el patio de butacas con una enorme sonrisa » (Ripoll 2006b, 161). La fin de la pièce, malgré sa tonalité tragique en hommage aux victimes des attentats, démontre que l'acharnement de ces femmes a porté ses fruits, puisque Bea a eu le mariage dont elle rêvait. Bea et Clari sont conscientes de leurs stigmates mais les ignorent, ce sont les autres qui

[245] Ripoll, L., *op. cit.*, 154-155.

sont là pour leur rappeler leur condition de marginalisées. Ignorant leurs imperfections, elles ressentent profondément leur identité et sont convaincues qu'elles méritent les mêmes opportunités que les autres. Ces deux femmes sont un exemple de développement personnel et de dépassement des limites qui nous sont imposées. Cette force est régénératrice, montrant que leur volonté n'est pas déterminée ni limitée par leur corps.

Elles revendiquent et assument leurs différences, s'opposant aux règles qui régissent la société. Reprenant une fois de plus les propos de Goffman, la société a besoin de stigmates, pour pouvoir se considérer « normale » en se comparant avec les stigmatisés (Goffman 2001). Il en est de même en ce qui concerne l'aisance. L'aisance est une qualité qui n'est donnée qu'aux individus « normaux », à savoir les non-stigmatisés, car ce sont eux qui instaurent la norme par leur comportement : ce qu'ils font devient ce qu'il faut faire et être. Par leur simple existence, ils imposent la norme (Bourdieu 1979), tout comme les hommes qui imposent leurs normes aux femmes, normes qui deviennent universelles. Ainsi, Bea et Clari se dressent contre l'ensemble de cette société qui veut les obliger à rester dans leur rôle de femmes marginalisées et stigmatisées. Elles défient les règles sociales qui dictent qu'une femme belle et charmante, comme la « finísima dependienta de la tienda » (Ripoll 2006b, 147), doit évoluer avec grâce et sécurité, tandis que les corps moins beaux et moins performants devront être en proie à l'inconfort, la gêne, la maladresse et la timidité. Dans cette pièce, c'est le contraire : la vendeuse ne se sent pas sûre d'elle-même et est mal à l'aise, tandis que Bea et Clari, malgré leur maladresse inhérente à leur condition, se montrent sûres d'elles-mêmes et vivent la situation avec humour. Néanmoins, il faut tout de même mentionner que l'aisance dont font preuve les deux protagonistes a dû être apprise. Ce travail d'apprentissage, affirme Bourdieu, marque justement leur infériorité, alors que les individus qui font partie de la catégorie des dominants n'ont pas eu besoin de se soumettre à ce travail d'apprentissage (Bourdieu 1979). Chez eux, cette caractéristique est innée.

De cette manière, Laila Ripoll rend hommage aux « supervivientes de la barbarie y su lucha por seguir adelante con sus vidas, pero sin olvidar las secuelas físicas y psicológicas producidas por los atentados y los problemas económicos y laborales que acarrean su lesión » (García-Manso 2013, 348), qui devraient être pris en charge à travers des mesures politiques et sociales. Ainsi, Ripoll essaie d'exorciser les tabous liés au terrorisme, en évitant que cette thématique ne tombe dans l'oubli, tout en créant des modèles identitaires plus enclins à la tolérance et au respect d'autrui.

Les corps fragmentés à cause des conflits, comme dans le cas des attentats de Madrid, ne sont qu'un exemple des multiples fragmentations que le corps peut subir. L'œuvre de Laila Ripoll, *El árbol de la esperanza* nous situe face à une femme qui se retrouve blessée, mutilée et obligée de vivre alitée suite à de nombreuses opérations à cause d'un accident lorsqu'elle était jeune. Bien que le nom de la protagoniste n'apparaisse jamais dans la pièce, nous devinons qu'il s'agit de Frida Kahlo, une femme qui « revolucion[ó] el lenguaje a través de su cuerpo y de su arte » (Rovecchio Antón 2013, 65). Cette femme, malgré sa condition féminine, a réussi à transformer sa douleur en art et beauté. Elle est parvenue

à s'ériger en tant que modèle de lutte, de dépassement personnel et de revendication, réussissant à se créer un nom dans cette société dominée par les hommes. Ici aussi, il n'y a pas de références concrètes, ce qui confère à la pièce un statut universel, avec lequel le spectateur peut s'identifier, car l'œuvre et plus concrètement le personnage représentent comme dans *Pronovias* ou *La ciudad sitiada*, le courage, la volonté de survivre et de vivre malgré leur condition. Comme nous l'avons vu lors de l'analyse concernant la beauté et la jeunesse, la protagoniste est une femme déformée, avec un corps brisé en raison des maladies et aux nombreuses opérations qu'elle a subies.

À l'instar de la future mariée et de la demoiselle d'honneur, le personnage de Frida utilise l'ironie et le sarcasme pour parler de sa condition. Isabelle Reck souligne dans son étude que Ripoll se sert de divers procédés, tels que l'animalisation, les formes excessives et hyperboliques, ou encore a recours au grotesque, ce qui provoque un décalage entre sa situation et l'humour avec lequel elle la décrit (Reck 2012). Le corps est au centre de la narration, le récit se construit autour de sa corporéité et des sensations ressenties, sensations de douleur et de tristesse pour la plupart. La recherche du moi est latente dans l'ensemble de cette pièce. Frida Kahlo ne se reconnaît plus ni peut s'identifier avec son moi adulte, avec ce qu'elle est devenue : « Hay veces que no sé con quién estoy hablando, pareces otra persona y no te conozco » (Ripoll 2003b, 42). De cette manière, par l'intermédiaire du dédoublement, elle cherche « un *yo* más íntimo basado en el reflejo de la evolución psicológica del individuo » (Rovecchio Antón 2013, 67). Frida Kahlo enfant recherche la reconnaissance d'elle-même en permettant à son homologue adulte de parler de ses sentiments.

Frida était très belle, libre et indépendante quand elle était jeune, alors qu'aujourd'hui à cause de son accident et de ses maladies, elle n'est qu'une vieille femme, dépendante des autres, qui a perdu toute sa beauté et sa fraîcheur. C'est la raison pour laquelle elle fait usage de l'humour et du sarcasme pour survivre. L'image de son corps mutilé renvoie à plusieurs reprises à l'image d'un viol, puisque le tramway qui l'a renversée lui a détruit le pelvis, « entró por el mismo sitio » (Ripoll 2003b, 71) que lors d'un viol. Cette idée est renforcée par l'utilisation du vocable « violación » à plusieurs reprises : « tranvía que arrolla, destrozo y dolor, / espalda, vagina, pinche violación » (Ripoll 2003b, 57), « mar de sangre que truena, cuerpo inerte, / silencio, violación, la sangre oscura » (Ripoll 2003b, 66), « para algunas mujeres la violación supone un sinónimo de maternidad asquerosa. / Para mi ha supuesto… / Justamente lo contrario. / […] / yo también he sido violada » (Ripoll 2003b, 71). Elle a donc été « jodida, penetrada, violentada, forzada, violada, mutilada, castrada… » (Ripoll 2003b, 72) pour reprendre la terminologie relative aux violences sexuelles. En effet, pour elle, il s'agit d'une intrusion dans son intimité qui aura des conséquences dévastatrices sur sa vie de femme, l'empêchant d'être mère et d'avoir une vie pleine et satisfaisante.

Son corps n'est pas le seul qui a été détruit. Un des leitmotivs de cette œuvre sont les émotions qu'elle ressent par rapport à son enfant, enfant qui n'a jamais pu naître, comme celui de *La ciudad sitiada* ou de *El triángulo azul*, car son pelvis est complètement détruit. Le corps de l'enfant mort se

fragmente, plus spécifiquement les médecins « partieron en trozos a [su] niño para poderlo sacar » (Ripoll 2003b, 68). Il s'agit d'une vision extrêmement violente, qui renvoie à son propre corps morcelé : son pelvis est comme « un potro de tortura » (Ripoll 2003b, 68), il lui manque une jambe, elle porte une prothèse dentaire et un corset. Ses os sont « horriblemente deformados » (Ripoll 2003b, 41), son corps est divisé en morceaux : « ahora llevo todos los dientes postizos. / […] / también llevo una pierna postiza… / *(Pausa.)* / y la columna postiza… », dû à cet accident de tramway, qui a eu pour conséquences « la columna rota. La pelvis partida » (Ripoll 2003b, 57). Ainsi son corps est devenu un « cuerpo sangriento y mutilado / […] / cuerpo de mujer desintegrado » (Ripoll 2003b, 66) avec lequel elle a dû apprendre à vivre. Déjà petite, son corps était brisé, c'était une « niña coja […] de la "pata de palo" » (Ripoll 2003b, 44). La douleur faisait partie de son quotidien et elle ne fera que s'amplifier avec les années jusqu'à devenir intolérable, comme en témoignent les allusions tout au long du monologue. Son corps, tout comme celui de son fils, ne lui appartient plus, il est soumis à la douleur constante et insupportable qui la conduira jusqu'à la mort.

Marijose, à l'instar de Frida, est également une petite fille qui devra vivre avec un corps mutilé toute sa vie. Les sœurs de *El día más feliz de nuestra vida* décident de couper un orteil à Marijose pour qu'elle puisse expier ses péchés. Conchi lui donne plusieurs idées de tortures : « ¡Clávate alfileres en las uñas…! / […] / Tatuarse el nombre de la Virgen con un vidrio roto en la espalda y luego frotarse con sal… ». Mais ce ne sont pas des options valides puisqu'il faut éviter que cela ne se voit et il faut qu'elles disposent du matériel, c'est pourquoi elles optent pour la dernière proposition : « rebánate un dedo del pie con un cuchillo » (Ripoll 2001, 157), option qui, de surcroît, « duele una barbaridad ». Ces enfants, nous l'avons dit, à cause de leur éducation répressive, ont perdu toute notion de réalité. En effet, cet acte, qualifié par Amelia de « escabeche », n'est pas considéré comme une mutilation mais comme une « chance » de pouvoir se repentir : « CONCHI : ¿Y te duele? / MARIJOSE : Un montón. / AMELIA: Pues ya verás mañana, con los zapatos… / CONCHI: Qué suerte » (Ripoll 2001, 158). Ainsi, le corps de cette jeune fille n'est pas considéré comme quelque chose de sacré et d'inviolable, mais comme un objet qui peut être profané et mutilé pour satisfaire les préceptes de l'Église et les normes de la société.

La mort est omniprésente dans *El árbol de esperanza*, la protagoniste sait que la mort la guette, c'est pourquoi ses souvenirs ne peuvent se dissocier de cette idée. Le squelette, le crâne détruit par une balle, le chien mort, « las cabezas rotas y las piernas partidas » (Ripoll 2003b, 67) sont des exemples violents qui symbolisent la fin de sa vie. De nouveau, nous nous confrontons à des corps mutilés, dont la fragmentation renvoie à son discours qui est lui aussi fragmenté. À cause de la souffrance et du mélange de médicaments et d'alcool, Frida ne parvient pas à maintenir la cohérence de son discours. Elle divague, maintient des conversations avec Frida enfant, avec le squelette et avec sa mère. Elle se souvient en même temps de son passé, de son enfance, de sa relation traumatisante avec sa mère, de la lutte paysanne, de sa première menstruation et son actuelle absence, de son accident, du bonheur de sa jeunesse, de son mariage et l'absence de son mari, de la perte de son fils, de l'image de son futur et de

sa propre mort. Ce mélange de souvenirs lui permet de mettre en évidence « la necesidad de asimilar los episodios pasados para construir su propio sujeto y, así, descansar en paz, pero también saber cuál es su lugar frente al mundo » (Rovecchio Antón 2013, 73), de la même manière qu'elle tente de reconstruire son passé fragmenté.

À travers la reconstruction de sa vie, elle essaie de reconstruire son propre corps. Ce corps a été et est aussi bien un obstacle de taille pour atteindre le bonheur qu'un moyen d'atteindre la beauté, la plénitude et la reconnaissance grâce à l'expression artistique. Sa vie et son œuvre sont pleines de dichotomies : vie et mort, douleur et lutte ou encore opération et espoir. Ces contrastes sont représentés par la Frida enfant et la Frida adulte, et lui ont donné la force pour poursuivre le combat. De cette manière, elle va au-delà des limites que lui impose son corps pour reconstruire sa mémoire. Son corps mutilé, hors des normes établies, et les expériences si particulières qu'elle a vécues l'ont poussée à dépasser ses propres limites et atteindre la virtuosité. Sa figure est ainsi humanisée, ce qui permet à Laila Ripoll de l'ériger en tant que symbole de courage et de bravoure pour toutes les femmes.

1.3.2. Les corps anéantis

Les corps de ces femmes ne sont pas seulement mutilés et meurtris par les hommes ou la société, ils peuvent être réduits à néant, soit par les femmes elles-mêmes qui décident ainsi de leur destin, soit par des actes de barbarie d'un secteur de la société, comme dans la deuxième pièce de Laila Ripoll qui fait allusion aux attentats de Madrid du 11 mars 2004. *Once de marzo* est une pièce courte dans laquelle une voix de femme, qui pourrait être une mère, narre la routine d'une adolescente le matin des attentats. Il s'agit d'un monologue qui submerge immédiatement le public dans le récit, grâce à la tension dramatique que produit la narration et la scène complètement vide, selon l'analyse de Fialdini Zambrano et de Sibbald. En effet, le spectateur n'entend que la voix de la femme. L'espace scénique vide représente, d'un côté, le vide que ressentent les personnes qui ont perdu un être cher pendant la tragédie, et de l'autre, il fait référence à « un vacío más simbólico y más amplio, que tiene que ver con los valores sociales y morales que se han ido perdiendo en aras de un consumismo exacerbado » (Fialdini Zambrano et Sibbald 2011, 268). La femme raconte, sans lésiner sur les détails, la vie quotidienne de cette jeune fille qui n'a pas de nom propre, à l'instar des autres personnages présents lors de l'évocation du souvenir, qui sont identifiés à l'aide d'un « nosotros ». Cet anonymat, ainsi que la profusion de détails permettent l'identification du spectateur, qui peut ainsi se reconnaître dans la vie de cette famille. La récurrence des formes qui renvoient à l'idée de répétition, telles que « todos los días […] siempre […] como todos los días », ainsi que les conseils donnés par ce « nosotros », comme « te vas a destrozar la espalda […] tienes que desayunar más / luego no rindes en clase […] ¿Te lavaste bien los dientes? » ou encore les incursions dans sa vie privée : « había un muchacho que le gustaba […] su foto de Johnny Deep » (Ripoll 2006a, 165-66) facilitent l'identification du spectateur amplifiant ainsi la brutalité de l'impact quand il apprendra le destin de cette jeune fille « normale ». Ici aussi, nous retrouvons l'« effet de choc » de Fialdini Zambrano et Sibbald chez le public et le lecteur, que nous avons identifié dans d'autres de ses

pièces. Cet effet est provoqué par l'identification du public avec la quotidienneté de l'histoire, qui contraste avec la brutalité des évènements.

Dans la seconde partie, nous nous situons après la tragédie, vivant les conséquences des attentats par l'intermédiaire de la télévision. Les moyens de communication jouent un rôle essentiel. En effet, aujourd'hui tout est retransmis par la télévision en temps réel, ce qui permet de recréer l'horreur vécue et, par la même, de reconstruire la mémoire. Ce moyen de communication acquiert un statut particulier, car « los actos de barbarie no tienen mucha razón de ser si no pueden ser transmitidos a millones de telespectadores » (Fialdini Zambrano et Sibbald 2011, 269). Le spectateur vit à la première personne la douleur, le désespoir et l'angoisse de la recherche du « jersey rosa de los Reyes » (Ripoll 2006a, 166). Cette quête incessante est la conséquence, encore une fois, de l'« effet de choc » produit par la violence des faits et son contraste avec la réalité. Le public est bouleversé, la réalité se fragmente, à l'instar de la narratrice qui relate son expérience par fragments :

Buscamos desesperadamente el jersey de los Reyes,
entre las imágenes repetidas,
entre los bomberos, las ambulancias, los pasillos de los hospitales,
entre los taxistas y los camareros que nos traían café con leche,
en las comisarías,
en las palabras del señor con corbata,
entre la comunidad rumana, la ecuatoriana, la marroquí…[246]

Cette femme et le public regardent la télévision, téléphonent, en étant en même temps avec les pompiers, dans les couloirs des hôpitaux ou avec les chauffeurs de taxi et les serveurs. Nous recherchons désespérément des indices qui pourraient nous révéler où se trouve l'adolescente pour pouvoir ainsi réunifier cette réalité fragmentée. À partir de cet instant, Ella, c'est-à-dire l'adolescente, perd sa caractérisation en tant qu'être indépendant, en devenant des fragments de son être. Parmi les images, nous trouvons « la foto de Johnny Deep entre hierros retorcidos », « el jerseycito, la ortodoncia, el anillito de plata » ou bien encore « lo encontramos [su cuerpo] dentro de una enorme bolsa de plástico » (Ripoll 2006a, 166-67). Les énumérations présentent tout au long du récit font écho non seulement à l'angoisse de la recherche, mais aussi aux corps brisés, mutilés, conséquence de l'attentat : « un hombre abrazando un despojo […] un muchacho al que le sangraba la cara » (Ripoll 2006a, 166) ne sont que quelques exemples de ces corps fragmentés. Tout comme ces corps, la réalité se fragmente. Ainsi, en cherchant la réunification de la réalité, nous cherchons également la réunification des corps fragmentés. En effet, la narratrice ne se réfère pas à la recherche de l'adolescente en tant qu'individu, mais uniquement à la recherche du pull rose, en tant que fragment de son être : « buscamos el jersey rosa de los Reyes entre los heridos supervivientes […] Buscamos desesperadamente el jersey de los Reyes […] Encontramos el jerseycito » (Ripoll 2006a, 166-67). De cette manière, le corps de cette jeune fille

[246] Ripoll, L. (2006). « Once de marzo ». In Adolfo Simón, *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid : Fundación autor, 167.

devient un simple objet, remis à la famille dans « una enorme bolsa de basura » (Ripoll 2006a, 167). Il est possible de considérer que le corps se réunifie dans ce sac, mais pas suffisamment pour réunifier la réalité. Les corps détruits deviennent ainsi l'image et le symbole des vies qui ont été détruites à cause des atrocités commises.

La « división palpable entre el mundo de afuera, violento, sin sentido, incomprensible, amenazante, y la intimidad solidaria del nosotros, en la que ya se encuentran atrapados el público y el lector » (Fialdini Zambrano et Sibbald 2011, 269) bouleverse et heurte au plus profond d'eux-mêmes les personnages et le public. Cependant, cette brutalité est nécessaire pour commencer le processus de deuil, dans le but de pouvoir survivre à la tragédie. Les lecteurs de cette pièce, ainsi que le public, se reconnaissent et s'identifient dans le vécu de cette femme. Ripoll généralise son malheur à toutes les femmes et, plus généralement, à toutes les personnes qui ont perdu un être cher, non seulement lors de ces évènements, mais dans n'importe quels types de circonstances, étant donné que la douleur de ces individus est universelle.

Bien que dans une moindre mesure, Federico García Lorca fait également référence à ces corps de femmes anéantis. Adela se suicide pour l'amour d'un homme. La Poncia « se lleva las manos al cuello » (García Lorca 1996f, 633) quand elle découvre Adela, faisant allusion à la manière dont elle a décidé d'achever sa vie. La pendaison renvoie au cou, zone du corps ayant un fort symbolisme. En effet, le cou relie la tête et le corps, la pensée objective à la pensée subjective, c'est ce qui permet de prendre des décisions réfléchies tout en laissant parler son cœur. Ils sont donc indissociables. Le briser signifie briser ce lien qui unit tête et cœur. Adela refuse cette union en décidant de fragmenter son corps, elle préfère le réduire au néant plutôt que de devoir vivre sans une partie de son être, sans son cœur symbolisé par Pepe. Cette même référence est également présente dans *Mariana Pineda*, qui meurt par décapitation. Le cou de Mariana est un leitmotiv dans cette œuvre. Ámparo « la besa en el cuello » et fait allusion à la beauté de son cou : « porque este cuello, ¡oh, qué cuello! » (García Lorca 1996h, 95), tout comme la Novicia 1ª : « ¡Su cuello es maravilloso! » (García Lorca 1996h, 165) s'exclame-t-elle. Le cou de la femme est considéré comme une zone sensuelle et érogène qui fait naître le désir chez la femme, dont le cou est caressé ou embrassé, et chez l'homme qui y voit l'expression de la sexualité. Pedro y fait référence : « sobre tu cuello blanco, que tiene luz de luna » (García Lorca 1996h, 126), tout en l'associant à la mort, à travers la mention de la lune, dans une évocation prophétique. Pedrosa, quant à lui, associe aussi directement son cou à la mort qui l'attend si elle ne répond pas à ses désirs : « puedo apretar tu cuello con mis manos, este cuello de nardo transparente » (García Lorca 1996h, 145). Ainsi, le cou de Mariana est synonyme de désir et de mort. Mariana, consciente de la beauté de cette partie de son anatomie, tente de dissocier ces deux aspects : « tengo el cuello muy corto para ser ajusticiada. Ya ve. No podrían. Además, es hermoso y blanco : nadie querrá tocarlo » (García Lorca 1996h, 159), effort qui s'avérera inutile, puisque c'est justement à cause de cette dichotomie qu'elle trouvera la mort. Le

cou est ce lien entre la raison et le cœur et c'est à travers lui que le corps de ces femmes sera fragmenté, à cause d'un homme qui les a trompées, sans jamais partager leurs sentiments.

Le corps fragmenté de Julieta dans *El público* est un exemple de la violence dont la société est capable de faire preuve envers ses semblables. La rage du public, qui s'oppose au « teatro bajo la arena », l'a poussé à assassiner cette femme qui « estaba amordazada debajo de los asientos » (García Lorca 1996e, 317). Cette haine aveugle lui a fait perdre la notion de la réalité, Julieta n'est, pour le public, qu'un objet que l'on ouvre pour savoir ce qu'il contient. En effet, Julieta a été assassinée « por pura curiosidad, para ver lo que tenía[…] dentro », ce qui a, d'ailleurs, déconcerté le public : « ¿Y qué han sacado en claro? Un racimo de heridas y una desorientación absoluta » (García Lorca 1996e, 317). Cette femme a perdu la vie à cause des caprices de certains membres de la société, qui ont reversé toute leur haine sur cette jeune femme, oubliant qu'il s'agissait d'un être humain. C'est ce même sentiment qui habite le mari dans *Unos cuantos piquetitos*. Cette œuvre, extrêmement violente, met en scène la violence machiste d'un homme contre sa femme. Son corps a été brutalisé maintes fois jusqu'à être anéanti. Dans sa dernière attaque, la femme a perdu sa corporéité. Son corps est réduit à l'état d'objet : « Ella, despatarrada, la camisa abierta, las medias caídas y toda floja, como un pelele » (Ripoll 2000b, 56). Le corps de cette femme est devenu tel que le mari l'a toujours considéré : un pantin que l'on peut manipuler et frapper à sa guise, sans que cela n'ait de conséquences sur la personne. Ce corps sans vie renvoie à la princesse de massepain, corps inerte que le prince poignarde à plusieurs reprises en pensant la tuer. L'épouse, depuis l'au-delà, voit ce corps qui était le sien mutilé, brisé et anéanti, il n'est plus que « una mortaja rellena de sangre y huesos » (Ripoll 2000b, 15). Ainsi, elle s'est détachée de cette enveloppe charnelle, mais son esprit et son essence sont toujours présents et désirent se venger de cet homme qui a consacré sa vie à détruire la sienne.

Ce désir de vengeance habite aussi Najla, petite fille qui met fin elle-même à sa vie et espère, qu'à travers sa mort, les coupables paieront pour leurs crimes. Laila Ripoll offre une description violente de la mort de Najla, le spectateur écoute dans les moindres détails les effets du feu sur le corps de cette petite fille, qui a choisi la mort plutôt qu'une vie d'humiliation et de torture.

Lo primero en desaparecer son las pestañas y las cejas. En un instante, en apenas un parpadeo, desaparece el cabello en una única llamarada. Después le toca el turno a la garganta, a la faringe, a los pulmones… Los bronquios se llenan de humo, el calor abrasa la boca y la saliva, convertida en vapor, desaparece para siempre. Cuando llega a la piel, el lametazo del fuego produce un dolor tan intenso que anestesia. Llegan entonces el delirio y las convulsiones. La sangre brota y rápidamente entra en ebullición. Más tarde el corazón se detiene y los órganos se descomponen. Par concluir, todo el cuerpo se calcina. Y todo ello, en menos que canta un gallo[247].

Son corps se décompose et se fragmente en des milliers de morceaux jusqu'à disparaître totalement. Il ne restera plus rien de cette fille qui, comme ses amies « nunca volvieron, / […] nunca

[247] Ripoll, L., *op. cit.*, 107.

existieron » (Ripoll 2013d, 103). Les œuvres de Federico García Lorca et de Laila Ripoll sont un hommage à toutes ses femmes dont la vie a été détruite, qui ont perdu leur corporalité à cause des agissements, d'un homme ou d'un conflit, qui ne les concernaient pas, à cause de la société en somme. Avec ces pièces, les dramaturges leur donnent la parole pour qu'elles puissent revendiquer leur existence, non seulement à travers leur corps, mais aussi et surtout au-delà de celui-ci, étant donné qu'un être humain ne peut se définir que par son corps.

Le rapport au corps est délicat et complexe, d'autant plus s'il s'agit du corps de la femme. Dans notre histoire, l'homme s'est approprié ce corps pour l'utiliser en tant qu'objet sexuel ou en tant qu'objet procréatif. Son corps est un corps pour autrui, nous l'avons répété maintes fois. Sa sexualité a été, et est encore, réprimée et perçue comme nocive et contre nature, ne devant servir que les intérêts masculins. La femme ne peut être qu'objet de désir, et non pas désir elle-même. Son corps doit être et rester performant, beau et jeune afin de satisfaire cette moitié de la population qui s'érige en tant que symbole de la société tout entière. Cependant, peu sont les femmes qui remplissent l'ensemble de ces conditions, provoquant ainsi un sentiment d'insécurité, de malaise et de mépris envers elles-mêmes, puisqu'elles ne sont pas capables de satisfaire ces exigences. Malgré tout, certaines femmes se dressent contre cet idéal irréalisable, acceptent et revendiquent ce corps imparfait, voire mutilé et meurtri par la vieillesse, la maladie ou les conflits, car leur corps ne les définit pas. Le corps n'est pas le reflet de l'âme, l'essence profonde de la femme n'est pas dans cette enveloppe charnelle. Cette enveloppe leur servira à obtenir de la nourriture, elles la vendront pour survivre, mais préserveront toujours leur âme. Même quand ce corps est mutilé et anéanti à cause des actes barbares d'hommes qui ne considèrent pas la femme comme un être à part entière, la femme ne baissera pas les bras, elle se dressera digne, fière, ayant le courage d'être ce qu'elle est, s'érigeant en tant que modèle de bravoure pour l'ensemble de la société.

2. CORPS EN SCÈNE

2.1. Du texte à la scène

Le théâtre, en tant que spectacle total et miroir de la société, est un art qui allie le texte, le visuel et l'auditif, tout en exposant des problématiques relevant de la nature humaine. Jusqu'à maintenant, notre travail de recherche s'est principalement centré sur l'analyse discursive, étudiant le texte et le contenu du discours des œuvres théâtrales de Laila Ripoll et de Federico García Lorca. Ce travail a permis de dégager les principaux axes thématiques concernant le rôle de la femme dans la société, ainsi que la représentation du corps, perçus à travers le prisme du théâtre. Cependant, notre analyse ne serait pas complète si nous ne nous penchions pas sur la mise en scène de ces textes. Certes, le texte est une composante essentielle du théâtre, mais il n'est pas l'unique élément. En effet, le texte, le plus souvent, est exempt de données essentielles, telles que l'âge des personnages ou leur aspect physique, éléments qui devront tout de même être représentés. Ainsi, bien que le texte soit la mémoire du spectacle, il

n'existe que pour donner naissance au spectacle, la représentation étant l'aboutissement de toute production théâtrale.

Anne Ubersfeld appuie cette théorie quand elle affirme que le théâtre ne saurait être ni la traduction ni l'illustration d'un texte, car il appartient aux arts de la performance et de la représentation mimétique, ayant, par conséquent, un caractère double et paradoxal. Ainsi, l'espace théâtral est à la fois l'image de son texte, la figure d'un univers social, une structure imaginaire psychique, une aire de jeu où trouvent place le libre jeu des corps et l'imitation des actions humaines (Ubersfeld 1996c). Contrairement au texte littéraire, le théâtre a une structure particulière qui s'articule en deux temps, selon l'analyse de Romera Castillo dans *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Tout d'abord, le théâtre est un texte littéraire, qui se divise en texte principal, qui reproduit le dialogue, et texte secondaire, composé par les didascalies avec les références descriptives non verbales et paraverbales[248]. Dans un deuxième temps, le théâtre est représentation, définie comme un système de signes reproduits dans la pièce mise en scène. Bien que la différenciation semble univoque, cette définition a suscité de nombreux débats opposant différentes visions de ce matériau spécifique. Pour certains critiques, le théâtre appartient au seul domaine de la littérature, alors que pour d'autres, le théâtre s'éloigne de la littérature, étant donné qu'il a des caractéristiques propres qui ne font pas partie du texte littéraire. Rejoignant l'analyse d'Anne Ubersfeld, le texte ne serait qu'une des composantes du théâtre et le spectacle en serait l'élément fondamental (Romero Castillo 2011)[249]. Laila Ripoll tout comme

[248] La communication peut se diviser en trois parties : le verbal, le non verbal et le paraverbal. Le verbal est le sens littéral des mots, le non verbal correspond à l'aspect du locuteur, ainsi que sa position corporelle, ses gestes ou encore à ses expressions faciales. Enfin, le paraverbal renvoie au timbre de voix, son volume et son intonation (Chabanne 1999). « Ramos, coronas, guirnaldas : símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca ». *Revista de Literatura, 61 : 122*

[249] Le débat entre texte et représentation peut s'étendre à la lecture du théâtre. Jean de Guardia et Marie Parmentier analysent dans « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique » les divers procédés de lecture d'un texte de théâtre, soit en tant que « lecture fictionnelle », comme un roman, soit en tant que « lecture scénique » qui nécessite une mise en scène mentale de la part du lecteur. Selon les auteurs de l'article, ces deux visions sont simplificatrices et ne rendent pas compte de la complexité du processus de lecture du texte de théâtre. Dans un premier temps, il convient de signaler que la lecture scénique ne peut être assimilée à la représentation, puisque « l'esprit ne peut pas en arriver à une véritable simulation de la représentation », la lecture est donc séquentielle et s'oppose à la simultanéité de la représentation. En effet, alors que dans la mise en scène le décor est toujours présent exerçant « une pression continue sur la perception et l'interprétation par le spectateur », pour le lecteur, le décor n'est « toujours qu'une mémoire du décor » (Guardia et Parmentier 2009, 135) ne faisant pas contexte. La lecture d'une œuvre théâtrale peut également faire abstraction des didascalies, éliminant ainsi les marques de l'auteur et les traces du processus de représentation, ce qui permet au lecteur l'entrée dans un espace purement fictionnel. Concernant ce type d'approche qui s'assimile à la lecture d'un roman, Guardia et Parmentier font appel aux travaux de Nelson Goodman dans son ouvrage *Langages de l'art* pour rendre compte des différences existantes entre la lecture d'un roman et celle d'une pièce. Pour Goodman, les dialogues sont des « partitions » qui doivent être exécutées telles quelles lors de la représentation et les didascalies, des « scripts » qui peuvent varier d'une réalisation scénique à une autre. A contrario, dans le roman les « partitions » sont rares, la plus grande partie du texte n'étant composé que de « scripts » qui permettent au lecteur une représentation mentale variée. De cette manière, la lecture scénique est une alternance de deux processus. Il s'agit de « la représentation mentale d'une représentation physique (je me représente mentalement l'acteur) et la représentation mentale d'une fiction (je me représente mentalement [le personnage]) » (Guardia et Parmentier 2009, 139). Par conséquent, la lecture fictionnelle n'est qu'une des

Federico García Lorca adhèrent à cette deuxième tendance. En effet, Ripoll, dans ses articles, réitère l'importance de la mise en scène. Pour ne citer qu'un exemple, dans *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, elle met en exergue l'importance de la mise en scène : « no puedo separar los textos de las puestas en escena. Sobre el escenario es donde se termina de escribir un texto. Los actores terminan de escribir los textos. Mis compañeros terminan de escribir mis textos » (Ripoll 2000a, 3). À l'instar des dramaturges étudiés, sans exclure la fonction première du texte dramatique, nous accordons une place primordiale à l'analyse de la représentation, car le texte littéraire, à lui seul, est incomplet et c'est le rôle de la mise en scène de combler ces lacunes, afin d'offrir au public un spectacle total dans lequel tous les éléments des arts performatifs sont exposés.

D'après les travaux de Ricard Salvat, le théâtre, en tant que spectacle total, commence au moment où, selon sa propre expression, la *nómina teatral*, composée par l'auteur, l'œuvre, le metteur en scène, les acteurs, les accessoires, le scénographe et le producteur, se mettent en contact avec le public qui s'est donné rendez-vous dans un lieu à une heure déterminée afin d'assister à la performance. Le spectacle qui en résulte est unique, puisque, faisant appel à l'humain, il ne sera jamais similaire le jour suivant. En effet, chaque séquence d'actions se réinvite à chaque représentation. Spectacle vivant, la poésie, la musique, la peinture, les éléments architectoniques ou encore littéraires, ainsi que l'action et le mouvement des corps s'unissent pour offrir au spectateur une production singulière, étant donné que le théâtre est un art qui combine tous les autres arts et est donc unique (Salvat 1996).

Bien que toutes les composantes de la *nómina teatral* tiennent une place importante dans l'élaboration du spectacle théâtral, le comédien joue un rôle prépondérant. En effet, c'est à travers lui que passe l'acte de langage. Anne Ubersfeld explique que « les passions sont imaginaires, fictionnelles, mais les paroles, elles, sont bien réelles » (Ubersfeld 1996d, 152). Son ouvrage consacré au spectateur met en lumière les trois types de signes délivrés par le comédien. Nous pouvons les catégoriser de la manière suivante : d'un côté, les signes intentionnels et icônes ; de l'autre, intentionnels et icônes de signes non intentionnels ; et enfin, les non intentionnels[250] (Ubersfeld 1996c). L'acteur n'est pas seulement une voix ou une parole, il est avant tout un corps qui est pris dans un système de communication avec tous les autres éléments de la *nómina teatral.* Le comédien doit mobiliser son vécu personnel dans le but de s'approcher de l'expérience personnelle du public, tissant des liens, ce qui

composantes de la lecture scénique (Guardia et Parmentier 2009) et ne peut constituer à elle seule une lecture valide de l'œuvre théâtrale.

[250] Les trois types de signes délivrés par le comédien selon Anne Ubersfeld :
Le comédien délivre donc trois types de signes :
1. Intentionnels, icônes : a) du travail intentionnel pour faire passer un contenu intellectuel, affectif : discours oratoire, travail de persuasion, séduction, menaces, etc. ; b) de signes encodés par le code théâtral : diction, phrasé, gestes "de théâtre" ; ainsi, le rire dit "rire de théâtre".
2. Intentionnels, icônes de signes non intentionnels : signes d'émotion, tics d'expression.
3. Non intentionnels : a) produits involontairement mais non inconsciemment par le comédien ; b) signes venus de rôles antérieurs et perçus par le spectateur comme un "style" ; c) signes inconscients (Ubersfeld 1996c, 140-41).

favorisera l'identification du spectateur. Ainsi, « le corps du comédien pourra être délibérément confondu avec le corps virtuel du personnage dont la croyance commune fait un corps "réel" » (Biet, Triau, et Wallon 2006, 469), provoquant de cette manière l'adéquation et la mimesis entre personnage et comédien (Biet, Triau, et Wallon 2006). Par conséquent, le dialogue s'instaure entre le corps du comédien et son personnage, il peut le construire en faisant abstraction au maximum de ses traits individuels et de ses caractéristiques ou bien alors il accepte les signes de son corps et les travaille afin de façonner son personnage à l'aide de sa propre image.

L'acteur travaille avec son corps, c'est par son intermédiaire qu'il donne vie à son personnage et transmet les émotions qui y sont associées, puisque, selon Antonia Rodríguez Gago, le théâtre est essentiellement un art qui se définit par le corps, grâce à lui et à travers lui. La place du corps a fait l'objet de nombreux débats au fil des siècles. Pour la tradition chrétienne, l'enveloppe charnelle est la prison de l'âme et est associée à la douleur, la décadence et la mort. Les théories plus actuelles définissent le corps non pas seulement comme de la matière vivante, mais comme un sujet qui pense et ressent (Rodríguez Gago 2009). Ainsi, malgré la variété des définitions, un fait est immuable : la place essentielle du corps dans notre société, comme nous l'avons démontré précédemment, c'est pourquoi le théâtre, par sa propre nature, lui consacre un lieu privilégié au-delà de toutes considérations théoriques. En effet, « le théâtre est d'abord un lieu où l'on voit et où l'on entend des corps durant un laps de temps donné, un lieu où des corps (le corps des exécutants, ou plutôt le corps des "regardés") manifestent d'autres corps (le corps des "regardants") des paroles, des signes discursifs et physiques » (Biet, Triau, et Wallon 2006, 65). Cependant, Jesús Martínez Oliva nous met en garde concernant la place du corps de l'artiste. Pour lui, celui-ci n'est pas le refuge de l'authenticité, mais un lieu de mise en scène qui reflète une société sous l'emprise de l'industrie, de l'image et de l'ordre symbolique, sans oublier que le corps peut également être un objet réel doté d'une grande force dévastatrice. La superficialité a une double fonction puisqu'elle sert à dissimuler tout en découvrant le réel à travers des éléments quotidiens ou des invocations directes du corps matériel. Ainsi, le corps constitue un témoignage de la vérité qui va au-delà de l'aspect extérieur et physique (J. M. Oliva 2004, 264). Ces considérations réitèrent l'importance du corps dans notre société et plus particulièrement, son importance pour le comédien qui doit le travailler constamment s'il veut aboutir à la maîtrise de celui-ci, étant donné qu'il s'agit de son principal outil de travail. Isabel Veiga Barrio, dans sa thèse sur les relations de genre dans le théâtre, déclare que l'acteur doit le façonner et le préparer pour chaque rôle, tout en sachant que les rôles auxquels il pourra avoir accès sont subordonnés à son image et son apparence extérieure. L'équipe de direction qui attribue les rôles prend en compte différents facteurs. Ces choix sont déterminés non seulement par le corps individuel, mais aussi par le corps collectif, c'est-à-dire par l'image qu'il renvoie par rapport à l'ensemble des images projetées par les autres acteurs et actrices choisis pour jouer les autres personnages. À ces critères de choix, il faut ajouter sa qualité technique, sa capacité pour communiquer et transmettre les émotions et l'énergie que le comédien dégage (Veiga Barrio 2010).

Ainsi, force est de constater que dans ce domaine, tout comme dans la société en général, l'apparence physique est la carte de présentation de l'acteur, lui offrant la possibilité d'accéder à un certain type de rôles en fonction de son physique.

L'influence du physique dans le choix des interprètes est, encore une fois, plus déterminante chez les femmes que chez les hommes. Les interviews réalisées par Veiga Barrio à des comédiens des deux sexes rejoignent nos considérations antérieures concernant le rôle du corps chez la femme et dans la société. Les conclusions de ces entretiens mettent en évidence que le choix des actrices se fait surtout en fonction de leur corps et pas seulement en fonction de leur trajectoire professionnelle ou de leur qualité en tant que comédienne. La beauté, la jeunesse et la minceur sont les principales caractéristiques prises en compte. Une des raisons avancées est que les metteurs en scène, pour la plupart des hommes, projettent une vision masculinisée influencée par le modèle du patriarcat (Veiga Barrio 2010). Par conséquent, le monde théâtral suit les mêmes modèles que l'ensemble de la société et participe à la reproduction des normes androcentriques.

De la même manière, les théories théâtrales les plus influentes sont et ont été élaborées par des hommes. Ainsi, les différentes formes de représentations ont été édifiées suivant le schéma patriarcal et sont, par conséquent, le reflet des stéréotypes du masculin et du féminin. Ces représentations influent sur la perception du corps et la manière de le travailler, puisque, sous couvert de neutralité, le travail du corps de l'acteur suit les caractéristiques masculines, correspondant aux discours dominants. Patrice Pavis dans *L'analyse des spectacles* se penche sur le travail des acteurs, plus particulièrement sur le point de départ de ce travail. La théorie des émotions pourrait être un point de départ, comme le suggèrent Stanislavski ou encore Strasberg[251]. Cependant, selon Pavis, cet aspect du travail n'est valable que pour un type bien spécifique d'interprétation, le théâtre de la mimesis psychologique et celui de la tradition de la rhétorique des passions. Il est donc nécessaire de mettre en place une théorie plus globale dans laquelle la représentation mimétique des sentiments n'est qu'un aspect de l'ensemble de ce travail. Ainsi, aux émotions, il faut ajouter les sensations kinesthésiques, la conscience de l'axe et du poids du corps, du schéma corporel et la place occupée par les autres acteurs dans l'espace et le temps. De plus, le travail des acteurs doit prendre en compte les attitudes masculines et féminines, étant donné que ces comportements doivent être clairement identifiables par le public afin de générer des situations psychologiques et dramatiques qui atteignent le spectateur (Pavis 2012). Ainsi, les comportements des

[251] Comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe, Stanislavski (1863-1938) écrivit *Éthique du théâtre*, œuvre dans laquelle il met en place les normes que doit suivre l'acteur. Les enseignements mis en place concernant la pratique théâtrale révolutionnèrent l'art dramatique. Cette méthode se fonde sur l'introspection, la mémoire sensorielle, le passé du personnage ou encore l'intuition. La recherche psychologique permet à l'acteur de prendre conscience de son personnage et ainsi d'interpréter sa vie et ses sentiments en fonction de son expérience personnelle. Ces principes d'interprétation théâtrale sont connus sous le nom de la « Méthode ». Dans les années 1950, l'acteur Strasberg (1901-1982) reprend ces enseignements afin de les inculquer au sein de *Actors Studio*, qui est une association américaine fondée en 1947 et qui se consacre à l'art dramatique à travers la formation des acteurs.

acteurs doivent correspondre à la conception traditionnelle de l'homme et de la femme, reproduisant et renforçant ainsi les stéréotypes correspondant à chacun des sexes.

Sans pour autant vouloir dresser un bilan exhaustif des techniques de travail de l'acteur occidental de tradition psychologique, Isabel Veiga Barrio propose une brève analyse des trois principales phases de préparation d'un comédien, essentiellement centrées sur le corps, quand il construit un personnage. La première phase est un travail de recherche individuel, dans laquelle l'artiste travaille son corps pour qu'il devienne une matière flexible, à travers la perception interne de ses parties, des techniques de relaxation, de concentration et de mémoire sensorielle pour évoquer et reproduire les émotions. Lors de cette étape, bien que le travail soit identique pour les hommes et les femmes, force est de constater que la manière dont les émotions vont être reproduites est influencée par les expériences personnelles de chacun. La construction du personnage sera donc marquée par des expériences dites « féminines » ou bien alors « masculines ». Dans la deuxième phase, le personnage se construit de manière linéaire et continue. L'acteur, en accord avec l'équipe de direction, choisit une technique précise qui permet la construction d'un personnage à travers l'interprétation sans rompre l'illusion scénique. L'équipe de direction, le plus souvent composée d'hommes, expose sa façon de comprendre le personnage projetant en lui une vision marquée par leur bagage culturel, à savoir marquée par la culture dominante masculine. Lors de la troisième phase, le comédien, qui maîtrise le comportement et la voix du personnage, peut s'imaginer dans les situations et actions concrètes. Les actions se concrétisent dans un espace, des circonstances et un temps précis. Ici, l'acteur travaille la gestion des émotions pour en donner une lecture à l'équipe de direction et au public. L'expression des sentiments et émotions est codifiée par certains mouvements afin de rendre parfaitement lisibles les émotions sur scène. La technique de travail la plus utilisée dans le théâtre contemporain est celle du théâtre psychologique, dans laquelle les personnages sont proches de la réalité sociale. Le jeu des émotions ainsi que la reproduction mimétique renforcent les stéréotypes selon leur genre, étant donné que l'expression des émotions tend à être polarisée en fonction du sexe, tout comme les actions et tâches des personnages.

Néanmoins, le jeu par les émotions n'est pas la seule technique utilisée. Il existe d'autres méthodes de travail, telles que la biomécanique de Vsevolod Meyerhold, le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, le théâtre de la pauvreté de Jerzy Grotowski ou encore l'anthropologie d'Eugenio Barba. Dans ces cas-là, l'acteur ne travaille pas avec les émotions, mais l'entraînement concerne les actions physiques dont la combinaison formera le récit. Le corps ne renvoie pas à des caractéristiques extérieures, il n'exprime ni une idée ni une psychologie déterminée, il se travaille en tant qu'élément autoréférentiel (Veiga Barrio 2010). Raphaëlle Doyon dans son article sur la construction de l'acteur déclare que les interprètes suivent un processus de dépersonnalisation, où ils doivent faire abstraction des clichés pour déconstruire leur identité, et de reconstruction, afin de donner vie aux personnages. L'étape de reconstruction passe, comme pour la construction du genre, par l'imitation. Cette imitation n'est théoriquement pas genrée, mais elle se base sur les principes de l'androcentrisme et reproduit, par

conséquent, les modèles du masculin qui s'imposent comme neutres, au détriment du féminin. Cette assimilation du masculin avec l'universalité peut provoquer un trouble dans le genre au niveau des personnages, selon l'analyse de Doyon (Doyon 2007).

De cette manière, nous avons pu constater que bien que les phases de travail soient les mêmes pour l'acteur et l'actrice, leur mise en pratique suggère une différence due aux stéréotypes de genres. Ainsi, si nous nous attardons sur quelques éléments concrets de la construction des personnages, les mêmes dissemblances vont se retrouver. La thèse d'Isabel Veiga Barrio s'attarde sur les questions du masculin et du féminin dans la construction théâtrale. Concernant la voix, outre le fait que les tonalités utilisées pour caractériser une émotion sont liées aux spécificités culturelles, dans notre culture, la voix grave renvoie à la masculinité, tandis que la voix aiguë à la féminité. Le théâtre ne fait pas exception à cette règle, puisque les personnages féminins utilisent un ton plus doux, chaud et lent, dégageant une sensation d'harmonie et de paix, alors que les voix masculines sont plus fortes et sèches, ce qui leur permet de s'imposer aux autres personnages. De plus, les femmes utilisent une gamme plus large de tonalités, elles sont capables d'utiliser aussi bien les graves que de monter dans les aigus, ce qui, loin de constituer une qualité, renforce la vision traditionnelle de la femme perçue comme un être instable, versatile et inconstant, face à la constance et la fermeté masculines.

D'autres différences sont à relever concernant la construction des personnages, notamment concernant l'utilisation de l'espace. Pour Veiga Barrio, l'espace se définit par deux éléments : d'un côté, l'espace scénique qui est le lieu où se déplacent les acteurs et actrices, ainsi que le personnel technique ; de l'autre, l'espace gestuel qui se crée avec la présence, la position scénique et le déplacement des comédiens à travers la corporalité, c'est-à-dire la façon dont un personnage occupe l'espace et le rythme auquel il se déplace. L'espace n'est pas neutre, il a, à l'instar de la voix, des connotations culturelles et, par conséquent, son analyse est le produit de la culture dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, la relation entre les personnages tout comme leur positionnement sur scène seront analysés par le public en fonction de leur apprentissage culturel. De manière générale, comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, la femme occupe l'espace domestique et privé, tandis que l'homme s'approprie l'espace public. De plus, le protagoniste tend à occuper l'espace central autour duquel gravitent les autres personnages, ce que nous analyserons a posteriori avec les œuvres de Ripoll et de Lorca. Selon l'étude de Davis dans *La comunicación no verbal*, au sein de chaque groupe les individus définissent leur position à l'intérieur de celui-ci en fonction de la place qu'ils y occupent, mettant ainsi en évidence leur rôle dans celui-ci (Davis 1998). Veiga Barrio poursuit affirmant que la distance entre les personnages donne des indications au public sur le type de relation et le degré d'intimité entre eux, leur sexe ou encore leur statut social. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner les différences de positionnement entre hommes et femmes. Ces dernières ont tendance à se tenir plus près physiquement de leur interlocuteur. Contrairement à celles-ci, les hommes, lors de situations de proximité, sont plus agressifs et méfiants. Les trajectoires et les déplacements soulignent également les différences de genre. Les hommes ont tendance à effectuer

des trajets plus directs et droits, indiquant une certaine sécurité. Les femmes, quant à elles, sont plus sinueuses dans leurs déplacements, ce qui souligne leur indécision et manque d'assurance (Veiga Barrio 2010).

Ces éléments d'analyse, qui pourraient être complétés[252], nous ont permis de souligner le travail de l'acteur et de mettre en évidence que sous une apparente neutralité, celui-ci est fortement influencé par les stéréotypes de genre. Ainsi, l'analyse de Veiga Barrio permet de réitérer notre constat : les personnages suivent la dichotomie traditionnelle homme/femme, chacun répondant aux clichés de genre, non pas seulement par leurs actes, mais par la définition intrinsèque des personnages interprétés. Ces différences sont intégrées dans l'inconscient des spectateurs, qui vont automatiquement définir les personnages en fonction des représentations culturelles liées au discours patriarcal.

Ce panorama théorique de la mise en scène, centré plus particulièrement sur la corporéité des acteurs et sur la thématique de genre, met en place les spécificités de la représentation, afin de permettre l'analyse de certaines mises en scène de quelques-unes des œuvres de García Lorca et de Ripoll. Les pièces choisies, à savoir *La casa de Bernarda Alba* et *Yerma* pour Lorca ; *Atra bilis* et *Unos cuantos piquetitos* pour Ripoll, seront analysées sous le prisme de la théorie théâtrale concernant le travail de l'acteur, son rapport au corps et les études de genre, dans le but de pouvoir donner une vision complète et détaillée de la problématique de la femme dans la société sans perdre de vue notre objet d'étude, à savoir le théâtre.

2.2. La casa de Bernarda Alba et Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)

Dans *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)*, œuvre écrite en 2001 par Laila Ripoll, l'inspiration lorquienne se fait sentir, tout comme l'*esperpento* de Valle-Inclán ou encore l'influence d'Arrabal. Son incursion dans le théâtre fantastique et de terreur s'inspire des auteurs tels que Poe, Borges ou Rulfo. Dans ce travail, il ne s'agit pas de relever l'ensemble des références dont Ripoll s'inspire, mais de mettre en exergue l'influence lorquienne dans son œuvre, et plus particulièrement de *La casa de Bernarda Alba*, par les convergences au niveau de la thématique et des symboles. Avant de procéder à une analyse comparative, nous mettrons en lumière les éléments caractéristiques de la mise en scène de ces œuvres, étant donné que le but ultime du théâtre est d'être joué. Ainsi, nous allons analyser les procédés de la représentation en nous centrant sur les éléments qui nous permettront de comprendre le rapport de l'acteur à son corps et à l'œuvre en général[253].

---

[252] Isabel Veiga Barrio, dans sa thèse de 2010 intitulée *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo*. Grenade : Universidad de Granada, offre une analyse détaillée des divers éléments de la mise en scène marqués par la différence de genre.

[253] L'analyse de la mise en scène de *La casa de Bernarda Alba* et de *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)* s'est faite à partir d'un support audiovisuel. En effet, n'ayant pu assister aux représentations pour divers motifs, il nous a fallu accéder aux enregistrements. Le *Centro de Documentación Teatral* de Madrid nous a fourni le matériel nécessaire pour que nous puissions réaliser notre analyse. Cependant, comme tout enregistrement, la

2.2.1. La casa de Bernarda Alba, de Calixto Bieito (1998)

La casa de Bernarda Alba est une des œuvres les plus connues de Federico García Lorca, malgré sa tardive représentation en Espagne en raison du régime dictatorial, qui imposa une censure drastique, et en raison des droits d'auteur détenus par la famille du dramaturge, que celle-ci ne voulait pas céder. En effet, il a fallu attendre 1945 pour que l'œuvre soit représentée à Buenos Aires par la compagnie théâtrale de Margarita Xirgu et 1950 pour qu'elle soit mise en scène en Espagne avec Amparo Reyes comme personnage principal, suivie de la version de Juan Antonio Bardem en 1964 avec Cándida Losada dans le rôle de Bernarda. Puis, vinrent de nombreuses mises en scène dans lesquelles les metteurs en scène offrirent de nouvelles propositions au public. Sans dresser une liste exhaustive de toutes ces propositions de mise en scène, nous pouvons relever la version de 1976 dans laquelle Ismael Merlo incarna Bernarda. Cette version jouit d'un grand succès, étant donné que c'était la première fois que le rôle de Bernarda était joué par un homme. Une mise en scène particulière est celle de 2010, dans laquelle les personnages sont interprétés par des femmes originaires de El Vacie (village de Séville). Ces femmes, sans formation dramatique, appartiennent à l'ethnie gitane et ont été dirigées par Pepa Gamboa. Cette mise en scène obtint une reconnaissance au niveau européen en raison de son travail pour l'intégration sociale.

Une autre adaptation a joui d'une importante reconnaissance, celle de Calixto Bieito en 1998. Calixto Bieito (Burgos, 1963) est un metteur en scène espagnol de renommée internationale grâce à son travail, bien que controversé, tant sur les adaptations théâtrales, que sur les adaptations d'opéras et de zarzuelas. Parmi ses productions majeures, nous pouvons mentionner *El rey Lear* (2004), *La vida es sueño* (2010) ou encore *El gran teatro del mundo* (2011) pour le théâtre. Concernant les opéras et zarzuelas, nous pouvons relever *Dialogue des Carmélites* (2011), *Fidelio* (2012) ou *Boris Gudonov* (2013). Tout au long de sa carrière, il a reçu de nombreux prix. Parmi les plus récents, il a emporté le prestigieux *Premio de Cultura Europeo* en 2009, le *Premio lírico Campoamor* pour la meilleure mise en scène de *Carmen* et en 2013 pour *Pepita Jiménez*. Calixto Bieito est actuellement le directeur artistique du Théâtre Arriaga de Bilbao et directeur résident du Théâtre de Basilea.

L'adaptation de *La casa de Bernarda Alba*, par la compagnie théâtrale Focus du 11 novembre 1998 au Théâtre María Guerrero de Madrid avec Calixto Bieito en tant que metteur en scène, a connu un franc succès, notamment grâce à la scénographie d'Alfons Flores, sobre et efficace, et à sa distribution avec María Jesús Valdés dans le rôle de Bernarda et Julieta Serrano dans celui de La Poncia[254]. Afin de présenter cette pièce, voici la fiche technique de la mise en scène choisie :

---

qualité de la vidéo et du son n'est pas optimale, ce qui a posé quelques problèmes d'analyse, étant donné que certains éléments de la mise en scène n'étaient pas ou peu visibles à l'écran.

[254] Outre des informations sur la distribution, l'équipe technique et de production, le programme de la représentation offre également des commentaires concernant le travail de scénographie et des costumes, afin de comprendre le choix du metteur en scène. Ces informations sont disponibles sur le site du *Centro de*

Fiche technique	
Auteur : Federico García Lorca **Mise en scène :** Calixto Bieito **Assistant de mise en scène :** Manel Dueso **Scénographie :** Alfons Flores **Costumes :** Mercè Paloma	**Éclairage :** Xavi Clot **Musique :** Óscar Roig **Interprètes :** María Jesús Valdés, Julieta Serrano, Gloria Muñoz, Roser Camí, Rosa Vila, Chantal Aimée, Mónica López, Concha Redondo, Maife Gil, Jesusa Andany, Marisa Prada

Calixto Bieito explique dans le programme les caractéristiques de l'œuvre lorquienne qu'il voulait mettre en avant :

Primer día de ensayo, primera lectura de la obra : ante mí aparecen diez mujeres poderosas, intensas, intuitivas. Mi trabajo se me antoja, desde este día, sencillo ; he empujado a las actrices, con su complicidad, a un espacio inmaculado, puro, limpio, como un « altar » en una liturgia de odio fraternal, desamor, intolerancia y violencia. Como la define mi buen amigo Carlos Santos, se trata de « una obra líquida, de flujos ». Yo añadiría de « corazones inundados de sangre en pechos de agua ». Y ello me evoca la España de erotismo reprimido, de fanática religión y de un profundo sentimiento de muerte ; imágenes en blanco y negro de « sábado tarde » imposibles de olvidar[255].

L'adaptation de Calixto Bieito est fidèle au texte original, puisque seulement trois phrases ont été enlevées. La seule différence majeure est l'introduction de la trapéziste. Ce changement a été majoritairement loué par la critique, ainsi que l'ensemble de la mise en scène, en dépit de quelques avis négatifs[256]. Ainsi, le metteur en scène considère *La casa de Bernarda Alba* comme un drame moderne et universel, dans lequel la terreur et le pouvoir du sexe tiennent une place primordiale. C'est une « especie de thriller mágico » (Muñoz-Rojas 1998) selon les termes de Calixto Bieito.

Nous avons choisi d'analyser cette mise en scène spécifique pour diverses raisons. Au début de notre recherche, nous pensions analyser la mise en scène d'Alberto Miguez de 2012. En effet, nous envisagions de faire la corrélation entre son adaptation, les personnages étant tous interprétés par des hommes, et la pièce de Laila Ripoll *Atra bilis*, puisque les personnages féminins sont également joués par des hommes. Cette comparaison aurait permis de mettre en exergue les points de convergences et de divergences concernant le choix du travestissement pour donner corps aux femmes. Cependant, malgré nos tentatives réitérées pour accéder à l'enregistrement de cette version, la démarche s'est révélée infructueuse et nous n'avons pu accéder au travail d'Alberto Miguez. C'est la raison pour laquelle nous avons dû chercher une autre mise en scène qui nous permettrait d'analyser la

Documentación Teatral : http://teatro.es/catalogo-integrado/la-casa-de-bernarda-alba-861871-10 (consulté le 28/11/2018).

[255] Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, Programme de *La casa de Bernarda Alba*, de Calixto Bieito (1998).

[256] Alberto de la Hera dans son article du 20/11/1998 : La última y mayor de las tragedias. *Guía del ocio* affirme que « la trapecista sobra, y la cuerda por la que trepa sirve malamente para que Adela se ahorque en la útima escena » (La Hera 1998). D'autres critiques soulignent le manque de tension dramatique à la fin de la pièce ou encore le fait que l'atmosphère oppressante n'est pas retransmise (les articles suivants mettent en lumière des éléments de la mise en scène qui, selon certains critiques, n'ont pas atteint l'effet escompté : Centeno, E., Bernarda, geometría en blanco y negro. *Diario 16*, 13/11/1998 ; Pedrero, P., La Bernarda Alba sin casa. *La Razón*, 21/11/1998).

représentation du corps sur scène. Après la visualisation de plusieurs montages, l'adaptation de Calixto Bieito nous a paru adéquate pour le travail que nous nous proposons. En effet, Bernarda, femme forte tout en gardant une part de féminité, s'éloigne de la conception traditionnelle de ce personnage et remet en question l'opposition patriarcale homme fort et femme faible. De plus, le jeu des actrices et leur travail sur la corporéité, ainsi que l'ajout de la trapéziste ont appuyé le choix de cette proposition. Ainsi, dans cette partie, sans porter de jugement sur la qualité de l'interprétation, l'adaptation de Calixto Bieito sera analysée en nous centrant plus particulièrement sur les questions de scénographie, d'éclairage, de costumes et sur le jeu des actrices.

Plus que l'espace scénique, il s'agit ici de l'espace théâtral qui comprend acteur et spectateur, définissant entre eux un certain rapport, selon la définition donnée par Anne Ubersfeld dans l'ouvrage où elle définit les principaux termes concernant le théâtre. L'ensemble du théâtre est placé sous le signe du deuil. En effet, des housses noires couvrent les fauteuils de la salle et de longs tissus noirs recouvrent les balcons. Le spectateur est tout de suite plongé dans cette ambiance de deuil, de tristesse et se sent oppressé par cette atmosphère. L'espace scénique, en tant qu'espace propre aux acteurs, espace des corps en mouvement (Ubersfeld 1996a), contraste avec l'obscurité de la salle de spectacle. Le public se retrouve face à un panneau blanc d'une luminosité intense. Au fur et à mesure que le drame se déroule sous les yeux des spectateurs, la scène s'obscurcit, devenant presque noire à la fin du drame. Contrairement au début où le blanc de la scène s'oppose à la pénombre de la salle et à la couleur des vêtements des actrices, à la fin la pièce, le panneau est presque noir, ce qui plonge la scène dans l'obscurité la plus totale contrastant ainsi avec la blancheur des costumes des actrices. Cette dichotomie entre noir et blanc fait écho non seulement à la mise en garde du poète au début de l'œuvre : « el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico » (García Lorca 1996f, 583), mais aussi aux didascalies du dramaturge qui mettent l'accent sur le contraste entre ces deux couleurs. Le scénographe, Alfons Flores, reprend, dans sa scénographie, cette même idée qu'il exprime ainsi :

Lo blanco, lo puro, lo limpio, lo no usado, la virginidad, el celibato. Las hijas no han conocido hombre, Bernardas. Por bernardos se conoce a los monjes de la orden del císter. Blanco como la sábana, […], de nuevo la pasión. El blanco como ausencia, como vacío, desnudez. El blanco como opuesto al negro, que es la muerte. El negro barroco, lleno, la muerte llena de cosas que perdemos. El blanco limpio, puro, pero vacío de vida o, mejor dicho, de sexo. Sexo sinónimo de vida. Muerte llena contra vida vacía[257].

Le noir contraste avec le blanc et envahit la scène, tout comme la mort, symbolique dans un premier temps, puis littérale dans un deuxième temps, qui prend le pas sur la vie. Le peu d'espoir qui animait les filles au début de la pièce perd peu à peu de sa force et est remplacé par la fatalité. De cette

[257] Commentaires du scénographe Alfons Flores en 1998 dans : *Cuaderno pedagógico 9. La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca*. Madrid : Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, 18.

manière, le vide de la vie des sœurs se remplit de noirceur, noirceur qui devient synonyme de destruction, de mort, de rancœur et d'amertume, aboutissant au dénouement tragique et inévitable.

En harmonie avec l'essence de la scénographie, l'éclairage de l'espace scénique se compose essentiellement de la couleur blanche et de ses dérivés. Cependant, une scène vient briser cette dichotomie chromatique : celle des moissonneurs. Le panneau blanc et lumineux du début du premier acte a maintenant des tonalités grises. Sur ce panneau apparaît une lumière aux tonalités rouge de plus en plus intense au fur et à mesure que les moissonneurs se rapprochent de la maison, et donc des filles de Bernarda Alba. Étant la seule lumière de couleur, son importance est donc primordiale, puisqu'elle s'oppose à l'obscurité de l'ensemble de la mise en scène. Cette lumière rouge renvoie aux autres couleurs de la pièce, à savoir l'éventail rouge et la robe verte d'Adela. Par conséquent, le rouge symbolise le désir de liberté, la passion et les pulsions sexuelles réprimées des sœurs. La passion se reflète dans la corporéité des actrices qui retranscrivent leur désir de plusieurs façons. En effet, Adela, pleurant par terre, retrouve espoir et invite ses sœurs à épier les moissonneurs depuis sa chambre. Martirio, qui reste dans la pièce, s'assoit et se caresse à l'aide d'un mouchoir, laissant transparaître le désir que ces hommes éveillent en elle. La lumière rouge renvoie, par conséquent, à l'espace dramatique qui « lui est une abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène » (Ubersfeld 1996a, 37).

Le hors scène tient un rôle primordial dans *La casa de Bernarda Alba*, puisque c'est dans ce lieu virtuel que se déroule l'action. L'espace dramaturgique est l'endroit dans lequel les personnages relatent ce qui s'est passé à l'extérieur de la scène. Dès lors, la mise en scène reflète l'importance du hors scène à travers les sons. Tout au long de l'œuvre, le spectateur peut entendre différents bruits, tels que le son des cloches, les chiens, le cheval, les moissonneurs ou encore le tumulte causé par les agissements de la fille de la Librada. Ces bruitages, extérieurs à la maison et à la scène, représentent, d'un côté la peur de l'extérieur, du *qué dirán* et de l'autre, ils attisent la curiosité des filles qui y voient la liberté et l'expression de leurs désirs. Les sons, qui accompagnent l'action en même temps qu'ils l'interprètent, s'opposent au silence imposé de la maison. Ainsi, les signes acoustiques non verbaux caractérisent l'espace, puisqu'ils permettent au public de s'imaginer l'église qui se situe dans le village avec le son des cloches, les moissonneurs qui travaillent la terre ou encore les animaux qui font partie du quotidien d'un village situé à la campagne. De plus, ils ont une signification symbolique, étant donné qu'ils représentent la vie, la liberté, la force de la tradition et de l'opinion publique.

Outre l'espace scénique avec le décor et les jeux de lumière, le lieu scénique est également défini par les accessoires. Selon Erika Fischer-Lichte, il est nécessaire de différencier les accessoires d'autres groupes de signes, notamment avec le décor et les signes d'apparence externe. À titre d'exemple, nous pouvons dire que si un acteur porte des gants et qu'il ne les enlève pas, il s'agira de son costume, mais s'il les enlève et remet, ils seront considérés comme des accessoires. De la même manière, une table avec des chaises font partie du décor, mais si un des acteurs change une chaise de place, celle-ci fera

partie, non plus du décor, mais des accessoires. Ainsi, les accessoires sont uniquement des objets avec lesquels l'acteur effectue une action (Fischer-Lichte 1999).

Les accessoires utilisés sont, comme le reste de la mise en scène, très sobres. Seuls les éléments essentiels sont représentés sur scène : la table où dîne la famille de Bernarda accompagnée de Prudencia, ou encore la machine à coudre quand les sœurs accompagnées de La Poncia s'adonnent à cette activité. Ce montage veut se défaire des éléments issus du *costumbrismo* pour, au contraire, donner un air surréaliste à la scène, avec notamment les jeux de lumière. Dans une interview, le metteur en scène explique qu'il a choisi de faire référence aux films de Buñuel en réalisant une adaptation qui joue avec des éléments issus du réalisme magique (Almudena Guzmán 1998). La machine à coudre est un élément important étant donné qu'elle représente la seule activité des filles pendant les années de deuil. Par conséquent, cet objet est le symbole de leur oppression, ce qui s'oppose aux draps, tissus et mouchoirs blancs. D'une part, le linge blanc, contrastant avec l'obscurité de la scène, symbolise la pureté et la virginité. En effet, ces femmes sont condamnées à la solitude, car elles ne pourront jamais assouvir leur désir. D'ailleurs, il est important de remarquer que la seule qui a connu les joies de l'amour, Adela, est absente de cette scène. D'autre part, ces tissus vont devenir des draps ou des chemises de nuit qui sont destinés à se trouver dans leur chambre. Outre cette utilisation des tissus blancs, les mouchoirs sont utilisés à plusieurs reprises par les filles pour se rafraîchir, à cause de la chaleur, ce qui constitue une référence directe à leurs désirs frustrés. Les draps et chemises ainsi que les mouchoirs, et plus particulièrement l'acte de se rafraîchir, font échos aux désirs de chacune d'entre elles, désirs qu'elles ne peuvent assouvir que dans l'intimité de leur chambre. Ces objets ont donc une évidente symbolique sexuelle. Les symboles et références implicites, qui sont suggérés dans la pièce lorquienne, sont explicités dans cette mise en scène, à travers l'érotisme et la sensualité qui se dégagent du corps des personnages.

La scène du dîner avec la table, les chaises et tous les éléments nécessaires à la mise en scène d'un repas (assiettes, couteaux, fourchettes, verres, etc.) renvoie à la Sainte Cène, notamment par leur disposition, puisqu'elles sont toutes assises d'un côté de la table, ce qui fait le lien avec la « corona de espinas » d'Adela. Par ailleurs, le fruit qu'elles mangent lors de ce repas n'est pas anodin. En effet, la pastèque est souvent considérée symbole de liberté. Après la Guerre de Sécession, les cartes postales montrant des noirs américains mangeant des pastèques sont devenues populaires et bon nombre d'entre eux, une fois libres, gagnaient leur vie en vendant ce fruit. C'est la raison pour laquelle les noirs américains ont décidé d'en faire un symbole de liberté. Par ailleurs, une autre caractéristique de ce fruit est à signaler : sa couleur. Les couleurs de la pastèque sont le rouge et le vert, les seules couleurs utilisées dans la pièce, en plus de la dichotomie noir/blanc, et qui représentent la liberté contre l'oppression de Bernarda. Étant donné la thématique de l'œuvre lorquienne, le choix de la pastèque ne peut être considéré comme le fruit du hasard, il s'agit bien d'un choix délibéré de la part de Calixto Bieito dont

le but est de mettre en exergue la dichotomie liberté/oppression. Ainsi, ce fruit, symbolisant la liberté, est doublement marqué : historiquement et symboliquement.

Un des éléments récurrents de la mise en scène est la chaise. Les chaises sont présentes dans l'espace scénique tout au long de l'œuvre, sauf dans la première et la dernière scène. Leur fonction est double : fonctionnelle et symbolique. Elles ont, tout d'abord, une fonction pratique, puisque les personnages s'assoient sur elles pendant leur discussion, leurs activités de couture ou quand elles mangent. Elles ont également une fonction symbolique, étant donné que leur utilisation détermine les relations de force au sein d'un groupe d'individus. Pendant la veillée funèbre et le dîner, seules les servantes sont debout, mettant en évidence leur position sociale inférieure, déjà reflétée par les dialogues. Le même schéma se répète pendant les conversations entre La Poncia et Bernarda. De plus, les chaises ont une signification particulière lors de la veillée funèbre. Afin de représenter l'importance de cette veillée à laquelle tout le village est venu assister, des chaises glissent lentement sur le panneau au fond de la scène. Contrairement aux chaises sur scène qui sont alignées et sur lesquelles sont assis les personnages endeuillés, personnages qu'il est impossible de distinguer en raison de l'obscurité de la scène et de leurs vêtements noirs qui semblent similaires, les chaises qui apparaissent sur le panneau ne sont ni alignées ni identiques. Cette disparité fait écho à la diversité qui existe hors de cette maison. À l'extérieur règne le chaos, la vie pleine de rire et de joie, mais aussi de peur et de haine, une vie riche et complète, qui contraste avec l'austérité de la demeure de Bernarda, dans laquelle les habitants doivent suivre les normes à la lettre, tout signe d'individualité étant réprimé.

Enfin, d'autres accessoires sont présents sur scène, bien qu'ayant une importance moindre quant à leur interprétation symbolique. C'est le cas du couteau de la servante. La Poncia apparaît sur scène à plusieurs reprises avec un couteau qu'elle utilise pour couper de la nourriture. Cet objet n'est pas anodin, car il illustre le caractère de ce personnage. En effet, ce geste spontané et naturel correspond aux éléments caractéristiques de La Poncia, qui est, elle aussi, spontanée et naturelle. Sa condition sociale ne lui a pas permis de recevoir l'éducation des membres de la famille Alba, elle agit donc instinctivement, comme nous pouvons le voir quand elle relate sa première rencontre avec son mari. Par ailleurs, le couteau rappelle les interventions de Bernarda qui, lors des dialogues avec sa servante, affirme : « Te conozco demasiado saber que ya me tienes preparada la cuchilla » (García Lorca 1996f, 614) et « Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo » (García Lorca 1996f, 615). Ainsi, La Poncia entretient une relation étroite avec cet objet, qui, d'un côté, renvoie à son franc-parler et à ses origines modestes et, de l'autre côté, fait référence à son besoin de commérages qui l'incite à rechercher les points faibles des individus afin d'en tirer profit.

L'une des filles de Bernarda, Magdalena, utilise un objet caractéristique : la corde à sauter. Cet objet renforce l'idée d'enfermement, car il s'agit d'un des seuls moyens dont elles disposent pour pouvoir se dépenser physiquement. Les filles n'ont pas le droit de sortir de la maison, elles ne peuvent ni courir, ni se promener ou simplement prendre l'air, c'est pourquoi la corde à sauter est un moyen de

faire des efforts physiques sans avoir besoin de sortir de cette prison. De plus, cet objet est associé à l'enfance, ce qui met en exergue la personnalité quelque peu enfantine de Magdalena, ainsi que de ses sœurs. En raison du peu de contact qu'elles ont avec l'extérieur, elles n'ont pas eu l'opportunité d'affirmer leur personnalité et de mûrir. C'est pourquoi elles sont demeurées d'éternelles enfants, comme nous le voyons durant toute l'œuvre : elles courent quand un homme passe près de chez elles pour l'épier ; elles se jettent les unes sur les autres lors des conflits au lieu de dialoguer ; elles se jettent par terre et pleurent ou hurlent pour exprimer leur désespoir. Ces comportements sont caractéristiques d'enfants et non pas d'adultes, la corde à sauter est un des moyens de souligner ce trait de caractère.

L'accessoire le plus représentatif de *La casa de Bernarda Alba* est le bâton de Bernarda, symbole de sa toute-puissance. Mais dans cette adaptation, son traditionnel bâton est remplacé par une ceinture. Il s'agit d'un choix particulier qui mérite toute notre attention. Selon les propos du metteur en scène, la ceinture est un objet quotidien présent dans tous les foyers. À travers la ceinture, Calixto Bieito veut mettre l'accent sur le fléau de la violence domestique qui est aujourd'hui encore présent en Espagne (Piña 1998). En effet, Bernarda utilise cette ceinture pour frapper ses filles dès qu'elles lui désobéissent. Cet objet quotidien symbolise le despotisme et la cruauté de cette mère qui ne connaît pas d'autres moyens que la violence pour faire respecter son autorité et soumettre sa progéniture. La ceinture en tant qu'objet de maltraitance, est présente dans l'imaginaire du spectateur, ce qui amplifie l'impact de cet accessoire sur le public, puisqu'il peut le mettre en relation avec une expérience vécue directement ou indirectement. De plus, la violence domestique est encore aujourd'hui, omniprésente sur le territoire espagnol. Par conséquent, ce choix permet de mettre en lumière ce fléau et de connecter directement l'œuvre lorquienne à l'actualité.

L'apparition de l'acteur sur scène fournit immédiatement des informations au spectateur qui permettent d'identifier la figure représentée. Cette identification peut se référer à l'âge, au sexe, à la position sociale, à une époque déterminée, à la race, à la nationalité ou encore à la profession (Fischer-Lichte 1999). Quand les actrices de *La casa de Bernarda Alba* entrent sur scène, le public peut donc se faire une idée prédéterminée du type de personnage dont il s'agit. Tous les personnages qui entrent sur scène sont habillés en noir. Malgré la pénombre dans laquelle la scène est submergée, nous pouvons distinguer certains détails de leur costume. Toutes portent une robe noire qui arrive mi-mollets, avec des chaussures et des collants noirs. Les costumes noirs sont les signes évidents de deuil de cette famille et témoignent de l'austérité régnante dans la demeure. Tout d'abord, les personnages contrastent avec le blanc immaculé du panneau, puis se fondent dans le décor devenant presque invisibles une fois arrivés au troisième acte de la pièce. Ainsi, les personnages ne font qu'un avec la noirceur de la scène, qui symbolise la mort et la destruction, et représentent tout ce qu'elles ne pourront jamais avoir et ce qu'elles ont perdu.

Les actrices sont vêtues de noir pendant toute l'œuvre, sauf lors de la dernière scène, où elles portent des vêtements blancs et leurs cheveux sont détachés. Outre, l'aspect fonctionnel de cette tenue,

en effet, elles étaient couchées dans leur chambre, les chemises de nuit ont également une fonction symbolique. Une fois encore, le blanc s'oppose au noir et contraste avec le décor entièrement noir de la fin de la pièce. Cette mise en scène souligne que même si l'obscurité a envahi la scène et le cœur des personnages, une lueur d'espoir est encore présente, la pénombre n'ayant pas encore complètement vaincu la lumière. De surcroît, elles sortent de leur chambre, lieu dans lequel se déroule toute l'activité sexuelle. Leurs fantasmes prennent vie dans l'intimité de leur chambre, même si ces fantasmes ne pourront jamais se réaliser. Leur tenue plus sensuelle et érotique ainsi que leurs cheveux reflètent leurs désirs les plus profonds.

À l'obscurité de la scène et des costumes s'oppose la robe verte d'Adela. La robe verte symbolise sa jeunesse, sa beauté, ainsi que sa soif de liberté, le vert étant symbole d'espoir. De plus, ce vêtement contraste avec l'austérité des tenues des autres personnages. Son corps est dévoilé, puisque la robe laisse apparaître ses épaules dénudées. Adela n'hésite pas à relever sa robe laissant à la vue du spectateur ses jambes et ses pieds nus, contrairement à la tenue de ses sœurs. Sa tenue et son attitude dégagent une sensation de fraîcheur et de liberté, à laquelle s'ajoutent ses cheveux longs et détachés, l'ensemble de ces éléments étant des symboles évidents d'érotisme. Ainsi, ce personnage, qui dégage une grande sensualité, veut donner à voir son corps, qu'elle assume et revendique. Son attitude rebelle, que nous avons analysée antérieurement, se matérialise ici par son rapport au corps, qu'elle sait attirant et n'hésite pas à montrer à ses sœurs, tel un trophée. Dans cette même scène, elle apprend le mariage de Pepe el Romano et d'Angustias. À l'annonce de cette nouvelle, elle est submergée par la tristesse et la haine. Sa réaction est encore une fois physique et se matérialise dans son rapport au corps. Tout d'abord, elle retire les bretelles de sa robe violemment, puis elle ressent un sentiment de liberté l'envahir. Ce sentiment la pousse à retirer le haut de sa robe, laissant à découvert sa poitrine. Son corps est synonyme, pour elle, de liberté, car c'est grâce à lui qu'elle a pu conquérir Pepe el Romano, c'est pourquoi elle va encore plus loin dans ce rapport et se déshabille. En effet, étant presque nue, elle ressent toute la liberté que peut lui conférer son corps.

Les cheveux détachés d'Adela dans cette scène, tout comme ceux de María Josefa, symbolisent le sentiment de liberté qui les caractérise. Cette coiffure s'oppose drastiquement à celle du reste des personnages. Les actrices ont les cheveux attachés en arrière, sauf pour celles qui ont les cheveux courts, en chignons ou en tresses. La coiffure des personnages renvoie à l'austérité de cette maison. Ainsi, leur coiffure n'est pas un simple outil fonctionnel, mais acquiert une signification symbolique. Les cheveux détachés représentent la liberté, la rébellion contre l'oppression, qui est caractérisée par la chevelure attachée, dont aucun cheveu ne dépasse.

Bien qu'il s'agisse d'un élément naturel, non conditionné par la mise en scène, la couleur des cheveux est un détail qui a toute son importance, car il s'agit d'un choix délibéré qui participe à la spécificité de la mise en scène de Calixto Bieito. Le metteur en scène a affirmé à plusieurs reprises qu'il a choisi des actrices blondes « con el propósito de romper el tópico racial andaluz y ampliar el contexto »

(Almudena Guzmán 1998). Au-delà de cette volonté d'universalité, les cheveux blonds brisent les stéréotypes associés aux personnages féminins lorquiens. En effet, Bernarda est traditionnellement représentée par une actrice aux cheveux bruns, voire presque noirs. Dans l'imaginaire collectif, la chevelure brune est synonyme d'autorité et de force, alors que les femmes blondes sont assimilées à la fragilité, à la docilité et au manque de caractère. D'ailleurs dans les contes, les princesses sont souvent blondes et leurs opposantes sont généralement brunes. Dans cette mise en scène, Calixto Bieito a fait le choix d'inverser les stéréotypes. Bernarda, tyrannique et despotique, est blonde ce qui ne diminue en rien la force de son personnage. Il en est de même pour Adela qui est, elle aussi, blonde. La femme blonde est la sainte, la femme virginale et pure, tandis que la femme brune est souvent une femme fatale, qui dupe et profite des hommes. Une fois encore, les rôles sont inversés puisqu'Adela entretient une relation avec le fiancé d'Angustias et est donc l'antithèse de la femme virginale et pure. Ces choix marquent une différence dans la caractérisation des personnages, allant au-delà des clichés, ce qui nuance ainsi leurs traits de caractère.

La trapéziste est un élément de la mise en scène qui n'entre pas dans les catégories analysées, c'est la raison pour laquelle ce personnage, totalement inédit puisqu'il n'apparaît à aucun moment dans l'œuvre lorquienne originale, jouit de ces quelques lignes qui lui sont consacrées. Elle apparaît au début de la pièce, entre chaque acte et à la fin du drame, avec des caractéristiques différentes, donnant lieu à des interprétations distinctes.

Lors de sa première apparition avant le début de la première scène entre La Poncia et la servante, elle est nue, les cheveux détachés. Elle s'accroche à une corde qui pend du plafond, tête en bas, et se laisse balancer de gauche à droite en suivant le rythme du son des cloches. Cette image dissocie la pièce de toute interprétation réaliste et la plonge dans un univers surréaliste. Selon les propos du metteur en scène, la trapéziste est « como mujer golpeada contra un muro que entronca con la figura de la Adela ahorcada » (Torres 1998). Ainsi, cette figure anticipe la mort d'Adela qui utilisera cette même corde pour se pendre. Cette femme, nue, s'expose telle qu'elle est face au public et assume son corps, tout comme Adela qui se dénudera symboliquement avant de mettre fin à ses jours.

Entre le premier et le deuxième acte, la trapéziste réapparaît. Cette fois, elle est déjà accrochée à la corde, vêtue d'une longue robe blanche et se laisse bercer par le son des vagues. Cette image renvoie à l'intervention de María Josefa qui veut se marier et partir vivre au bord de la mer pour jouir des plaisirs de la vie. La trapéziste symbolise ces femmes qui ont soif de liberté et rêvent d'un futur meilleur.

À la fin du troisième acte, la trapéziste apparaît comme crucifiée. La scène est plongée dans la pénombre, seul un cercle blanc est visible dans lequel le spectateur peut voir le reflet de la trapéziste habillée en blanc. Ce cercle rappelle la lune, symbole de mort, comme nous l'avons déjà évoqué. De plus, la position de la femme est celle d'une personne crucifiée. Une fois encore, cette image fait écho à la fin de l'acte où Bernarda et ses filles condamnent à mort la fille de la Librada pour les péchés qu'elle

a commis. Adela, qui a souillé son honneur et celui de sa famille, mérite le même sort que cette femme, c'est pourquoi la trapéziste apparaît dans cette position, position ayant donc une forte charge symbolique.

À la fin du drame, Adela surgit du plafond, attachée à la corde par une main. Elle est vêtue de sa robe verte, symbole de liberté et d'espoir. Elle a choisi de mettre fin à ses jours, puisque tout espoir de bonheur est anéanti. Par conséquent, la corde, présente depuis le début de la pièce, devient la corde avec laquelle elle se suicide, leitmotiv qui rappelle l'inévitabilité du destin, puisque tous ses actes la conduiront à cette fin dramatique. La trapéziste symbolise Adela et le rapport qu'elle entretient avec son corps, rapport qui la définit et détermine son identité. Ainsi, la trapéziste tout comme Adela ne peuvent s'exprimer qu'à travers leur corps et ce qu'il symbolise.

Outre les composantes de la mise en scène, telles que le décor ou les accessoires, Calixto Bieito a voulu mettre l'accent sur un certain nombre d'éléments concernant le jeu des actrices, apportant ainsi des nuances au texte original, c'est pourquoi il nous a paru intéressant de commenter ces dissemblances. Dans un premier temps, la thématique de la violence domestique, que nous avons déjà évoquée, est récurrente dans cette adaptation. La violence domestique ne touche pas seulement les femmes qui sont abusées par les hommes, mais également toute personne qui est abusée par une figure d'autorité, réelle ou supposée. En effet, chaque personnage exerce la violence contre ceux qui lui sont inférieurs : La Poncia sur la Criada ; Bernarda sur ses filles ou indirectement sur sa mère ; les sœurs sont violentes entre elles. La Poncia rejette toute la rancœur qu'elle ressent envers Bernarda sur la Criada. L'attitude de la Criada dans la première scène met en évidence que ce n'est pas la première fois que La Poncia abuse de son autorité. Aux actes violents de La Poncia, la Criada réagit en se recroquevillant, comme ces femmes qui savent, avant même que la violence soit effective, qu'elles vont être battues.

Quant à Bernarda, elle utilise la violence pour se faire respecter et pour réprimer les sentiments de ses filles. Le moindre signe de rébellion ou même de désaccord est tout de suite réprimé par la violence. Bernarda traite ses filles comme des enfants, en leur enlevant le droit à la parole et agit également comme un homme qui maltraite sa famille. Au moindre désaccord, elle frappe ses filles avec sa ceinture, symbole d'autorité, d'autorité masculine le plus souvent. Les sœurs entre elles reproduisent le schéma que leur mère leur a appris, c'est pourquoi elles aussi résolvent leurs conflits par la violence. Au lieu de discuter, elles ont recours aux coups et à la violence pour mettre un terme aux conflits. Plusieurs scènes montrent les filles de Bernarda qui se jettent les unes sur les autres en hurlant et en voulant frapper l'une des sœurs. Seule La Poncia ne subit pas de brutalité physique. C'est elle qui l'exerce sur la Criada et sur son mari. Les conflits avec Bernarda ou avec Adela ne débouchent pas sur la violence physique, il ne s'agit que de violence verbale. Malgré son statut social, elle a su maintenir son autorité, comme nous le voyons avec le jeu de l'actrice. Ainsi, elle s'érige au côté de Bernarda en tant que figure autoritaire, tout en étant également un élément qui contribue à la pérennité de ce modèle de relations violentes.

Bernarda est un personnage tyrannique et despotique, qui exerce son autorité par l'intermédiaire de la violence. Néanmoins, ce n'est pas le seul trait de caractère de ce personnage, puisque dans cette mise en scène elle fait également preuve de sentiments. Traditionnellement, elle est représentée, selon la critique de Rosana Torres, par des

> Mujeres ásperas, agrias, de físico adusto, habitualmente muy morenas […], algunas casi bigotudas, hasta el punto de que ha habido varias versiones interpretadas por hombres, como la interpretada por Ismael Merlo. Justo la antítesis de la Valdés, una mujer rubia, cálida, ausente de amarguras, de facciones y carácter llenos de redondeces, que delatan una pasión nada pesimista por la vida[258].

Tout en nuançant le commentaire de Rosana Torres concernant la caractérisation de la Bernarda de Calixto Bieito dont l'interprétation « delata[…] una pasión nada pesimista por la vida », force est de constater qu'elle fait preuve de sentiments envers ses enfants. Elle n'est pas seulement la femme froide et despotique à laquelle le spectateur est habitué, elle sait aussi prendre en compte les sentiments de ses filles et n'est pas indestructible. Malgré ses paroles très dures, elle fait preuve de sensibilité envers le chagrin de Magdalena en raison de la mort de son père. En effet, elle met ses mains sur les épaules de sa fille dans une volonté de compassion, ce qu'elle reproduit à diverses reprises. De plus, le ton utilisé n'est pas seulement autoritaire, car nous pouvons également y distinguer un soupçon de compréhension. Malgré l'autorité dont elle doit faire preuve afin de faire respecter les normes et conventions, elle comprend ce que ses filles ressentent, bien que l'honneur et la décence lui interdisent de montrer ses sentiments. Elle doit rester ferme face aux tentatives de rébellion et être convaincue des enseignements qu'elle impose à ses filles. L'expression des sentiments se retrouve également quand Adela embrasse sa mère à la fin de la pièce. Cet élan d'amour contraste avec l'image traditionnelle de ces personnages. À plusieurs reprises, les actions des sœurs entre elles reflètent également la tendresse qu'elles ressentent les unes envers les autres, malgré tous les éléments qui les opposent. Ainsi, les enfants et la mère éprouvent des sentiments les unes pour les autres, sentiments refoulés à cause des normes de la société. La scène qui révèle le mieux les émotions et l'humanité de Bernarda est celle dans laquelle elle pleure après une scène violente avec ses filles. Une fois seule, elle montre sa colère, mêlée d'impuissance et de désespoir. Elle devient humaine. Malgré tous ses efforts, elle ne peut pas tout contrôler et se rend compte de ses limites. Ainsi, selon les propos du metteur en scène, il s'agit d'une Bernarda « sensual y femenina, para que el espectáculo estuviera impregnado de líquidos. Necesitaba una mujer vital, una Bernarda de Puerto Hurraco que bregara como un hombre sin ser un marimacho, solo fuerte y femenina » (Torres 1998).

Un autre point qu'il est essentiel de souligner est le traitement de la passion sexuelle. Le désir étant le leitmotiv de l'œuvre, l'adaptation de Calixto Bieito ne pouvait pas passer sous silence les pulsions sexuelles des filles. Le désir des sœurs est donc mis en exergue tout au long de la pièce. Leurs pulsions sexuelles sont symbolisées par le leitmotiv de la chaleur, comme nous le savons. À l'aide d'un

---

[258] Torres, R. María Jesús Valdés crea una Bernarda Alba femenina y sensual. *El País*, 07/11/1998.

mouchoir blanc, qu'elles passent sur leur cou et leur décolleté, les sœurs se rafraîchissent. Mais, ce geste ne sera pas suffisant pour soulager leurs désirs. Pour preuve, Adela après la scène de la robe verte apparaît pieds nus. Le contact direct avec le sol renvoie à l'instinct et à l'animalité, ce qui fait écho au désir sexuel qu'elle ressent et à son caractère rebelle qui lui permettra d'atteindre son objectif. Adela, brûlante de désir, attendant sa rencontre avec Pepe, renverse sur elle le pichet d'eau. De surcroît, plusieurs personnages apparaissent portant un pichet ou un grand bol d'eau, métaphore du désir qu'elles essaient de réprimer. Martirio est plus explicite que ses sœurs quand, assise, elle prend son mouchoir et le frotte contre sa poitrine, son ventre et son sexe. Ses gestes, particulièrement explicites, soulignent la force de son désir.

Quant à Amelia, elle prend une place qu'elle n'a habituellement pas dans les mises en scène. Elle éprouve de la tendresse envers les membres de sa famille, comme le soulignent son attitude et ses nombreux gestes d'affection. Mais c'est surtout la relation entre elle et Martirio qui tient une place importante. Comme le suggèrent les didascalies et les commentaires des autres personnages, ces deux femmes sont particulièrement proches, mais dans cette mise en scène, nous pouvons y ajouter une composante amoureuse. En effet, Amelia semble avoir des sentiments pour Martirio. Quand Martirio suffoque, c'est elle qui l'aide à se calmer. Martirio est assise pendant qu'Amelia, qui se situe debout derrière elle, déboutonne le haut de la robe de sa sœur, glisse ses doigts sous son vêtement et lui caresse la poitrine. Elle y prend un plaisir évident, sans prêter attention aux propos de Martirio. Ses gestes sont lents et sensuels, bien que sa sœur ne s'en rende pas compte, prenant ces signes d'affection pour de l'amour sororal. Aussitôt après, Amelia se rafraîchit à l'aide d'un mouchoir noir. Ses gestes et son comportement démontrent que les sentiments qu'elle ressent ne sont pas uniquement ceux que l'on ressent pour une sœur. Après son altercation avec Adela et la scène des moissonneurs, Martirio, triste, reste seule sur scène. Une fois encore, Amelia vient la consoler se plaçant debout derrière Martirio qui est assise. Elle lui caresse les épaules et descend sur sa poitrine, mais Martirio se lève brusquement, étant obnubilée par ses problèmes, sans se rendre compte de l'impact de son attitude sur sa sœur. Le comportement d'Amelia est particulièrement explicite : le jeu de l'actrice montre son désarroi et sa frustration, puisqu'elle est consciente qu'elle ne pourra jamais lui avouer ses sentiments. Se sentant ignorée, elle décide de quitter la scène, mais Martirio la rappelle provoquant ainsi une scène de grande tension dramatique. Amelia revient violemment vers Martirio, cette dernière se jette dans ses bras et pleure. Malgré la tristesse de sa sœur, Amelia est heureuse que celle-ci soit dans ses bras. Elle lui tient le visage et toutes deux se regardent intensément, faisant monter la tension érotique, tension que se rompt par l'interruption d'Angustias. Ainsi, le personnage d'Amelia prend de l'importance non pas par ce qu'elle dit, mais par ce qu'elle fait. Les non-dits et les sous-entendus sont ce qui confère à Amelia tout son intérêt en tant que personnage contribuant au déroulement de l'action. Plus qu'un amour homosexuel envers sa sœur, les pulsions d'Amelia peuvent être attribuées à la frustration qu'elle ressent.

Elle n'a jamais connu l'amour et, par conséquent, elle projette ses désirs sur la personne qui se trouve à ses côtés, Martirio, afin de libérer la tension érotique qu'elle ressent.

L'érotisme, fil conducteur de l'œuvre lorquienne, est omniprésent dans cette mise en scène non seulement par les allusions à la chaleur, mais aussi par les gestes sensuels et les insinuations des personnages. D'ailleurs, l'érotisme de cette mise en scène a été commenté par Joan Antón Benach qui affirme que « la sobrecarga de una gestualidad sensual, que se diría ha ganado terreno con el rodar del espectáculo, se halla al límite de lo razonable, bordeando el límite de lo peligroso. El peligro consistiría en hacer del gesto un camuflaje del texto » (Benach 1999). Le jeu des acteurs permet donc d'octroyer de l'érotisme à chacun des personnages, même chez Bernarda, offrant une vision rénovée de l'œuvre lorquienne. D'ailleurs, la critique a particulièrement souligné le caractère novateur de cette Bernarda féminine et sensuelle, qui donne un nouveau souffle à l'œuvre.

L'adaptation de *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito met particulièrement l'accent sur la corporalité des personnages. L'aspect sensuel et érotique est mis en exergue et passe par le rapport au corps. Les actrices n'hésitent pas à transmettre leurs pulsions, désirs et frustrations par l'intermédiaire de leur corps. L'intervention de la trapéziste va, d'ailleurs, dans ce sens. Ainsi, les différentes composantes de cette mise en scène ont permis de démontrer l'importance du corps dans cette œuvre et plus généralement dans le théâtre, qui n'est pas seulement un texte, mais bien un spectacle vivant.

2.2.2. Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…), de Laila Ripoll (2001)

Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…) est la troisième pièce écrite par l'actrice, dramaturge et metteuse en scène Laila Ripoll, les deux premières étant *La ciudad sitiada* en 1996 et *Unos cuantos piquetitos* en 2000. Cette même année, elle écrit *Atra bilis* et obtient de nombreux prix, tels que la Mention spéciale du jury du prix *María Teresa León* en 2000, le Prix spécial du public de *Garnacha de Rioja* de Haro en 2001, le Premier prix du *Certamen de directoras de escena de Torrejón* de Ardoz en 2002, le Prix *Ojo crítico* de la Radio nationale d'Espagne en 2002. De plus, elle a été finaliste du *Premio nacional de literatura dramática* en 2002 pour son investissement dans toutes les facettes du monde théâtral et a été également finaliste en 2003 du Prix *Max* pour le meilleur texte dramatique en castillan. Enfin, elle a obtenu une Mention spéciale au meilleur texte et spectacle du *Festival de teatro hispano* de Miami en 2004. Ainsi, le texte et la mise en scène d'*Atra bilis* ont été largement récompensés tant par la critique que par les spectateurs. À l'origine, cette pièce est née d'une commande de ses collègues qui, selon ses propres termes, lui ont dit : « Laila, por qué no nos escribes algo, una alta comedia en la que no haya que moverse mucho, en la que se hable poco y en la que salgamos muy guapos… » (Caruana 2001). *Atra bilis* a donc été l'interprétation ironique de cette demande, ce qui a conduit à un changement de direction dans son travail dramaturgique. Des œuvres monologuées, elle est passée aux pièces dialoguées, lui permettant de créer un langage plus riche et puissant. L'œuvre que nous allons analyser est la première démonstration de ce changement.

Outre l'influence des auteurs classiques de la dramaturgie espagnole, tels que Arrabal, Valle-Inclán ou Federico García Lorca dont nous parlerons plus en détail ultérieurement, Ripoll rend hommage au théâtre fantastique et de terreur de Poe, Borges ou encore Rulfo pour créer cette œuvre. Ainsi, la metteuse en scène affirme que « el texto bebe mucho del realismo mágico. Refleja las dos Españas y se sitúan en un lugar que tiene bastante de mítico a pesar de tener nombre concreto y reconocer en él muchas aldeas de nuestro país » (Francisco 2001, 1). Laila Ripoll présente son œuvre en ces termes, il s'agit de « un cuentecillo gótico sobre cuatro mujeres encerradas tras los muros de una casa » et reconnaît que : « Alguna vez he sospechado que estas cuatro mujeres llevan mucho tiempo muertas ». Ulpiana, Daría, Nazaria, Aurori sont « encerradas en un universo circular, en un espacio cerrado, oscuro y amenazante, en un luto eterno, en un deseo sin medias tintas, lúgubre, rancio y espeluznante » (Ripoll 2012, 23). Ces femmes vivent dans l'Espagne profonde et mystérieuse, dans laquelle les vivants se mélangent aux morts. Il s'agit donc d'une histoire de solitude qui se mêle avec le sentiment de terreur, dans une tonalité pathétique et jouant avec l'humour noir.

Elle sera représentée pour la première fois le 23 février 2001 dans la salle Cuarta Pared lors du *Festival escena contemporánea* de Madrid. En novembre de cette même année, la pièce a aussi été représentée pendant la neuvième édition de la *Muestra de teatro español de autores contemporáneos* d'Alicante. Outre les représentations sur la scène espagnole, *Atra bilis* a été également jouée aux États-Unis, au Salvador, au Nicaragua, au Mexique, au Chili, en Colombie, au Venezuela, en Équateur, au Brésil et en France. Cette pièce ayant été écrite à la demande de ses collègues, les personnages ont été créés pour des acteurs concrets, membres de sa compagnie théâtrale, le Micomicón. Afin de présenter cette pièce, voici la fiche technique de la mise en scène choisie :

Fiche technique	
Auteure : Laila Ripoll **Mise en scène :** Laila Ripoll **Scénographie :** Eulogio Das Penas et Orfilia Seijas **Costumes :** Almudena Rodríguez Huertas	**Éclairage :** Juan Ripoll **Musique et chansons :** Marcos León **Interprètes :** Marcos León, Yiyo Alonso, Mariano Llorente et Juan Alberto López

Dans cette étude, nous allons nous intéresser à la première mise en scène de celle-ci, puisque la représentation étudiée a eu lieu seulement quelques jours après la première, le 25 février 2001. Certes, une analyse comparative avec une représentation ultérieure aurait été intéressante pour pouvoir étudier les modifications entre les deux mises en scène et leurs impacts sur la pièce, mais, malheureusement, il nous a été impossible d'accéder à un enregistrement postérieur. Néanmoins, la dramaturge et la metteuse en scène étant la même personne et la distance entre l'écriture et la mise en scène étant minime, nous serons en mesure, à travers cette étude, de mettre en exergue les principaux points sur lesquels Ripoll voulait insister. Avant de nous attacher à l'étude comparative entre *Atra bilis* et *La casa de Bernarda Alba,* dans cette partie, nous allons nous centrer plus particulièrement sur l'analyse des décors, des jeux de lumière, des sons et sur la caractérisation des personnages à travers le maquillage et les costumes,

dans le but de donner une vision d'ensemble des éléments constitutifs de la mise en scène de Laila Ripoll.

Le spectateur est immédiatement submergé par la pénombre qui envahit la scène. En effet, celle-ci est plongée dans l'obscurité, seule est visible la lumière de quatre cierges et le spectateur peut entendre le chant funèbre des sœurs. Ces éléments participent à la création d'une ambiance religieuse et de recueillement, qui sera brisée par l'intervention des acteurs. De manière générale, les jeux de lumière sont omniprésents dans la pièce, car ils suivent le déroulement de l'action. Seul l'espace où se situe l'action est éclairé, le reste est dans la pénombre, tout comme les personnages quand ils ne participent pas à l'action dramatique. Ainsi, le spectateur reste attentif et ne perd aucun moment de l'action. De plus, la lumière, qui devient plus intimiste et obscure, souligne les moments d'intimité, dans lesquels les personnages sont seuls sur scène et nous font part de leurs sentiments.

Outre les jeux de lumière permettant de focaliser l'attention du spectateur sur les lieux où se déroule l'action, les effets lumineux recréent les éléments du hors scène, qui se situent hors du champ visuel du spectateur, lui permettant ainsi d'imaginer les évènements extérieurs. Les jeux de lumière permettent de recréer la tempête avec l'aide des différents bruitages. Les éclairs se matérialisent sur scène par des flashs lumineux. Quand la scène est totalement plongée dans l'obscurité, le spectateur peut voir sur scène le reflet des fenêtres. Ainsi, la lumière contribue à la création de ce hors scène qui envahit peu à peu la scène et plonge le public dans une ambiance ténébreuse et surréaliste.

La plupart des lumières sont soient blanches, soient des nuances de cette couleur. Pour simuler la pénombre, la metteuse en scène a pris le parti d'utiliser une lumière bleutée. Ainsi, le spectateur est plongé dans l'obscurité, tout en discernant l'action et les acteurs. Lors d'une scène concrète, la lumière utilisée est verte. Ce choix n'est pas anodin et mérite que nous nous y attardions afin de le commenter et de l'analyser. Le vert symbolise l'espoir et la fertilité. Elle est utilisée quand Aurori, seule, ouvre le cercueil et y découvre le mari de Nazaria, qui a été son amant. En effet, le fruit de leur relation a été un enfant, ce qui lui a permis de connaître la maternité, bien que brièvement, puisque ce bébé n'a pas survécu. Cette tragédie provoque en elle une grande douleur comme nous l'avons analysé antérieurement. Cependant, cet homme a sûrement signifié pour elle l'espoir d'une vie meilleure, le seul moyen de fuir l'atmosphère oppressante de cette maison, c'est la raison pour laquelle cette couleur a été choisie. L'expression d'Aurori en ouvrant le cercueil montre sa douleur, car, même s'il est impossible de savoir ses sentiments envers lui, il est facile de s'imaginer que leur relation lui a procuré du bonheur, le bonheur de se sentir femme et d'être aimée. Les jeux de lumière ont donc toute leur importance dans la mise en scène de Laila Ripoll, car ils permettent de symboliser les passions des personnages et de souligner l'action dramatique.

Le décor de la mise en scène est sobre et ses éléments très limités. Trois chaises correspondant aux trois sœurs sont sur scène au début de l'œuvre. Aurori a son fauteuil à bascule, qui renvoie à sa

déficience mentale. En effet, malgré son âge, elle se comporte comme une enfant. Nazaria, en raison de son soi-disant handicap, a son fauteuil roulant et Daría une chaise, qui correspond à l'austérité de son caractère et à sa dévotion religieuse. Au début de la pièce, ce sont les seuls éléments du décor que le spectateur peut voir. À mesure que le drame avance, les jeux de lumière permettent de distinguer d'autres éléments du décor, tel que le cercueil du défunt sur la droite, avec les quatre cierges situés derrière celui-ci ou la grande porte au fond de la scène faisant le lien avec l'extérieur. Ainsi, seuls les éléments essentiels à la caractérisation de la pièce et au déroulement de l'action sont présents.

De la même manière que pour les jeux de lumière qui permettent de caractériser le hors-scène, les éléments qui sont hors du champ visuel du public ont une importance essentielle. En effet, une grande partie de l'action dramatique se déroule et s'est déroulée hors du champ de vision du spectateur. La cuisine est un des lieux essentiels de l'action, puisque c'est ici qu'Aurori prépare les bonbons qui sont soi-disant empoisonnés et c'est dans cette cuisine que se trouve le poison qui mettra fin aux jours d'Ulpiana. Ainsi, une partie importante de la tension dramatique a lieu quand les personnages quittent la scène pour rejoindre la cuisine. Par ailleurs, les moments essentiels qui ont donné lieu au drame se sont déroulés sur les terres de Nazaria où Daría a enterré le chat et le bébé. On ne voit jamais les champs, puisque toute la pièce se déroule dans la salle répondant à l'unité de lieu. Mais la grande porte au fond de la scène, qui relie le lieu réel, la salle, au lieu virtuel, les champs, acquiert un sens symbolique, étant donné que c'est derrière cette porte que se trouve la preuve des atrocités commises. Ainsi, les terres de Nazaria et la cuisine sont, malgré leur absence en tant qu'espaces visibles sur scène, des lieux omniprésents et à fort contenu symbolique.

L'espace scénique ne se caractérise pas seulement par la lumière ou les décors, les signes acoustiques non verbaux en font également partie. La tradition veut que la veillée funèbre ait lieu chez la famille du défunt, c'est pourquoi le corps de José Rosario passe la nuit en compagnie de son épouse et des sœurs de celle-ci. Cette famille respecte les conventions sociales. Les sœurs et Ulpiana suivent les rites funéraires et religieux à la lettre, ce qui explique que la notion du temps qui passe soit particulièrement importante pour ces femmes. Pour ce faire, le spectateur entend régulièrement le son d'une horloge qui, bien qu'invisible sur scène, marque le temps qui passe. La nuit est bercée par le son de l'horloge et permet d'intensifier l'action au fur et à mesure que les évènements passés se révèlent. Ce son répétitif contribue donc à l'intensification de l'action dramatique. À cela s'ajoute, le son des clochettes que les sœurs agitent de temps en temps. Traditionnellement, ces clochettes servaient à éloigner les mauvais esprits du défunt pour que son âme ne soit pas troublée. En effet, cette veillée funèbre est entachée par la présence d'esprits qui se manifestent à travers la tempête représentée par les éclairs, la pluie, le vent et les variations de l'intensité lumineuse. Il est donc indispensable de tenter de les faire fuir. Le son de l'horloge, celui des clochettes et celui de la béquille de Nazaria sur le sol contribuent à la création d'une atmosphère sinistre et oppressante, intensifiant le drame. Les sons et bruitages se matérialisent aussi par l'intermédiaire de la musique, que le spectateur entend à deux

reprises. Au début de la pièce, la musique est calme et reflète la solennité de l'évènement, permettant aux sœurs de se recueillir. La deuxième fois, à la fin de l'œuvre, la musique est plutôt angoissante. Ulpiana entraîne les trois sœurs dans une danse macabre, pendant qu'elle exprime sa colère et sa haine contre cette famille et contre la société tout entière. L'atmosphère macabre et grotesque qui imprègne la pièce culmine dans cette scène qui se terminera par la mort d'Ulpiana.

Outre les sons, les bruitages et la musique qui contribuent à la création de cette atmosphère suffocante et angoissante, d'autres bruits acquièrent une signification symbolique. Tel est le cas du son des vagues, de la mer et des oiseaux lorsqu'Aurori, seule sur scène, met son voile pour faire ses adieux à José Rosario Antúnez Valdivieso. L'ambiance ainsi créée concourt à la mise en relief du désir de liberté qui caractérise ce personnage, étant donné que la mer et l'eau sont des symboles de liberté et de désir, comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises. Toute la scène est imprégnée de cette volonté de fuir de la demeure de Nazaria dans laquelle ses sœurs la confinent. Ainsi, ce moment acquiert un symbolisme fort, le désespoir et la tristesse d'Aurori s'exprimant ici pleinement à travers les sons et bruitages.

Les accessoires, nombreux et variés, tiennent une place importante dans la mise en scène de Laila Ripoll. En raison de leur nombre élevé, nous ne pouvons tous les analyser, c'est pourquoi nous avons décidé de n'étudier que ceux qui acquièrent une signification symbolique notable, les autres étant des accessoires fonctionnels permettant le déroulement logique du drame. La couleur verte, qui tient une place importante dans les jeux de lumière, fait également partie des accessoires et est en relation avec Aurori. Quand Ulpiana propose à Aurori de jouer aux petits chevaux, celle-ci veut prendre le pion vert, renvoyant ainsi au symbolisme associé à cette couleur vu précédemment. De plus, le symbolisme de la couleur verte est renforcé par les accessoires présents sur scène. En effet, Aurori arrive sur scène avec une poussette, une poupée et divers accessoires. La poussette et la poupée renvoient à son désir de maternité frustré. Nous pouvons y ajouter la référence au chat d'Aurori, qui, bien que mort depuis longtemps, prend corps dans une peluche. En effet, cette peluche fait écho à son désir d'être mère qui n'a pu se réaliser, représentant ainsi cet enfant qui n'a pas eu le temps de vivre. L'enfant qu'elle a porté a réveillé en elle ce sentiment, qui des années plus tard est encore présent, et qui se matérialise également à travers le voile blanc qui se trouve dans cette poussette. Ce voile, qu'elle met sur sa tête, tel un voile de mariée, fait allusion à son désir de se marier. En effet, vêtue de ce voile, elle s'approche du cercueil de son amant et se remémore les instants passés. Comme nous l'avons mentionné, cet homme lui a permis de s'évader de cette vie triste et morne, remplie de rancœur et de haine. Par conséquent, le voile de mariée renvoie à ce désir de liberté, désir souligné par les sons de vagues et d'oiseaux.

Les mouchoirs sont des accessoires récurrents tout au long de la mise en scène et sont utilisés par tous les personnages. Les acteurs utilisent des mouchoirs blancs et gris, dans toutes leurs nuances, pour sécher leurs larmes, répondant ainsi à l'esthétique de la pièce basée sur le noir et blanc. En effet, à quelques exceptions près, les seuls éléments colorés sont les bonbons mauves d'Aurori, une boîte rouge

contenant les objets nécessaires à la réalisation du rite funéraire et une autre boîte rouge avec le sucre. Le violet est une couleur qui représente le mélange entre le masculin et le féminin étant donné qu'elle s'obtient en mélangeant le bleu et le rouge, symboles traditionnels de l'homme et de la femme. Le parallélisme avec cette œuvre, dont les personnages féminins sont exclusivement joués par des hommes, est évident. Le symbolisme du violet est multiple, puisque d'un côté il a des propriétés calmantes sur les personnes irritables, ce qui explique l'insistance d'Aurori pour que ses sœurs rongées par la haine en mangent. D'un autre côté, le violet est également symbole de pouvoir, d'autorité et de violence, substantifs qui caractérisent aussi bien Nazaria et Daría. De surcroît, le violet a une étroite relation avec le monde liturgique, les membres de l'Église Catholique étant traditionnellement vêtus de cette couleur, ce qui fait écho à l'ambiance religieuse qui imprègne la scène, sans oublier qu'il s'agit de la couleur du deuil, ou du moins celle du demi-deuil où il est admis de porter d'autres couleurs que le noir.

Les objets rouges renvoient, quant à eux, à la passion et aux désirs, non assouvis, des trois sœurs. Les pulsions sexuelles de Daría n'ont pu se réaliser la condamnant à la frustration éternelle. Bien que celles d'Aurori aient pu être assouvies à un moment donné de son existence, son désir de maternité n'a pu se réaliser pleinement. Quant à Nazaria, bien que mariée, elle n'a pas pu devenir mère en raison de sa stérilité et apprend que son défunt mari l'a trompée avec l'une de ses sœurs et avec sa servante. Ces trois femmes sont donc en proie à leurs frustrations, leur sexualité n'ayant jamais pu s'épanouir librement. Les pulsions sexuelles des trois sœurs sont représentées sur scène par l'intermédiaire de la chaleur et de l'éventail. En effet, afin de contrer la chaleur causée par les désirs frustrés, Nazaria utilise un éventail noir, qui rappelle le deuil auquel la famille doit faire face. Ainsi, l'érotisme de cette œuvre se matérialise à travers les accessoires, renvoyant à Éros d'un côté et à Thanatos de l'autre.

Cette mise en scène utilise de nombreux autres accessoires, tels que la bouteille d'alcool, le verre ou encore les différentes fioles pour mener à bien le rituel funéraire. Ceux-ci n'ont pas de fonction symbolique à proprement parler, ils répondent plutôt aux besoins de la mise en scène et au déroulement de l'action, c'est la raison pour laquelle nous ne les avons pas analysés exhaustivement.

Les costumes utilisés par les acteurs, qui seront les mêmes du début à la fin de l'œuvre, sauf dans le cas d'Aurori, sont le reflet de l'époque et de la situation dramatique. Tous les personnages sont habillés en robe noire, à manches longues, avec des chaussures et des collants noirs. Ces costumes sont de circonstances puisqu'il s'agit d'une veillée funèbre. Bien que le maquillage reste discret, en effet, les traits n'ont pas été travaillés pour que les acteurs soient plus féminins, les personnages portent des faux seins, ce qui rend, tout de même, leur silhouette plus féminine. Cependant, les faux seins ont été enlevés lors des mises en scène suivantes, car, selon les propos de Laila Ripoll, il ne s'agit pas d'imiter une femme, mais de travailler depuis l'intérieur du personnage avec ses douleurs et ses difficultés (Caruana 2014).

Bien que les costumes puissent sembler identiques, si le spectateur y regarde de plus près, il peut apercevoir des différences notables entre chaque vêtement. Chaque costume reflète le caractère et la personnalité des personnages à travers la spécificité de leur tenue. Concernant les vêtements de Nazaria, sa robe a de la dentelle. De plus, elle porte un foulard sur la tête avec de la dentelle et un long collier doré. Ses vêtements, plus raffinés, correspondent à son statut au sein de la famille, étant donné que c'est la propriétaire de la demeure et de toutes les terres qui y sont associées. Nazaria est la « señora de la casa » comme l'indique sa tenue et son comportement. Elle a presque toujours avec elle une béquille, symbole de son autorité et dont elle se servira pour se déplacer, quand elle recouvrera « miraculeusement » l'usage de ses jambes, et pour rouer de coups ses sœurs. La béquille de Nazaria, selon l'étude de Laeticia Rovecchio Antón, « solo representa una puesta en escena de cara al resto de la sociedad, pero, para Daría, es la prueba de la mentira e hipocresía de todo un pueblo » (Rovecchio Antón 2016, 223). Ainsi, Nazaria dirige et donne des ordres, c'est pourquoi elle se doit de refléter son pouvoir dans sa manière de se vêtir.

Quant à Daría, ses vêtements sont plus sobres, sans fioritures, ils ressemblent aux habits portés par les religieuses. La robe noire est lisse, ainsi que le foulard qui recouvre sa tête. À cela, il faut ajouter un tablier gris qu'elle porte sur sa robe. Contrairement à Nazaria qui n'en porte pas, ce tablier souligne son rôle au sein de la famille. Même si elle n'est pas une servante, elle doit obéir aux ordres de sa sœur et effectuer les tâches domestiques que celle-ci lui ordonne, d'où la présence de ce tablier. Sa dévotion religieuse se voit reflétée non seulement dans sa tenue, mais aussi à travers son chapelet et le livre, que l'on suppose être la Bible, qu'elle consulte à plusieurs reprises lors de la pièce. Son habit est, par conséquent, le reflet de la supposée abnégation de cette femme qui est au service de sa sœur.

Contrairement à ses sœurs, Aurori sous sa robe noire porte un chemisier blanc, en effet, on peut apercevoir le bout des manches et le col blanc du chemisier. Elle ne porte pas de voile sur la tête, mais un gros nœud qui, ajoutés aux vêtements, lui confèrent une apparence enfantine. De la même manière que la béquille caractérise Nazaria, la Bible Daría, le sac en toile caractérise Aurori. Elle ne le lâchera pas pendant toute l'œuvre, y cherchant divers objets qui serviront au déroulement du drame. Ainsi, sa tenue fait écho à sa déficience mentale. Au lieu de se vêtir et de se comporter comme une femme de son âge, elle agit comme une enfant et les vêtements qu'elle porte ne feront que renforcer cette impression d'enfant qui est devenue vieille avant d'avoir été femme. La chemise blanche évoque également son désir de rébellion et de liberté, qu'elle exprimera par la folie. Aurori troque sa robe noire pour sa chemise de nuit blanche. Une fois encore, la dichotomie noir/blanc est présente, dont l'objectif est de mettre en exergue le désir de liberté de ce personnage qui cherche à s'évader de cet enfer et souhaiterait vivre librement ses passions. Quand elle revient des champs où elle cherchait le cadavre de son enfant, sa tenue, en raison de la saleté, est devenue grise, ce qui renvoie à son âme qui peu à peu s'obscurcit, comme celle de ses sœurs, jusqu'à devenir entièrement noire, quand elle vêtira de nouveau sa robe noire.

Malgré ses tentatives de rébellion, elle deviendra, comme nous le voyons à la fin de la pièce quand elle assassine Ulpiana, aussi mauvaise et haineuse que Daría ou Nazaria.

Enfin, Ulpiana, en tant que servante, est habillée très sobrement. Elle porte une robe noire et un grand tablier, uniforme caractéristique de sa fonction. D'ailleurs, c'est la seule dont la tête n'est pas recouverte par un accessoire. Ses cheveux sont simplement attachés en un faux chignon : coiffure sobre et pratique. Nous pouvons conclure que les quatre personnages ont une tenue similaire, mais avec des détails bien spécifiques dont l'objectif voulu par Laila Ripoll est de les définir individuellement et de mettre en lumière les traits caractéristiques de leur personnalité.

Dans le cas de cette mise en scène, les commentaires concernant le jeu théâtral sont relativement restreints. En effet, le jeu théâtral des acteurs est fidèle au texte de la pièce, puisque la metteuse en scène, Laila Ripoll, est aussi l'auteure de l'œuvre. De plus, celle-ci a été écrite en 2000 et mise en scène aussitôt après en 2001. Ainsi, le manque de distance temporelle entre les deux processus ne permet pas de mettre en exergue les différences d'interprétation entre la proposition originale de l'auteure et sa mise en scène. Par conséquent, le jeu des acteurs suit de près les didascalies présentes dans l'œuvre écrite et n'apporte pas de modifications particulières à ce que nous avons déjà commenté en analysant le texte de la pièce.

Malgré ce constat, nous pouvons signaler les différents éléments du processus de création qui ont été commentés par Laila Ripoll et qui apportent un éclairage particulier au montage d'*Atra bilis*. Tout d'abord, Laila Ripoll affirme, dans plusieurs interviews, qu'elle a écrit cette pièce en pensant aux acteurs qui incarneraient les personnages. Ainsi, le recours au travestissement n'est pas le fruit du hasard, mais bien le résultat d'une décision mûrement réfléchie. L'usage de cette technique permet, entre autres, une distanciation avec le spectateur et par la même avec le réel, nous introduisant ainsi dans l'univers grotesque. Par ailleurs, le jeu des acteurs se situe entre le clown métaphysique de la Zaranda[259] et l'*esperpento* de Valle-Inclán. Ripoll explique, dans une interview postérieure à la mise en scène analysée, ce qu'elle attendait des acteurs pendant leur processus de création artistique :

Tenemos a un actor de 48 años que interpreta a una señora octogenaria. Pero se trabaja como si lo fuera y eso crea un resultado extraño, distorsionado, chocante. En ningún momento se trata a la vieja imitando a la vieja. No se trabaja a una vieja. Se trabaja a una persona que tiene dolor en las articulaciones, que no tiene dientes, que le cuesta moverse, que le duelen los huesos, etc. Se trabaja de dentro a afuera, jugando con las dificultades del personaje, para llegar a esa verdad que nunca puede ser imitación. Es

[259] « *La Zaranda*, Compañía Inestable de Andalucía La Baja, nació en Jerez de la Frontera (Cádiz) en 1978, sus componentes procedían de varias experiencias del teatro independiente, y se unieron con la intención de realizar un teatro que logre mantener la tensión y "desarrolle cada realidad escénica en su devenir vivo", tal y como ha mencionado su director actual, Paco Sánchez –o Paco de la Zaranda. Es un grupo que nunca fija fecha para sus estrenos, los procesos creativos son dilatados porque –dicen– "el montaje de un espectáculo es el resultado de una necesidad que va madurando lentamente en nosotros", durante este desarrollo descartan lo superfluo hasta que la obra alcanza su madurez. *La Zaranda* sostiene que "la obra de arte tiene su infancia, su adolescencia, su madurez, declive y muerte, como un ser vivo ; y, por tanto, también es efímero". Huyen de "fabricar conservas artísticas que se abren en cada representación" » (Márquez 2005).

más, en el primer montaje de *Atra bilis* llevaban unas hermosas tetas postizas, ahora no llevan nada, van escurridas y casi sin maquillaje[260].

Grâce au travail des acteurs, les personnages prennent vie et reflètent les attitudes de femmes d'un âge avancé. Elles ont des difficultés pour se déplacer, les mains de Daría tremblent, les yeux d'Aurori ainsi que son visage sont en parfaites consonances avec les traits constitutifs du personnage décrits dans les didascalies de la pièce. Ainsi, ces personnages féminins joués par des hommes ne sont pas efféminés, ce qui permet aux acteurs de jouer leur rôle en faisant preuve de naturel et de simplicité (Ladra 2014b). Le rapport au corps des personnages est, par conséquent, naturel et reflète leurs difficultés physiques, en raison de leur âge, sans pour autant laisser de côté l'érotisme qui imprègne la pièce et trouve sa représentation dans leur corporalité, le corps des acteurs étant ce qui donne vie à la pièce de Laila Ripoll.

2.2.3. Analyse comparative

Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…) de Laila Ripoll est une œuvre qui s'inspire de nombreux auteurs, dont Federico García Lorca. Son influence dans *Atra bilis* est indéniable, aussi bien au niveau des recours stylistiques que de la thématique. De nombreux critiques ont souligné ces similitudes, dont Sara Boo Tomás dans sa thèse de 2015 intitulée *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas : una mirada intertextual*. Boo Tomás analyse l'influence lorquienne dans des œuvres contemporaines, notamment les échos de *La casa de Bernarda Alba* dans la pièce qui nous intéresse, *Atra bilis*. C'est pourquoi nous reviendrons sur son travail à diverses reprises lors de notre analyse comparative.

Tout d'abord, ces deux œuvres sont composées exclusivement de personnages féminins. Les hommes, bien qu'omniprésents dans la conscience des personnages et dans les dialogues, ne sont pas présents sur scène. De plus, l'ambiance oppressante envahit la scène, en effet les femmes vivent dans une « tumba-casa » (Reck 2012, 75) comme la nomme Isabelle Reck, qui les empêche de s'épanouir librement. Deux forces contraires s'opposent : l'autorité face à la liberté ; la répression de la société face au monde instinctif. En dehors des similitudes concernant les grands axes thématiques, les vieilles femmes d'*Atra bilis* semblent être la prolongation de la tragédie, vue depuis une perspective grotesque, des filles de Bernarda, vierges, aigries et remplies de haine, après les huit années de deuil imposées par leur mère.

La maison, dans les deux œuvres, tient une place essentielle. Au lieu d'être un lieu de refuge, traditionnellement identifié avec le corps féminin et l'utérus maternel, la maison est un lieu dans lequel les femmes doivent rester enfermées pour leur soi-disant bien-être, mais qui n'est, en réalité, qu'un moyen pour le groupe dominant de contrôler les femmes, tout en assurant la tranquillité masculine. Cette

[260] Caruana, P., Micomicón o cómo adentrarse en la memoria. *El País*, 09/01/2014.

lecture de la maison, en tant qu'espace de protection, est reprise par Bernarda et Nazaria. Leur peur du *qué dirán* et de tout ce qui est extérieur au foyer les pousse à s'isoler chez elles et à obliger les membres de leur famille à en faire autant. La peur de l'extérieur est représentée dans les deux pièces par la présence des chiens. Ils aboient, tournent autour de la maison, comme une présence effrayante et inquiétante. Ainsi, la maison devient un espace claustrophobe, dans lequel les habitantes vivent sous le joug de la domination de Nazaria ou de Bernarda et où chaque femme épie l'autre sans le moindre répit. Les deux demeures sont situées dans un village stérile, presque sans eau : « este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada » (García Lorca 1996f, 590) affirme Bernarda, alors que Daría atteste que : « Pero si en este pueblo, por no haber, no hay ni casi río » (Ripoll 2003a, 36). Au manque d'eau, il faut ajouter la chaleur qui y règne, la chaleur étant, comme nous l'avons vu, une métaphore des désirs sexuels réprimés. *La casa de Bernarda Alba* et *Atra bilis* connaissent un développement similaire. Ces œuvres ont une structure cyclique. Elles commencent par un décès, celui d'Antonio María Benavides, le mari de Bernarda, et celui de José Rosario Antúnez Valdivieso, le mari de Nazaria et se terminent par la mort d'Adela, d'un côté et d'Ulpiana, de l'autre. La mort à la fin de chaque œuvre met l'accent sur le rétablissement de l'ordre et du pouvoir de Bernarda et de Nazaria. La rébellion sexuelle d'Adela a été étouffée, tout comme la rébellion de classe d'Ulpiana. L'ordre a définitivement été rétabli et les habitantes de ces demeures devront reprendre leur vie quotidienne, faisant preuve d'hypocrisie non seulement envers elles-mêmes, mais aussi envers la société. Thanatos est présent non seulement par ces morts, mais aussi par la mort des enfants, celui d'Adela, qui n'a pas eu l'occasion de naître, celui de la fille de la Librada et enfin, l'enfant d'Aurori, soulignant, de cette manière, le rejet de la mère célibataire par la société.

En plus de l'omniprésence de la mort, ces deux œuvres se terminent comme elles commencent : par le silence. Deux forces se sont opposées, la répression face à la liberté, mais la force négative finit par vaincre, soumettant les personnages à la fatalité. Emmanuelle Garnier dans son ouvrage *Lo trágico en femenino* affirme que la structure circulaire des œuvres dramaturgiques contemporaines, notamment celles dont les auteurs sont des femmes, est commune. Selon elle, « por su proximidad con el universo cósmico, por su estrecha relación con la cotidianeidad y la vida del cuerpo femenino, la construcción cíclica introduce el tiempo dramático (en su doble dimensión cronológica y metafórica) de las obras femeninas, y con él, el espacio y la palabra » (Garnier 2011, 222). L'espace et le temps répétitifs entraînent les personnages soit dans un cercle vertueux, soit dans un cercle vicieux. Dans le cas des œuvres étudiées, les protagonistes sont invariablement entraînées dans un cercle vicieux qui se répète indéfiniment, les soumettant ainsi à la fatalité (Garnier 2011).

Outre la similitude entre les situations initiales et finales de *La casa de Bernarda Alba* et celle d'*Atra bilis*, les thématiques présentent d'autres points communs. Celle de la pièce de Laila Ripoll est la suivante : « Una burra, una virgen, una inválida y una idiota y, entre medias, el espíritu de José Rosario Antúnez, chulángano indecente, guapetón y lujurioso, follador compulsivo y esposo de una, amante de

otra, abusador de una tercera y obsesión de las cuatro » (Ripoll 2012a, 23). Thématique identique à celle de l'œuvre lorquienne dans laquelle Pepe el Romano est l'élément déclencheur des passions des filles, provoquant ainsi le drame. Toutes ces femmes vivent l'érotisme et la sexualité à travers la violence, la douleur et la répression, selon l'analyse de Boo Tomás. L'intertextualité entre les deux œuvres permet la mise en place d'un dialogue à travers les personnages. En effet, Nazaria partage les mêmes caractéristiques que Bernarda. Toutes deux sont dominatrices, insensibles et obsédées par leur réputation. De plus, toutes deux sont veuves et possèdent un bâton pour l'une et une béquille pour l'autre, symboles de leur autorité. Nazaria est également la prolongation d'Angustias. En effet, nous pouvons supposer qu'avec le temps ce personnage aurait pris les traits de caractère de sa mère si elle avait pu se marier avec Pepe el Romano. D'un autre côté, Daría partage des caractéristiques communes avec Martirio. Toutes deux détestent le village dans lequel elles vivent, elles sont amoureuses du mari ou fiancé de leur sœur et sont jalouses de leur sœur cadette, qui, contrairement à elles, a pu assouvir ses désirs avec cet homme.

Quant à Aurori, elle prend les traits de la personnalité aussi bien d'Adela que de María Josefa. Tout comme Adela, elle a eu une relation avec le mari de sa sœur, dont elle est tombée enceinte. À l'instar de María Josefa, elle a perdu la raison, bien qu'elle soit le personnage le plus lucide de l'œuvre, puisque c'est grâce à son exclusion qu'elle peut atteindre la liberté (Boo Tomás 2015). Aurori est la continuité du personnage d'Adela, puisque l'attitude de cette dernière frôlait déjà la folie, comme le souligne Angustias quand elle avoue que « se le está poniendo mirar de loca » (García Lorca 1996f, 605). De plus, si l'enfant d'Adela était né, la pression sociale l'aurait incitée, comme pour la fille de la Librada, à s'en débarrasser. Cet acte aurait poussé Adela à se réfugier dans la folie, cet état mental étant la seule échappatoire à cette vie carcérale, tout comme pour Aurori. Ainsi, la folie est ici interprétée en tant que « sinónimo de una verdad que es ya una rebelión frente al orden social autoritario » (Doménech 2008, 182). La folie d'Aurori et de María Josefa se manifeste, d'un côté, par les mots et de l'autre, par leurs agissements. Toutes deux désirent fuir cette maison, l'eau et la mer symbolisant ce désir de liberté, comme nous l'avons souligné en analysant les deux mises en scène. Aux références à la mer s'ajoute leur déguisement, Aurori revêt un voile blanc qui renvoie à l'envie de se marier, tout comme María Josefa qui vocifère qu'elle veut se marier au bord de l'eau. De surcroît, toutes deux manifestent leur désir de maternité. María Josefa apparaît sur scène avec un agneau en peluche et Aurori avec un chat en peluche. Ainsi, ces deux personnages ont de nombreux points communs tant par leur caractérisation qu'à travers la mise en scène. Pour revenir à l'étude de Boo Tomás, nous pouvons ajouter qu'Ulpiana renvoie, bien évidemment, à La Poncia. Ces deux personnages sont fidèles à leur maîtresse, bien qu'elles désirent se venger d'elles pour tout ce qu'elles leur ont fait subir au cours de ces décennies de service. Par conséquent, l'œuvre de Laila Ripoll a de nombreuses corrélations avec celle de Lorca, tant au niveau des personnages, comme nous venons de le voir, qu'au niveau symbolique (Boo Tomás 2015).

Bien que plus de soixante-dix ans séparent ces deux productions, les personnages se consacrent toujours aux mêmes activités, activités dites « féminines » telles que la couture ou la broderie, comme le démontre le choix des symboles pour représenter la femme : « Hilo y aguja para las hembras » (García Lorca 1996f, 591). Selon l'analyse de Sara Boo Tomás, les filles de Bernarda recréent le mythe de Pénélope et les femmes d'*Atra bilis* sont le résultat grotesque de cette attente qui est demeurée sans réponse. Les deux œuvres sont parsemées de référence à la couture. Bernarda ordonne à ses filles de « empezar a bordar[…] el ajuar » (García Lorca 1996f, 591) et le deuxième acte s'ouvre avec les filles de Bernarda qui « están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda » (García Lorca 1996f, 602). En plus de ces références, Lorca fait de nombreuses allusions au trousseau de mariage, notamment celui d'Angustias. Ainsi, les filles occupent leur journée à coudre et à broder. Des années plus tard, les femmes d'*Atra bilis* sont toujours enfermées dans ce même espace, sombre et oppressant, et ancrées dans la tradition (Boo Tomás 2015) : « Tradicional de media calada y canción popular, de zambomba de barro, perrunillas con aguardiente, campos de castilla, tejoletas, enagua bordada con las iniciales, arca con el ajuar de la boda, charanga y pandereta » (Ripoll 2012a, 23). Même si les références à la couture et au trousseau sont moins abondantes dans la pièce de Ripoll, il est tout de même important de signaler qu'à diverses reprises Daría et Nazaria se mettent à coudre, pour, notamment, s'évader de la réalité et échapper à la colère des sœurs. Nous pouvons également relever une référence au trousseau d'Aurori quand celle-ci se trouve dans la cuisine « preparando la bandeja con los mantelillos de su ajuar » (Ripoll 2013a, 36), insinuant que, elles aussi, ont consacré leur jeunesse à confectionner un trousseau et à broder dans une attente inutile. Ainsi, nous pouvons affirmer que :

> La metáfora de esperanza del tejer está relacionada con la recompensa, como si cumpliendo la mujer con su papel adjudicado, llegara el Ulises prometido. Sin embargo, esta queda totalmente burlada con los personajes de Ripoll. Con *Atra bilis*, asistimos a la imagen de unos seres humillados que ya no les queda nada que esperar, pues la vida se les pasó esperando. De ahí que insistamos en ver a *Atra bilis* como si fuera una ridícula recreación de *La casa de Bernarda Alba* contextualizada en un escenario totalmente desesperanzado[261].

Une autre coutume qui apparaît dans les deux pièces et à laquelle nous avons déjà fait référence est le rite funéraire. Les deux familles veillent le défunt dans leur demeure respective et accueillent les habitants du village. Nazaria, ainsi que Bernarda, se plaignent de l'hypocrisie des gens du village qui sont venus à la veillée funèbre, soulignant de cette manière la crainte constante du *qué dirán*. Cependant, à la différence de *La casa de Bernarda Alba* où l'ambiance est grave et pesante, l'ambiance régnante chez Nazaria est plus détendue. Les sœurs ne respectent pas la mémoire du défunt, étant donné que celui-ci passe au second plan. En effet, les propos de ces femmes font allusion presque exclusivement à leur propre bien-être.

---

[261] Boo Tomás, S. (2015). *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*. Thèse de doctorat. Barcelone : Université de Barcelone, 303.

Les éléments ont une place prépondérante dans *La casa de Bernarda Alba* et dans *Atra bilis*. Le feu, à travers la chaleur, est omniprésent, tout comme la terre, puisque ce feu sort de la terre. De surcroît, Aurori s'identifie avec cet élément, notamment quand Daría remplit la bouche du nouveau-né avec de la terre. La terre est le symbole de la fertilité et renvoie donc à Aurori et à Adela, seules femmes fertiles, face à la stérilité des autres, réelle ou symbolique. Le symbole de l'eau, dont nous avons déjà parlé, est essentiel dans ces œuvres et symbolise le désir sexuel qui, ici, ne pourra être assouvi. Le jeu chromatique d'*Atra bilis* est similaire à celui de la pièce lorquienne. Le deuil étant la situation initiale, la couleur noire est celle qui prédomine dans les deux pièces, aussi bien au niveau des costumes que de la scène. Afin d'accentuer l'ambiance funéraire, le noir est opposé au blanc. Le blanc a plusieurs significations, l'une d'entre elles est la virginité. C'est pourquoi Daría est associée à cette couleur, elle devient « blanca como la leche » (Ripoll 2013a, 80) ou « como la cal » (Ripoll 2013a, 77) quand Aurori l'accuse de l'assassinat de son enfant. Dans *La casa de Bernarda Alba*, les personnages apparaissent en chemise de nuit blanche à la fin du drame, tout comme Aurori. La couleur de ces costumes fait référence à l'érotisme, à la pureté et à l'espoir, significations vues précédemment. L'espoir et la fertilité sont symbolisés par le vert, aussi bien chez Adela, à travers sa robe verte et l'éventail à fleurs, que chez Aurori avec le jeu des petits chevaux, dans lequel elle réclame le pion vert, cassant ainsi l'opposition chromatique. Comme nous l'avons signalé, en plus du jeu des petits chevaux, la mise en scène de l'œuvre souligne la place essentielle de la couleur verte dans le déroulement du drame, à travers les jeux de lumière, particulièrement lorsqu'Aurori découvre l'homme qui a été son amant dans le cercueil et que son visage est baigné dans une lumière verte, faisant écho à l'œuvre lorquienne. La similitude de couleurs entre les deux pièces ne s'arrête pas là. L'analyse de la mise en scène a révélé que la plupart des accessoires utilisés dans *Atra bilis* sont rouges, ce qui renvoie aux fleurs rouges de l'éventail d'Adela et à la lumière rouge sur le mur dans la mise en scène de Calixto Bieito. Les personnages d'Adela et d'Aurori sont représentés par le vert et le rouge, symbolisant la passion, l'érotisme et le désir, brisant la dichotomie noir/blanc omniprésente dans les deux pièces.

Le processus d'animalisation dans *La casa de Bernarda Alba* a des similitudes avec celui d'*Atra bilis*, bien que dans cette œuvre la dramaturge ait eu recours au grotesque. L'animalisation des personnages est un recours sollicité dans cette pièce. Cependant, ici, nous allons nous référer exclusivement au chien, étant donné qu'il s'agit d'un animal récurrent, apparaissant maintes fois dans les deux œuvres étudiées et avec la même signification. Le chien n'apparaît pas sur scène, il appartient au monde extérieur, il surveille sans relâche les membres de ces deux familles. Le chien est également présent, métaphoriquement, à l'intérieur des demeures. La Poncia et Ulpiana sont des fidèles servantes, comme le chien est un animal fidèle qui obéit aux ordres donnés, gardien et guide du troupeau, c'est pourquoi les deux œuvres sont parsemées de référence à cet animal. À titre d'exemple, La Poncia affirme : « Pero yo soy buena perra ; ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza » (García Lorca 1996f, 585) ; Ulpiana est comparé au chien plusieurs

fois avec des références telles que « perra sicaria » (Ripoll 2013a, 40) ou encore « perro faldero » (Ripoll 2013a, 26). De plus, selon Doménech, « hay algo de perruno en Martirio, en su actitud de no dejar pasar a María Josefa y a Adela (acto III), y en la propia Bernarda, siempre en su papel de guardián del umbral » (Doménech 2008, 173). Ainsi, cet animal est omniprésent, aussi bien à l'intérieur de la maison qu'à l'extérieur, incarnant une double fonction symbolique, la fidélité d'un côté et la surveillance, de l'autre.

Pour terminer cette analyse comparative entre *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)* et *La casa de Bernarda Alba*, nous allons revenir au travail de Sara Boo Tomás qui souligne les similitudes au niveau du langage. En effet, l'écho lorquien se fait ressentir dans le discours de Ripoll aussi bien dans les répétitions et dans le choix du vocabulaire que dans la structure des propositions. Les fragments de textes connus, tels que « Alabado sea Dios » (García Lorca 1996f, 589) dans *La casa de Bernarda Alba* ou « Nuestra vida es como un río / que siempre acaba en la mar » (Ripoll 2013a, 80) dans *Atra bilis*, alternent avec d'autres inventés, comme : « Con la llave que todo lo abre y todo lo cierra » (García Lorca 1996f, 589) pour le texte de Lorca ou « Estáte bien con el Cielo / que la muerte va a llegar » (Ripoll 2013a, 81) pour le texte de Ripoll. L'utilisation de termes qui renvoient à la haine qu'elles ressentent les unes envers les autres est fréquente dans les deux œuvres. Sans prétendre en dresser une liste exhaustive, voici quelques exemples pour *La casa de Bernarda Alba* : « el veneno de sus lenguas » (García Lorca 1996f, 590), « mala lengua » (García Lorca 1996f, 613), « habla. Te conozco demasiado para saber que ya me tienes preparada la cuchilla» (García Lorca 1996f, 614) et pour *Atra bilis* : « ¡Y mucho cuidadito con pasarte de lista o te abro la cabeza a muletazos! » (Ripoll 2013a, 29), « El día que te muerdas la lengua te envenenas » (Ripoll 2013a, 41), «Lo que se decía por tu boca, so víbora» (Ripoll 2013a, 45). Ces termes blessants sont accompagnés par les didascalies qui viennent souligner ce sentiment haineux : « saltando llena de celos » (García Lorca 1996f, 613), « con crueldad » (García Lorca 1996f, 615) ou encore « con odio », sentiment que l'on retrouve à plusieurs reprises dans la pièce chez Lorca ; « fuera de sí » (Ripoll 2013a, 63, 74), « masca su rabia » (Ripoll 2013a, 65), « echa humo » (Ripoll 2013a, 64) chez Ripoll. Enfin, des proverbes ou expressions, tels que « gori-gori » (García Lorca 1996f, 584) ou « en mi tiempo las perlas significaban lágrimas » (García Lorca 1996f, 622) pour *La casa de Bernarda Alba* et « por esperar marido caballero, me llegan las tetas al braguero » (Ripoll 2013a, 46) ou encore « alma de cántaro » (Ripoll 2013a, 48) dans *Atra bilis*, abondent dans les deux œuvres. Ainsi, dans ces pièces, la parole est synonyme de pouvoir, alors que le silence représente la faiblesse et la soumission. Nazaria et Bernarda symbolisent ce pouvoir à travers l'utilisation d'expressions immuables (Boo Tomás 2015), empêchant ainsi un quelconque acte de remise en cause de la part des autres personnages.

Par conséquent, *La casa de Bernarda Alba* et *Atra bilis* présentent de nombreux points de convergences tant par la thématique et les personnages, que par le symbolisme et le discours. L'œuvre de Laila Ripoll s'inspire du dramaturge grenadin pour créer son histoire avec ses propres personnages, mais en y introduisant une nuance grotesque qui fait sourire le spectateur, en même temps qu'il le met mal à l'aise. Le grotesque, à travers le travestissement des personnages, permet également la

distanciation entre le public et les personnages. Mais sans oublier que, malgré les changements que l'Espagne a connus entre l'écriture de ces deux œuvres, l'Espagne actuelle, selon les propos de Pablo Caruana, ressemble beaucoup plus à *La casa de Bernarda Alba* qu'à *Melrose place* et c'est ce qu'*Atra bilis* tente de nous rappeler (Caruana 2014).

L'analyse des mises en scène de *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito et celle de *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)* de Laila Ripoll, ainsi que leur comparaison, a permis de mettre en lumière leurs nombreux points communs, dialoguant l'une avec l'autre. En effet, non seulement, nous y avons relevé des similitudes thématiques et symboliques, mais aussi des convergences au niveau de la mise en scène qui contribuent à souligner l'importance de la place du corps de l'acteur sur scène, puisque c'est à travers lui que le personnage prend vie, offrant au spectateur une vision qui va au-delà du texte écrit.

2.3. Yerma et Unos cuantos piquetitos

Après avoir mis en lumière les convergences et divergences existantes entre *La casa de Bernarda Alba* et *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)*, nous avons choisi d'analyser une autre œuvre de chacun des dramaturges, *Yerma* de Federico García Lorca et *Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll. Contrairement aux pièces comparées antérieurement, le sujet principal de chacune d'elles semble, à première vue, différent : l'infertilité pour *Yerma* et la violence machiste pour *Unos cuantos piquetitos*. Néanmoins, une étude détaillée permettra de relever les similitudes entre ces deux productions, puisqu'au-delà de leur hétérogénéité, toutes deux reflètent la difficulté des relations hommes/femmes aussi bien au début du XX^{e} siècle qu'aujourd'hui. Ainsi, comme dans le cas précédent, avant de procéder à une analyse comparative, nous mettrons en exergue les éléments caractéristiques de la mise en scène de ces œuvres, étant donné que le but ultime du théâtre est d'être joué. C'est la raison pour laquelle nous allons analyser les procédés de la représentation en nous centrant sur les éléments qui nous permettront de comprendre le rapport de l'acteur à son corps et à l'œuvre en général[262].

2.3.1. Yerma, de Miguel Narros (2012)

Yerma fait partie des œuvres les plus connues de Federico García Lorca avec *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*, même si au cours des années celle-ci a été représentée moins souvent que les autres pièces appartenant à la trilogie lorquienne. Contrairement à *La casa de Bernarda Alba*, œuvre analysée précédemment, Lorca a pu, lui-même, la mettre en scène, puisque la première représentation a eu lieu à Madrid au Teatro Español en 1934, dirigée par Cipriano Rivas Cherif, avec l'artiste fétiche de Lorca, Margarita Xirgu dans le rôle de Yerma. D'autres mises en scène ont suivi au fil du temps, parmi

[262] L'analyse de la mise en scène de *Yerma* et *Unos cuantos piquetitos* s'est faite à partir d'un support audiovisuel, tout comme pour les deux pièces analysées antérieurement. Ainsi, ici aussi le *Centro de Documentación Teatral* de Madrid nous a fourni le matériel nécessaire pour que nous puissions réaliser notre travail de recherche.

lesquelles nous pouvons mentionner la version de Luis Escobar en 1960 avec Aurora Bautista en tant que personnage principal. En 1971, la mise en scène de Víctor García, avec Nuria Espert interprétant Yerma, a suscité une vive polémique, en raison de la scénographie choisie : toute la pièce s'est déroulée sur une grande toile, qui s'est révélée être un utérus. Puis en 2005, c'est Mercè Aranega qui interpréta l'héroïne lorquienne sous la direction de Rafael Durán. Enfin, le célèbre metteur en scène, Miguel Narros, a adapté *Yerma* en 2012, œuvre qu'il avait déjà représentée en 1997. Cette fois-ci, il a choisi une actrice de renom, Silvia Marsó, pour incarner le personnage principal féminin.

Miguel Narros, né à Madrid en 1928 et décédé en 2013, a été un des plus grands metteurs en scène espagnols de la scène contemporaine. *La dama duende* de 2013, *La cena de los generales* de 2009, *Doña Rosita la soltera* de 2004 ou *Panorama desde el puente* de 2000 ne sont qu'un échantillon des pièces sur lesquelles il a travaillé depuis le début des années 2000, car les œuvres qu'il a dirigées tout au long de sa carrière sont extrêmement nombreuses et variées. Pour son travail, il a également reçu diverses distinctions, telles que le *Premio Nacional de Teatro* deux fois, le *Premio el espectador y la crítica* à deux reprises également, ou encore le *Premio Max de Honor* en 2009. À cela nous pouvons ajouter, le *Premio Max Mejor Dirección de Escena* en 2002 pour *Panorama desde el puente* ou pour finir, bien que la liste soit encore longue, le *Premio Max de Honor Mejor Figurinista* en 2005 pour *Doña Rosita la soltera*, prix partagé avec Andrea D'Odorico.

L'adaptation de *Yerma* de Miguel Narros, en collaboration avec les *Producciones Faraute*, a été représentée pour la première fois le 4 mai 2012 au Teatro Romea de Murcie et a connu un succès remarquable, notamment grâce à la scénographie de Mónica Boromello et à la musique d'Enrique Morente. Silvia Marsó a été choisie pour interpréter Yerma, Marcial Álvarez est l'acteur qui joue le rôle de Juan et Iván Hermes celui de Víctor, pour ne citer que les acteurs principaux[263]. Afin de présenter cette pièce, voici la fiche technique de la mise en scène choisie :

Fiche technique	
Auteur : Federico García Lorca **Mise en scène :** Miguel Narros **Assistant de mise en scène :** Luis Luque **Scénographie :** Mónica Boromello **Costumes :** Almudena Rodríguez **Éclairage :** Juan Gómez Cornejo	**Musique :** Enrique Morente **Interprètes :** Silvia Marsó, Marcial Álvarez, Iván Hermes, María Álvarez, Lara Grube, Roser Pujol, Rocío Calvo, Asunción Díaz Alcuaz, Teresa Quintero, Mona Martínez, Soleá Morente, Paloma Montero, Emilio Gómez, Antonio Escribano

[263] Outre des des informations sur la distribution, l'équipe technique, artistique et de production, le programme de la représentation offre des précisions sur les intentions du metteur en scène. Ces informations sont disponibles sur le site du *Centro de Documentación Teatral* : http://teatro.es/catalogo-integrado/yerma-858798-10 (consulté le 28/11/2018).

Néanmoins, la critique, qui a particulièrement loué la mise en scène centrée sur le rapport à la terre et à l'eau, ainsi que la musique, a émis quelques réserves au niveau de l'interprétation[264]. Malgré ces considérations mitigées, force est de constater que l'adaptation de Miguel Narros a joui d'un succès notable, puisque la compagnie a fait une tournée de presque deux ans en Espagne. Pendant cette tournée, le metteur en scène et les acteurs ont eu l'occasion de donner de nombreuses interviews sur leur travail dans pièce, ainsi que sur la signification de celle-ci. *Yerma*, bien qu'elle ait été écrite en 1934 dans une Espagne au contexte politique et social différent à l'actuel, est pourtant toujours d'actualité. D'ailleurs, pour Silvia Marsó, cette œuvre est plus que jamais d'actualité. Dans une interview accordée à *El País*, elle fait un parallélisme avec la situation économique et sociale d'aujourd'hui : « la codicia de unos banqueros ha truncado el destino de millones de jóvenes, que no tienen para una casa, que no pueden tener hijos, estos son los yermos y yermas de hoy » (Morales 2013). Ainsi, l'interprétation de l'actrice de la pièce lorquienne s'éloigne d'une première lecture, basée sur le désir de maternité, et élargit au contexte actuel la vision du drame.

Sans entrer dans la vision spécifique et personnelle de l'actrice, nous pouvons affirmer que cette pièce est le reflet d'un conflit universel, étant donné qu'elle renvoie aux relations de pouvoir entre hommes et femmes. Miguel Narros insiste sur la détérioration des relations entre les sexes qui existe encore aujourd'hui. Selon lui, cette œuvre « habla de las relaciones de poder, donde la más débil es la mujer, independientemente de que haya mujeres muy fuertes ». Il ajoute : « quiero hablar de una época en la que mi madre tuvo una "no" educación, no las enseñaron a ser mujeres ; mi madre, la pobre, hizo lo que pudo, pero odiando a mi padre mortalmente » (Torres 2012). Les choses ont aujourd'hui évolué, certes, mais selon le metteur en scène, pour les femmes d'aujourd'hui, la problématique reste d'actualité. Afin d'appuyer cette déclaration, Silvia Marsó et Marcial Álvarez élargissent cette réflexion au monde entier étant donné que dans certains pays les femmes n'ont pas encore accès à l'éducation ou sont violées et assassinées impunément. De même en Espagne, il y a encore beaucoup de machisme, qui se traduit

[264] De nombreux articles critiques soulignent les choix pertinents de Miguel Narros qui a su créer une ambiance symbolique et pure. La musique choisie a également été jugée positivement par les spectateurs et la critique, étant donné qu'elle participe à la contextualisation du drame et lui apporte de l'intensité. Le tout confère à la pièce un rythme soutenu et du dynamisme. Quant aux critiques négatives, elles concernent majoritairement le jeu des acteurs. Celui-ci est qualifié d'exagéré, sans nuance. Les acteurs, notamment chez le personnage de Yerma, ont recours trop facilement aux cris et aux mouvements trop prononcés, ce qui enlève de l'intensité au drame, tout comme le personnage de Juan qui a également recours aux hurlements et est unidimensionnel. Pour plus d'informations, il est possible de consulter ces appréciations dans les articles suivants : López Navarro, I., Me faltó Lorca y me sobraron gritos, *Periodísticos*, 17/01/2013 ; Catalán Deus, J., Silvia Marsó es Yerma, una frustrada mujer de fatal destino, *Periodista digital*, 12/01/2013 ; Martínez Velasco, J., Para Lorca, pocos como Narros, *ABC Sevilla*, 24/11/2012 ; Vallejo, J., Linda arada, pero pan ninguno, *El País Madrid*, 13/01/2013 ; Benach, J-A., Yerma y los huérfanos de Narros, *La Vanguardia*, 07/02/2014 ; Melguizo, J., Algo más de tragedia, *Heraldo de Aragón*, 11/11/2012 ; Villán, J., Casa encendida y desgarradora, *El Mundo*, 18/01/2013 ; Romero, O., Yugos sociales y personales, *Sur (el periódico de Málaga)*, 04/03/2013 ; Domínguez, P.I.L., Yerma, *Guía del ocio de Madrid*, 01/02/2013 ; Mujika, J., Un muerto más vivo que ningún otro, *Deia. Noticias de Bizkaia*, 06/04/2013 ; Sainz, J., Qué blanca la triste casada, *La Rioja*, 26/04/2013 ; Suárez Álamo, V., Naftalina, *Canarias 7*, 14/05/2013 ; Doria, S., Un Lorca antiguo y excesivo, *ABC Barcelona*, 07/02/2014.

par tous types d'oppression, tels que les viols, les meurtres ou la maltraitance psychologique. Ces brutalités sont en partie dues à l'éducation faussée que beaucoup d'hommes ont reçue créant un sentiment d'intolérance accru (Morales 2013). Pour résumer les sentiments des acteurs et du metteur en scène au sujet de *Yerma*, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une œuvre à caractère universel, dans laquelle, selon Marsó, « Lorca habla de la libertad del ser humano, de la rigidez social ; es una visión muy progresista, es un canto a la libertad de elección, en ese sentido está hablando de la gente de hoy » (Torres 2012).

Nous avons choisi d'analyser la mise en scène de Miguel Narros pour diverses raisons. Tout d'abord, étant une personnalité reconnue de la scène théâtrale et ses adaptations ayant toujours un notable succès, il nous a paru judicieux de choisir son adaptation du classique lorquien, *Yerma*. D'un autre côté, sa vision de la pièce, ainsi que celle des acteurs interviewés, semble pertinente pour notre analyse postérieure. La représentation du machisme, de l'érotisme et de la corporéité des acteurs, notamment du personnage de Yerma, donne à cette adaptation une nuance particulière qui nous permettra d'étudier les changements et variations entre cette mise en scène et le texte écrit de Federico García Lorca. Par conséquent, dans cette partie, sans porter de jugement sur la qualité de l'interprétation, nous analyserons la version de Miguel Narros en nous centrant plus particulièrement sur les questions de scénographie, d'éclairage, de masques et de maquillage, ainsi que sur le jeu des acteurs.

L'espace scénique, espace où le corps des acteurs est en mouvement (Ubersfeld 1996a), se définit par la sobriété et la simplicité, où certains éléments récurrents, en relation avec la terre et l'eau, donneront à l'espace scénique un caractère symbolique. Le début de la pièce est plongé dans la pénombre, seule une lumière bleue foncée éclaire une partie de la scène. Le spectateur peut y voir le lit sur lequel Yerma est assise. La lumière bleutée ainsi que l'homme qui apparaît et disparaît avec des chiffons blancs dans ses bras, que la protagoniste identifiera à un enfant, créent une atmosphère de songe et de rêve. Cette ambiance contraste avec la lumière blanche qui viendra aussitôt après éclairer la scène. Elle provient du côté gauche de la scène et l'éclaire en diagonale. Ainsi, la luminosité paraît être celle d'un matin ensoleillé, sortant Yerma de son rêve. La pièce commence avec une clarté matinale qui s'obscurcira au fur et à mesure que le drame se déroule sous les yeux du spectateur, à travers, notamment, un panneau au fond de la scène sur lequel les couleurs vont s'assombrir peu et peu. Ces couleurs, avec leurs nuances et contrastes, représentent le ciel et feront ainsi écho à l'évolution psychologique du personnage principal.

Les jeux de lumière ont une importance primordiale dans la mise en scène de Miguel Narros. Là aussi, les tons choisis sont sobres et permettent de créer une ambiance intimiste. La lumière bleutée, mélangée à des tons rougeâtres ou ocre, la lumière blanche et jaune seront les seules couleurs utilisées. Les jeux de lumière suivent la caractérisation traditionnelle jour-luminosité avec le blanc ou le jaune, nuit-obscurité avec le bleu. L'obscurité est aussi présente entre des changements de scène. Le blanc, en plus de représenter le jour, est également utilisé lors de moments de forte tension dramatique, comme

dans la dernière scène. Quand Yerma assassine Juan, la lumière blanche devient intense, lui donnant un caractère prophétique et hautement symbolique. Au fond de la scène se trouve un grand panneau dont la fonction est de renforcer ou de s'opposer aux jeux de lumière. Les couleurs sont donc identiques à celles-ci et varient en fonction du moment de l'œuvre. De manière générale, les jeux de lumière créent une atmosphère chaude, renforcée par la couleur du décor, des accessoires et des costumes. Cette ambiance renvoie à la chaleur de l'Andalousie et à la terre, caractéristiques essentielles du drame lorquien.

Concernant le décor à proprement parler, les éléments, comme nous l'avons déjà évoqué, qui singularisent le drame sont la terre et l'eau avec toute la symbolique lorquienne qui y est associée. Dans un premier temps, nous allons analyser le sol de la scène. Celui-ci est particulièrement caractéristique, puisqu'il fait écho à la thématique de la pièce : la stérilité. Il est de couleur ocre, renvoyant ainsi à la terre, symbole de fécondité. Cependant, le sol est parsemé de fissures. Il s'agit donc d'un sol aride et désertique, impropre à la végétation et à l'épanouissement de la vie. Rien ne pourra jamais y pousser et par conséquent, jamais Yerma ne pourra concevoir d'enfant. De cette manière, le décor choisi pour la mise en scène fixe dès le début de la pièce le destin de l'héroïne lorquienne. Dans un deuxième temps, l'eau, symbole de fécondité, tient également une place de choix, étant donné qu'elle est présente sur la scène du début à la fin. En effet, sur le devant de la scène, le spectateur peut apercevoir un ruisseau, dont l'eau, à travers les fissures, entre dans la terre et renvoie à l'affiche de cette mise en scène[265]. Le ruisseau a plusieurs fonctions, une mission symbolique et une mission fonctionnelle. L'eau permet de faire progresser l'action dramatique. Elle participe à la cohésion du drame, étant donné qu'elle sert à rafraîchir les personnages, qui évoluent dans cet espace désertique et aride, et elle sert aussi à laver le linge des Lavanderas. La symbolique de l'eau, analysée antérieurement, prend ici toute son importance. En effet, Víctor se rafraîchit le visage avec l'eau du ruisseau, ce qui provoque une montée de la tension érotique entre son personnage et celui de Yerma. La protagoniste se sert également de l'eau pour exprimer son désir, désir érotique d'un côté et de maternité de l'autre. Les autres personnages, les Lavanderas et la Vieja Pagana se rafraîchissent dans ce ruisseau. Elles sont mères et jouissent des plaisirs de la vie, plaisirs qu'elles expriment à travers l'eau, synonyme de vitalité et de fertilité. Ainsi, par ce choix scénographique, Miguel Narros développe la symbolique lorquienne basée sur le désir et l'expression

[265] cf. annexe 4. L'affiche de la mise en scène de Miguel Narros a engendré une polémique à Madrid. Sur l'affiche, nous pouvons distinguer les jambes et le pubis velu d'une femme, avec des branches d'arbre sec qui renvoient au décor aride et infertile de la pièce. Selon l'article de Roberto Bécares intitulé « El turismo de Madrid los prefiere rasurados », la compagnie de bus touristique Madrid City Tour a demandé le retrait de cette affiche, car elle pouvait heurter la sensibilité des enfants (Bécares 2013). Sans entrer dans la véracité des faits exposés, il convient de signaler l'attitude conservatrice dérivée du rejet de l'affiche de *Yerma*. En effet, il ne s'agit pas d'une illustration à caractère pornographique, mais seulement de la représentation artistique d'un sexe de femme qui devrait être considéré comme étant quelque chose de naturel et normal. Le simple fait d'avoir mentionné l'affiche est une preuve supplémentaire des tabous qui perdurent autour du sexe féminin et de la sexualité féminine, malgré l'omniprésence de la femme en tant qu'objet de consommation et de la pornographie.

des corps, puisque c'est par l'intermédiaire de la corporéité que les personnages expriment leurs désirs et passions, ainsi que leurs frustrations.

Outre les éléments immobiles, l'espace scénique est composé par des décors qui changent fréquemment et suivent le déroulement du drame. En effet, la scénographe, Mónica Boromello, a pris le parti de créer un décor fidèle à l'action dramatique. C'est la raison pour laquelle les changements sont aussi nombreux. Sans prétendre dresser une liste exhaustive de tous les changements lors de la représentation, nous pouvons mentionner les principales variations de décor. Au début de la pièce, le décor est composé du lit du couple Juan et Yerma et d'une machine à coudre. Le lit symbolise le lien matrimonial qui unit ces deux personnages, lieu de réalisation de l'acte sexuel et lieu où Yerma fantasme sur son désir d'enfant, comme le spectateur a pu le remarquer avec la scène antérieure. La machine à coudre, quant à elle, représente la condition féminine, étant donné que c'est à cet endroit que se déroule la majeure partie de l'activité quotidienne d'une femme. Elle symbolise tant son enfermement dans la sphère privée, que le désir de Yerma d'avoir un enfant, cette machine ayant pu être utilisée pour faire des vêtements à son fils, renvoyant ainsi à Pénélope. En effet, Pénélope, attendant le retour d'Ulysse, tisse pendant vingt ans une tapisserie défaisant chaque nuit ce qu'elle avait fait durant la journée. De cette manière, elle repousse ses prétendants prétextant qu'elle ne peut se marier sans que cette tapisserie ne soit terminée. Ainsi, tout comme Pénélope, Yerma coud sans relâche, pendant qu'elle attend d'être fécondée, refusant toute proposition qui ne vienne pas de son mari et scellant, par la même, son destin. La machine à coudre est donc le symbole de cette attente qui, dans le cas de Yerma, ne sera jamais comblée.

Lors de la scène suivante, seule est présente la couturière avec d'un côté de la scène, deux troncs d'arbres et à l'opposé, un arbre qui semble sec et mort. Ces éléments de la flore renvoient à la stérilité de Yerma, à son corps sec et vide. La couturière disparaît et seuls sont présents les arbres, jusqu'au deuxième acte dans lequel les Lavanderas apparaissent. Les actrices mettent en place le décor, traversant la scène avec des draps blancs accrochés à un fil qu'elles étendent, pendant que depuis le plafond un autre fil descend. La scène s'obscurcit et la lumière devient rouge, jusqu'à ce que le décor soit mis en place et que réapparaisse la lumière jaune qui crée une ambiance chaleureuse. La fin de cette scène marque une rupture dans le décor et la lumière, puisqu'à partir de cet instant, la scène, qui transmettait de la chaleur et de l'espoir avec des couleurs chaudes, deviendra plus sombre.

Les couleurs froides, telles que le bleu et le blanc[266] envahissent la scène, reflétant l'obscurité et le désespoir de Yerma. Cette obscurité est introduite par la présence des sœurs de Juan, qui sont sombres et froides aussi bien dans leur tenue que dans leur comportement. La mise en scène devient

[266] Le blanc est considéré, en art, comme étant une couleur neutre, puisqu'il représente l'absence de couleur servant de support. Cependant, elle peut être froide ou chaude en fonction de sa nuance. Ici, l'intensité du blanc renvoie à la froideur et participe au désespoir de la protagoniste, c'est la raison pour laquelle nous avons classé cette couleur en tant que couleur froide.

plus austère, avec seulement une table et quatre chaises. Dans la scène suivante, seul un lit est sur scène, puis, une calèche avec un tronc d'arbre devant. Le décor reste simple, surtout dans la deuxième partie de l'œuvre. Le panneau situé au fond de la scène devient de plus en plus sombre, atteignant des tonalités bleu nuit et rouges rappelant un ciel orageux sur le point d'éclater. Le décor suit l'évolution du personnage de Yerma, de la joie et l'espoir elle est passée à l'amertume et la haine, qui la conduiront au dénouement.

Non seulement les lumières et les décors contribuent à la configuration de l'atmosphère du drame, mais aussi les sons et bruitages. En effet, la musique tient une place importante dans cette adaptation. Elle sert à situer l'action. Étant donné qu'elle est de type flamenca, elle situe le drame dans un village andalou. Les chants et les chorégraphies viennent appuyer cette contextualisation, tout comme l'utilisation des percussions lors de la danse entre le Macho et la Hembra. La musique renforce, avec ou sans chants, les interventions des acteurs, notamment les monologues de Yerma, donnant de l'intensité à l'action dramatique. Indépendamment de la musique, d'autres signes acoustiques non verbaux caractérisent l'espace, notamment le hors scène. Le bruit du tonnerre ainsi que de la pluie qui sera, d'ailleurs, matérialisée physiquement sur scène, ont une double fonction. D'un côté, ils permettent de situer l'espace et le temps et de l'autre, ils symbolisent l'état d'esprit de Yerma. Ainsi, les éléments se déchaînent reflétant la rage, la colère et la frustration qu'elle ne peut plus réprimer.

Outre le décor, jeux de lumière et éléments sonores, la scène se caractérise par la présence de nombreux accessoires participant à la création d'un certain réalisme, doublé de l'aspect symbolique. Sans prétendre en faire une liste exhaustive, les principaux objets sont les suivants : paniers, sacs, couverts, verres et assiettes, planches à laver, bassines, chiffons et draps blancs ou beiges. La plupart de ces éléments sont fonctionnels et participent au déroulement de l'action, c'est pourquoi nous n'allons pas nous attarder sur leur analyse.

Cependant, certains d'entre eux ont une fonction qui dépasse le simple aspect fonctionnel, ce qui est le cas des draps et chiffons blancs qui ont également une fonction symbolique. Nous avons évoqué à maintes reprises le symbolisme du blanc, qui représente la pureté, la vie et l'espoir, et qui contraste avec le noir et l'obscurité de la deuxième partie de la pièce. La scène des Lavanderas, avec le linge blanc étendu et celui qu'elles lavent, fait écho non seulement à leur joie de vivre, mais aussi à la sexualité, qui inclut la maternité, symbolisme venant renforcer le dialogue entre les personnages.

L'apparition des personnages sur scène permet au spectateur d'identifier la figure représentée, par l'intermédiaire des costumes et accessoires qui y sont associés. Dans la mise en scène de *Yerma*, les costumes permettent d'identifier la profession et la fonction des personnages, ainsi que l'époque représentée. Les personnages de cette pièce sont relativement nombreux et changent régulièrement de costumes afin de répondre au déroulement dramatique. Cependant, nous pouvons résumer leurs principales caractéristiques. Hommes et femmes portent les tenues traditionnelles de l'Espagne rurale

de cette époque. Dans la première partie de l'œuvre, les robes, tout comme les jeux de lumière et le décor, sont de couleurs qui rappellent la terre et la chaleur. Ocre, beige, blanc, marron clair, jaune, vert ou rose sont quelques-unes des couleurs caractéristiques de leur tenue. Dans la deuxième partie de la pièce, les costumes sont plus sombres. Les couleurs claires et chaudes cèdent la place aux marrons foncés et au noir, sauf lors de la fête patronale où les couleurs des vêtements sont plus vives, ce qui renvoie à la situation festive.

Tout d'abord, nous allons analyser les différentes tenues du personnage principal. Les costumes de Yerma sont le reflet de sa lutte intérieure, de l'espoir qui peu à peu cède la place au désespoir. Au début de la pièce, elle porte une chemise de nuit blanche légère. Le blanc, symbole d'espoir, renvoie à son désir d'être mère, désir qui lui semble encore possible à réaliser. Elle respire la joie de vivre, songeant à cet enfant qui un jour viendra. Puis, par-dessus sa chemise de nuit, elle met une robe longue manches courtes aux tonalités beiges. Son corps se couvre peu à peu et ses vêtements s'obscurcissent au fur et à mesure que l'espoir d'avoir un enfant diminue jusqu'à disparaître complètement. En effet, elle porte une jupe longue et une veste manches longues foncées, sous laquelle elle a une chemise marron manche longue. Ses cheveux reflètent également cette même idée, car au début ses cheveux sont détachés soulignant sa fraîcheur et sa joie de vivre, puis elle les attache en un chignon, ce qui renvoie à son caractère devenu plus sec et austère. Sa sensualité, qui s'exprimait par sa joie de vivre, notamment à travers le chant, et par son rapport au corps, cède la place à une dureté dans son regard et dans ses paroles, qui ont perdu toute la fraîcheur initiale. Le jeu de l'actrice était très tactile et explicite au début de la pièce, car elle était consciente de l'importance de son corps pour parvenir à ses fins. Cependant, son corps se couvre peu à peu et sa sensualité disparaît, le poids de son fardeau étant trop lourd à porter, comme en témoigne sa dernière tenue. En effet, il s'agit d'une grande robe très sombre touchant le sol, avec un cordon qui sert de ceinture. Ce costume ressemble à celui des pénitents, en effet, elle porte une grande croix, symbole de son fardeau. Ainsi, l'évolution de ses costumes suit son évolution psychologique, jusqu'à devenir un poids trop lourd à porter, ce qui provoquera la fin tragique de l'œuvre.

Quant à son époux, Juan, dans un premier temps, il porte une chemise blanche, un pantalon et un gilet sans manches noirs, tenue qu'il utilise pour travailler la terre. C'est le seul personnage qui porte dès le début une couleur sombre. Cette tenue fait écho à son caractère sec et austère qui ne fera que s'amplifier tout au long du drame. Dans la deuxième partie, il revêt un costume avec une chemise blanche, gilet sans manches, veste et pantalon noirs, et une montre gousset. Ce changement de vêtement met en évidence la situation économique du couple, puisque Juan a vu son travail récompensé. Ainsi, contrairement à sa femme, son caractère ne connaît pas de véritable évolution, étant donné qu'il se caractérise essentiellement par son statut socio-économique et sa froideur.

L'habit traditionnel du berger est le costume qui définit Víctor, avec la traditionnelle houlette de sa profession et dans certaines scènes, un béret noir. Ses vêtements sont dans les tons marron, ils se fondent ainsi avec les tonalités du décor. Cette tenue renvoie à la terre et donc à l'instinct et à la fertilité,

l'opposant à Juan. Lors de sa dernière apparition, il revêt un costume marron foncé, toujours accompagné de son béret noir et de sa houlette. Son costume reflète sa situation socio-économique inférieure et contraste, encore une fois, avec celui du mari de Yerma. Cependant, malgré la tristesse qui se dégage du personnage, par la couleur de son costume, il est toujours en relation avec la terre, étant donné qu'il s'agit d'une qualité essentielle du personnage.

D'autres personnages ont une fonction symbolique significative, bien que leur apparition sur scène soit moindre. Tel est le cas des belles-sœurs de Yerma qui sont vêtues entièrement de noir. Elles portent une longue robe noire, manches longues, un foulard sur la tête, des chaussures et des collants noirs également. Ces deux femmes, silencieuses et austères, sont les gardiennes de la morale et de la décence, leurs vêtements faisant écho à leur rôle dans la pièce. Ce sont elles qui marquent la transition entre la première et la deuxième partie lorsqu'elles interrompent le chœur des Lavanderas. À partir de cette apparition, l'atmosphère qui se dégage de la pièce perdra de sa fraîcheur et de sa vitalité, laissant place à la pénombre tant matériellement sur scène, que symboliquement.

En opposition à la rigidité des sœurs de Juan, se dresse le portrait du Macho et de la Hembra. Le Macho est torse nu et porte un pantalon blanc, le masque d'un animal et a une corne à la main. La Hembra porte une robe de flamenca blanche. Contrairement aux personnages principaux qui, peu à peu, ont recouvert leur peau et ont obscurci leurs vêtements, ces deux personnages n'ont que peu de vêtements, qui, de plus, attirent l'attention du spectateur par leur blancheur. Ainsi, ils représentent la sensualité et la sexualité que Yerma refuse de ressentir. Leur peau dénudée et la clarté de leurs vêtements sont un symbole évident d'instinct sexuel et d'érotisme.

Afin de terminer notre analyse de la mise en scène de *Yerma*, nous allons étudier le jeu des acteurs et les principales divergences entre le texte lorquien et cette adaptation. En effet, ces différences pourront apporter un nouvel éclairage sur cette œuvre de la littérature classique espagnole.

Dans un premier temps, il convient de mettre en exergue le jeu des acteurs qui représentent Yerma et Víctor, étant donné que leur relation est clairement explicitée dans cette mise en scène. Bien que l'œuvre écrite donne une idée relativement précise des sentiments éprouvés par ces deux personnages, Miguel Narros a choisi de montrer au public ouvertement les sentiments qu'ils éprouvent l'un envers l'autre. Les deux premières apparitions sur scène de Víctor mettent en évidence la relation de complicité entre lui et Yerma. Ils rient, jouent, se comportent comme des enfants, agissements qui renforcent l'idée qu'ils sont liés par de profonds sentiments. Cette attitude joviale contraste avec le comportement de Juan à l'égard de sa femme. En effet, au début de la pièce, Yerma tente de reproduire cette complicité avec son mari. Mais aussitôt après, quand elle s'approche pour l'embrasser, celui-ci la repousse froidement. Malgré tout, une certaine complicité existait dans ce couple, mais celle-ci disparaîtra au fur et à mesure que les années s'écouleront et que le désir d'enfant de Yerma ne sera pas satisfait.

De surcroît, le metteur en scène met en évidence la jalousie qu'éprouve Juan envers Víctor. En effet, lors de la deuxième apparition de ce dernier, Juan épie la conversation entre Víctor et Yerma, caché derrière l'arbre, conversation qu'il interrompt d'un coup de bâton. Cette scène est chargée d'une grande tension érotique. En effet, Víctor prend une pomme du panier de Yerma, qui contient le repas qu'elle apporte à son mari. Le symbolisme est ici évident. D'abord, il prend de la nourriture destinée à Juan, s'appropriant ce qui ne lui appartient pas, ce qu'il essaiera de faire dans un élan de désir envers l'héroïne lorquienne. Puis, cette scène fait écho à l'intervention de Yerma concernant les hommes et leur rapport à la nature. Postérieurement, elle dira à Víctor : « Nunca oí decir a un hombre comiendo : "¡Qué buenas son estas manzanas!". Vais a lo vuestro sin reparar en las delicadezas » (García Lorca 1996j, 508). Certes, Víctor n'a pas exprimé verbalement ces sensations, mais son attitude désinvolte quand il mange la pomme, enlève ses chaussures et met ses pieds dans le ruisseau, suggère le contraire. De plus, cette attitude s'oppose radicalement à l'intervention de Juan qui se demande : « para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto » (García Lorca 1996j, 502). Caractères radicalement opposés, l'un exprime le désir, la passion, l'instinct animal et érotique, alors que l'autre dégage une sensation de tristesse, d'austérité et de répression. Yerma s'approche de Víctor, assis au bord du ruisseau et lui caresse la joue. Puis, il s'approche d'elle pour l'embrasser, elle le repousse, mais le spectateur peut apercevoir leur respiration s'accélérer et le désir qu'ils ressentent. Dans le cas de Yerma, le désir sexuel sera doublé du désir de maternité, étant donné qu'elle croit entendre un enfant. Víctor, submergé par ses désirs, se relève brusquement, mais est retenu par Yerma. La troisième et dernière intervention de Víctor est, elle aussi, chargée d'érotisme par les non-dits et les sous-entendus, mais l'ambiance qui se dégage de la scène est beaucoup plus pesante, en raison de son départ imminent et définitif. Le jeu des acteurs transmet tout le poids de cette scène qui marque la rupture définitive pour Yerma. Le bruit du tonnerre suivi de la pluie renforce cette sensation de rupture, annonçant la fin tragique et inévitable. Ici aussi, Juan, extrêmement jaloux, épie sa femme et Víctor, car il comprend le type de relation qui unit ces deux personnages, ce qui augmentera encore sa rage et sa colère. Ainsi, les scènes dans lesquelles apparaît Víctor sont toutes synonymes d'érotisme et de tension. Les acteurs expriment les sentiments des personnages non pas à travers des mots, mais à travers des non-dits et leur attitude.

L'érotisme n'est pas seulement présent entre Yerma et Víctor, il l'est aussi pendant la scène des Lavanderas. Celles-ci par leurs chansons et leurs gestes soulignent l'importance d'une vie sexuelle épanouie qui s'avère être une condition indispensable pour avoir un enfant, mais tout en respectant les limites imposées par la société. La danse du Macho et de la Hembra exalte également les bénéfices de la sexualité et de l'érotisme, mais cette fois-ci sans être limitée par les conventions sociales. La chorégraphie, très sensuelle, est particulièrement explicite et érotique. Elle contraste avec la religiosité avec laquelle Yerma entre en scène portant une croix qui symbolise son fardeau.

La corporéité tient une place prépondérante dans cette mise en scène, essentiellement dans le cas de Yerma. Son désir de maternité lui apporte un point de vue sur son corps centré sur l'enfant et la grossesse. C'est la raison pour laquelle tout au long du drame, elle touche constamment son ventre, l'intérieur de ses cuisses ou sa poitrine. Il ne s'agit donc pas de l'expression d'une pulsion sexuelle, mais de l'expression de son désir d'être mère qu'elle ressent au plus profond de son être, désir instinctif et naturel qui l'incite à être en contact avec le sol et la terre. En effet, Yerma, au début de la pièce, est le plus souvent pieds nus et elle s'allonge sur le sol, afin d'entrer en contact direct avec la terre fertile, terre qui, dans cette adaptation, est désertique et stérile, anticipant le destin de la protagoniste. Cette attitude, qui caractérise le personnage au début de l'œuvre, disparaîtra ensuite. Ce rapport fusionnel à la terre laisse place au désespoir et l'éloignera de sa corporéité.

De la même manière que Víctor est plus expressif et direct dans la manifestation de ses sentiments, Juan est plus agressif que dans la version écrite de la pièce. Il affirme son autorité et exprime sa colère soit par l'intermédiaire de son bâton, soit en donnant des coups secs sur la table. Son attitude aussi bien envers Yerma qu'envers ses sœurs est clairement machiste, voire violente dans certains cas. Il s'exprime en hurlant et impose sa volonté par la force verbale. Il en vient même à utiliser la force physique contre Yerma, en la poussant violemment sur le sol. L'attitude des femmes qui l'entourent démontre que ses accès de colère sont fréquents, car les sœurs pleurent et se recroquevillent face aux cris de Juan, tout comme Yerma qui, malgré son comportement provocateur, éprouve également de la peur face à son mari. Lors de la fête patronale, l'alcool vient s'ajouter à l'équation. Juan, saoul, veut affirmer son autorité par la force et imposer sa pulsion sexuelle à Yerma, bien que celle-ci n'ait montré aucun désir. Mais Yerma, ivre de colère et de rage face à la confession de son mari qui avoue ne jamais avoir voulu d'enfant, l'assassine. Les rôles sont inversés, car, selon les stéréotypes de genre, la violence est l'apanage de l'homme qui soumet ainsi sa femme si la puissance des mots ne suffit à la dominer. Néanmoins, ici c'est bien Yerma qui tue son mari. Si nous comparons cette scène finale avec la version écrite de *Yerma*, la protagoniste n'étrangle pas son époux avec ses propres mains, mais avec le cordon qui servait de ceinture à son habit de pénitente. Ainsi, cette scène peut sembler plus réaliste, étant donné la difficulté que peut avoir une personne à soumettre un individu en l'étranglant à la seule force de ses mains. La scène est extrêmement agressive, la lumière blanche vive intensifie cette violence lui donnant un aspect mystique. Ainsi, Yerma, folle de rage, a perdu le sens de la réalité, son obsession l'ayant poussée à la folie et à l'assassinat.

L'adaptation de Miguel Narros de *Yerma* met en exergue les relations de domination-soumission au sein du couple. L'acteur qui joue Juan le représente en tant qu'homme machiste, prêt à imposer sa volonté par la force. Le rapport au corps tient également une place importante, Yerma est consciente de son corps et de son rôle pour la réalisation de ses désirs, c'est pourquoi elle établit un lien étroit entre la parole et sa corporéité. Cette sensualité est soulignée par l'intermédiaire des autres personnages : avec Víctor, les Lavanderas ou encore le Macho et la Hembra. Tous dégagent une grande sensualité et

auraient pu participer à la prise de conscience de l'érotisme de Yerma. Prise de conscience qui, comme nous le savons, n'arrivera pas et qui prend tout son sens dans la représentation analysée.

2.3.2. Unos cuantos piquetitos, d'Emilio del Valle (2010)

Unos cuantos piquetitos est la deuxième œuvre de Laila Ripoll. Elle a été écrite en 2000 et mise en scène pour la première fois par la *Compañía Humor de asalto*, sous la direction de Mikel Gómez Segura au Teatro Pradillo à Madrid en 2001. L'œuvre de Ripoll a été inspirée par le tableau homonyme de 1935 de Frida Kahlo qui, à son tour, se base sur un fait divers d'un journal local : une femme brutalement assassinée par son mari, qui lui infligea plus d'une trentaine de coups de couteau en raison d'un accès de jalousie. L'homme déclara devant le juge son incompréhension face au procès et à toute l'agitation que son acte provoquait, car « solo fueron unos cuantos piquetitos ». La cruauté implicite de ces mots bouleversa l'artiste, ce qui l'incita à peindre son œuvre, œuvre qui inspira Laila Ripoll pour créer cette production sur la violence machiste.

Cette pièce se compose de longs monologues de chacun des protagonistes, ce qui souligne l'absence de communication dans le couple. De plus, il n'y pas d'histoire à proprement parler, mais plutôt une succession de scènes de la vie conjugale qui mèneront peu à peu au dénouement, à savoir le meurtre de la femme par le mari, qui, comme dans le tableau de Frida Kahlo, montrera son incompréhension face aux réactions provoquées par cet acte. *Unos cuantos piquetitos* acquiert un caractère universel, grâce à l'anonymat des personnages et à la construction interne de l'œuvre. Elle donne la parole à toutes les histoires de violence machiste et aux victimes, non seulement celles qui ont succombé sous les coups de leur agresseur, mais aussi à celles dont la vie a été ruinée et anéantie. Le texte de Laila Ripoll a joui d'une réception plutôt positive. En effet, la critique met en avant l'engagement de la dramaturge dans les sujets d'actualité, ainsi que la « reflexión directa e inteligente sobre la cuestión, hurgando en los tópicos que, desgraciadamente, siguen amparando este tipo de comportamientos violentos » (*La república cultural* 2011). Néanmoins, certaines critiques soulignent le manque de substance des personnages, étant donné que le point de vue du mari est inexistant et que les raisons de cette situation ne sont exposées à aucun moment, ce qui aurait pour conséquence, selon leur analyse, « la pobreza dramática de la obra, reducida a una suma de maniqueísmos y tópicos de escaso interés » (P.M.V. 2001).

Outre la première mise en scène, *Unos cuantos piquetitos* a été adaptée à plusieurs reprises, notamment en 2017 par la compagnie théâtrale *Liber Skaena* avec Helena Soriano en tant que metteuse en scène. Cependant, notre choix s'est porté sur le travail d'Emilio del Valle, car la sobriété de la mise en scène ainsi que la perspective adoptée concernant l'influence de l'éducation franquiste dans les comportements nous ont semblé pertinentes pour illustrer notre propos. Emilio del Valle est un acteur et metteur en scène, formé dans le laboratoire de William Layton et est titulaire d'une licence à la RESAD de Madrid. Il a dirigé de nombreuses œuvres, tant ses propres textes, tels que *Cuando todo*

termine ou encore *Más perdidos que Carracuca*, que ceux d'autres auteurs, comme *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca ou plus récemment *Antígona* de Sophocle qu'il a adapté sous le titre de *La Antígona del siglo XXI*. Il est également le directeur artistique de *Inconstantes Teatro*, compagnie théâtrale fondée en 1994 et avec laquelle il a partagé une grande partie de sa trajectoire professionnelle. Cette compagnie, avec Emilio del Valle en tant que metteur en scène, a adapté des textes de Rodrigo García, José Ramón Fernández, Albert Camus, Lourdes Ortiz, Alfonso Vallejo, Enzo Cormann, Luis García Araus ou de Julio Llamazares, sans oublier l'œuvre de Laila Ripoll qui nous intéresse. Afin de présenter cette pièce, voici la fiche technique de la mise en scène choisie :

Fiche technique	
Auteure : Laila Ripoll **Mise en scène :** Emilio del Valle **Scénographie :** Emilio del Valle **Costumes :** Ana Rodrigo	**Éclairage :** José Manuel Guerra **Musique :** Jorge Muñoz **Interprètes :** Carolina Solas, Manuel Rey, Marcial Álvarez, María Pagola, Montse Muñoz

Cette mise en scène a connu un succès remarquable, bien que limité si nous le comparons avec les adaptations analysées antérieurement. Pour preuve, la faible quantité de critiques de presse disponibles. La critique a globalement été élogieuse face au travail d'Emilio del Valle. La pianiste et le chanteur ont particulièrement été encensés. Ce travail artistique rappelle au spectateur ses origines par l'intermédiaire d'une gamme de chansons de la première moitié du vingtième siècle et qui résonnent encore dans l'imaginaire du public. Le discours musical est fonctionnel et accompagne le déroulement de l'action, ce qui fait augmenter la tension dramatique de la pièce. De surcroît, le mouvement scénique a été convenablement construit, selon l'interprétation de Luigi Giuliani. Malgré un décor neutre, l'utilisation d'un nombre limité d'accessoires et une illumination qui se fait discrète, « la acción se hace legible gracias a una sencilla e inteligente definición de los espacios ». Cependant, Giuliani affirme que le changement d'ordre des scènes, déplaçant la dernière scène, celle du bouquet, au début de la pièce n'a pas été un choix judicieux. En effet, ce choix a provoqué la perte de « unos matices que hubieran dado mayor profundidad psicológica al protagonista masculino » (Giuliani 2011)[267]. Ainsi, la mise en scène d'Emilio del Valle, sobre et efficace, a majoritairement gagné les faveurs tant de la critique que du public, grâce à une réflexion sur les causes et les conséquences de la violence machiste, encore si présente aujourd'hui. Par conséquent, dans cette partie, sans porter de jugement sur la qualité de l'interprétation, nous analyserons la version de *Unos cuantos piquetitos* d'Emilio del Valle en nous centrant plus particulièrement sur les questions de scénographie, d'éclairage, de masques et de

[267] Les critiques de la mise en scène de *Unos cuantos piquetitos* d'Emilio del Valle ont été peu nombreuses, malgré tout, nous avons pu avoir accès à quelques-unes d'entre elles. La *Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* offre sur son site un résumé de l'œuvre et quelques considérations du metteur en scène. Les articles : Unos cuantos piquetitos, de Laila Ripoll, *La república cultural*, 29/11/2011 ; Representación de la obra *Unos cuantos piquetitos*, *Hoy. Diario de Extremadura*, 24/03/2011 et l'article de Giuliani, L., Y sin embargo te quiero, *Hoy*, 14/02/2011 offrent différents points de vue aussi bien positifs que négatifs sur la mise en scène analysée.

maquillage, sur le jeu des acteurs, ainsi que sur les principaux changements entre la version écrite de Laila Ripoll et l'interprétation du metteur en scène.

Tout comme les mises en scène analysées précédemment, le décor est très sobre et minimaliste. Le minimalisme correspond à la tendance actuelle, en raison des difficultés économiques auxquelles doit faire face le monde artistique. Bien qu'il y ait de notables exceptions, l'adaptation de *Yerma* de Miguel Narros en fait partie, les compagnies théâtrales doivent limiter le nombre d'acteurs, ainsi que les changements de décor si elles veulent pouvoir continuer à se produire. C'est pourquoi, dans cette mise en scène, seuls les éléments essentiels au déroulement du drame sont présents.

Le sol est blanc en opposition au reste de la scène qui est noir, la pénombre envahit la scène et ne sera brisée que par l'intensité d'une lumière blanche focalisée sur les personnages qui participent au déroulement de l'action dramatique à un moment donné. Le décor est plutôt symbolique et n'apporte que peu d'éléments fonctionnels. La pièce débute avec le théâtre plongé dans la pénombre. L'écran, au fond de la scène, projette le dessin d'une marelle, qui semble avoir été dessinée par un enfant. La marelle est un jeu enfantin traditionnel, plus particulièrement un jeu de petites filles, c'est la raison pour laquelle cette adaptation de la pièce de Laila Ripoll utilise son symbolisme. La femme a longtemps été assimilée à un enfant, étant donné qu'elle était sous la tutelle de son mari et qu'il était la seule personne apte à prendre des décisions. La marelle dessinée sur le sol et projetée au mur renvoie à ce parallélisme femme-enfant. De surcroît, ce jeu représente également l'enfance perdue, la femme étant passée du statut d'enfant, à celui d'épouse et plus spécifiquement, à celui d'épouse maltraitée. Leur petite fille qui s'allonge à plusieurs reprises sur la marelle souligne la circularité du destin, puisque, elle aussi, sera sûrement condamnée au même avenir que sa mère. Ainsi, cette marelle, qui est le seul élément du décor qui ne change pas du début è la fin de l'œuvre, a pour objectif de mettre l'accent sur l'immuabilité de la société qui tolère l'infériorité du statut de la femme.

Le panneau, qui servira d'écran tout au long de la mise en scène, projettera non seulement la marelle, mais aussi différents symboles qui permettront de faire avancer l'action. L'émission radiophonique *El consultorio de Elena Francis*, qui joua un rôle important dans l'éducation des femmes pendant le franquisme et lors des premières années de la démocratie, est omniprésente dans cette mise en scène. D'un côté, le spectateur peut écouter la reproduction d'extraits du programme par l'intermédiaire du chanteur, et de l'autre, il peut visualiser l'émission étant donné qu'à chaque fois que celle-ci est reproduite, son logotype est projeté à l'écran. Ces choix scéniques ont pour objectif le renforcement de l'identification du spectateur avec les personnages, car il s'agit d'une réalité qui, bien qu'appartenant aujourd'hui au passé, reste encore présente dans l'imaginaire du public, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises. Pour en terminer avec le décor, nous pouvons mentionner que celui-ci est également composé par un piano et un microphone avec pied. Leur présence est essentielle, puisque c'est à travers ces objets que la pianiste et le chanteur vont donner vie et rythme à cette adaptation d'Emilio del Valle.

L'illumination est essentiellement blanche, nous l'avons dit, participant à l'atmosphère sobre et minimaliste qui s'empare de cette mise en scène. De plus, cette simplicité rend plus poignantes les scènes de violence domestique, car elles ne sont édulcorées par aucun artifice. Cependant, il est important de relever quelques exceptions à cette blancheur. Quand la femme montre des signes de rébellion, par exemple lors de la scène dans laquelle son mari dort, le sol peu à peu devient rougeâtre puis rouge et s'obscurcit. Ainsi, la colère accumulée chez la femme surgit au fur et à mesure que les jeux de lumière deviennent rouges jusqu'au moment où la scène redevient blanche, ce qui correspond au moment où la femme baisse les bras. Sa colère cède la place à la quotidienneté et sa rébellion cède la place à la soumission à l'ordre patriarcal.

Concernant la scénographie, le dernier point sur lequel nous voudrions revenir, étant donné son importance dans la symbolique de la pièce, est la rose, ou plus spécifiquement les pétales de rose rouges. Sur le sol, le spectateur peut apercevoir des pétales parsemés sur la scène, concentrés plus particulièrement autour de la marelle. Ceux-ci font le lien entre la situation initiale, dans laquelle l'homme fait la cour à la femme, en lui offrant des fleurs et louant ses vertus, et la situation finale, où l'homme l'assassine brutalement. Les pétales de rose renvoient au sang et plus particulièrement aux gouttes de sang, par leur couleur et leur forme. Ce sont les gouttes de sang, réelles et symboliques, que la femme perdra au fur et à mesure que la relation avec son époux évoluera. Les pétales rouges s'opposent à la scénographie en noir et blanc. Ils symbolisent l'étape de séduction qui s'est finie en assassinat et sont un rappel constant de la violence machiste.

Outre le décor et l'illumination, l'espace scénique est également composé par les éléments sonores. Dans cette mise en scène, Emilio del Valle leur a accordé une place significative, notamment avec l'omniprésence de la musique interprétée par la pianiste et le chanteur. Dans la première partie de cette adaptation, avant que l'œuvre écrite par Laila Ripoll ne commence à proprement parler, le spectateur est témoin des différentes coplas interprétées par le chanteur. Ces chansons font partie de l'éducation traditionnelle de la population pendant l'Espagne franquiste, et même après la fin de cette période. Avec les coplas, les commentaires et les considérations de l'interprète, le public se remémore les préceptes et valeurs qui ont régi leur enfance et ont déterminé leur éducation, facilitant ainsi l'identification du spectateur avec les protagonistes. Les chansons sont également présentes pendant le déroulement de la pièce. Elles viennent illustrer l'action, comme lorsque le spectateur entend la copla qui se réfère à la déception initiale du père en apprenant qu'il aura une fille au lieu d'un garçon. Les coplas peuvent aussi s'opposer à l'action, lors, par exemple, de la scène dans laquelle la violence du mari contraste avec la berceuse chantée par l'artiste et fredonnée par la femme et la fille. Ainsi, la musique a une fonction essentielle : elle illustre l'action dramatique, facilite l'identification du spectateur, apporte du rythme à la mise en scène, tout en participant à la montée de la tension dramatique.

À la musique s'ajoute le son d'une cloche qui rythme la pièce. À chaque intervention, elle ne sonne qu'une fois et elle est accompagnée d'un chiffre qui apparaît sur le panneau. Ce chiffre semble

être écrit à la craie, le bruit le confirme, et disparaît presque aussitôt. La numérotation débute avec le dix et se termine par le zéro, comme les chiffres de la marelle, et correspond à l'évolution du mari dans l'échelle de la violence. Le premier chiffre qui apparaît, le dix, est suivi d'un extrait de l'émission d'Elena Francis, ce qui souligne le parallélisme entre les préceptes inculqués par l'État et l'Église, et l'éducation des femmes qui supportent en silence les injures, insultes, humiliations et coups de leur conjoint, légitimés par la société. Chaque chiffre, accompagné du son de cloche, participe à l'intensification de la tension dramatique et marque une nouvelle étape. Le spectateur est témoin du processus de violence machiste qui souligne l'évolution de l'homme depuis la phase de séduction jusqu'à l'assassinat de sa femme. Ainsi, cet élément sonore acquiert une dimension symbolique indispensable à l'interprétation de l'œuvre.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, il n'y a que peu d'éléments sur scène, le maître-mot étant le dépouillement. Par contraste, cette simplicité confère une dimension symbolique forte aux accessoires présents dans l'espace scénique. La poupée est l'accessoire qui acquiert le plus d'importance dans la mise en scène d'Emilio del Valle. Il s'agit d'une poupée en tissu, de taille quasi humaine et vêtue d'une robe rose pâle, similaire à celle portée par la femme. La poupée est un substitut de la femme, tout en symbolisant la princesse du conte. Grâce aux jeux de lumière, notamment lorsqu'elle est posée sur la marelle avec les pétales autour, le public a l'impression qu'il s'agit de la femme, allongée et inerte, qui aurait succombé aux coups de son mari. D'ailleurs, au début de la pièce, lorsque l'épouse est un esprit qui vient hanter son mari, elle traîne la poupée par terre, tel un cadavre, ce qui renvoie à sa propre mort et sa corporéité brisée et réduite à néant par les agissements de son époux. Dans d'autres cas, il s'agit de la femme qui devient une poupée. À titre d'exemple, nous pouvons citer le moment où le mari oblige sa femme à danser avec lui. Elle ne bouge presque pas, elle suit le mouvement imposé par celui-ci, telle une poupée inerte et sans vie. Le parallélisme entre la poupée et la femme souligne le rôle de cette dernière dans le couple, et plus généralement dans la société, dans laquelle la femme n'a pour rôle que celui d'un objet dont le but est de satisfaire les besoins masculins. À cette signification symbolique, nous pouvons ajouter une référence à l'enfance, puisque la poupée, tout comme la marelle, est un des jeux typiques des petites filles. Ainsi, la poupée est un élément fondamental pour le bon déroulement de l'action. Elle renvoie à de nombreux éléments, tels que la femme, sa fille, le conte ou encore à l'enfance, toutes ces composantes définissant le portrait traditionnel de la femme.

Les accessoires, tout comme le décor, sont minimaliste, c'est pourquoi les seuls objets sont la poupée, comme nous venons de le voir, et les chaises. Outre leur évidente utilisation fonctionnelle, elles acquièrent différents rôles. La chaise représente les accessoires qui sont présents dans le texte écrit de Ripoll, mais ne sont pas présents sur scène, comme le lit, lorsque le mari dort et ronfle. D'un côté, la chaise permet à l'homme de se dresser en tant que maître, donnant des ordres à sa femme, et de l'autre, elle permet à la femme de s'asseoir et d'exprimer ses sentiments en toute confiance. Le mari s'y assoit également avec sa fille sur ses genoux dans une scène qui, sans nuancer le caractère violent de cet

homme, le montre comme un père de famille, ne serait-ce que ponctuellement, de la même manière que quand la famille s'embrasse dans l'une des dernières scènes de la pièce. La femme et la fille vivent sous l'emprise machiste de cet homme, mais sans oublier qu'il peut occasionnellement se comporter comme un mari et un père de famille. Cette caractéristique de l'homme violent est d'ailleurs très souvent rapportée chez les femmes victimes de violences conjugales. Enfin, les chaises sont une démonstration de pouvoir et de violence. L'homme les fait tomber à plusieurs reprises, montrant ainsi toute l'ampleur de sa colère, pendant que sa femme, sous le joug de la peur et de la soumission, les ramasse silencieusement. Nous pouvons résumer leur fonction en soulignant que les chaises permettent de mettre en lumière les rôles de chacun des personnages, soumission pour elle et domination pour lui.

Un autre accessoire, qui acquiert une signification spécifique, est le bouquet de roses rouges du début de la pièce. Les fleurs du bouquet, dans les mains de l'homme, sont déjà légèrement fanées et celui-ci joue avec elles. Il secoue le bouquet, enlève les pétales et les jette par terre. Cette attitude, ajoutée au contenu de ses paroles et à la tonalité employée, reflète le caractère profond du personnage. Déjà, lors de la phase de séduction, outre sa maladresse évidente, il fait preuve de violence, éprouvant des difficultés à contenir ses pulsions. Ainsi, ce bouquet de roses rouges, qui représente la passion amoureuse et l'étape de séduction par laquelle commence toute relation, devient dans cette adaptation le symbole de la violence, anticipant la fin du drame. Les pétales éparpillés vont devenir le sang de la femme, victime mortelle de ses accès de rage et de colère. Cet objet remplit une double fonction symbolique : il incarne la passion amoureuse de l'étape de séduction et la brutalité de la fin de la relation, à travers l'assassinat de la femme.

Hormis ces accessoires récurrents, la mise en scène étudiée fait appel à d'autres objets, qui, malgré leur présence moindre sur scène, sont pertinents pour le déroulement de l'action. Tel est le cas du couteau. L'arme avec laquelle le mari tue sa femme, bien que mentionnée à diverses reprises dans le texte écrit, n'est présente, dans cette production, qu'à la fin de la pièce. Son assassinat est mis en scène symboliquement. L'homme, agenouillé par terre un couteau à la main, est dans un cercle lumineux blanc. Il parle à ce cercle comme s'il s'agissait de son épouse. Le cercle est vide, faisant écho au vide laissé par la mort qu'il vient de provoquer. Un pétale de rose est déposé à côté du cercle, symbolisant le sang qu'il a fait couler. Au lieu de représenter une scène violente, le metteur en scène a choisi une version plus symbolique, qui montre au spectateur toute la violence des évènements à travers une mise en scène sobre et efficace.

Pour terminer l'analyse des accessoires utilisés, nous allons mentionner les cadeaux de Noël. Les cadeaux offerts par le mari dans la version écrite ont été remplacés par des lunettes avec un faux nez et un chapeau rouge. Ces objets, habituellement utilisés lors d'évènements festifs, contrastent avec l'atmosphère de la scène. L'homme est saoul et la femme a peur de lui et de sa réaction. Il souhaiterait qu'elle soit souriante et agréable, alors qu'il est insultant, irrespectueux et violent envers elle. Une fracture se crée entre sa perception de la réalité et la sienne, symbolisée par le chapeau et les lunettes

avec un faux nez qui semblent grotesques et déplacés dans un contexte d'une telle violence. Ainsi, la brutalité du mari est mise en lumière grâce à l'ensemble des accessoires utilisés pour donner vie à la scène. Tous rappellent la violence de cet homme qui assassinera sa femme, qu'il considère comme un objet, un corps sans vie propre qui n'existe que pour satisfaire ses désirs.

Quant aux costumes, ils sont très sobres et classiques, correspondant au rôle attribué à chacune des personnes présentes sur scène. La pianiste porte une robe noire sans manches, son maquillage est de soirée et assez prononcé. Le chanteur, quant à lui, porte un costume noir avec une fleur rouge dans la poche de sa veste. Ils sont tous deux élégants, leurs vêtements et leur attitude pourraient faire penser aux chanteurs et pianistes de cabaret. La fleur rouge du chanteur, bien qu'elle fasse partie de la tenue traditionnelle de ce type d'évènement, fait écho aux pétales de roses rouges de la mise en scène. Ces deux personnages, plus particulièrement le chanteur, introduisent, présentent et accompagnent le spectateur tout au long du drame. En raison de leur fonction, ils doivent donc faire preuve d'élégance et de sobriété.

Les vêtements de l'homme sont aussi relativement sobres. Il porte un costume trois-pièces et une cravate gris foncé, avec une chemise blanche. Au début de la pièce, lorsqu'il courtise la femme, il essaie d'être élégant aussi bien dans ses vêtements que dans son attitude. Au fur et à mesure que le drame avance vers le dénouement, sa tenue sera toujours plus négligée. D'abord, il enlève la veste de son costume, ouvre le gilet sans manches, puis la cravate n'est plus à sa place. Sa colère éclate de plus en plus souvent et de plus en plus violemment, ce qui se traduit au niveau vestimentaire par un changement de tenue. Il ne porte plus son costume élégant, mais un pantalon foncé, avec un maillot de corps blanc et une chemise grise ouverte. Ses vêtements reflètent sa négligence et son laisser-aller, car même quand il remet son costume, il est mis négligemment. Le spectateur peut voir un homme rongé par l'alcool, la colère et la rage, qui ne s'arrêtera qu'une fois sa femme morte. Enfin, quand il l'assassine, il est vêtu entièrement de noir, couleur traditionnelle de la mort et du néant. Ainsi, ses différentes tenues vestimentaires reflètent l'évolution de son caractère et la montée crescendo des actes de violence.

Contrairement à son mari, la femme est habillée de la même manière du début à la fin du drame. En effet, alors que le mari sort et a une vie sociale active, ce qui se traduit par un changement de tenue, la vie de la femme se déroule entièrement dans la maison, son rôle est immuable, donc ses vêtements aussi. Elle porte une robe rose pâle, mi-mollets, avec des chaussures plates de la même couleur. Devant la robe, sur la partie inférieure, nous pouvons distinguer des rayures aux couleurs pastel qui font penser à un tablier. Cette tenue est le vêtement typique d'une femme au foyer, féminin tout en étant relativement pratique, pour pouvoir effectuer les tâches ménagères. Les couleurs choisies sont ternes et se confondent avec la couleur du sol. En effet, la femme n'est pas considérée comme une personne à part entière. Elle existe pour être au service de l'homme, c'est pourquoi elle doit rester invisible et silencieuse, d'où le choix des couleurs qui participe à son invisibilité aux yeux de son mari et de la société tout entière. La femme est légèrement maquillée. Le spectateur peut ne pas le remarquer au début de la pièce, il en

prendra conscience plus tard quand celle-ci apparaît avec son maquillage qui a coulé d'avoir tant pleuré. Ainsi, de la même manière que pour son époux, son visage et ses vêtements sont le reflet de son rôle au sein du mariage et de la société.

Le médecin et la petite fille sont deux personnages, absents de la version écrite de Laila Ripoll, mais qui ont un rôle particulier dans le travail d'Emilio del Valle. La fille porte des vêtements qui ressemblent à ceux de sa mère. Elle revêt une robe rose pâle et bleu, des chaussures bleues, ainsi que des collants rayés bleu, rose et jaune. Ces rayures sont des mêmes couleurs que celles de la femme, mais les couleurs sont quelque peu plus vives. Étant encore jeune, la fille garde espoir quant à son avenir, qui s'estompera sûrement au fil des années. Force est de constater que cette tenue est le reflet de la robe de la mère, puisque cette petite fille, par son sexe, a de grandes chances de prendre les caractéristiques de sa mère une fois adulte. Ces choix stylistiques soulignent l'immobilité de la société dont les valeurs machistes et patriarcales sont encore les seules inculquées aux nouvelles générations. Enfin, le dernier personnage présent est le médecin. Il n'apparaît que quelques secondes lors de la scène de la naissance de la fille. En tant que professionnel de santé, il porte la traditionnelle blouse blanche, avec un pantalon et des chaussures noirs. Sa tenue n'a pas de signification particulière, elle est plutôt fonctionnelle, c'est la raison pour laquelle nous ne considérons pas pertinent de l'analyser.

Dix ans se sont écoulés depuis la sortie de la pièce jusqu'à la mise en scène d'Emilio del Valle, ce qui lui a permis d'avoir un certain recul par rapport à ses attentes et choix. Le premier changement que l'on peut relever est l'inversion de l'ordre de la pièce. En effet, Laila Ripoll a choisi de terminer son œuvre avec la scène de séduction, tandis que dans cette adaptation, le metteur en scène l'a située au début. L'une des raisons de ce choix pourrait être l'importance des pétales de roses rouges dans la pièce, car avec le bouquet de l'homme, nous pouvons nous rendre compte de l'évolution de son caractère à travers le fil conducteur des pétales. La temporalité est linéaire. Ainsi, nous pourrions penser que cette linéarité lui fait perdre le caractère universel auquel prétendait Ripoll en faisant de cette pièce une œuvre circulaire, tel un cercle vicieux dont la société serait incapable de sortir.

Étant donné qu'il s'agit d'une œuvre théâtrale courte, le metteur en scène a ajouté une longue introduction dans laquelle une pianiste et un chanteur interprètent diverses chansons, des coplas notamment, comme nous l'avons mentionné auparavant. Le chanteur non seulement fait preuve d'une grande expressivité, mais introduit la thématique de la pièce. Toutes les chansons ont un rapport avec les relations hommes/femmes et avec l'objectif primordial de la femme à l'époque franquiste, et encore après cette période, à savoir le mariage. Ces chansons, écoutées à la radio, ont contribué à l'éducation sentimentale des jeunes gens de cette période, tout comme l'émission radiophonique *El consultorio de Elena Francis*. Par conséquent, l'ensemble de ces références donnent un aperçu de la thématique abordée dans la pièce et permettent au public de raviver ses souvenirs avant d'entrer au cœur du sujet.

Enfin, le dernier changement est l'ajout de deux personnages : le médecin, qui n'apparaît que brièvement, et la petite fille qui, bien qu'elle ne participe pas aux dialogues à proprement parler, relate des extraits du conte de la princesse de massepain, chante et fredonne avec sa mère. Elle n'intervient directement qu'une seule fois pendant une crise de colère de son père. À ce moment-là, elle hurle « ¡Papá! » pour qu'il s'éloigne de sa mère. C'est ce qu'il fait, mais pour s'approcher en lui criant dessus. C'est à ce moment-là que la femme réagit en tentant d'empêcher son mari de brutaliser sa fille, ce qui souligne l'évolution de l'homme dans l'échelle de la violence. Les propos d'Emilio del Valle concernant cet apport novateur mettent en exergue le point de vue de cette petite fille de neuf ans. En effet, la fille « porta una mirada entre ingenua e incrédula. No soporta la visión del padre golpeando a la madre. Y se inventa la vida para hacerla más soportable. La sangre son los pétalos de las rosas rojas que se regalan en ese primer amor, y la realidad se la cuenta a través de un cuento » (*Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* 2010). De cette manière, ce personnage nous offre un regard naïf, teinté d'incompréhension, un autre point de vue en somme, face à la brutalité des évènements.

Pour conclure notre analyse de la mise en scène de *Unos cuantos piquetitos* d'Emilio del Valle, nous allons dire quelques mots à propos du jeu théâtral. Étant donné qu'il n'y a pas de changements majeurs si nous comparons cette mise en scène avec la pièce écrite de Laila Ripoll, nous n'estimons pas pertinent d'y consacrer un aparté. Cependant, nous pouvons mentionner que le jeu des acteurs permet de laisser une place importante à l'imagination du spectateur, puisque, même si la violence fait partie intégrante de la pièce, les coups ne sont pas montrés, mais seulement suggérés, ce qui augmente l'intensité du drame. De surcroît, le chanteur et la pianiste restent sur scène pendant toute la pièce. Quand ils n'interprètent pas, ils regardent silencieusement la scène se dérouler sous leurs yeux. Ce sont des témoins silencieux, qui, par leur regard, dénoncent le comportement de cet homme violent. Ils jugent ce qu'ils voient, bien qu'ils ne soient pas en position de réagir face à cette situation. Ce choix du metteur en scène offre un parallélisme avec l'attitude de la société face aux violences domestiques, qui préfère détourner le regard face aux tragédies quotidiennes de ces femmes battues.

Ainsi, la lecture de l'œuvre de Ripoll que fait Emilio del Valle est particulièrement engagée. L'objectif de la pièce est de dénoncer la violence machiste, certes, mais le metteur en scène va plus loin dans la dénonciation du fléau, puisque tous les éléments analysés vont exclusivement dans ce sens. Emilio del Valle dénonce le comportement de la société face à la violence machiste, due en partie à l'éducation inculquée ces dernières décennies et qui est toujours d'actualité, comme il le réitère dans plusieurs de ses interviews.

2.3.3. Analyse comparative

Après avoir analysé la mise en scène de *Yerma* de Miguel Narros et celle de *Unos cuantos piquetitos* d'Emilio del Valle, il convient de mettre en lumière les points de convergences et de

divergences entre ces deux œuvres. Certes, les similitudes ne sont pas aussi présentes qu'entre *La casa de Bernarda Alba* et *Atra bilis*, mais elles sont tout de même identifiables, notamment à travers la thématique de la violence machiste. Avant de commencer cette étude comparative, il est important de souligner que bien que soixante-dix années séparent ces deux œuvres, d'où les divergences culturelles, la conception véhiculée du machisme et des relations hommes/femmes de *Yerma* reste étonnement pertinente et fait écho à *Unos cuantos piquetitos* de Ripoll. Ces deux pièces dialoguent entre elles et avec le spectateur, qui y voit refléter une partie de leur quotidien, directement ou indirectement, ne serait-ce qu'à travers l'actualité.

Dans un premier temps, les deux hommes présentés par Ripoll et Lorca, un homme anonyme pour l'une et Juan pour l'autre, ont un certain nombre de points communs, à commencer par leur portrait. Tous deux se caractérisent par leur rapport au travail et leur honnêteté. Juan travaille constamment, étant donné que son objectif est d'atteindre un certain statut économique, tout le reste n'étant que secondaire à ses yeux. Yerma confirme cette idée quand elle lui fait remarquer qu'il « trabaja[…] mucho y no tiene[…] cuerpo para resistir los trabajos » (García Lorca 1996j, 480). De même que lors du dialogue d'adieu entre Yerma et Víctor : « VÍCTOR : Tu marido ha de ver su hacienda colmada. / YERMA : El fruto viene a las manos del trabajador que lo busca » (García Lorca 1996j, 509). Juan est un homme simple, il consacre sa vie à son travail et veut mener une vie paisible avec une femme qui l'attend à la maison. Le mari dans *Unos cuantos piquetitos* correspond également à cette définition. Il le dit lui-même : « soy un hombre del pueblo, / un honrado trabajador que no le debe nada a nadie » (Ripoll 2000b, 17). Sa femme confirme ses dires, lorsqu'elle atteste que : « sé que vienes cansado […] sé que tu trabajas duro » (Ripoll 2000b, 33-35). Ces deux hommes désirent arriver dans un foyer dans lequel règnent la paix et la tranquillité et où une femme soumise est à leur disposition. Yerma finit par se rendre à l'évidence : « Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer » (García Lorca 1996j, 525). Le mari, quant à lui, souhaite trouver une femme disponible et souriante à son retour à la maison. Il l'exprime ainsi : « viene uno deslomado de trabajar / ¿y con qué se encuentra? ¿EH? » (Ripoll 2000b, 30). Ces deux personnages présentent des caractéristiques similaires, qui correspondent à la définition de l'homme traditionnel que nous avons analysée antérieurement.

Juan et le mari sont des hommes qui recherchent la tranquillité au sein du foyer, c'est la raison pour laquelle l'opinion d'autrui est essentielle pour eux, puisqu'ils ne veulent pas être la risée du voisinage. Les thématiques du *qué dirán* et de l'honneur sont omniprésentes dans l'œuvre lorquienne, notamment dans les propos de Juan. En se référant aux commérages des habitants sur la supposée infidélité de Yerma, Juan affirme : « el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan ; cuando voy a pesar la harina, todos callan ; y hasta de noche en el campo, cuando despierto, me parece que también se callan las ramas de los árboles » (García Lorca 1996j, 515). Pour l'époux, l'opinion des voisins et de son entourage acquiert une importance notable, plus particulièrement quand il se défend du meurtre de sa femme, étant donné que, pour lui, la décence

qui le caractérise est une preuve suffisante pour effacer toutes les atrocités qu'il a commises : « soy una excelente persona. / Pregúntenle, / pregúntenle a mis vecinos, / a mi santa madre, / a mis compañeros de trabajo » (Ripoll 2000b, 16-17). Tout comme Juan, il insiste sur l'importance du *qué dirán*, quand il affirme : « no doy qué hablar » (Ripoll 2000b, 19).

Ainsi, encore une fois, la vie de ces deux hommes est régie par les valeurs traditionnelles de la société, qui mettent l'accent sur l'honneur et l'opinion publique. C'est une des raisons pour lesquelles ils ne veulent pas que leur femme sorte. En effet, dehors, elles sont sujettes au regard d'autrui, aux commérages et au désir des hommes, ce qui pourrait ruiner leur réputation. Juan dit clairement à sa femme : « no me gusta que salgas » (García Lorca 1996j, 482) ; « las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado » (García Lorca 1996j, 503). Ces propos renvoient directement à ceux de la femme, dont le mari ne veut pas qu'elle ait de contact avec l'extérieur : « no la he dejado entrar en casa, / ya sé que no te gusta nada » (Ripoll 2000b, 34). À cela s'ajoute un sentiment de jalousie qui, dans le cas du mari, est dû à la baisse d'attention de sa femme envers lui, car celle-ci avec le bébé et le chien ne peut plus se consacrer entièrement à lui : « no tienes que estar celoso. / Yo te quiero lo mismo. / Intento cuidarte lo mismo » (Ripoll 2000b, 34). Juan est aussi jaloux, mais d'un autre homme, de Víctor plus particulièrement. Dans la mise en scène de Miguel Narros, cette jalousie est mise en exergue par le jeu de l'acteur qui interprète Juan. En effet, lors des dialogues entre Yerma et Víctor, il se cache pour les épier et finit par les interrompre. Cette attitude montre clairement au spectateur qu'il n'est pas dupe et qu'il sait ce que ressent sa femme pour le berger, ce qui contribue à attiser son comportement machiste envers sa femme.

De plus, ces hommes, pour faire respecter leur volonté, imposent leurs désirs à leur femme, faisant usage de la violence physique, comme dans le cas du mari. Juan ordonne à ses sœurs de mettre la table, tandis que le mari ordonne à sa femme de lui apporter une bière. Il ne s'agit pas d'une demande, mais bien d'un ordre, auquel il est impossible de se soustraire sous peine de sanction majeure. La violence verbale est omniprésente dans les deux œuvres. Les cris, coups de poing sur la table et injures sont monnaie courante au sein de ces couples. Le dialogue est absent. La structure de *Unos cuantos piquetitos* le confirme, puisque la pièce est composée uniquement par une succession de monologues sans qu'une réelle communication ait lieu. Dans *Yerma*, certes, les protagonistes dialoguent, mais ces échanges n'en restent pas moins stériles. La communication est rompue depuis longtemps, ils ne partagent pas les mêmes idéaux ni ont les mêmes objectifs. C'est pourquoi ces deux hommes utilisent le seul moyen qu'ils connaissent pour se faire respecter : la violence verbale ou physique. Bien que dans le texte de l'œuvre lorquienne ce trait de personnalité soit déjà présent chez Juan, la violence devient la principale caractéristique de ce personnage dans la mise en scène de Miguel Narros. Il crie constamment sur Yerma et ses sœurs, tape du poing, bouscule violemment Yerma et tente de la forcer à avoir des relations sexuelles pendant la scène de la fête patronale. L'époux de l'œuvre de Laila Ripoll est encore plus violent, puisqu'il n'hésite à la frapper chaque fois que l'occasion se présente. Les deux pièces

montrent l'évolution du comportement masculin qui se fait plus violent au fur et à mesure que le temps passe, mettant en lumière les problèmes relationnels existant entre les hommes et les femmes. Déjà, le comportement du mari, lors de la scène de séduction, montre son incompréhension face au sexe féminin. Il ne sait ni comment agir ni comment s'exprimer. Il est maladroit. Pour preuve, c'est sa mère qui lui a dit ce qu'il devait faire : « mi madre me dijo que te las [las flores] comprara » (Ripoll 2000b, 58). Juan est, lui aussi, maladroit. Son obsession pour le travail et l'argent l'empêche de faire preuve d'empathie envers sa femme. Il est constamment absent et estime que la satisfaction des besoins matériels suffit au bien-être de sa femme. D'ailleurs, il qualifie le désir d'enfant de Yerma de « continuo lamento por cosas oscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire » (García Lorca 1996j, 524), considération hors de propos qui déclenchera le tragique dénouement.

Concernant la thématique de la maternité, force est de constater que dans ces deux pièces ce sujet devient problématique. Dans *Yerma*, drame de la femme stérile, le désir d'enfant est une obsession, tandis que la pièce de Ripoll ne dit rien du désir d'enfant de la femme. Néanmoins, nous pouvons supposer que puisqu'il s'agit d'une femme ayant reçu une éducation traditionnelle, elle ne conçoit pas le mariage sans enfant, et que par conséquent, sa grossesse a été désirée, du moins jusqu'à un certain point. Juan, quant à lui, ne désire pas avoir d'enfant. Les références qu'il fait tout au long du drame vont dans ce sens : « no tenemos hijos que gasten » (García Lorca 1996j, 481) dit-il au début de l'œuvre, et finit par avouer que « sin hijos la vida es más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. […] ¡No oyes que no me importa! » (García Lorca 1996j, 525). Ce désintérêt contraste, à première vue, avec l'intérêt et l'excitation du mari quand il apprend la nouvelle. Ce dernier fantasme déjà sur la vie qu'il va lui donner :

En cuanto pueda le hago el carnet
y los domingos los dos al fútbol.
[…]
A ver si se hace futbolista
y nos saca de pobres
[…]
A los diez y seis le pongo a trabajar,
para que aprenda
que en la vida nadie te regala nada.
[…]
Y que estudie,
eso sí.
Que estudie.
¡Un chaval!
Qué alegría más grande[268]

Cette joie et cet investissement disparaissent dès qu'il apprend qu'il s'agit d'une fille. En réponse à la chanson de Paquito Jerez qui affirme que : « hombres / les debe pasar lo mismo / que cuando van a ser padres / les gusta tener un niño. / Luego te nace una niña, / sufres una decepción / y después

[268] Ripoll, L., *op. cit.*, 24-25.

la quieres tanto / que hasta cambias de opinión… », il déclare : « pues vaya un consuelo… » (Ripoll 2000b, 26). Ainsi, sa fille disparaît symboliquement de son quotidien, car il ne pourra pas faire avec elle les choses dont il avait rêvé. Tout le poids de son éducation retombe sur sa femme : « ¿Te digo yo lo que tienes que hacer con la niña? / ¿Eh? / ¿A que yo no me meto en nada de la niña? » (Ripoll 2000b, 38). Aucun de ces deux hommes ne remplit son devoir de père et d'époux. Juan ne désire pas d'enfant et surtout, ne désire pas faire preuve d'empathie avec sa femme. Au lieu de rechercher une solution afin de pallier cette lacune, il préfère l'abandonner pour se consacrer à son travail. Il est absent aussi bien physiquement qu'émotionnellement. Le mari, quant à lui, perd tout intérêt, car son enfant est une fille et n'est donc pas digne de son intérêt. Il s'agit d'un être inférieur, comme sa mère, qui ne mérite pas son attention, mais uniquement son mépris.

La violence machiste va souvent de pair avec l'alcool. Le mari dans *Unos cuantos piquetitos* avoue son penchant pour l'alcool dès le début de la pièce : « unas copitas de más… / como cualquier hombre. / Un poco de alcohol no hace daño » (Ripoll 2000b, 17-18), étant donné que pour lui il ne s'agit pas d'un problème, mais d'un comportement masculin traditionnel. Tout au long de la pièce, nous sommes témoins de l'augmentation de sa consommation d'alcool qui le rend de plus en plus violent, jusqu'à aboutir à l'assassinat de sa femme. Juan ne boit pas, du moins l'œuvre ne rapporte pas ce fait. Cependant, nous pouvons relever deux évènements. Dans l'adaptation de Miguel Narros, Juan est saoul lors de la toute dernière scène. Son comportement devient plus violent qu'habituellement, lui et sa femme se débattent sur le sol. Il cherche même à avoir des relations sexuelles avec elle alors que celle-ci le repousse catégoriquement. Il peut s'agir de la dernière étape dans l'ascension de la violence qui s'est déroulée sous les yeux du public pendant près de deux heures. Dans cette même fête patronale, la Muchacha 1ª et María discutent à propos des sévices physiques, comme des attouchements non consentis, que commettent les hommes sur les femmes, enivrés par l'alcool. Ainsi, alcool et violence sont les deux faces d'une même pièce. L'alcool augmente la violence. Le désir de domination des hommes s'accroît, provoquant une violence physique et verbale incontrôlée.

Suite aux accès de colère des hommes, ceux-ci peuvent chercher à se faire pardonner. C'est le cas de Juan qui, après une violente dispute, lui dit : « Perdóname », mais ajoute aussitôt : « aunque me miras de un modo que no debía decirte perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido » (García Lorca 1996j, 504-5). Les excuses durent peu de temps, son instinct de domination prend le dessus et l'incite à soumettre sa femme. De plus, il la culpabilise, car, selon lui, son regard la rend coupable de la réaction du mari. Tout comme chez Dolores, où il affirme que Yerma est la responsable de la mauvaise entente du couple, à cause de son comportement : « DOLORES : *(Fuerte.)* Tu mujer no ha hecho nada malo. / JUAN : Lo está haciendo desde el mismo día de la boda. Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío, y llenando de malos suspiros mis almohadas » (García Lorca 1996j, 514). Elle est coupable de tous les maux dont souffre Juan et est la responsable de son sort, tout comme la femme de Laila Ripoll. Le mari lui demande de lui pardonner

mais dans ses excuses, il insinue que son comportement n'est que le résultat des actions de sa femme et qu'elle est, par conséquent, responsable des mauvais traitements qu'il lui fait subir : « No sé lo que me pasa. / […] / Yo no quiero, / no quería… / […] / Te juro que no quería. / No soy yo. / […] / No puedo soportar algunas cosas. / Lo sabes. / Entonces… / ¿para qué las haces? / Me provocas, / me confundes, / me vuelves loco/ […] / no hay que provocarle » (Ripoll 2000b, 46-47). Par ces exemples, il est évident que la responsabilité des mauvais traitements, injures et violences physiques ne provient jamais de l'homme, mais bien de la femme, car c'est elle qui par son comportement oblige l'homme à réagir ainsi. Ces raisons ont été entendues maintes fois lors des cas de violence machiste, l'agresseur ayant toujours un motif valable pour faire usage de la force et de la violence.

L'ensemble des caractéristiques dont nous venons de parler nous renvoient à la conception traditionnelle de l'amour qui est différente pour chacun des deux sexes. Yerma affirme, non sans ironie, qu'elle a tout ce dont elle a besoin : « tus hermanas me guardan bien. Pan tierno y requesón y cordero asado como yo aquí, y pasto lleno de rocío tus ganados en el monte » (García Lorca 1996j, 502). Dolores va également dans ce sens, puisque, elle aussi, estime que Juan est un bon mari. Cette fois-ci, Yerma exprime sa frustration : « ¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. El va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. […] cumple con su deber » (García Lorca 1996j, 512). Par concept de « bon mari », les personnages font référence à la notion traditionnelle de ce terme. En effet, il ne s'agit pas d'amour, d'ailleurs Yerma affirme qu'elle ne l'aime pas, mais de responsabilités. L'homme doit travailler et apporter des biens matériels dans son foyer pour entretenir sa femme. C'est ce que Juan fait. Cette conception est radicalement opposée à celle de Yerma qui attend plus d'un mariage, elle désire de la tendresse, de l'amour, de la passion, comme celle qu'elle ressent pour Víctor, et un enfant. Aucune de ses aspirations n'étant comblée, elle deviendra cette femme triste et aigrie, qui finira par se réfugier dans la folie. Une conception de l'amour similaire est présentée dans *Unos cuantos piquetitos*. L'émission radiophonique d'Elena Francis se charge de rappeler tant à la protagoniste qu'au spectateur qu'un homme aime différemment qu'une femme : « estoy segura de que él te sigue queriendo, pero lo hace desde el concepto varonil del amor, tan diferente del de la mujer. […] Debes perdonar, tienes que perdonar. Sólo el perdón generoso y completo puede resolver la situación. […] Amar es soportar » (Ripoll 2000b, 48). Ainsi, la manière d'aimer de l'homme est soi-disant différente, ce qui explique son attitude dominante et méprisante, et le droit qu'il s'octroie de disposer de la femme comme bon lui semble. Tout se justifie par les différences intrinsèques entre l'homme et la femme. Cette conception archaïque a traversé les années, nous le voyons avec l'exemple de ces deux œuvres, et est encore ancrée dans l'imaginaire collectif, ce qui contribue à la justification des actes barbares encore commis aujourd'hui. D'ailleurs, aussi bien Yerma que l'épouse, malgré le manque d'amour qu'elles ressentent envers leur mari, voire même le dégoût, ont des gestes de tendresse. Yerma essaie d'embrasser son mari à plusieurs reprises, pendant que la femme avoue qu'elle aime être collée au corps de son époux pour dormir et elle ajoute « me gusta mirarte cuando duermes / y darte besos en los párpados / sin que

te des cuenta » (Ripoll 2000b, 40). Plus que des gestes d'affection, ce sont des manifestations de soumission, comme le démontre le jeu des acteurs dans les mises en scène étudiées. Ces deux femmes cherchent l'affection, la tendresse, la protection et le réconfort d'une figure masculine, puissante et virile. Yerma ne la trouvera pas chez Juan, puisque celui-ci la repoussera constamment. L'épouse non plus. Dans l'adaptation d'Emilio del Valle, le public peut voir un élan de tendresse, lorsque le mari, la femme et la fille s'enlacent. C'est une scène choquante si nous prenons en compte les évènements précédents, mais qui se justifie par l'accoutumance de la mère et de la fille aux mauvais traitements, et par la recherche d'un peu de tendresse dans un quotidien si violent.

À travers cette analyse comparative, nous avons pu souligner les similitudes entre Juan de Lorca et l'époux de Ripoll, qui, malgré les années qui les séparent, paraissent être de générations voisines. Quant aux femmes, elles offrent des points de divergences. Yerma devient de plus en plus virile, elle prend des traits masculins au fur et à mesure que sa condition de femme lui est niée. Selon elle, sans enfant, elle n'est pas femme, c'est pourquoi elle va se masculiniser au point d'acquérir la force nécessaire pour assassiner son mari. Les rôles sont inversés, puisque malgré l'attitude machiste de Juan, c'est elle qui prendra le dessus, encouragée par la colère et le désespoir. Contrairement à Yerma, la femme dans la pièce de Ripoll ne se rebelle pas. Elle accepte son destin sans jamais le remettre en cause. Son mari la domine complètement, lui ôtant toute volonté, la mise en scène étant d'ailleurs à cet égard représentative. Néanmoins, elle se met en colère et se rebelle à certains moments. Pendant qu'il dort, elle confesse : « cogería el almohadón / y te lo apretaría contra la cara. / No sé por qué, / pero me gustaría. / […] / Agarraría la maleta y a la niña / y me iría de aquí para siempre » (Ripoll 2000b, 44). Mais, ces paroles ne se matérialiseront jamais en actes, il faudra attendre sa mort pour qu'elle se rebelle, une fois devenue un fantôme. Ainsi, contrairement aux idées reçues, l'attitude de la femme face à l'oppression masculine n'a pas connu l'évolution tant espérée. Ici, l'héroïne lorquienne lutte et se rebelle, alors que l'héroïne de Ripoll ne le fait pas. Juan est moins violent que l'homme, qui fait usage de la violence physique constamment. L'éducation des hommes et des femmes reste traditionnelle et soumise aux injonctions du patriarcat, offrant ainsi aux hommes des excuses et des raisons pour perpétuer la violence machiste et contribuant au dysfonctionnement des relations entre hommes et femmes.

Pour finir, nous voudrions souligner un autre point concernant la maternité et les clichés à ce sujet. Bien que la société nous incite à croire qu'un enfant apportera le bonheur au sein d'un foyer, force est de constater que ce n'est pas le cas. Yerma, même si elle avait été mère, n'aurait sûrement pas atteint l'épanouissement personnel, puisque la relation avec son mari n'en aurait pas été plus satisfaisante pour autant. Le vide qu'elle doit combler ne peut se remplir uniquement avec un enfant. L'épouse en est la preuve. Elle est mère, mais ceci ne lui a pas apporté le bonheur recherché. La maternité n'est qu'une des pièces qui permet de construire une vie pleine et épanouie, malgré les idées véhiculées par la société.

Ainsi, l'étude comparative de *Yerma* et de *Unos cuantos piquetitos* nous a permis de mettre en exergue leurs nombreux points communs, malgré la distance qui les sépare. Toutes deux sont unies par une thématique similaire : les relations de pouvoir entre hommes et femmes qui sont toujours inégalitaires encore aujourd'hui. Miguel Narros le déclarait dans une de ses interviews. Pour lui, dans : « las relaciones de poder, […] la más débil es la mujer, independientemente de que haya mujeres muy fuertes » (Torres 2012), étant donné que nous vivons dans une société patriarcale dans laquelle les règles sont imposées par les hommes et pour leur seul bénéfice.

CONCLUSION

Ce travail de recherche nous a permis de mettre en lumière les différentes représentations de la femme concernant, notamment, le corps et la sexualité, à travers le théâtre. L'analyse des œuvres des deux auteurs choisis pour cette entreprise, Federico García Lorca et Laila Ripoll, dramaturges reconnus sur la scène contemporaine espagnole, s'est révélée fructueuse pour mettre en avant le rôle de la femme. Bien qu'ils présentent de nombreuses divergences, comme nous l'avons souligné tout au long de notre travail, leurs convergences nous ont donné l'occasion d'appréhender cette thématique qui s'inscrit dans les débats actuels.

En tant que membre de la *Generación del 27*, García Lorca est un lecteur assidu du théâtre classique espagnol, qu'il interprète et réécrit afin d'aboutir à une modernisation des œuvres ce qui lui permet de toucher un large public. Dans cette même optique, il fonde *La Barraca*, pour favoriser l'accès au théâtre des populations rurales. Son engagement professionnel se traduit par les nombreuses conférences qu'il a données concernant ce genre littéraire et son rapport avec la population. Outre les qualités littéraires mondialement reconnues de García Lorca, les circonstances de sa disparition et le processus de récupération de sa mémoire ont constitué les bases qui l'ont érigé en tant que mythe national et ont participé à la construction de l'identité collective du peuple espagnol. Son orientation sexuelle ainsi que son vécu personnel lui ont octroyé une sensibilité particulière qui l'a poussé à s'intéresser au rôle des femmes dans la société, en tant que groupe marginalisé, et à dresser un portrait de leur place dans la société espagnole du début du XX^{e} siècle. La guerre civile et la dictature qui a suivi ont provoqué une rupture avec les mesures prises lors de la II^{e} République en faveur de l'émancipation des femmes. Elles ont dû rester dans leur foyer pour s'occuper de leur mari et de leurs enfants, en vertu du respect des valeurs franquistes. Ces circonstances sociales et politiques particulières trouvent leur expression dans les pièces lorquiennes dans lesquelles la soumission des femmes est une réalité palpable.

Laila Ripoll, bien que faisant partie d'une génération postérieure et n'ayant, par conséquent, pas vécu directement le franquisme et son impact dans sa vie personnelle et professionnelle, a tout de même subi les conséquences de cette dictature patriarcale. En effet, sa condition de femme et celle de dramaturge dans un monde essentiellement masculin sont des paramètres qui se sont vus reflétés dans ses œuvres et qui ont orienté son travail. Son vécu personnel, notamment en tant que petite-fille d'exilés, l'a conduite à s'intéresser aux groupes marginalisés et plus particulièrement aux victimes de conflits, conflits armés à l'échelle d'un peuple ou conflits personnels, liés directement au patriarcat. Son théâtre de la mémoire s'inscrit dans la tradition du théâtre historique qui s'est développé depuis l'avènement de la démocratie. Elle donne la parole aux victimes de conflits, particulièrement aux femmes, obligeant le spectateur à se confronter à son passé afin de comprendre les enjeux actuels de la société, tant au niveau du devoir de mémoire qu'à celui de la place de la femme. Ce dialogue entre passé et présent, qui met en lumière les conséquences du franquisme par l'intermédiaire de divers procédés tels que le recours au grotesque, esthétique permettant la mise en scène de l'horreur, joue un rôle dans la *catharsis* du

spectateur et donc de la société. Ainsi, l'impact du théâtre dans la société est une thématique essentielle dans son travail à travers sa fonction cathartique.

Même si de nombreuses évolutions ont eu lieu, depuis, notamment la fin du franquisme, ces changements, principalement juridiques, n'ont pas trouvé d'applications immédiates dans la société et dans l'évolution du rôle des femmes dans celle-ci. En effet, les changements de mentalités demandent plus de temps puisque les représentations mentales et les stéréotypes sont ancrés dans la caractérisation même des individus et sont souvent perçus comme des normes universelles. Ainsi, la société espagnole est dominée par les valeurs traditionnelles, telles que le mariage, l'honneur, l'opinion publique, l'influence de l'Église, de la famille et de l'État à différents degrés. L'ensemble de ces acteurs est au service de la société androcentrique et relègue la femme à la sphère privée, le domaine public étant dominé par les hommes. La plupart des œuvres lorquiennes ont pour thème principal le mariage, qui est bien plus le fruit d'une union mercantile dans laquelle la femme échange son corps contre une position sociale, que le fruit de l'amour, comme dans *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* ou encore *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. *El día más feliz de nuestra vida* ajoute à cette analyse le poids de l'éducation franquiste qui détermine les décisions des femmes, qui ne trouvent une légitimité à leur vie qu'à travers le mariage. Les doctrines de l'Église sont le fil directeur de ces femmes qui leur inculquent leurs valeurs, ce qui les conduit à appréhender la vie sous le prisme de la soumission. *Atra bilis* ou *Santa Perpetua* présentent des femmes dont les vies sont régies par les doctrines religieuses, bien que le rôle de ces doctrines soit davantage celui de justifier leurs actes barbares que la démonstration d'une véritable foi. L'importance de l'opinion publique, dont l'honneur est un des versants, illustre le poids des normes sociales qui doivent être respectées pour prétendre à une vie digne et à une reconnaissance sociale. Bernarda qui se préoccupe plus de l'opinion des voisins que de la mort de sa fille ou la Madre qui envoie son fils se faire assassiner pour préserver son honneur en sont les exemples caractéristiques. Ces piliers de la société traditionnelle sont omniprésents et servent à délimiter les contours d'une société dans laquelle la place de la femme était et est encore soumise aux injonctions du patriarcat qui utilise ces éléments pour légitimer leur emprise sur le sexe opposé.

L'analyse détaillée des œuvres de Federico García Lorca et de Laila Ripoll a permis de mettre en lumière le rôle spécifique de la femme dans les différents domaines qui lui sont attribués au cours du XX^{e} siècle et au début du XXI^{e} siècle. La Madre l'explicite en ces termes : « Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás » (García Lorca 1996c, 431). Les personnages féminins sont le plus souvent des femmes au foyer, dont la vie s'organise exclusivement autour de la figure du mari et de celle de l'enfant. Les femmes sont reléguées à l'espace domestique, comme le démontrent les pièces analysées, hormis quelques exceptions, comme dans *Así que pasen cinco años*, *La zapatera prodigiosa*, *Víctor Bevch*, *Santa Perpetua* ou le personnage de la servante, présent dans plusieurs pièces. Même dans ces cas précis, le travail de la femme est dû soit à une situation transitoire dans l'attente du mari, ou bien il s'agit de professions en relation avec les fonctions dites « féminines »,

telles que les tâches domestiques, la religion, la santé, le service à la personne ou encore l'éducation. Seul le personnage de Frida Kahlo, dans *El árbol de la esperanza*, a une profession qui la libère de ces stéréotypes et permet de l'ériger en tant que femme libérée, bien qu'avec certaines limites. Outre le soin du mari et des enfants, les femmes vaquent à des occupations qui gardent toujours une étroite relation avec leur mission première, la couture étant un exemple récurrent dans ces œuvres. Le mariage se traduit nécessairement par la réalisation du rôle d'épouse. La Zapatera, malgré son attitude provocatrice, remplit ses fonctions, à l'instar de la femme de Leonardo ou de Yerma. Les femmes qui ne sont pas mariées, Daría ou Rosita, ne le sont pas par choix, mais par obligation. En effet, une femme célibataire a gâché sa vie, ce qui renvoie aux propos des filles Ayola, de Nazaria ou à ceux des sœurs dans *El día más feliz de nuestra vida*. La stigmatisation de la « vieille fille » perdure. Afin de s'assurer que les femmes ne quitteraient pas leur foyer, dès le XVII^{e} siècle, la société a mis en avant le concept d'amour maternel puis celui d'instinct maternel. Notions omniprésentes encore aujourd'hui et qui influent les choix d'un nombre important de femmes, qui se sentent coupables de travailler tout en étant mère et ayant le sentiment d'abandonner leurs progénitures. Ces concepts, ainsi intégrés dans l'imaginaire collectif et repris par la rhétorique franquiste, font pression sur la femme pour qu'elle devienne mère. Yerma en est l'incarnation, même si tous les personnages féminins à des degrés variables souhaitent être mères et éprouvent un sentiment de vide intérieur profond quand ce n'est pas possible, comme le récit de Frida en témoigne. L'ensemble de ces préceptes étant parfaitement intégré dans les mentalités, les femmes elles-mêmes reproduisent ces schémas de domination devenant, dans certains cas, plus virulentes que les hommes. La société androcentrique trouve son principal représentant dans ces femmes qui transmettent les propres structures qui conditionnent leur domination.

Bien que les hommes ne soient pas la thématique principale de cette étude, ils sont omniprésents, ne serait-ce que par leur absence, dans les pièces analysées. En effet, les personnages féminins gravitent autour des figures masculines qui déclenchent le drame. Les portraits de ces hommes sont moins précis et nuancés que ceux des femmes, par leur rôle d'élément déclencheur de la tragédie. Les dramaturges offrent, dans la plupart des cas, une vision extérieure de la place de l'homme, alors que la femme est perçue dans son intimité. La mort d'Adela et le drame familial ont pour cause l'introduction de Pepe el Romano ; le célibat de Rosita est dû aux mensonges de l'homme qu'elle aime ; la tragédie de *Unos cuantos piquetitos* est provoquée par le mari et est décrite à travers les yeux de la femme. Ce constat est, en lui-même, révélateur de la domination machiste puisqu'il sous-entend que la vie des femmes n'a de raison d'être que grâce à l'homme. Cet homme viril correspondant au stéréotype masculin. Il doit être fort, puissant, entreprenant et sexuellement actif, sa virilité se mesurant principalement à son pouvoir de domination. Leonardo ou Pepe el Romano illustrent ce propos par leur mépris du sexe féminin. Avec peu de paroles, comme le Jugador de rugby, ils font savoir leur emprise sur les femmes qui sont irrémédiablement attirées vers ce type de personnage, affirmant l'influence de la société patriarcale dans leur vision de l'homme. Leur manque de sensibilité est également mis en relief. Pedro abandonne

Mariana qui, elle, donnera sa vie pour lui et pour l'idéal qu'elle défend. L'amant de Marijose ne se soucie guère de son honneur et des conséquences que cela pourrait avoir sur sa vie, tout comme Pepe el Romano avec Adela. Juan correspond à l'idéal de l'homme promu par la société par son travail constant et son attitude envers sa femme. Cependant, il n'en est pas moins égoïste, puisqu'il ne s'intéresse pas aux besoins, autres que matériels, de sa femme, ce qui aboutira à la tragédie. Néanmoins, certains d'entre eux éprouvent des difficultés pour correspondre à ce que la société attend d'eux, le Zapatero ne pouvant « contrôler » sa femme est l'un d'entre eux. La caractérisation de Juan, de don Perlimplín ou du Novio qui s'éloignent du stéréotype de l'homme viril en sont des exemples. Ces portraits convergent dans la figure de Benibení qui incarne l'idéal de l'homme moderne. Il fait preuve de force et de virilité, mais sans soumettre la femme et en respectant autrui. Il faut souligner que ce personnage est non seulement le seul qui incarne une vision positive de la masculinité, mais est aussi le seul d'origine étrangère, ce qui lui donne une dimension supplémentaire si l'on tient compte des stéréotypes culturels. Ces personnages masculins et féminins remplissent leurs missions en tant qu'hommes et femmes traditionnels, soumis aux normes sociales, soulignant de ce fait que, même si la domination juridique du patriarcat n'est plus la norme, elle persiste dans l'intimité.

L'identification entre sexes et genres se reflète dans les œuvres lorquiennes et de Ripoll. Néanmoins, certaines femmes et certains hommes, ne pouvant ou ne voulant assumer le rôle que la société leur a assigné, cherchent leur réalisation dans d'autres sphères qui ne leur sont pas socialement attribuées, ce qui renvoie aux théories actuelles mises en lumière par les études de genre. Afin d'atteindre leur épanouissement personnel, le masque est l'un des procédés auquel elles peuvent recourir, par sa double fonction qui cache la vérité et la révèle. La Novia tente d'utiliser ce masque pour cacher la nature de ses sentiments. Martirio et Daría jouent un double jeu, femmes soumises d'un côté et cruelles de l'autre. La Zapatera utilise le masque pour vivre dans un monde de fantaisie, la réalité lui étant insupportable ; Aurori et María Josefa poussent ce concept à l'extrême atteignant la folie. D'ailleurs, dans *El público*, ce masque devient une réalité tangible puisqu'il est matériellement représenté sur scène. Ces femmes se débattent entre tradition et modernité, essayant d'intégrer des caractéristiques de la femme moderne, sans perdre de vue leur mission dans la société. La dichotomie entre femme fatale et femme pure se retrouve dans ces personnages et se concentre dans les trois femmes de *El día más feliz de nuestra vida*. Ces attitudes hors normes auront des conséquences multiples, mais soulignent, encore une fois, la difficulté de la femme pour s'émanciper des normes sociales patriarcales. L'importance de la construction sociale du genre, marquée par les idéaux machistes, suscite de nombreux débats visant à redéfinir le sexe et les comportements des individus et mettant en exergue la diversité des comportements humains au-delà de leur sexe biologique. Le reflet de ces débats est omniprésent dans les œuvres étudiées. L'analyse des pièces révèle la dualité des personnages et, par conséquent, la confusion des genres traditionnels. Les femmes stériles montrent des signes associés au sexe masculin, Yerma avec sa phrase : « ojalá fuera yo una mujer » (García Lorca 1996j, 494) et son comportement en

est l'exemple, tout comme Frida dont l'attitude et l'art s'éloignent des représentations de la femme « féminine ». La tyrannie de Bernarda ou de Nazaria les pousse à prendre des traits de caractère masculin pour imposer leur volonté aux autres femmes. Néanmoins, les comportements masculins sont toujours au service du patriarcat, étant donné qu'ils servent à la reproduction des schémas de domination. Cette rébellion, volontaire ou non, entraîne les personnages dans une inversion des genres. La Novia est virile, le Novio fragile, à l'instar de Belisa et Perlimplín. Les frères de Perpetua doutent même du sexe de leur sœur. Pour aller plus loin, les dramaturges ont recours au travestissement des personnages. L'indéfinition de l'identité sexuelle trouve son ultime expression dans *El público,* alors que, paradoxalement, l'œuvre de Ripoll, *Víctor Bevch,* entérine la vision traditionnelle de genres avec le personnage de Víctor. Lorca avait déjà saisi toute l'ampleur de cette problématique, qui n'est toujours pas universellement acceptée. Ainsi, bien que la rupture ne soit pas complète et nécessite encore de nombreuses années avant d'être effective, la frontière entre les genres tend à s'estomper, chacun intégrant les caractéristiques de l'autre sexe et révélant une multitude de genres non définis.

La sexualité a été et est encore aujourd'hui un thème tabou, notamment la sexualité féminine. La femme libérée sexuellement est une femme de mœurs légères et renvoie une image négative qui s'oppose à celle de la femme pure et chaste prônée par l'Église et réaffirmée par le franquisme, qui s'appuie sur des données scientifiques. Sexualité et procréation ayant été longtemps considérées comme indissociables, cette représentation est encore ancrée dans les mentalités actuelles, ce qui provoque une frustration chez ces femmes qui sont dans l'obligation de réprimer leur sexualité. Yerma, ne voyant la sexualité que comme le moyen d'atteindre la maternité, ressent cette frustration qui la mènera à la tragédie. Afin de combler cette frustration sexuelle engendrée par la répression des désirs, certaines femmes, entre autres Adela ou Marijose, vont laisser libre cours à leurs instincts et enfreindre les normes. La frustration sexuelle et amoureuse pousse les individus à se rebeller ou à atteindre des degrés insoupçonnables de méchanceté, comme c'est le cas pour Martirio, Perpetua ou encore Daría. En effet, la présence d'un homme au milieu de femmes est suffisante pour déclencher les passions et avoir recours à des actes répréhensibles moralement et humainement. « En el amor y en la guerra todo vale » (Ripoll 2013e, 248) affirme Perpetua pour justifier la cruauté de ses actes. Ces normes strictes concernent principalement les femmes. En effet, la sexualité des hommes est perçue comme normale et doit trouver un exutoire. Ainsi, la femme est la gardienne de l'honneur familial. Si l'homme fait une entorse à la morale, la faute retombe sur la femme et dans tous les cas, celui-ci doit être pardonné. Ces femmes répriment leur libido. Mais malgré leurs efforts pour la cacher, elle ne peut disparaître complètement, comme dans le cas de la relation de Yerma avec Víctor ou dans celui du conflit interne qui ronge la Novia, qui finira par fuir avec son amant ou encore Marijose qui trompe son fiancé. L'inconscient domine la raison humaine et pousse les personnages à chercher dans leur subconscient la sensualité et la passion, ce qui les conduit à des états ambivalents dans lesquels ils désirent ce qu'ils détestent. À l'exception d'Adela, toutes ces femmes se soumettent à la morale et ne transgressent que partiellement

les interdits. La présence de l'érotisme dans ces œuvres s'ajuste aux analyses de Georges Bataille (Bataille 1965). L'érotisme des corps est omniprésent, notamment à travers Adela et Belisa. La force de l'instinct est supérieure à celle de la raison. Elles utilisent leur corps pour parvenir à leurs fins. L'érotisme est intimement lié à l'interdit, en effet, l'interdit érotise l'objet de désir et provoque des pulsions irrépressibles chez les héroïnes. L'érotisme n'est pas seulement corporel, il est associé également au cœur comme pour Mariana ou Perlimplín, qui se sacrifie et offre à Belisa la spiritualité. Corps et cœur fusionnent, à l'instar de la relation entre Maricarmen et Benibení. Cet érotisme exacerbé conduira au sacré et, par conséquent, aux sacrifices de ces femmes pour l'amour d'un homme. Pour cet homme, ce sacrifice n'a pas de valeur transcendantale, puisqu'il s'agit de son devoir en tant que femme. Pour lui, l'amour est une valeur parmi tant d'autres, alors que pour elle, l'amour est une soumission totale et constitue le but de son existence. Cette vision s'éloigne ainsi d'une construction de l'amour équitable dans laquelle, comme l'affirme Simone de Beauvoir, la relation se fonde sur la reconnaissance réciproque des libertés de chacun des individus (Beauvoir 1949). Ces manifestations érotiques s'expriment par l'intermédiaire d'images et de métaphores disséminées tout au long des pièces et renforcent ainsi la force de l'instinct face à la morale.

La problématique homosexuelle, l'homme homosexuel faisant partie du même groupe marginalisé que celui des femmes étant donné qu'il ne correspond pas à la dichotomie traditionnelle des genres, joue un rôle prépondérant dans la thématique de la sexualité. Les insultes auxquelles ils doivent faire face contribuent à la construction d'une identité négative qui prend les caractéristiques que la société lui attribue. Les clichés présents dans les œuvres de Ripoll, ainsi que *El público* sont représentatifs de cette vision encore négative de la société, vision due principalement à la peur de l'inconnu. Les stigmatisés, selon Erving Goffman, doivent mettre en place des stratégies, qui se traduisent souvent par différents types de dissimulation (Goffman 2001), pour échapper aux stigmates, comme le démontrent les personnages dans *El público*, qui, par ce procédé, finiront par atteindre leur propre vérité. Ainsi, la sexualité, en particulier celle des femmes et des homosexuels, pose problème encore actuellement. Bien que le sexe soit exposé dans la sphère privée et publique, les tensions entre soumission aux normes et désir de reconnaissance sont constitutives de la société et contraignent les individus à choisir entre exposer leur sexualité et subir les conséquences sociales ou cacher leur intimité et participer involontairement à la reproduction des schémas de domination patriarcale.

La sexualité passe par le rapport au corps, dont l'image est construite par le discours de la société et contribue à la construction identitaire de la corporalité. Le corps de la femme est utilisé par l'homme, qui se l'approprie par l'intermédiaire du contrat de mariage. Le culte du corps, inscrit dans l'imaginaire collectif, n'est qu'un des moyens de soumettre le corps féminin aux injonctions de la classe dominante, comme dans *Unos cuantos piquetitos* où l'homme juge le corps de sa femme. La maternité, prônée par le franquisme, donne une dimension publique au corps féminin, puisqu'il est un instrument au service de la société. Ce corps pour autrui doit répondre aux idéaux, la non-conformité provoquant un rejet de

la société. De cette manière, l'identité d'un individu et son auto-estime dépendent de sa corporalité. Ce constat se reflète dans la relation qu'entretiennent les femmes dans *La casa de Bernarda Alba*, qui se dénigrent et s'insultent entre elles ou dans *El árbol de la esperanza*. Le processus de socialisation est l'intermédiaire par lequel se construit le corps de la femme, dont la beauté et la jeunesse sont les éléments essentiels. Ces caractéristiques, essentielles pour être reconnues socialement, sont celles qui, paradoxalement, provoqueront le mépris et la violence des hommes, comme dans le cas de Víctor, qui estime que le corps de Nerea lui appartient. La vieillesse et la laideur les excluent de la société et leur refusent l'amour et la reconnaissance sociale, Daría étant un des exemples. L'homme, quant à lui, mûrit. Il n'a pas la nécessité d'avoir recours à des artifices pour préserver sa beauté et sa jeunesse, étant donné que sa valeur en tant qu'individu réside ailleurs. Le corps féminin est possédé par les hommes qui peuvent faire preuve de violence symbolique ou réelle. Ce processus est intériorisé et participe à la construction de l'identité des femmes qui assimilent cet état de fait, les rendant incapables de dénoncer cette situation, comme la femme dans *Unos cuantos piquetitos*, qui intègre les arguments de son mari qui la rend coupable des violences qu'il lui fait subir. Néanmoins, certaines femmes, telles que Yerma ou La Poncia, se rebellent contre cette passivité et font preuve de violence à leur tour, démontrant que les comportements violents ne sont pas innés ou propres à un sexe, mais bien issus du processus de socialisation.

L'homme étant le détenteur du pouvoir, c'est lui qui pose les conditions de domination et qui s'approprie le corps de la femme en tant qu'objet sexuel, soumis à ses désirs, c'est la raison pour laquelle le sexe est associé à la violence. La domination érotisée de la femme est donc la base des relations sexuelles, selon Georges Bataille. La femme est désirée pour être salie et dominée (Bataille 1965), c'est ce que nous retrouvons dans *Bodas de sangre* ou dans *El público*, avec le cas du sadomasochisme. Le viol est l'expression ultime de cette domination, aussi bien dans le domaine privé avec les viols conjugaux, comme dans *Unos cuantos piquetitos* ou *Najla*, ou dans le domaine public avec les viols issus de conflits, avec *La ciudad sitiada* ou *El triángulo azul*, où les hommes sont perçus comme des animaux incontrôlables. Les femmes vendent leur corps et les hommes se les approprient tels des objets dont ils se débarrassent une fois leur désir assouvi. Ces corps peuvent être mutilés, ce qui oblige les femmes à se construire une vie en dehors des normes sociales et à être stigmatisées. Les femmes de *Pronovias* apprennent à vivre avec leur corps, l'assument et l'aiment, faisant preuve de courage pour définir leur identité en marge de leur aspect physique. Enfin, ces corps de femmes sont anéantis par les conflits, dans le cas de *Once de marzo*, ou par la violence domestique, dans le cas de *Najla* ou *Unos cuantos piquetitos*. Les personnages démontrent que le corps ne doit pas être le reflet de l'âme, mais qu'il n'est qu'une enveloppe charnelle qui ne constitue en rien leur identité, s'éloignant ainsi des postulats de la société androcentrique.

Le corps est l'élément essentiel des œuvres analysées par la mise en scène, car le théâtre n'est pas seulement texte, il est aussi représentation. Dans les décisions concernant le choix des actrices, le

corps de la comédienne est pris en compte, bien souvent par sa jeunesse et sa beauté. Leur travail scénique reflète également ce constat, matérialisant sur scène les attitudes dites « féminines » et « masculines », participant ainsi au maintien des schémas de domination. Les adaptations choisies pour cette analyse mettent l'accent sur la corporalité des personnages et leur rapport à la sexualité. La sensualité des personnages est exacerbée, aussi bien chez des personnages qui correspondent au stéréotype de la beauté et la jeunesse, comme certaines des filles de Bernarda Alba ou Yerma, que chez ceux qui s'en éloignent, comme les « vieilles » femmes d'*Atra bilis* jouées par des hommes qui, par leur non-féminité, ne répondent pas aux clichés de genre. Les rapports de domination-soumission, correspondant à l'homme et à la femme respectivement, sont mis en exergue par l'intermédiaire de la corporalité. *Yerma* et *Unos cuantos piquetitos* mettent en scène des hommes violents, par leurs paroles et leurs actes, et également des femmes qui, soumises au premier abord, transmettent par leur corporalité leur désir et volonté de rébellion. Les quatre œuvres analysées ainsi que leur analyse comparative ont permis de souligner l'importance du corps, non pas uniquement en tant que corps de l'acteur, mais surtout dans la représentation de la corporéité de la femme dans l'imaginaire collectif. En effet, c'est à travers son utilisation et son degré de corrélation avec les normes sociales et les stéréotypes de genre que les femmes peuvent manifester leur rapport à leur identité individuelle et collective.

Les œuvres de Federico García Lorca et de Laila Ripoll dressent des portraits de femmes qui s'inscrivent dans les débats actuels concernant les relations de genre et la place de la femme dans la société. Les œuvres les plus récentes de Laila Ripoll vont dans ce sens et interrogent la société sur son passé et les conséquences de ses actes sur la construction identitaire des femmes. Bien qu'étant hors de notre champ d'études, leur analyse aurait pu ajouter de solides apports à notre démonstration et enrichir le contenu. Ainsi, cette thèse constitue une base à partir de laquelle nous pourrons continuer notre recherche en mettant en exergue des éléments complémentaires à notre présente analyse.

Cette thèse, essentiellement pluridisciplinaire, a permis de mettre en lumière les différents aspects de la représentation du rôle de la femme dans la société à travers le prisme du théâtre, étant donné son engagement dans les problèmes de société et sa fonction cathartique. Sans prétendre avoir dressé un panorama exhaustif, nous estimons avoir contribué, ne serait-ce que partiellement, au développement des études de genre et ainsi avoir participé à favoriser l'égalité des sexes. Nous avons démontré que, bien que dans un premier temps, les femmes semblent avoir intégré les normes sociales qui les confinent dans leur rôle de femme « féminine » dû au processus de socialisation qui correspond aux critères de la société androcentrique, elles cherchent toutes à se libérer du joug patriarcal par leurs paroles et leurs actes qui passent, nécessairement par le rapport au corps. Les personnages féminins étudiés qui appartiennent à des époques distinctes temporellement et socialement présentent des caractéristiques similaires qui renforcent la perception d'une société qui, malgré des progrès indéniables sur le plan social, a encore beaucoup de chemin à parcourir pour atteindre l'égalité et accepter les différences inhérentes à chaque individu.

ANNEXES

ANNEXE 1

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DRAMATURGIQUES DE FEDERICO GARCÍA LORCA

DATE DE CRÉATION	ŒUVRE
1919	El maleficio de la mariposa
1923	La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón
1924	Mariana Pineda
1928	El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante, Quimera *(théâtre bref)*
1929	Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín
1930	El retablillo de don Cristóbal: Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá María
1930	El público
1930	La zapatera prodigiosa
1931	Así que pasen cinco años
1933	Bodas de sangre
1934	Yerma
1935	Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores
1936	La casa de Bernarda Alba

ANNEXE 2

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DRAMATURGIQUES DE LAILA RIPOLL

DATE DE CRÉATION	ŒUVRE
1996	La ciudad sitiada
2000	Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)
1999	Unos cuantos piquetitos
2003	Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)
2003	La frontera
2004	Que nos quiten lo bailao
2005	Los niños perdidos
2005	Pronovias. Once de marzo
2006	Cancionero republicano *(en collaboration avec Mariano Llorente)*
2006	El cuento de la lechera
2006	Guernika: historia de un viaje *(radio théâtre)*
2007	El convoy de los 927 *(radio théâtre)*
2002	El día más feliz de nuestra vida
1997	El árbol de la esperanza
2008	Basta que me escuchen las estrellas *(en collaboration avec Mariano Llorente)*
2008	So happy together
2009	Hueso de pollo. Mudos
2010	Santa Perpetua
2012	Luz en tinieblas
2013	Najla
2014	El triángulo azul *(en collaboration avec Mariano Llorente)*
2016	Cáscaras vacías *(en collaboration avec Magda Labarga)*
2017	Descarriadas
2017	Donde el bosque se espesa *(en collaboration avec Mariano Llorente)*

ANNEXE 3

POURCENTAGE DE FEMMES SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE EN 2015

Source : Centro de Documentación Teatral

Nous avons effectué une brève analyse des spectacles représentés sur la scène espagnole durant l'année 2015. Les résultats sont basés sur la consultation de la page web des données du *Centro de Documentación Teatral* et des informations fournies par celle-ci. Étant donné que ce sont les professionnels eux-mêmes qui mettent à jour les informations, il se peut que quelques-uns des spectacles de cette année n'aient pas été inclus. Malgré tout, l'analyse des données nous donne un aperçu suffisamment précis des tendances concernant la répartition des hommes et des femmes sur la scène théâtrale espagnole.

AUTEUR

SPECTACLES	Collectif	Femmes	Hommes	Non renseigné
610	71	73	295	171

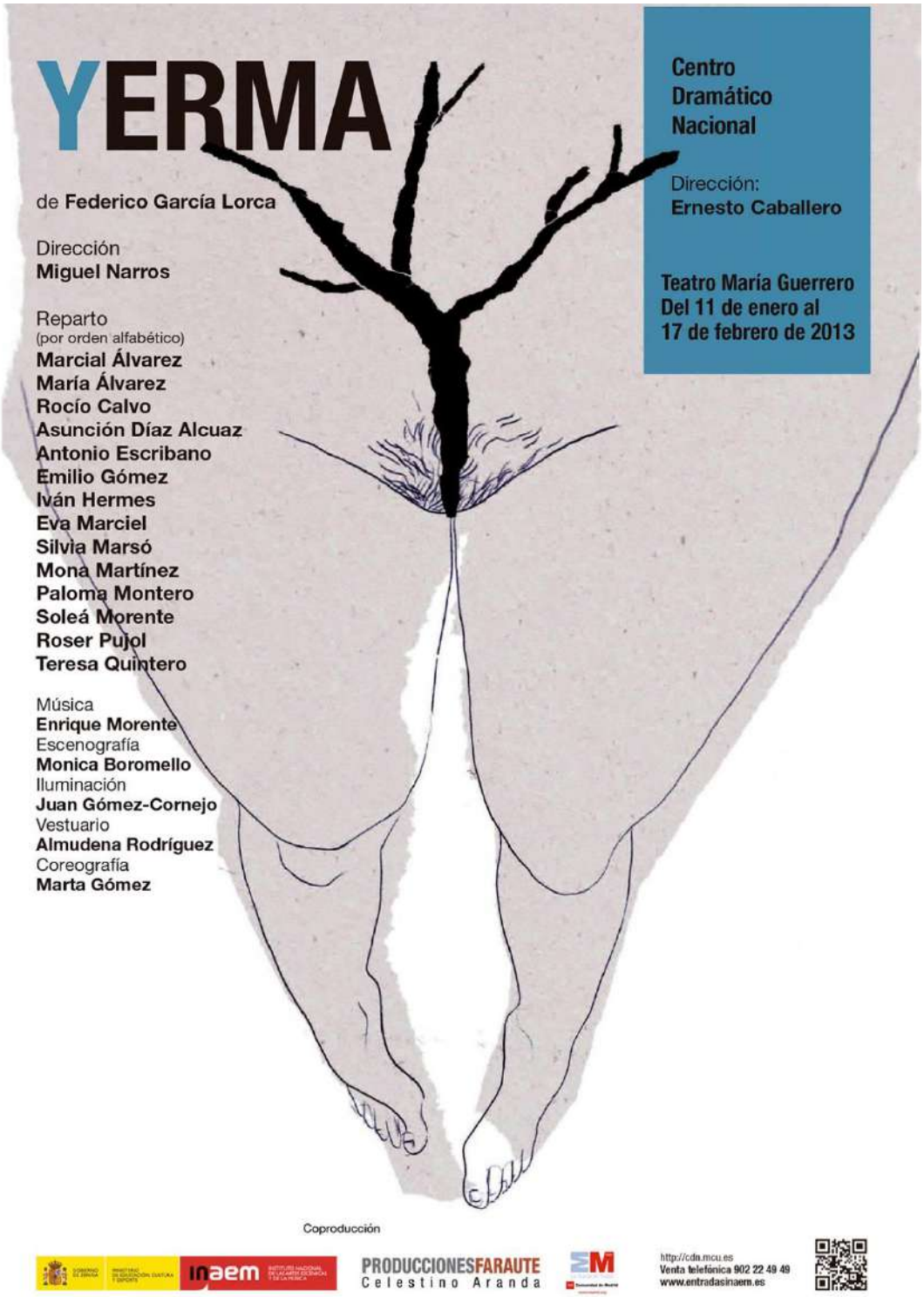
DIRECTION

SPECTACLES	Collectif	Femmes	Hommes	Non renseigné
610	69	105	403	33

	ŒUVRES AVEC AUTEUR RENSEIGNÉ	**ŒUVRES AVEC DIRECTION RENSEIGNÉE**
% COLLECTIF	16	12
% FEMMES	17	18
% HOMMES	67	70

ANNEXE 4

AFFICHE DE *YERMA*, DE MIGUEL NARROS (2012)



© Cecilia Molano / Centro Dramático Nacional (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música)

BIBLIOGRAPHIE

1. SOCIÉTÉ

Aguado, Ana. 2011. « Familia e identidades de género. Representaciones y prácticas (1889- 1970) ». In *Familias. Historia de la sociedad española (del final de la Edad Media a nuestros días)*, édité par Francisco Chacón Jiménez et Joan Bestard Comas, 743-808. Madrid : Cátedra.

Alberdi Alonso, Cristina. 1989. « Los derechos de la mujer en Europa y en España ». *Cuenta y Razón*, nº 50 : 11-14.

Aliaga, Juan Vicente. 1997. *Bajo vientre : representación de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valence : Generalitat Valenciana.

Alonso Valero, María Encarnación. 2016. *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*. Salamanque : Devenir.

Aresti, Nerea. 2012. « Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930 ». In *Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España (siglos XIX-XX)*, édité par Ana Aguado et Mercedes Yusta, 55-72. Madrid : Mélanges de la Casa de Velázquez.

———. 2014. « Sexualité et progrès en Espagne dans les années 1920 et 1930 ». In *Sexualités occidentales, XVIII^e-XXI^e siècles*, édité par Jean-Louis Guereña, 47-74. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais.

Augé, Marc. 1995. *Non-places : Introduction to an anthropology of supermodernity*. Londres : Verso.

Bajos, Nathalie, et Michel Bozon. 2008. « Sexualité, genre et santé : les apports de l'enquête "Contexte de la sexualité en France" ». In *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, édité par Nathalie Bajos, 579-601. Paris : La Découverte.

Ballarín Domingo, Pilar. 2001. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid : Síntesis.

Barrachina, Marie-Aline. 2010. « Le Docteur Gregorio Marañón, ou la plume militante de l'endocrinologue ». *Cahiers de Narratologie* 18 : 1-10. Consulté le 14 septembre 2017. http://journals.openedition.org/narratologie/5963

Barrachina, Marie-Aline, Danièle Bussy Genevois, et Mercedes Yusta. 2007. *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. Nantes : Éditions du Temps.

Bataille, Georges. 1965. *L'érotisme*. Paris : Union Générale d'Éditions.

Baudelaire, Charles. 2006a. « Le flacon ». In *Œuvres complètes. Les fleurs du mal*, [1^e éd. 1861], XLVIII : 82-83. Paris : Gallimard.

———. 2006b. « Les sept vieillards ». In *Œuvres complètes. Les fleurs du mal*, [1^e éd. 1861], XC : 127-29. Paris : Gallimard.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.

Bellavitis, Anna, et Nicole Edelman. 2011. *Genre, femmes, histoire en Europe : France, Italie, Espagne, Autriche*. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.

Bereni, Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, et Anne Revillard. 2014. *Introduction aux études sur le genre*. [1^e éd. 2012]. Louvain-la-Neuve : De Boeck.

Bergès, Karine. 2012. « La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la

identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas ». In *Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España (siglos XIX-XX)*, édité par Ana Aguado et Mercedes Yusta, 91-103. Madrid : Mélanges de la Casa de Velázquez.

BOE, nº309. 1961. *Ley 77/1961, de 23 de diciembre, sobre Educación Física*.

BOE, nº310. 2007. *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*.

Bordo, Susan. 2003. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. [1e éd. 1993]. Berkeley : University of California Press.

Botellá Llusiá, José. 1943. « Peligros de la civilización moderna para la biología de la mujer ». *Consigna* 27.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

———. 1994. « Stratégies de reproduction et modes de domination ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 105 (1) : 3-12.

———. 1998. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.

Bozon, Michel. 1990. « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge ». In *Population*, 45 : 327-60.

Bozon, Michel, et Henri Léridon. 1993. « Les constructions sociales de la sexualité ». In *Population*, 48 : 1173-95.

Bussy Genevois, Danièle. 2017. *La democracia en femenino : feminismos, ciudadanía y género en la España contemporánea*. Saragosse : Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Butler, Judith. 2006a. *Défaire le genre*. [1e éd. 2004]. Paris : Éditions Amsterdam.

———. 2006b. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. [1e éd. 1990]. Paris : La Découverte.

———. 2009. *Ces corps qui comptent*. Paris : Éditions Amsterdam.

Cabral Ferreira, Octavio Luis. 2010. « Construcción sexual y performatividad. Análisis del proyecto : tres pieles en un cuerpo ». Thèse de doctorat, Valence : Politécnica de Valencia. Consulté le 01 décembre 2015. https://riunet.upv.es/handle/10251/8970

Cabrol, Isabelle, et Corinne Cristini, 2015. « Quand le féminin se met en scène. Variations textuelles, scéniques et visuelles autour des notions de Type, Archétype, et Modèle dans les mondes ibériques et ibéro-américains (XXe-XXIe) ». *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, nº 8. Consulté le 09 septembre 2016. http://iberical.paris-sorbonne.fr/numeros/numero-8-automne-2015-2/

Carrario, Luisa. 2008. « Los retos de las mujeres en tiempo presente : ¿cómo conciliar la vida laboral y la vida familiar? » *La Aljaba, Segunda Época* 12 : 161-73. Consulté le 31 janvier 2017. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1669-57042008000100011

Cases Sola, Adriana. 2016. *El género de la violencia. Mujeres y violencias en España (1923-1936)*. Malaga : UMA Editorial.

Colom González, Francisco. 2010. « El pasado en el presente : qué hacer con la memoria de la Guerra Civil ». *Res publica : revista de filosofía política*, nº 23 : 161-74.

Cooley, Charles Horton. 1902. *Human nature and the social order*. New York : C. Scribner's sons.

Corbin, Alain. 2005. *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Éditions du Seuil.

Córdoba, Marcelo. 2011. « El "paradigma cultural" en la definición de los desórdenes de la imagen corporal : sus potenciales aportes a una teoría social corporizada de orientación crítica ». In *Estudios sociales sobre el cuerpo : prácticas, saberes, discursos en perspectiva*, édité par Eduardo Galak et Victoria D'hers, 112-27. Buenos Aires : Estudios Sociológicos Editora.

Courtine, Jean-Jacques. 2005. *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil.

De Diego, Rosa. 2012. « Erotismo, sexo y teatro en Francia : algunas calas ». In *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 131-48. Madrid : Visor Libros.

Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. [1^e éd. 1967]. Paris : Gallimard.

Di Febo, Giuliana. 2006. « "La Cuna, la Cruz y la Bandera". Primer franquismo y modelo de género ». In *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI. IV*, édité par Isabel Morant Deusa, 217-38. Madrid : Cátedra.

Diaz, Elvire. 1997. « Histoire et parodie : l'humoriste Miguel Mihura et la politique éducative républicaine espagnole ». *Les Langues Néo-latines* 301 : 83-95.

———. 2007. « La mixité scolaire, la coéducation sous la Seconde République en Espagne ». *Les cahiers du MIMMOC*, nº 4 : 1-11. Consulté le 05 septembre 2017. https://journals.openedition.org/mimmoc/75

Domenach, Jean-Marie. 1967. *Le retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil.

Dorlin, Elsa. 2008. *Sexe, genre et sexualités*. Paris : PUF.

Douglas, Mary. 1988. *Símbolos naturales : exploraciones en cosmología*. [1^e éd. 1970]. Madrid : Alianza.

Duby, Georges, et Michelle Perrot. 1992. *Histoire des femmes en Occident*. Édité par Françoise Thébaud. [1^e éd. 1990]. Paris : Plon.

Éribon, Didier. 2012. *Réflexions sur la question gay*. [1^e éd. 1999]. Paris : Flammarion.

Fernández, Dominique. 1981. « Introducción a la psicobiografía ». *Psicoanálisis y Crítica Literaria*, 67-91.

Fernández Fraile, María Luisa. 2008. « Historia de las mujeres en España : historia de una conquista ». *La Aljaba, Segunda Época* 12 : 11-20. Consulté le 31 janvier 2017. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042008000100001&lng=pt&nrm=iso

Fernández Morales, Marta. 2002. *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta de lucha contra la violencia de género*. Oviedo : Ediciones KRK.

Ferrandi Regueillet, Anne-Gaëlle. 2014. « La question de la sexualité en Espagne pendant le premier

franquisme ». In *Sexualités occidentales : XVIII^e^-XXI^e^ siècles*, édité par Jean-Louis Guereña, 389-404. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais.

Ferrara Garro, David. 2008. « El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI ». Thèse de doctorat, Valence : Politécnica de Valencia. Consulté le 01 décembre 2015. https://riunet.upv.es/handle/10251/2925

Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir 1*. Paris : Gallimard.

———. 1984a. *Histoire de la sexualité. Le souci de soi 3*. Paris : Gallimard.

———. 1984b. *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs 2*. Paris : Gallimard.

———. 2018. *Histoire de la sexualité. Les aveux de la chair 4*. Paris : Gallimard.

Friedan, Betty. 1966. *La femme mystifiée*. [1^e^ éd. 1963]. Paris : Gonthier.

García Irles, Mónica. 2012. « Del príncipe azul al vampiro millonario : la alienación del sujeto femenino en las novelas del romance paranormal ». *Signa : Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n^o^ 21: 485-500.

Goffman, Erving. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. [1^e^ éd. 1956]. Buenos Aires : Amorrortu.

———. 2001. *Estigma : la identidad deteriorada*. [1^e^ éd. 1963]. Biblioteca de sociología. Buenos Aires : Amorrortu.

———. 2013. « De cómo calmar al primo : algunos aspectos de la adaptación al fracaso ». *Sociología Histórica*, n^o^ 2 : 415-38. Consulté le 24 janvier 2018. https://revistas.um.es/sh/article/view/189071

González Suárez, Amalia. 2006. « Educación afectiva y sexual en los centros de Secundaria : consentimiento y coeducación ». *Labrys*, n^o^ 10.

Héritier, Françoise, 2010. *Hommes, femmes : la construction de la différence*. Paris : Le Pommier.

Hinojosa Mellado, María Paz. 2005. « La persuasión en la prensa femenina análisis de las modalidades de la enunciación ». Thèse de doctorat, Murcie : Universidad de Murcia. Consulté le 01 décembre 2015. https://www.tdx.cat/handle/10803/10943

Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*. Boston : Harvard UP.

Hite, Shere. 2002. *Le nouveau rapport Hite : l'enquête la plus révolutionnaire jamais menée sur la sexualité féminine*. Paris : Robert Laffont.

Jiménez Zunino, Cecilia, et Esperanza Roquero García. 2016. « Los discursos expertos sobre crianza y maternidad : aproximación al caso español 1950-2010. » *Arenal : Revista de historia de mujeres* 23 (2) : 321-45.

Kaufmann, Jean-Claude. 1998. *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus*. Paris : Presses Pocket.

Le Breton, David. 1985. *Corps et sociétés : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris : Librairie des Méridiens.

———. 2008. *Anthropologie du corps et modernité*. [1e éd. 1990]. Paris : PUF.

Ledoux, Sébastien. 2016. *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*. Paris : CNRS Éditions.

Lembrez, Lucie. 2015. « Mécanismes de la sexualité en France, bisexualité et enjeux sociétaux : l'essor d'une nouvelle révolution sexuelle ». Thèse de doctorat, Paris : Université Paris Descartes. Consulté le 01 décembre 2015. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01157714

Lerner, Gerda. 1986. *The creation of patriarchy*. New York : Oxford University Press.

« Libres et égaux : visibilité intersexe ». s. d. Libres et égaux. Nations Unies. Consulté le 31 décembre 2017. https://www.unfe.org/fr/intersex-awareness/

Liñán García, Ángeles. 2016. « La evolución del estatuto jurídico de las mujeres en España en materia de familia, matrimonio y relaciones paternofiliales ». *Arenal : Revista de historia de mujeres* 23 (2) : 349-74.

Llona, Miren. 2007. « Los otros cuerpos disciplinados : relaciones de género y estrategias de autocontrol del cuerpo femenino (primer tercio del siglo XX) ». *Arenal : Revista de historia de mujeres* 14 (1) : 79-108.

Luengo López, Jordi. 2011. « El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo ». *Genre & Histoire*, nº 8 : 1-15. Consulté le 28 février 2018. http://journals.openedition.org/genrehistoire/1296

Marenko, Betty. 1997. *Ibridazioni. Corpi in transito e alchimie della nuova carne*. Rome : Castelvecci.

Martínez-Barreiro, Ana. 2004. « La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas ». *Papers : Revista de Sociología*, nº 73 : 127-52. Consulté le 05 septembre 2016. https://papers.uab.cat/article/view/v73-martinez

Mattelart, Michelle. 1977. *La cultura de la opresión femenina*. México : Era.

Miguel, Ana de. 2015. *Neoliberalismo liberal. El mito de la libre elección*. Madrid : Cátedra.

Mill, John Stuart. 1970. *The subjection of women*. [1e éd. 1869]. Cambridge : MIT Press.

———. 2001. « La sujección de las mujeres ». In *Ensayos sobre la igualdad sexual*, par John Stuart Mill et Harriet Taylor Mill, 149-258. Madrid : Cátedra.

Millet, Kate. 1977. *Sexual politics*. [1e éd. 1970]. Londres : Virago.

Moi, Toril. 1988. *Teoría literaria feminista*. [1e éd. 1985]. Crítica y estudios literarios. Madrid : Cátedra.

Molinero, Carme. 2003. « La política social del régimen franquista. Una asignatura pendiente de la historiografía ». *Ayer : Revista de Historia Contemporánea*, nº 50 : 319-31.

Moller Okin, Susan. 1989. *Justice, gender and the family*. New York : Basic Books.

Mora Bleda, Esther. 2013. « El paradigma género y mujeres en la historia del tiempo presente ». *Revista Historia Autónoma*, nº 2 : 143-60. Consulté le 31 juillet 2017. https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/441

Morcillo Gómez, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid : Siglo XXI.

Moreno Seco, Mónica. 2008. « Ideal femenino y protagonismo de las mujeres en las culturas políticas

católicas del franquismo ». *Arenal : Revista de historia de mujeres* 15 (2) : 269-93.

Moreno-Nuño, Carmen. 2006. *Las huellas de la Guerra Civil española*. Madrid : Libertarias.

Muel-Dreyfus, Francine. 1996. *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*. Paris : Éditions du Seuil.

Nora, Pierre. 1989. « Between Memory and History : les lieux de mémoire ». *Representations*, nº 26 : 7-24.

Nowacki, Kacper. 2015. « La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans "la marge" d'André Pieyre de Mandiargues et "la pornographie" de Witold Gombrowicz ». Thèse de doctorat, Perpignan : Université de Perpignan. Consulté le 09 septembre 2016. http://www.theses.fr/2015PERP0004

Ordioni, Natacha. 2007. *Corps et société*. Paris : Ellipses.

Ortega y Gasset, José. 1962. *El hombre y la gente*. [1e éd. 1946]. Madrid : Revista de Occidente.

Pateman, Carole. 2010. *Le contrat sexuel*. [1e éd. 1988]. Paris : La Découverte.

Pérez Gauli, Juan Carlos. 2000. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid : Cátedra.

Pérez-Serrano, Mabel. 2006. « Mujeres en la política de transición ». In *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XII. IV*, édité par Isabel Morant Deusa, 367-90. Madrid : Cátedra.

Pouchelle, Marie-Christine. 1983. *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge*. Paris : Flammarion.

Rebollo Espinosa, María José, et Marina Núñez Gil. 2007. « Tradicionales, rebeldes, precursoras : instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970) ». *Historia de la educación : Revista interuniversitaria*, nº 26 : 181-219. Consulté le 31 janvier 2017. http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/745

Rénéric-Chauvin, Marilyn. 2012. « Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane ». Thèse de doctorat, Bordeaux : Université Bordeaux III. Consulté le 01 décembre 2015. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00742988.

Richmond, Kathleen. 2004. *Las mujeres en el fascismo español : la Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid : Alianza Editorial.

Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.

Ripa, Yannick. 2002. « Féminin/masculin : les enjeux du genre dans l'Espagne de la Seconde République au Franquisme ». *Le Mouvement Social*, nº 198 : 111-27.

Rocher, Guy. 1969. *Introduction à la sociologie générale*. [1e éd. 1968]. Montréal : Hurtubise HMH.

Rodríguez-Jaume, María José, et Jaime Martín Moreno. 2008. « Familia, hogar y cambio social en España ». *Sociedad y Utopía : Revista de ciencias sociales*, nº 32 : 17-41. Consulté le 31 janvier 2017. http://www.sociedadyutopia.es/index.php/revistas-publicadas

Rogers, Katharine M. 1966. *The troublesome helpmate. A history of mysogyny in literature*. Seattle : University of Washington Press.

Roudinesco, Elisabeth, et Michel Plon. 1997. *Dictionnaire de la psychanalyse*. France : Fayard.

Saenz del Castillo Velasco, Aritza. 2011. « Las amas de casa. Sujeto y constructor de derechos durante el franquismo ». *Arenal : Revista de historia de mujeres* 18 (1) : 181-216.

Sanfeliu, Luz. 2007. « "Escrito en el cuerpo" : sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual ». *Arenal : Revista de historia de mujeres* 14 (1) : 31-57.

Sassano, Miguel. 2003. *Cuerpo, tiempo y espacio. Principios básicos de la psicomotricidad*. Buenos Aires : Stadium.

Scanlon, Geraldine M. 1976. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid : Siglo Veintiuno de España.

———. 1987. « La mujer y la instrucción pública : de la ley Moyano a la II República ». *Historia de la educación : Revista interuniversitaria*, nº 6 : 193-208.

Simmel, George. 1923. « Lo masculino y lo femenino. Para una psicología de los sexos ». *Revista de Occidente*, nº 6 : 336-63.

Simón Alegre, Ana Isabel. 2009. « Entre el amor y la sexualidad : palabras de mujeres en torno a las cuestiones sexuales desde el final del siglo XIX hasta el inicio de la Guerra Civil Española (1936) ». *Arenal : Revista de historia de mujeres* 16 (2) : 281-304.

Stephan, Inge. 2000. « Gender, Geschlecht und Theorie ». In *Gender-Studien. Eine Einführung*, édité par Christina von Braun et Inge Stephan, 58-96. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler.

Tissot, Damien. 2013. « Féminisme et universalisme : vers une définition commune de la justice ». Thèse de doctorat, Paris : Université Paris VIII. Consulté le 01 décembre 2015. https://octaviana.fr/document/185602851

Toboso Sánchez, Pilar. 2011. « Le discours de l'Église sous la dictature de Franco : éduquer pour mieux discriminer ». In *Genre, femmes, histoire en Europe : France, Italie, Espagne, Autriche*, édité par Anna Bellavitis et Nicole Edelman, 255-73. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.

Tussel Gómez, Javier. 1997. *La transición española. La recuperación de las libertades*. Madrid : Temas de Hoy.

Vallejo Nájera, Antonio. 1938. *Divagaciones intrascendentes*. Valladolid : Talleres Tipográficos Cuesta.

Vásquez Rocca, Adolfo. 2008. « Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy : nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad ». *Nómadas : Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* 18 (2) : 1-11. Consulté le 27 novembre 2017. https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/27537

« Víctimas mortales por violencia de género ». 2017. Ministerio de sanidad, servicios sociales e igualdad. Violencia de género. Consulté le 20 novembre 2017. http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/violenciaEnCifras/boletines/home.htm

Vigarello, Georges. 2005. *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Éditions du Seuil.

Wolff, Robert Paul. 1969. « On violence ». *Journal of Philosophy* 66 (19) : 601-16.

1925. *Mujer : Revista del mundo y de la moda*, nº 1.

2. THÉÂTRE

Abdel Moneim Abdel Rehim El Awady, Maha. 2008. « La exhibición integral del cuerpo desnudo en el teatro español actual (1976-2006) ». Thèse de doctorat, Alcalá : Universidad de Alcalá. Consulté le 01/12/2015. https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/2699

Arellano Ayuso, Ignacio. 2015. « Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro ». *Boletín de la Real Academia Española* 95 (311) : 17-35.

Artaud, Antonin. 1990. *El teatro y su doble*. [1e éd. 1938]. Barcelone : Edhasa.

———. 2002. *Le théâtre et son double*. [1e éd. 1938]. Paris : Gallimard.

Athanasopoulou, Dimitra. 2013. « Théâtre et psychanalyse : la femme sous le regard "masculin" de la dramaturgie ». Thèse de doctorat, Paris : Université Paris VIII.

Banu, Georges. 2007. « Jeux théâtraux et enjeux de société ». *Alternatives théâtrales. Le corps travesti* 92 : 2-7.

Biet, Christian, Christophe Triau, et Emmanuel Wallon. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard.

Bonells, Jordi. 2009. *Dictionnaire des littératures hispaniques*. Paris : Robert Laffont.

Bouko, Catherine. 2009. « L'énonciation postdramatique entre phénoménologie et sémiologie ». In *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, édité par Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem, et Cécile Narjoux, 273-81. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

Calvo Serraller, Francisco. 1988. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid : Alianza Editorial.

Chabanne, Jean-Charles. 1999. « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique ». In *Approches du discours comique*, édité par Jean-Marc Defays et Laurence Rosier, 35-53. Philosophie et langage. Bruxelles : Mardaga.

Davis, Flora. 1998. *La comunicación no verbal*. [1e éd. 1973]. Madrid : Alianza.

Guardia, Jean de, et Marie Parmentier. 2009. « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique ». *Poétique* 158 (2) : 131-47. Consulté le 04/07/2018. https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm

Diaz, Elvire. 1994. « Miguel Mihura (1905-1977). De l'humoriste de presse (1923-1933) au dramaturge (1932-1968) ». Thèse de doctorat, Bordeaux : Université Bordeaux III.

———. 2002. « Un républicain chez les Augustins : Le jardin des frères de Manuel Azaña, écriture d'une marginalité politique ». In *Figures de la marge*, édité par Hélène Ménégaldo, 169-83. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Díez Canedo, Enrique. 1938. « Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936 ». *Hora de España* 16 : 13-52.

———. 1968. *El teatro español de 1914 a 1936 : artículos de crítica teatral*. México : Joaquin Mortiz.

Doyon, Raphaëlle. 2007. « On ne naît pas femme, on ne naît pas homme, on ne naît pas acteur, on le devient ». *Alternatives théâtrales. Le corps travesti* 92 : 62-73.

Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*. [1e éd. 1983]. Madrid : Arco/Libros.

Floeck, Wilfried. 2006. « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente ». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 185-210. Madrid : Visor Libros.

———. 2008. « ¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas contemporáneas ». In *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, édité par Herbert Fritz, Ana García Martínez, et Sabine Fritz, 105-18. Hildesheim : Georg Olms Verlag.

García Martínez, Ana. 2008. « ¿Géneros de la memoria, memoria de género? Hacia una aplicación del concepto de "gen(de)red memories" en el teatro español contemporáneo ». In *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo : entre pasado y presente*, édité par Wilfried Floeck, Herbert Fritz, et Ana García Martínez, 139-58. Hildesheim : Georg Olms Verlag.

Garnier, Emmanuelle. 2011. *Lo trágico en femenino : dramaturgas españolas contemporáneas*. Bilbao : Artezblai.

Guzmán, Alison. 2012. « La memoria de la Guerra Civil en el teatro español : 1939-2009 ». Thèse de doctorat, Salamanque : Universidad de Salamanca. Consulté le 01 décembre 2015. https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/121231

Imaz, Virginia. 1998. « Género y humor ». In *Reescribir la escena*, édité par Laura Borràs Castanyer, 165-73. Madrid : Fundación Autor.

Jolly, Geneviève. 2013. « Théâtre européen des XXe et XXIe siècles : de nouveaux enjeux ? » In *Pourquoi le théâtre ? Sources et situation actuelle du théâtre*, édité par Sakae Murakami-Giroux et Isabelle Reck, 213-29. Paris : Philippe Picquier.

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. [1e éd. 1999]. Paris : L'Arche.

Liard, Michel. 2006. *Parole écrite, parole scénique. Du texte à la scène*. Nantes : Éditions Joca Seria.

López Baralt, Luce, et Francisco Márquez Villanueva. 1995. *Erotismo en las letras hispánicas : aspectos, modos y fronteras*. México : Colegio de México.

López Mozo, Jerónimo. 2006. « Chequeo al teatro español. Perspectivas ». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 37-74. Madrid : Visor Libros.

Lorenzo Zamorano, Susana. 2005. « Heterotopías femeninas : análisis del espacio teatral en clave neomoderna ». In *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX : espacio y tiempo*, édité par José Romera Castillo, 453-64. Madrid : Visor Libros.

Losada, José Manuel. 1993. « La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII : problemas de metodología ». In *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, 589-96. Salamanque : Ediciones Universidad de Salamanca.

Mañá Delgado, Gemma, Rafael García Heredero, Luis Monferrer Catalán, et Luis A. Esteve Juárez. 1997. *La voz de los náufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*. Madrid : Ediciones de la Torre.

Márquez, Carmen. 2005. « La Zaranda ». Archivo virtual. Artes escénicas. 2005. Consulté le 06 avril 2018. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=39

Martínez Oliva, Jesús. 2004. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcie : CendeaC.

Nieva de la Paz, Pilar. 2009. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam/New York : Rodopi.

O'Connor, Patricia. 1984. « ¿Por qué no estrenan las mujeres en España? » *Estreno* 2 : 13-25.

———. 1988. *Dramaturgas españolas de hoy : una introducción*. Madrid : Fundamentos.

Oliva Olivares, César, et Francisco Torres Monreal. 1997. *Historia básica del arte escénico*. [1e éd. 1990]. Madrid : Cátedra.

Pascual, Itziar. 2005. « Arquitecturas del sueño, paisajes de la memoria ». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, édité par José Romera Castillo, 77-82. Madrid : Visor Libros.

Paulino Ayuso, José. 2011. « La Generación del 27 y el teatro clásico español ». In *La Generación del 27 : lee, escribe y representa a los clásicos*, édité par José Paulino Ayuso et Mar Zubieta, 21-48. Madrid : Ministerio de Cultura-INAEM.

Pavis, Patrice. 2005. « Aux frontières de la mise en scène ». *Littérature* 138 (2) : 73-80.

———. 2009. *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. [1e éd. 2007]. Paris : Armand Colin.

———. 2012. *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. [1e éd. 2005]. Cinéma. Arts visuels. Paris : Armand Colin.

Pérez, Liliana. 2001. *Sin nombre, sin nada*. Madrid : Asociación de directores de escena de España.

Pérez-Rasilla, Eduardo. 2009. « La vanguardia femenina en la escena española contemporánea. Las creaciones de Ana Vallés ». In *El teatro del género-el género del teatro : las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, édité par Alfonso Ceballos Muñoz, Ramón Espejo Romero, et Bernardo Muñoz Martínez, 393-415. Madrid : Fundamentos.

Plaza Chillón, José Luis. 1998. « El teatro y las artes plásticas : escenografía y estética teatral de vanguardia, Federico García Lorca, "La Barraca" y otros montajes (1920-1937) ». Thèse de doctorat, Grenade : Universidad de Granada. Consulté le 01 décembre 2015. http://digibug.ugr.es/handle/10481/14495

Reck, Isabelle. 2004. « La deuxième génération de dramaturges de l'Espagne démocratique : un théâtre au féminin ». In *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, 153-72. Paris : L'Harmattan.

———. 2013. « Théâtre espagnol des XXe et XXIe siècles. Pourquoi encore et toujours l'auto sacramental ». In *Pourquoi le théâtre ? Sources et situation actuelle du théâtre*, édité par Sakae Murakami-Giroux et Isabelle Reck, 103-39. Paris : Philippe Picquier.

Robert, Paul. 2010. « Théâtre ». In *Le Petit Robert 2011*, 2546. Paris : Le Robert Éditions.

Rodríguez Gago, Antonia. 2009. « Reimaginando el cuerpo femenino en el teatro angloamericano contemporáneo ». In *El teatro del género-el género del teatro : las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, édité par Alfonso Ceballos Muñoz, Ramón Espejo Romero, et Bernardo Muñoz Martínez, 291-312. Madrid : Fundamentos.

Romera Castillo, José. 2011. *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Roubine, Jean-Jacques. 2002. *Introduction aux grandes écoles du théâtre*. [1e éd. 1990]. Paris : Nathan université.

Rouyer, Véronique, et Chantal Zaouche-Gaudron. 2006. « La socialisation des filles et des garçons au sein de la famille : enjeux pour le développement ». In *Filles-Garçons, socialisation différenciée ?*, édité par Anne Dafflon Novelle. Genève : Presses universitaires de Genève.

Ruiz Ramón, Francisco. 1975. *Historia del teatro español : siglo XX*. [1e éd. 1967]. Madrid : Cátedra.

Ryngaert, Jean-Pierre. 2008. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Édité par Daniel Bergez. [1e éd. 1991]. Paris : Armand Colin.

———. 2012. « Écritures ». In *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. Paris : Armand Colin.

Salvat, Ricard. 1996. *El teatro : como texto, como espectáculo*. [1e éd. 1983]. Biblioteca de divulgación temática 17. Barcelone : Montesinos.

Sermon, Julie. 2012. « Le vivant et la technique ». In *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. Paris : Armand Colin.

Serrano, Virtudes. 2004. « Dramaturgia femenina fin de siglo : estado de la cuestión ». *Arbor : Ciencia, pensamiento y cultura*, no 699 : 561-72.

———. 2005. « El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular ». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX : espacio y tiempo*, édité par José Romera Castillo, 95-108. Madrid : Visor Libros.

———. 2008. « Las dramaturgas españolas actuales y los mitos clásicos ». In *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo : entre pasado y presente*, édité par Wilfried Floeck, Herbert Fritz, et Ana García Martínez, 17-30. Hildesheim : Georg Olms Verlag.

Soria Olmedo, Andrés. 2007. *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid : Visor Libros.

Stalpaert, Christel, Federik Le Roy, et Sigrid Bousset. 2007. *No beauty for me there, On Jan Lauwers' Theatre work with needcompany*. Ghent : Academia Press International Theatre and Film Books.

Surbezy, Agnès. 2005. « Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas : ¿continuidad, alternativa o transgresión? » In *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX : espacio y tiempo*, édité par José Romera Castillo, 161-74. Madrid : Visor Libros.

Tackels, Bruno. 2007. « Le travestissement, comble du théâtre ». *Alternatives théâtrales. Le corps travesti* 92 : 8-14.

Topolska, Ewelina Maria. 2014. « El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell ». Thèse de doctorat, Barcelone : Universidad Autónoma de Barcelona. Consulté le 01 décembre 2015. https://www.tesisenred.net/handle/10803/133344

Ubersfeld, Anne. 1996a. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

———. 1996b. *Lire le théâtre*. [1e éd. 1977]. Paris : Belin.

———. 1996c. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. [1e éd. 1977]. Paris : Belin.

———. 1996d. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. [1e éd. 1977]. Paris : Belin.

Veiga Barrio, María Isabel. 2010. « La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo ». Thèse de doctorat, Grenade : Universidad de Granada. Consulté le 01 décembre 2015. http://digibug.ugr.es/handle/10481/4926

Vilches de Frutos, María Francisca. 2007. « Imágenes y memoria en la construcción de la identidad colectiva : el voto femenino en el teatro español contemporáneo ». *Hispanística XX*, no 25 : 351-63.

Vilches de Frutos, María Francisca, et Pilar Nieva de la Paz. 2012. *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (Siglos XX y XXI)*. Philadelphie : Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Vinaver, Michel. 1993. *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud.

Zaza, Wendy-Llyn. 2007. *Mujer, historia y sociedad : la dramaturgia femenina de la España contemporánea*. Kassel : Reichenberger.

3. FEDERICO GARCÍA LORCA

3.1. Corpus

García Lorca, Federico. 1974. *Federico García Lorca. Obras completas*. Édité par Vicente Aleixandre et Arturo del Hoyo. Madrid : Aguilar.

———. 1985. *Lorca. Teatro, I*. Édité par Miguel García-Posada. Madrid : Akal.

———. 1994a. « La sonata de la nostalgia ». In *Prosa inédita de juventud*, édité par Christopher Maurer, 233-37. Cátedra.

———. 1994b. *Obras VI, volumen 2. Federico García Lorca, prosa 1*. Édité par Miguel García Posada. Madrid : Ediciones AKAL.

———. 1996a. « Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 239-64. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996b. « Así que pasen cinco años ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 329-93. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996c. « Bodas de sangre ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 413-75. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996d. « Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 527-79. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996e. « El público ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 279-327. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996f. « La casa de Bernarda Alba ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 581-634. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996g. « La zapatera prodigiosa ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité

par Miguel García Posada, 193-237. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996h. « Mariana Pineda ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 81-174. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1996i. « Yerma ». In *Federico García Lorca. Obras completas, 2. Teatro*, édité par Miguel García Posada, 477-526. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 1997a. *La casa de Bernarda Alba*. Édité par Juan Caballero et Allen Josephs. Madrid : Cátedra.

———. 1997b. « Pequeña elegía a María Blanchard ». In *Obras completas III. Federico García Lorca. La prosa*, édité par Miguel García Posada, 132-36. Barcelone : Galaxia Gutenberg.

———. 2007. *Pez, astro y gafas : prosa narrativa breve*. Édité par María Encarnación Alonso Valero. Palencia : Menoscuarto.

3.2. Travaux de recherche

Alberich, José. 1965. « El erotismo femenino en el teatro de García Lorca ». *Papeles de Son Armadans* CXV : 9-36.

Alonso, Dámaso. 1944. « Federico García Lorca y la expresión de lo español ». *Revista de Occidente*, 341-50.

Alonso Valero, María Encarnación. 2003. « La nueva manera espiritualista de Federico García Lorca ». Thèse de doctorat, Grenade : Universidad de Granada.

———. 2005. *« No preguntarme nada » : variaciones sobre tema lorquiano*. Grenade : Editorial Atrio.

———. 2008. *La tragedia del nacimiento : el teatro de Federico García Lorca*. Grenade : Editorial Atrio.

Alvar Ezquerra, Manuel. 1986. « Los cuatro elementos en la obra de García Lorca ». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Federico García Lorca* 1 (433-434) : 69-88.

Álvarez de Miranda, Ángel. 2011. *La metáfora y el mito*. Séville : Editorial Renacimiento.

Arango, Manuel Antonio. 1992. « Symbole et symbologie dans l'œuvre de Federico García Lorca ». Thèse de doctorat, Paris : Université Paris-Sorbonne.

Argente del Castillo Ocaña, Concepción. 2000. « Texto y pretexto : las mujeres en el teatro de Lorca ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1989-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 238-46. Grenade : Diputación de Granada.

Armas, Isabel de. 1986. « García Lorca y el segundo sexo ». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca* I, nº 433-434 : 129-38.

Ateneo Obrero de Gijón. 1987. *A Federico García Lorca*. Colección Deva. Gijón : Ateneo Obrero de Gijón.

Aubé-Bourligueux, Jocelyne. 1999. « Images récurrentes et construction du moi poétique dans l'œuvre de Federico García Lorca ». Thèse de doctorat, Paris : Université Paris-Sorbonne.

———. 2008. *Lorca ou la sublime mélancolie*. Le cercle des poètes disparus. Bruxelles : Éditions Aden.

Babín, María Teresa. 1945. « Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca ». *Revista Hispánica*

Moderna, nº 11: 48-51.

———. 1961. « La mujer en la obra de García Lorca ». *La Torre : Revista General de la Universidad de Puerto Rico* IX (34) : 125-37.

Berenguer Carisomo, Arturo. 1969. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires.

Binding, Paul. 1987. *García Lorca o la imaginación gay*. [1e éd. 1985]. Barcelone : Laertes.

Bou, Enric. 2000. « Rastros de un rostro : aspectos visuales de "Don Perlimplín" ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1989-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 77-94. Grenade : Diputación de Granada.

Cabello Pino, Manuel. 2006. « García Lorca dramaturgo : figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo ». *La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consulté le 22 avril 2016. http://www.cervantesvirtual.com/obra/garca-lorca-dramaturgo-figura-central-de-la-literatura-espaola-del-siglo-xx-en-el-canon-europeo-0/

Cabrera, Vicente. 1978. « Poetic Structure in Lorca's "La Casa de Bernarda Alba" ». *Hispania* 61 (3) : 466-71.

Castro Arena, Mario. 2010. « Los amores secretos de García Lorca ». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consulté le 22 avril 2016. http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-amores-secretos-de-garcia-lorca/

Correa Ramón, Amelina. 2000. « Hacia una visión unitaria de la femineidad en la obra de Lorca : un primer ejemplo en "Libro de poemas" ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1989-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 493-502. Grenade : Diputación de Granada.

Cortez, Beatriz. 2001. « Sadomasoquismo y travestismo en "El público" de Federico García Lorca : un reto al heterosexismo compulsivo ». *Hispanófila : Literatura-Ensayos*, nº 133 : 31-42.

Crispin, John. 1985. « "La casa de Bernarda Alba" dentro de la visión mítica lorquiana ». In *La Casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, édité par Ricardo Doménech, 171-86. Madrid : Cátedra.

Da Silva Filho, José Francisco. 2014. « Un análisis mitopoético e imaginal de "La casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca, y "Dorotéia", de Nelson Rodrigues ». Thèse de doctorat, Barcelone : Universidad Autónoma de Barcelona. Consulté le 01 décembre 2015. https://www.tdx.cat/handle/10803/133267

Degoy, Susana. 1996. *En lo más oscuro del pozo : figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires : Grupo Editor Latinoamericano.

Díez Canedo, Enrique. 1968. « Mariana Pineda ». In *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, par Enrique Díez Canedo, 131-34. México : Joaquín Mortiz.

Doménech, Ricardo. 1992. « Valle-Inclán y García Lorca : una perspectiva del teatro español ». In *El teatro en España : entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, édité par Dru Dougherty et María Francisca Vilches de Frutos, 333-44. Madrid : Tabapress.

———. 2008. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid : Fundamentos.

Donázar, Anselmo. 1944. « En torno a García Lorca ». *Proel* 7-8 : 10-11.

Feal Deibe, Carlos. 1973. *Eros y Lorca*. Barcelone : Edhasa.

———. 1984. « El sacrificio de la hombría en “Bodas de sangre” ». *Hispanic Issue* 99 (2) : 270-87.

———. 2008. « “Querer y no encontrar el cuerpo” : “Doña Rosita la soltera” de Lorca ». *ALEC : Anales de la literatura española contemporánea* 33 (2) : 129-54.

Fernández Cifuentes, Luis. 1983. « García Lorca y el teatro convencional ». *Iberoromania*, nº 17 : 66-99.

———. 1984. « Yerma : anatomía de una transgresion ». *MLN* 99 (2) : 288-307.

———. 1986. *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*. Saragosse : Prensas universitarias.

Frazier, Brenda. 1973. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid : Playor.

García Lorca, Federico. 1974. *Obras completas*. Édité par Vicente Aleixandre et Arturo del Hoyo. Madrid : Aguilar.

———. 1987. « El público ». In *El público*, édité par María Clementa Millán, 9-107. Madrid : Cátedra.

García Lorca, Francisco. 1990. *Federico y su mundo*. [1e éd. 1980]. Madrid : Alianza.

García Montero, Luis. 1986. « El teatro, la casa y Bernarda Alba ». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca* 1 (433-434) : 359-70.

———. 1996. « El teatro, la casa y Bernarda Alba ». In *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, par Luis García Montero, 63-83. Grenade : Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada.

García Morejón, Julio. 1998. *Federico García Lorca : la palabra del amor y de la muerte*. São Paulo : Faculdade Ibero-Americana.

García-Posada, Miguel. 1979. *Federico García Lorca*. Madrid : Edaf.

Gibson, Ian. 1985. *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York*. Barcelone : Grijalbo.

———. 1998. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*. Barcelone : Plaza y Janés.

———. 2009. *Caballo azul de mi locura : Lorca y el mundo gay*. España Escrita 19. Barcelone : Planeta.

Gómez Torres, Ana María. 1995. *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Malaga : Arguval.

Grande Rosales, María Ángeles. 1999. « “El público” : la verdad de las máscaras ». In *La verdad de las máscaras : teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, édité par Antonio Sánchez Trigueros et Antonio Chicharro Chamorro, 95-122. Montpellier : Imprévue.

Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y sus aplicaciones. 2000. « El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1989-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 254-96. Grenade : Diputación de Granada.

Guégo Rivalan, Inés Juliette. 2015. « Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca : hacia una construcción dramatúrgica del ritmo ». *Acotaciones : Revista de investigación teatral*, nº 34.

Harretche, María Estela. 1992. « Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca ». In *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, édité par Antonio Vilanova, 1815-23. Barcelone : PPU.

———. 2000. *Federico García Lorca : análisis de una revolución teatral*. Madrid : Editorial Gredos.

Josa Fernández, Lola. 2007. « "De farsa humana eterna..." Federico García Lorca y Cervantes ». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consulté le 22 avril 2016. http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-farsa-humana-eterna-federico-garca-lorca-y-cervantes-0/

Laffranque, Marie. 1967. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris : Centre de recherches hispaniques.

Laurence, Adelina. 2006. « El erotismo y sus imágenes en "La casa de Bernarda Alba" (1936) de Federico García Lorca ». TER, Poitiers : Université de Poitiers.

———. 2007. « Actualité et immortalité du théâtre de Federico García Lorca ». Mémoire, Poitiers : Université de Poitiers.

Manzano Badía, Benjamín. 2000. « "Doña Rosita la soltera" y "Los sueños de mi prima Aurelia" : la inversión de la estructura melodramática en García Lorca ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 247-53. Grenade : Diputación Provincial de Granada.

Marful, Inés. 1987. « Pasión y muerte en el drama lorquiano ». In *A Federico García Lorca*, édité par Ateneo Obrero de Gijón, 33-50. Gijón : Ateneo Obrero de Gijón.

Martínez López, Ramón. 2010. *García Lorca y el teatro : génesis y evolución de un dramaturgo*. Genil de literatura 57. Grenade : Diputación de Granada.

Martínez Nadal, Rafael. 1974. *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. [1e éd. 1970]. México : Joaquín Mortiz.

———. 1978. « Guía al lector de "El público" ». In *El público y dos obras póstumas*, par Federico García Lorca, édité par Marie Laffranque et Rafael Martínez Nadal, 167-269. Barcelone : Seix Barral.

Millán, María Clementa. 2000. « Lorca y Calderón de la Barca : la universalidad del espacio escénico ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1989-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 193-204. Grenade : Diputación de Granada.

Morris, Brian. 1995. « Yerma, abandonada e incompleta ». In *El teatro de García Lorca. Tragedia, drama y farsa*, édité par Cristóbal Cuevas García, 15-42. Malaga : Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea.

Nieva de la Paz, Pilar. 2008. « Identidad femenina, maternidad y moral social : "Yerma" (1935), de Federico García Lorca ». *ALEC : Anales de la literatura española contemporánea* 33 (2) : 155-76.

Oliva, César. 1995. « El teatro español en tiempos de Federico ». In *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, édité par Cristóbal Cuevas García, 127-44. Malaga : Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea.

Ortega, José. 1989. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Grenade : Universidad de

Granada.

Plaza Chillón, José Luis. 2011. « La visión plástica de la mujer en los dibujos de Federico García Lorca : aparente ingenuidad, drama surrealista y tragedia expresionista ». *De arte : Revista de historia del arte*, nº 10 : 231-52.

Ramond, Michèle. 1986. *La question de l'Autre dans Federico García Lorca*. Toulouse : Eché.

———. 2004. *Federico García Lorca, l'œuvre et les sexes imaginaires*. Aix-en-Provence : Édisud.

Rey, John. 1994. « El papel de la mujer en el teatro de Federico García Lorca ». Thèse de doctorat, Perth : Edith Cowan. Consulté le 22 avril 2016. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/611/

Ricard, Salvat, Enric Ciurans Peralta, et Núria Salvat. 1997. « Federico García Lorca, un genio para el teatro español ». *Assaig de teatre : revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, nº 5 : 61-82.

Sahuquillo, Ángel. 1986. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad : Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Stockholm : Stockholm University.

Salazar Rincón, Javier. 1999. « Ramos, coronas, guirnaldas : símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca ». *Revista de Literatura* 61 (122) : 495-519. Consulté le 22 avril 2016. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw66z3

Samatan, Marta Elena. 1964. « El tema de la mujer en García Lorca ». *Revista de la universidad nacional del Litoral* 60 : 55-69.

Smith, Paul Julian. 2000. « "Yerma" y los médicos : García Lorca, Marañón y el grito de la sangre ». In *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, édité par Juan Varo Zafra, Andrés Soria Olmedo, et María José Sánchez Montes, 21-33. Grenade : Diputación de Granada.

Ucelay Dacal, Margarita. 1992. « El Club Teatral Anfistora ». In *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, édité par Dru Dougherty et María Francisca Vilches de Frutos, 453-70. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Umbral, Francisco. 1998. *Lorca, poeta maldito*. [1e éd. 1968]. Barcelone : Grupo Planeta.

Utrera, Rafael. 1987. *Federico García Lorca/cine. El cine en su obra : su obra en el cine*. Séville : ASECAN.

Vega Martín, Cecilia. 1995. « Aspectos del juego y de la tragedia en "Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín" ». In *El teatro de García Lorca. Tragedia, drama y farsa*, édité par Cristóbal Cuevas García, 253-64. Malaga : Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea.

Vilches de Frutos, María Francisca. 1992. « Federico García Lorca como director de escena ». In *El teatro en España : entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, édité par Dru Dougherty et María Francisca Vilches de Frutos, 241-54. Madrid : Tabapress.

———. 2008. « El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986) ». *ALEC : Anales de La Literatura Española Contemporánea* 33 (2) : 65-110.

Wahnón Bensusan, Sultana. 1995. « La recepción de García Lorca en la España de la posguerra ». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43 (2) : 409-30.

Walsh, John. 1988. « Las mujeres en el teatro de Lorca ». In *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca*, édité par Ángel Loureiro, 279-96. Barcelone : Anthropos. Editorial del Hombre.

Wenceslao, Gil. 2008. « La mujer en casa cerrada : represión y opresión en "La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca y "Los soles truncos" de René Marqués ». *Hispanet Journal* 1 : 1-21.

Zdenek, Joseph W. 1955. « La mujer y la frustración en las comedias de García Lorca ». *Hispania* 38 (1) : 67-69.

3.3. Critiques des mises en scène

Alvarado, Esther. 2013. « La codicia anula el destino de la gente ». *El Mundo*, 12 janvier 2013.

Alvarez, Jula Luis. 2013. « Intensa y eterna ». *La Vanguardia*, 27 janvier 2013.

Arco, Antonio. 2012. « Quiero que el público del Romea se emocione con mi Yerma ». *La Verdad*, 3 mai 2012. Consulté le 20 mai 2018. http://www.laverdad.es/murcia/ocio/yerma-201205032156.html

Artezblai. 2013. « Silvia Marsó protagoniza "Yerma" dirigida por Miguel Narros en el Teatro Arriaga », 3 avril 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.artezblai.com/artezblai/silvia-marso-protagoniza-yerma-dirigida-por-miguel-narros-en-el-teatro-arriaga.html

A.T.D. 1998. « Calixto Bieito muestra el erotismo de "La casa de Bernarda Alba" ». *Diario 16*, 6 novembre 1998.

Ayanz, Miguel. 2013. « "Yerma" reseca el CDN ». *Diario de Navarra*, 11 janvier 2013.

Barea, Pedro. 2013. « Repertorio eterno ». *El correo*, 8 avril 2013.

Bécares, Roberto. 2013. « El turismo de Madrid los prefiere rasurados ». *El Mundo*, 12 janvier 2013. Consulté le 02 mai 2018. http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/11/madrid/1357932019.html

Belda, Fernando. 1998. « La casa de Bernarda Alba ». *Tribuna*, 23 novembre 1998.

Benach, Joan Antón. 1998. « Lorca en blanco y negro ». *La Vanguardia*, 13 novembre 1998. Consulté le 20 mai 2018. http://buscador.lavanguardia.es/

———. 1999. « En el combate pasión-represión ». *La Vanguardia*, 16 avril 1999. Consulté le 20 mai 2018. https://www.lavanguardia.com/hemeroteca

———. 2014. « Yerma y los huérfanos de Narros ». *La Vanguardia*, 7 février 2014. Consulté le 20 mai 2018. https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia/20140207/282681865145791

Bieito, Calixto. 1998. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid : Centro de Documentación Teatral.

Bravo, Julio. 2013a. « Silvia Marsó : "En estos momentos hay más Yermas que nunca" ». *ABC*, 11 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.abc.es/cultura/20130111/abci-ocio-teatro-yerma-201301101149.html

———. 2013b. « Silvia Marsó : "La situación actual crea muchas Yermas" ». *ABC*, 11 janvier 2013.

Cabana, Nacho. 2014. « "Yerma" de Federico García Lorca en montaje de Miguel Narros ». *Revista Tarántula*, 22 février 2014. Consulté le 20 mai 2018. http://revistatarantula.com/yerma-de-

federico-garcia-lorca-en-montaje-de-miguel-narros/

Catalán Deus, José. 2013. « Silvia Marsó es Yerma, una frustrada mujer de fatal destino ». *Periodista digital*, 12 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/01/12/silvia-marso-es-yerma-la-mujer-frustrada-lorca-teatro.shtml

Centeno, Enrique. 1998. « Bernarda, geometría en blanco y negro ». *Diario 16*, 13 novembre 1998.

Corbillón, Antonio. 2012. « Oda a un vientre estéril ». *El norte de Castilla*, 18 mai 2012. Consulté le 20 mai 2018. http://www.elnortedecastilla.es/20120518/mas-actualidad/cultura/vientre-esteril-201205182027.html

« Cuadernos pedagógicos 9. La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca ». 1998. Centro Dramático Nacional, temporada 1998-1999.

Domínguez, P.I.L. 2013. « Yerma ». *Guía del ocio*, 1 février 2013.

Doria, Sergi. 2014. « Un Lorca antiguo y excesivo ». *ABC*, 8 février 2014.

D'Ors, Pablo. 2013. « Pablo d'Ors recomienda "Yerma" ». *Metrópoli*, 8 février 2013.

Esteban, Rafael. 1998. « Bieito presenta una Bernarda Alba "sensual y femenina" ». *El mundo*, 11 novembre 1998.

García Garzón, Juan. 1998. « Calixto Bieito viste "La casa de Bernarda Alba" de erotismo en blanco y negro ». *ABC*, 12 novembre 1998. Consulté le 20 mai 2018. http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1998/11/12/090.html

García, Rodri. 2013. « "Yerma" es la obra más telúrica de Lorca, en la que más de habla de la Tierra ». *La voz de Galicia*, 20 septembre 2013.

Güell, María. 2014. « Silvia Marsó trae a Lorca a Barcelona ». *ABC*, 7 février 2014.

Guzmán, Almudena. 1998a. « Cautivas del mal ». *ABC*, 5 novembre 1998.

———. 1998b. « Cosas de casa ». *ABC*, 15 novembre 1998.

Haro Tecglen, Eduardo. 1998. « La gran pelea contra el absolutismo ». *El País*, 13 novembre 1998.

Iglesias, Jaime. 2013. « La codicia trunca el destino de las personas ». *Metrópoli*, 11 janvier 2013.

La Hera, Alberto de. 1998. « La última y mayor de las tragedias ». *Guía del ocio*, 20 novembre 1998.

López Mozo, Jerónimo. 2013. « "Yerma", regreso de la mano de Miguel Narros tres lustros después ». *Madrid Teatro*, 21 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2999:yerma-lorca-narros-critica&catid=262:crit2013&Itemid=237

López Navarro, Irene. 2013. « Me falto Lorca y me sobraron gritos ». *Periodísticos*, 17 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. https://www.periodisticos.com/critica-teatral-de-yerma-por-irene-lopez-navarro-ireneln/2013/01/17

Madrid Teatro. 2013. « Yerma. Miguel Narros », 11 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2985:yerma-miguel-narros&catid=260:infor2013&Itemid=235

Martínez Pita, Pablo. 2012. « Silvia Marsó : “Yerma es la Madre Tierra” ». *ABC*, 7 mai 2012. Consulté le 20 mai 2018. http://www.abc.es/20120504/cultura-teatros/abci-yerma-201205041749.html

Martínez Velasco, Julio. 2012. « Para Lorca, pocos como Narros ». *ABC*, 24 novembre 2012. Consulté le 20 mai 2018. https://sevilla.abc.es/cultura/

Melguizo, Joaquín. 2012. « Algo más de tragedia ». *Heraldo de Aragón*, 11 novembre 2012.

Morales, Manuel. 2013. « La “Yerma” más desnuda ». *El País*, 11 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. https://elpais.com/ccaa/2013/01/10/madrid/1357854410_721701.html

Mujika, Jon. 2013. « Un muerto más vivo que ningún otro ». *Deia. Noticias de Bizkaia*, 6 avril 2013.

Muñoz-Rojas, Ritama. 1998. « “Thriller” español ». *El País*, 13 novembre 1998.

Narros, Miguel. 2012. *Yerma*. Madrid : Centro de Documentación Teatral.

Pedrero, Paloma. 1998. « La Bernarda Alba sin casa ». *La Razón*, 21 novembre 1998.

Pérez de Olaguer, Gonzalo. 1998. « Una Bernarda renovada ». *El Periódico*, 24 octobre 1998.

Pérez Unzueta, Sonia. 2014. « García Lorca contemporáneo ». *El País*, 7 février 2014. Consulté le 20 mai 2018. https://elpais.com/ccaa/2014/02/06/catalunya/1391717170_811442.html

Piña, Begoña. 1998. « Calixto Bieito estrena su versión de “La casa de Bernarda Alba” en el María Guerrero ». *La Vanguardia*, 8 novembre 1998. Consulté le 20 mai 2018. https://www.lavanguardia.com/hemeroteca

« Programa de “La casa de Bernarda Alba”, de Calixto Bieito ». 1998. Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero.

Romero, Óscar. 2013. « Yugos sociales y personales ». *Sur*, 4 mars 2013.

Sainz, Jonás. 2013. « Qué blanca la triste casada ». *La Rioja*, 26 avril 2013.

Suárez Álamo, Victoriano. 2013a. « Miguel Narros : “La mujer siempre se lleva la peor parte” ». *Canarias 7*, 6 mai 2013. Consulté le 20 mai 2018. https://www.canarias7.es/hemeroteca/miguel_narros_la_mujer_siempre_se_lleva_la_peor_parte-IWCSN299991

———. 2013b. « Naftalina ». *Canarias 7*, 14 mai 2013.

Torres, Rosana. 1998a. « Bernarda pasa por el quirófano ». *Guía del ocio*, 2 novembre 1998.

———. 1998b. « María Jesús Valdés crea una Bernarda Alba femenina y sensual ». *El País*, 7 novembre 1998. Consulté le 20 mai 2018. https://elpais.com/diario/1998/11/07/cultura/910393222_850215. html

———. 2012. « La “Yerma” sobria y austera de Narros ». *El País*, 14 août 2012. Consulté le 20 mai 2018. https://elpais.com/cultura/2012/08/14/actualidad/1344974148_170664.html

———. 2013. « Yerma ». *Guía del ocio*, 11 janvier 2013.

Urías, Fernando. 1998. « La España más negra ». *El Mundo*, 20 novembre 1998.

Vallejo, Javier. 2013. « Linda arada, pero pan ninguno ». *El País*, 13 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. https://elpais.com/ccaa/2013/01/13/madrid/1358037472_268264.html

Villán, Javier. 1998. « Portentoso ». *El Mundo*, 12 novembre 1998.

———. 2013a. « Silvia Marsó es la nueva Yerma ». *El Cultural*, 11 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Silvia-Marso-es-la-nueva-Yerma/32155

———. 2013b. « Casa encendida y desgarradora ». *El Mundo*, 18 janvier 2013.

Víllora Gallardo, Pedro. 2013. « Miguel Narros ». *ABC*, 14 janvier 2013. Consulté le 20 mai 2018. http://www.abc.es/blogs/libros/miguel-narros/

Víllora, Pedro. 1998. « He preferido una Bernarda más sensual y femenina, no un marimacho ». *ABC*, 12 novembre 1998.

4. LAILA RIPOLL

4.1. Corpus

Fernández Domínguez José Ramón, Laiz Jesús, Pallín Yolanda, et Ripoll Laila. 2009. « So happy together ». *Acotaciones : Revista de investigación teatral.* 23 : 83-132.

Labarga, Magda, et Laila Ripoll. 2017. *Cáscaras vacías*. Madrid : Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Llorente, Mariano, et Laila Ripoll. 2018. *Donde el bosque se espesa*. Bilbao : Artezblai.

Ripoll, Laila. 2000. *Unos cuantos piquetitos*. Madrid : Asociación de Autores de Teatro : Consejería de Educación y Cultura.

———. 2001. « El día más feliz de nuestra vida ». In *La noticia del día. Textos breves argentinos y españoles*, édité par Inmaculada Alvear, 147-59. Madrid : La Avispa.

———. 2003a. *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*. Madrid : Caos Editorial.

———. 2003b. « El árbol de la esperanza ». In *La ciudad sitiada ; El árbol de la esperanza*, par Laila Ripoll, 39-77. Madrid : La Avispa.

———. 2003c. « La ciudad sitiada ». In *La ciudad sitiada ; El árbol de la esperanza*, par Laila Ripoll, 5-37. Madrid : La Avispa.

———. 2003d. « Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual) ». Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado. Consulté le 18 août 2017. http://ntic.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/laila/laobra/texto.htm

———. 2005a. *El día más feliz de nuestra vida*. Alquiba Teatro.

———. 2005b. « Que nos quiten lo bailao ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España* 105 : 65-78.

———. 2006a. « Once de marzo ». In *Once voces contra la barbarie del 11-M*, édité par Adolfo Simón, 164-67. Madrid : Fundación Autor.

———. 2006b. « Pronovias ». In *Once voces contra la barbarie del 11-M*, édité par Adolfo Simón, 145-61. Madrid : Fundación Autor.

———. 2009. « Un hueso de pollo ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral* 330 : 126-28.

———. 2010. « La frontera ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral* 10 : 175-86.

———. 2013a. « Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...) ». In *Trilogía de la memoria. Atra Bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, par Laila Ripoll, 21-100. Bilbao : Artezblai.

———. 2013b. « Los niños perdidos ». In *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, par Laila Ripoll, 101-82. Bilbao : Artezblai.

———. 2013c. « Najla ». In *Nada tras la puerta*, édité par Mikel Gómez de Segura, 98-110. Madrid : Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro.

———. 2013d. « Santa Perpetua ». In *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, par Laila Ripoll, 183-263. Bilbao : Artezblai.

Ripoll, Laila, et Mariano Llorente. 2014. *El triángulo azul*. Madrid : Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro.

4.2. Travaux de recherche

Aguilar Jiménez, Miguel Ángel. 2014. « Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de Málaga (2000-2003) ». *Signa : Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 23 : 495-524.

Avilés Diz, Jorge. 2012. « Los desvanes de la memoria : "Los niños perdidos" de Laila Ripoll ». *Letras Femeninas* 38 (2) : 243-64.

———. 2014. « Ecos de la España franquista en "El día más feliz de nuestra vida" de Laila Ripoll ». *Hispanic Journal* 35 (2) : 77-94.

Ayanz, Miguel. 2009. « "Restos". El "dream team" hurga en la basura ». *La Razón*, 03 avril 2009. Consulté le 15 juillet 2016. http://www.larazon.es/historico/restos-el-dream-team-hurga-en-la-basura-NLLA_RAZON_114452#.Ttt1EKIj144iUJg

Brizuela, Mabel. 2015. « Teatro español actual : "paisajes de memoria" en la obra de Laila Ripoll, Itziar Pascual y Gracia Morales ». *El Taco en la Brea* 1 (2). Consulté le 24 mars 2016. http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/issue/view/458

Caruana, Pablo. 2001. « Laila Ripoll y Angelica Liddell : desde dos lados sombríos ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 288 : 132-34.

« Cuadernos pedagógicos 94. "Cáscaras vacías", Magda Labarga y Laila Ripoll ». 2016. Centro Dramático Nacional, temporada 2016-2017.

Díaz Sande, José. 2018. « "Donde el bosque se espesa". Ripoll. Entrevista ». Madrid Teatro. 6 mai 2018. Consulté le 17 novembre 2018. http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4951:donde-el-bosque-se-espesa-ripoll entrevista&catid=314:entrevistas&Itemid=286

Fialdini Zambrano, Rossana, et Kathleen M. Sibbald. 2011. « El efecto de choque en el teatro breve de Laila Ripoll ». In *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 263-75. Madrid : Visor Libros.

García Pascual, Raquel. 2017. « Memoria de la posguerra y el franquismo en el teatro de Laila Ripoll : recuperación de testimonios desde la tercera generación de víctimas ». In *Les dramaturges espagnoles aujourd'hui*, édité par Catherine Flepp et Marie-Soledad Rodriguez, 107-24. Paris :

L'Harmattan.

García-Abad, María Teresa. 2002. « Lorca y Valle redivivos : Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...) de Laila Ripoll ». *Gestos : Teoría y práctica del teatro hispánico*, nº 34 : 175-81.

García-Manso, Luisa. 2011. « Teatro, inmigración y género : la identidad del otro en "Víctor Bevch" de Laila Ripoll, e "Y los peces salieron a combatir contra los hombres", de Angélica Liddell ». *ALEC : Anales de la literatura española contemporánea* 36 (2) : 407-43.

———. 2014. « Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española ». *Revista de escritoras ibéricas*, nº 2 : 145-69. Consulté le 24 mars 2016. http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/12143/12349

Guzmán, Alison. 2012. « Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll : "La frontera", "Que nos quiten lo bailao", "Convoy de los 927", "Los niños perdidos", y "Santa Perpetua" ». *Don Galán : Revista de investigación teatral* 2 : 1-5. Consulté le 05 avril 2016. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4

Henríquez, José. 2005. « Entrevista con Laila Ripoll : "soy nieta de exiliados y eso marca" ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 310 : 118-27.

Huatos, Pablo. 2008. « Entrevista a Laila Ripoll y Amaya Curieses ». *El Pateo : Revista crítica de las artes escénicas*, nº 27 : 16-19.

Humanes, Iván. 2014. « Entrevista a Laila Ripoll ». *Quimera : Revista de literatura*, nº 362 : 42-43.

Iliescu Gheorghiu, Catalina. 2008. *Teatru cu voce de femeie = : Teatro con voz de mujer*. Bucarest : Fundación Cultural Camil Petrescu.

Katona, Eszter. 2015. « El tema de la guerra en "La ciudad sitiada" de Laila Ripoll ». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº 12. Consulté le 05 avril 2016. http://www.anagnorisis.es/?page_id=25

Labarga, Magda. 2008. « Estrenos de Laila Ripoll e Itziar Pascual. Apuntes sobre dos retratos de mujer ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 323 : 122-24.

Ladra, David. 2011. « La "Santa Perpetua" de Laila Ripoll ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 337 : 35-38.

———. 2014. « Trilogía de la memoria de Laila Ripoll ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 346 : 266-77.

Lamartina-Lens, Iride. 2009. « Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll ». *El Teatro de Papel*, nº 10 : 159-71.

Laurence, Adelina. 2017. « Una lectura del teatro de Laila Ripoll : cuerpos de mujeres rotos ». *Álabe : Revista de investigación sobre lectura y escritura*, nº 16 : 1-18. Consulté le 13 novembre 2017. http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/381

Llorente, Mariano, et Laila Ripoll. 2000. « Apuntes sobre los clásicos ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 284 : 27-32.

López Sánchez, Laura. 2011. « La barbarie del 11-M en el teatro español ». *Signa : Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 20 : 101-18.

Medina Arjona, Encarnación. 2016. « Una danza para la música del tiempo : la obra de Laila Ripoll, entre “Atra Bilis” y “Santa Perpetua” ». In *Las emociones en la creación artística contemporánea española*, édité par Philippe Merlo-Morat, 363-69. Saint-Étienne : Le Grimh.

Otero Oñoro, Cristina. 2016. « Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en “El triángulo azul”, de Laila Ripoll ». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 236-46. Madrid : Editorial Verbum.

Pascual, Itziar. 2014. « Laila Ripoll : la dignidad y la palabra. La risa es fundamental ; la esperanza nos mantiene vivos ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 346 : 278-81.

Perales, Liz. 2003. « Laila Ripoll “Mi generación está desarraigada” ». *El Cultural*, 29 mai 2003. Consulté le 17 juillet 2017. http://www.elcultural.com/revista/teatro/Laila-Ripoll/7206

———. 2010. « Laila Ripoll : “La morosidad de los ayuntamientos con las compañías de teatro es altísima” ». *El Cultural*, 29 octobre 2010. Consulté le 21 juillet 2016. http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Laila-Ripoll/997

Pérez-Rasilla, Eduardo. 2013a. « El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria ». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, nº 18 : 77-89.

———. 2013b. « La trilogía de la memoria, Laila Ripoll ». In *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, 5-19. Bilbao : Artezblai.

Reck, Isabelle. 2012. « El teatro grotesco de Laila Ripoll ». *Signa : Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 21 : 55-84.

Reyt, Maria Carolina. 2013. « Pasados fragmentados : la representación teatral del robo de niños en las dictaduras Española y Argentina en obras de Laila Ripoll y Patricia Suárez ». Thèse de doctorat, Denton : North Texas. Consulté le 06 avril 2016. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271930/

Ripoll, Laila. 1999. « Notas para “La ciudad sitiada” ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España*, nº 78 : 170-73.

———. 2000. « Notas antes de la noche ». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 5 : 25-28.

———. 2002. « Adiós, tío Marsi ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España*, 90-91.

———. 2003. « “Castrucho” : Lope en el Cabaré ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 300 : 88-90.

———. 2004. « El teatro ante el dolor ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España*, nº 101 : 193.

———. 2005. « Despedidas, exilios y sonrisas ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España*, nº 105 : 64.

———. 2009. « Estos días azules y este sol de la infancia ». *El teatro de papel*, nº 10 : 155-57.

———. 2010. « Miedo, censura y morosidad ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España*, nº 130 : 59.

———. 2011. « “Santa Perpetua” y la Trilogía Fantástica ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación*

teatral, nº 337 : 25-34.

———. 2012a. « “Atra bilis” y Perpetua : la desmedida pasión por los ijares ». In *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 23-28. Madrid : Visor Libros.

———. 2012b. « ¿Por qué el teatro molesta tanto? » *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 342 : 20-24.

———. 2013. « Lo que me ronda ». *Primer Acto : Cuadernos de investigación teatral*, nº 344 : 36-38.

———. 2014. « Algunas notas sobre “El triángulo azul” ». *ADE Teatro : Revista de la asociación de directores de escena de España*, nº 152 : 117-22.

———. 2016. « De qué se ríe el español ». In *Las emociones en la creación artística contemporánea española*, édité par Philippe Merlo-Morat, 371-74. Saint-Étienne : Le Grimh.

Rodríguez, Marie Soledad. 2015. « Compromiso histórico y social de dos dramaturgas : Laila Ripoll y Carmen Losa ». *ALEC : Anales de la literatura española contemporánea* 40 (2) : 253-72.

Rovecchio Antón, Laeticia. 2013. « Monólogos a dos voces : "Mascando ortigas" de Itziar Pascual y “El árbol de la esperanza” de Laila Ripoll ». *Cuadernos de investigación filológica*, nº 39 : 63-76. Consulté le 28 mars 2016. https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2555

———. 2015a. « Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual ». Thèse de doctorat, Barcelone : Universidad de Barcelona. Consulté le 01 août 2016. http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/65767

———. 2015b. « Una relectura de la Numancia de Cervantes : “La ciudad sitiada” ». In *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, édité par Philippe Meunier. Textuelles. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.

———. 2016. « Entre el esperpento y la tragedia lorquiana : “Atra bilis” y “Santa Perpetua” de Laila Ripoll ». In *Teatros y escenas del siglo XXI*, édité par Cristina Ferradás Carballo et Mónica Molanes Rial, 217-26. Vigo : Academia del hispanismo.

Trecca, Simone. 2016. « Funciones dramatúrgicas de la música en las puestas en escena de “Cancionero republicano” y “El triángulo azul”, de Mariano Llorente y Laila Ripoll ». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, édité par José Romera Castillo, 247-58. Madrid : Editorial Verbum.

Vila, José Miguel. 2018. « Laila Ripoll (dramaturga) : “Amo a España, y me duele en la misma medida” ». *Diario crítico*, 23 avril 2018. Consulté le 04 novembre 2018. https://www.diariocritico.com/entrevistas/laila-ripoll

Vilches de Frutos, María Francisca. 2007. « Imágenes y memoria en la construcción de la identidad colectiva : el voto femenino en el teatro español contemporáneo ». *Hispanística XX*, nº 25 : 351-63.

4.3. Critiques des mises en scène

Boo Tomás, Sara. 2015. « Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas : una mirada intertextual ». Thèse de doctorat, Barcelona : Universidad de Barcelona. Consulté le 26 avril 2018. https://www.tdx.cat/handle/10803/392703

———. 2016. « Ecos lorquianos en “Atra bilis, cuando estemos más tranquilas...” de Laila Ripoll ». In

Teatros y escenas del siglo XXI, édité par Cristina Ferradás Carballo et Mónica Molanes Rial, 193-200. Vigo : Academia del Hispanismo.

Caruana, Pablo. 2001. « Laila Ripoll : "El teatro femenino no tiene por qué ser un teatro romántico" ». *La Razón,* 18 janvier 2001.

———. 2014. « Micomicón o cómo adentrarse en la memoria ». *El País*, 9 janvier 2014. Consulté le 22 mai 2018. https://elpais.com/cultura/2014/01/08/actualidad/1389201899_206083.html

Casal, Elvira. 2003. « Atra bilis, de Laila Ripoll, en el XVIII Festival Internacional de Teatro Hispano ». *Estreno : Cuadernos de teatro español contemporáneo*, nº 2 : 2.

Francisco, Itziar de. 2001. « Laila Ripoll estrena "Atra Bilis" ». *El Cultural*, 21 février 2001. Consulté le 22 mai 2018. http://www.elcultural.com/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208

Valle, Emilio del. 2010. *Unos cuantos piquetitos*. Madrid : Centro de Documentación Teatral.

Galindo, Carlos. 2001. « Estreno absoluto de "Atra Bilis", de Laila Ripoll, y otros dramas ». *ABC,* 23 février 2001. Consulté le 03 avril 2018. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-02-2001/abc/Madrid/estreno-absoluto-de-atra-bilis-de-laila-ripoll-y-otros-dramas_14266.html

Giuliani, Luigi. 2011. « Y sin embargo te quiero ». *Hoy*, 14 février 2011. Consulté le 22 mai 2018. http://www.hoy.es/v/20110214/sociedad/embargo-quiero-20110214.html

La república cultural. 2011. « Unos cuantos piquetitos, de Laila Ripoll », 29 novembre 2011. Consulté le 22 mai 2018. https://larepublicacultural.es/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=5055

Ladra, David. 2014. « Trilogía de la memoria/Atra bilis/Micomicón ». *Artezblai*, 17 janvier 2014. Consulté le 22 mai 2018. http://www.artezblai.com/artezblai/trilogia-de-la-memoria-atra-bilis-micomicon.html

P.M.V. 2001. « Violencia doméstica ». *ABC*, 30 janvier 2001. Consulté le 22 mai 2018. http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/01/30/125.html.

Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. 2010. « Unos cuantos piquetitos », 2010. Consulté le 08 mai 2018. https://www.redescena.net/espectaculo/23878/unos-cuantos-piquetitos/

Ripoll, Laila. 2001. *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*. Madrid : Centro de Documentación Teatral.

« XV Festival internacional Madrid sur 2010. Unos cuantos piquetitos ». 2010. Fundación institutointernacional del teatro del mediterráneo. 2010. Consulté le 02 mai 2018. http://www.institutodelmediterraneo.es/index2.php?option=com_content&task=view&id=295&pop=1&page=0

INDEX DES NOMS PROPRES

Aguado, Ana, 186
Aimée, Chantal, 420
Aladrén Perojo, Emilio, 50
Alberich, José, 24, 269, 272, 296
Alberti, Rafael, 34
Aliaga, Juan Vicente, 241
Alonso Valero, María Encarnación, 61, 62, 112, 113, 152, 155, 201, 242
Alonso, Dámaso, 44
Alonso, Yiyo, 432
Altolaguirre, Manuel, 29
Alvar Ezquerra, Manuel, 324, 325
Álvarez de Miranda, Ángel, 330
Álvarez, Marcial, 446, 447, 457
Alvear, Inmaculada, 116, 274
Andany, Jesusa, 420
Aranega, Mercè, 446
Arango, Manuel Antonio, 18, 112, 116, 128, 281, 313, 314, 315, 316, 317, 324, 326
Arenal, Concepción, 58
Ares, Marisa, 73
Aresti, Nerea, 24, 201, 202, 266, 267, 351
Argente del Castillo Ocaña, Concepción, 168, 196, 233
Arniches, Carlos, 14, 30
Arrabal, Fernando, 418, 432
Artaud, Antonin, 14, 400, 416
Artero, Juanjo, 82
Athanasopoulou, Dimitra, 46, 51
Augé, Marc, 79
Avilés Diz, Jorge, 19, 98, 99, 116, 137, 140, 141, 142, 143, 176, 177, 178, 184, 185, 235, 236, 273, 378
Azorín, 33
Babín, María Teresa, 22, 152, 191
Bajos, Nathalie, 369
Ballarín Domingo, Pilar, 130, 138, 139, 144, 145, 146, 149
Ballesteros, Mercedes, 70
Banu, Georges, 258
Barba, Eugenio, 416
Bardem, Juan Antonio, 419
Barrachina, Marie-Aline, 18, 57, 58
Bartky, Sandra, 359
Bartolozzi, Salvador, 34
Bataille, Georges, 24, 286, 287, 295, 333, 344, 385, 386, 393, 400, 479, 480
Baudelaire, Charles, 369, 370
Bautista, Aurora, 446
Beauvoir, Simone de, 21, 173, 187, 239, 240, 268, 311, 355, 367, 479
Bécares, Roberto, 449
Beethoven, Ludwig van, 47
Bellavitis, Anna, 382
Bellmer, Hans, 400
Benach, Joan Antón, 431, 447
Benavente, Jacinto, 14, 30, 31, 32, 37, 70
Berenguer Carisomo, Arturo, 191, 296
Bereni, Laure, 22, 145, 146, 148, 161, 172, 197, 240, 337, 338, 386
Bergamín, José, 34
Bergès, Karine, 139, 144, 352, 353
Bernard, Philippe, 359
Besse, Maria-Graciete, 75
Bieito, Calixto, 419, 420, 421, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 443, 445
Biet, Christian, 16, 414
Binding, Paul, 17, 24, 46, 53, 54, 228, 329, 341, 346, 347
Bismuth, Hervé, 15
Bonells, Jordi, 30, 31, 33
Boo Tomás, Sara, 439, 441, 442, 444
Borges, Jorge Luis, 418, 432
Boromello, Mónica, 446, 450
Borràs Castanyer, Laura, 71
Botellá Llusiá, José, 268
Bou, Enric, 259
Bouko, Catherine, 15
Bourdieu, Pierre, 21, 132, 146, 149, 150, 153, 154, 172, 173, 174, 200, 212, 242, 355, 363, 376, 386, 389, 404
Bousset, Sigrid, 15
Bozon, Michel, 173, 365, 369
Brecht, Bertolt, 82
Breton, André, 307
Brus, Günter, 400

Buero Vallejo, Antonio, 77
Buñuel, Luis, 49, 50, 423
Burgos, Carmen de, 58
Burmann, Sigfrido, 34
Bussy Genevois, Danièle, 60
Butler, Judith, 22, 239, 240, 258
Caballero, Juan, 248
Cabrera, Vicente, 319
Calderón de la Barca, Pedro, 36, 39, 70, 82, 112, 114, 263, 457
Calvo Serraller, Francisco, 35
Calvo, Rocío, 446
Camí, Roser, 420
Campoamor, Clara, 58, 59
Camus, Albert, 457
Cano, José Luis, 44
Cardose, José, 262
Carrario, Marta, 162
Caruana, Pablo, 431, 436, 439, 445
Cases Sola, Adriana, 25, 172, 236, 335, 360, 374, 375, 376, 382, 383
Casona, Alejandro, 34, 40, 70
Castro Arena, Mario, 46, 53
Catalán Deus, José, 447
Ceballos Muñoz, Alfonso, 75
Centeno, Enrique, 420
Cervantes, Miguel de, 39, 397
Chabanne, Jean-Charles, 412
Chauvin, Sébastien, 22, 146, 148, 197, 240, 337
Clot, Xavi, 420
Cohen, Albert, 76
Collado, Manuel, 41
Colom González, Francisco, 84
Cooley, Charles Horton, 355
Corbin, Alain, 25, 351
Córdoba, Marcelo, 361
Cormann, Enzo, 457
Correa Ramón, Amelina, 232
Correa, Gustavo, 112
Cortez, Beatriz, 390, 391
Crispin, John, 249
Cunillé, Lluïsa, 75, 82
D'Odorico, Andrea, 446
Dalí, Ana María, 51
Dalí, Salvador, 41, 46, 49, 50, 51
Darío, Rubén, 49
Das Penas, Eulogio, 432
Davis, Flora, 417
De Diego, Rosa, 287
De la Hera, Alberto, 420
De la Mota, Ignacio, 353
Degoy, Susana, 22, 110, 119, 120, 122, 170, 171, 175, 207, 215, 216, 259, 272, 282, 290, 292
Despierres, Claire, 15
Deutsch, Michel, 15
Di Febo, Giuliana, 63
Díaz Alcuaz, Asunción, 446
Díaz de Artigas, Josefina, 41, 51
Díaz Sande, José, 102
Díaz, Carmen, 51
Diaz, Elvire, 34, 130
Díaz-Plaja, Guillermo, 44
Diego, Gerardo, 43
Dieste, Rafael, 29, 40
Díez Canedo, Enrique, 17, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 41
Diosdado, Ana, 70, 72
Doménech, Ricardo, 18, 108, 156, 168, 169, 181, 205, 212, 249, 275, 276, 287, 288, 305, 313, 317, 318, 319, 321, 327, 441, 444
Domínguez, P.I.L., 447
Donázar, Anselmo, 44
Doria, Sergi, 447
Dorlin, Elsa, 111, 239, 356
Dougherty, Dru, 17, 39, 40
Douglas, Mary, 364, 402
Doyon, Raphaëlle, 416, 417
Duby, Georges, 18, 66, 152
Dueso, Manuel, 420
Durán, Rafael, 446
Echegaray, José, 31
Edelman, Nicole, 382
Egea, María Luisa, 50
Encina, Juan del, 39
Éribon, Didier, 24, 333, 334
Escobar, Luis, 446
Escribano, Antonio, 446
Espejo Romero, Ramón, 75
Espert, Nuria, 446
Esteve Juárez, Luis A., 30
Facio, Ángel, 262
Falcón, Lidia, 72, 88
Feal Deibe, Carlos, 22, 157, 188, 206, 208, 252, 253, 322
Fernández Cifuentes, Luis, 18, 29, 42, 43, 155, 169, 198, 199, 200, 208, 242, 243, 245, 247, 248, 252
Fernández de Sevilla, Luis, 70
Fernández Fraile, María Luisa, 56, 58
Fernández Morales, Marta, 377
Fernandez, Dominique, 46
Ferrandi Regueillet, Anne-Gaëlle, 268
Fialdini Zambrano, Rossana, 19, 398, 407, 408, 409
Fischer-Lichte, Erika, 422, 423, 425
Floeck, Wilfried, 96, 97, 98
Flores, Alfons, 419, 420, 421
Fontanals, Manuel, 34, 39, 42
Foucault, Michel, 24

Francisco, Itziar de, 432
Franco, Eva, 51
Franco, Francisco, 62, 70, 71, 73, 132, 136, 138, 143, 353
Fray Luis de León, 55, 56, 353
Frazier, Brenda, 22, 56, 109, 111, 112, 114, 118, 121, 151, 167, 179, 182, 190, 191, 192, 203, 205, 225, 227, 298, 304, 309, 310
Fredrickson, Barbara, 359
Freud, Sigmund, 44, 46, 271, 286, 311, 331
Friedan, Betty, 22, 268
Fritz, Herbert, 97
Galtung, Johan, 375
Gamboa, Pepa, 419
García Araus, Luis, 457
García Heredero, Rafael, 30
García Liñán, Ángeles, 154
García Martínez, Ana, 78, 95, 97
García Morejón, Julio, 270
García Serrano, Yolanda, 73
García, Rodrigo, 457
García, Víctor, 446
García-Manso, Luisa, 19, 77, 85, 95, 96, 217, 219, 399, 404
García-Posada, Miguel, 17, 38, 49, 55, 305
Garnier, Emmanuelle, 19, 78, 80, 378, 440
Gaya, Ramón, 29
Giacobbe, Sandro, 235
Gibson, Ian, 18, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 118, 210
Gil, Maife, 420
Gil-Albert, Juan, 29, 46
Giraudoux, Jean, 32
Giuliani, Luigi, 457
Goffman, Erving, 24, 173, 178, 223, 232, 334, 335, 337, 341, 361, 401, 402, 404
Gómez Cornejo, Juan, 446
Gómez de la Serna, Ramón, 33
Gómez Torres, Ana María, 24, 37, 229, 307, 308, 310, 311, 330, 331, 345
Gómez, Emilio, 446
Gómez, Mikel, 456
Goodman, Nelson, 412
Goya, Francisco de, 41, 88
Grande Rosales, María Ángeles, 25, 263, 344
Grau, Jacinto, 33
Grotowski, Jerzy, 83, 416
Grube, Lara, 446
Guardia, Jean de, 412, 413
Guégo Rivalan, Inés Juliette, 212, 213, 230, 293, 294
Guerra Gallego, Antonio, 353
Guerra, José Manuel, 457
Guerrero, María, 33, 77
Guzmán, Alison, 19, 100, 101
Guzmán, Almudena, 423, 427
Halbwachs, Maurice, 91
Harretche, María Estela, 25, 224, 228, 265, 308, 309, 340, 342, 343, 344, 345
Henríquez, José, 94, 95
Héritier, Françoise, 22, 148, 239
Hermes, Iván, 446
Hinojosa Mellado, María Paz, 155
Hirsch, Marianne, 100
Hite, Shere, 24
Huertas, Jorge, 116
Humanes, Iván, 85
Iliescu Gheorghiu, Catalina, 134, 225, 231
Imaz, Virginia, 87
Jaunait, Alexandre, 22, 146, 148, 197, 240, 337
Jerez, Paquito, 467
Jiménez Zunino, Cecilia, 186, 187
Josephs, Allen, 248
Jourdheuil, Jean, 15
Kahlo, Frida, 456
Kant, Emmanuel, 359
Katona, Eszter, 19, 84
Kaufmann, Jean-Claude, 361, 364, 365
Kent, Victoria, 58
Krazem, Mustapha, 15
La Argentinita, 51
Labarga, Magda, 92, 486
Ladra, David, 89, 124, 259, 439
Laffranque, Marie, 55, 117, 121
Laín Entralgo, Pedro, 44
Landáburu, Belén, 64
Laurence, Adelina, 41
Layton, William, 456
Lázaro, Ángel, 37
Lázaro, Maribel, 73
Le Breton, David, 359
Le Roy, Federik, 15
Lehmann, Hans-Thies, 15, 16
Lejárraga, María O., 31
Lembrez, Lucie, 271, 286, 348
León, Marcos, 259, 432
León, María Teresa, 34
Léridon, Henri, 365
Lerner, Gerda, 110
Lévi-Strauss, Claude, 76
Liddell, Angélica, 75, 77, 85
Liñán García, Ángeles, 18, 57, 59, 64, 66, 154
Linares, Luisa María, 70
Llamazares, Julio, 457
Llona, Miren, 352, 355
Llorente, Mariano, 82, 83, 84, 102, 339, 397, 398, 432, 486
Lope de Rueda, 39
Lope de Vega, 39, 82
López Mozo, Jerónimo, 79

López Rubio, José, 34
López Sánchez, Laura, 402
López, Juan Alberto, 432
López, Mónica, 420, 447
Lorenzo Zamorano, Susana, 79, 80
Losada, Cándida, 419
Losada, José Manuel, 114
Luengo, Ricardo G., 45
Luque, Luis, 446
Machado, Antonio, 29, 31, 43
Machado, Manuel, 31
Macío, O., 154
Mañá Delgado, Gema, 30
Manso, Margarita, 50
Manzano Badía, Benjamín, 118
Maórtua, Pura, 40
Marañón, Gregorio, 58, 201, 267, 268, 352
Marenko, Betti, 356, 357
Marful, Inés, 265
Marichal, Juan, 35
Márquez, Carmen, 438
Marquina, Eduardo, 31, 32
Marsó, Silvia, 446, 447, 448
Martínez Barreiro, Ana, 402
Martínez López, Ramón, 31, 33, 37, 38, 179, 229, 309, 346
Martínez Nadal, Rafael, 25, 312, 343
Martínez Oliva, Jesús, 414
Martínez Sierra, Gregorio, 31
Martínez Velasco, Julio, 447
Martínez, Mona, 446
Martínez-Barreiro, Ana, 374, 403
Masoliver, Juan Ramón, 44
Mattelart, Michelle, 360
Maura, Julia, 70
Medina Arjona, Encarnación, 369, 371
Mékouar-Hertzberg, Nadia, 75
Melguizo, Joaquín, 447
Membrives, Lola, 42, 51
Mensalvas, J., 154
Merlo, Ismael, 262, 419, 429
Merlo-Morat, Philippe, 88
Meunier, Philippe, 397
Meyerhold, Vsevolod, 416
Miguez, Alberto, 420
Mihura, Miguel, 34
Mill, Harriet Taylor, 153
Mill, John Stuart, 19, 69, 153
Millán, María Clementa, 263, 307
Millet, Kate, 153
Miralles, Alberto, 76
Moi, Toril, 22, 167, 234, 387, 388
Molina, Sara, 75
Molinero, Carme, 139
Moller Okin, Susan, 149
Monferrer Catalán, Luis, 30
Monné de Baroja, Carmen, 33
Montero, Paloma, 446
Mora Bleda, Esther, 66, 67
Morales, Felipe, 37
Morales, Gracia, 75
Morales, Manuel, 447, 448
Morant Deusa, Isabel, 152, 233, 234
Morcillo Gómez, Aurora, 25, 269, 352, 353, 354, 355, 396
Moreno-Nuño, Carmen, 84
Morente, Enrique, 446
Morente, Soleá, 446
Morris, Brian, 24, 270, 290, 291
Muel-Dreyfus, Francine, 353
Mujika, Jon, 447
Muñoz Martínez, Bernardo, 75
Muñoz Seca, Pedro, 30, 31
Muñoz, Gloria, 420
Muñoz, Jorge, 457
Muñoz, Montse, 457
Muñoz-Rojas, Ritama, 420
Murakami-Giroux, Sakae, 36
Narjoux, Cécile, 15
Narros, Miguel, 45, 446, 447, 448, 449, 453, 455, 458, 464, 466, 468, 471
Natera Ladrón de Guevara, María Luisa, 50
Navarro, Irene, 447
Neville, Edgar, 44
Nieva de la Paz, Pilar, 190, 209, 210, 243, 245, 270
Nora, Pierre, 95, 99
Núñez Gil, Marina, 59, 60, 63, 65
Nussbaum, Martha, 359
O'Connor, Patricia, 19, 68, 69, 70, 71, 72, 73
O'Neill, Eugene, 32
Oakley, Ann, 239
Oliva Olivares, César, 14
Oliva, César, 33, 38, 82
Oliva, Jesús Martínez, 414
Oñoro Otero, Cristina, 19, 91
Ordioni, Natacha, 25, 361, 365
Orozco, Manuel, 44
Ortega y Gasset, José, 33, 201
Ortega, José, 33, 121, 127, 209, 211, 344, 345, 346, 348
Ortiz, Lourdes, 457
Paco, Diana de, 75
Pagola, María, 457
Pallín, Yolanda, 75
Paloma, Mercè, 420
Pardo Bazán, Emilia, 58
Parmentier, Marie, 412, 413
Pascual, Itziar, 75, 76, 79
Pateman, Carole, 25, 110, 351, 392

Patiño, José Luis, 82
Paulino Ayuso, José, 34, 38, 39, 40
Pavis, Patrice, 25, 415
Pedrero, Paloma, 73, 75, 420
Pemán, José María, 44
Pérez Galdós, Benito, 14, 30
Pérez Gauli, Juan Carlos, 369
Pérez-Rasilla, Eduardo, 19, 75, 81, 82, 83, 84, 90, 101, 124, 136, 172, 401
Pérez-Serrano, Mabel, 65, 66
Perrot, Michelle, 18, 66, 152
Peyret, Jean-François, 15
Picasso, Pablo, 35
Picazo, Miguel, 269
Piña, Begoña, 425
Piriz-Carbonell, Lorenzo, 93
Plaza Chillón, José Luis, 43
Plon, Michel, 241
Poe, Edgar Allan, 418, 432
Pombo, Pilar, 73
Ponce de León, Juan, 50
Pouchelle, Marie-Christine, 387
Prada, Marisa, 420
Prados, Emilio, 46
Prieto, Gregorio, 44
Primo de Rivera, José Antonio, 138, 202
Primo de Rivera, Miguel, 50, 130, 202
Primo de Rivera, Pilar, 63, 136, 138
Puche, Gumersindo, 85
Pujol, Roser, 446
Quevedo, Francisco de, 88
Quintero, Serafín et Joaquín, 31, 32
Quintero, Teresa, 446
Ramón Fernández, José, 457
Ramond, Michèle, 22, 51, 210, 212, 244, 254, 331
Rebollo Espinosa, María José, 59, 60, 63, 65, 355
Reck, Isabelle, 19, 26, 36, 75, 88, 89, 90, 277, 317, 405, 439
Redondo, Concha, 420
Reina, María Manuela, 72
Resino, Carmen, 72, 88
Revillard, Anne, 22, 146, 148, 197, 240, 337
Rey, John, 108, 181
Rey, Manuel, 457
Reyes, Amparo, 419
Reyt, Maria Carolina, 136
Rial, José Antonio, 93
Ribot, María, 75
Richmond, Kathleen, 138
Ricœur, Paul, 113
Ripa, Cesare, 330
Ripa, Yannick, 58, 138
Ripoll, Juan, 432
Rivas Cherif, Cipriano, 33, 34, 41, 42, 51, 445
Roberts, Tomi-Ann, 359
Roca, M., 155
Rocher, Guy, 46
Rodrigo, Ana, 457
Rodríguez Gago, Antonia, 69, 74, 414
Rodríguez Huertas, Almudena, 432
Rodríguez Rapún, Rafael, 50
Rodríguez Valdivieso, Eduardo, 50, 52
Rodríguez, Almudena, 432, 446
Rodríguez, Marie Soledad, 19, 92, 262
Rogers, Katherine M., 152, 153
Roig, Óscar, 420
Rojas Zorrilla, Francisco de, 82, 457
Romera Castillo, José, 26, 97, 412
Romero, Concha, 73
Romero, Óscar, 447
Roquero García, Esperanza, 186, 187
Rosales, Luis, 52
Rouane Soupault, Isabelle, 397
Roudinesco, Elisabeth, 241
Rouyer, Véronique, 148
Rovecchio Antón, Laeticia, 19, 79, 115, 154, 170, 229, 230, 238, 362, 378, 396, 397, 399, 403, 404, 405, 407, 437
Ruiz Ramón, Francisco, 70
Rulfo, Juan, 418, 432
Ryngaert, Jean-Pierre, 15, 16
Sahuquillo, Ángel, 17, 24, 46, 47, 51, 52, 54, 257, 258, 346, 347
Sainz, Jonás, 447
Salaün, Serge, 29, 30
Salazar Rincón, Javier, 312, 313
Salvat, Ricard, 413
Salzar Rincón, Javier, 312
Samatan, Marta Elena, 159
Sánchez Barbudo, Antonio, 29
Sánchez Mejías, Ignacio, 51
Sánchez Montes, María José, 168, 229
Sánchez Roldán, Margarita, 75
Sánchez, Paco, 75, 438
Santos, Carlos, 420
Sarrazac, Jean-Pierre, 15
Sassano, Miguel, 391
Sassone, Felipe, 32
Scanlon, Géraldine M., 65
Scott, Joan W., 22
Sebastián, Carmen, 353
Sedano, Dora, 70
Seijas, Orfilia, 432
Sermon, Julie, 16
Serrano Anguita, Francisco, 32
Serrano García, Virtudes, 72, 77, 78, 81
Serrano, Julieta, 419, 420
Serrano, Virtudes, 19, 74, 80, 81

Sesto, Camilo, 142, 235
Shakespeare, William, 82, 340
Shaw, George Bernard, 32
Sibbald, Kathleen M., 19, 398, 407, 408, 409
Simmel, George, 155
Simón Alegre, Ana Isabel, 266
Simón, Adolfo, 402, 408
Smith, Paul Julian, 188, 233
Solas, Carolina, 360, 457
Sophocle, 82, 457
Soria Olmedo, Andrés, 11, 18, 35, 36, 168, 229
Soriano, Helena, 456
Soto Viñolo, Juan, 175
Souto, Luz Celestina, 99
Stalpaert, Christel, 15
Stanislavski, Constantin, 415
Stephan, Inge, 97
Stoller, Robert, 239
Strasberg, Lee, 415
Suárez Alamo, Victoriano, 447
Suárez de Deza, Enrique, 32
Suárez de Deza, María Isabel, 70
Surbezy, Agnès, 81
Tackels, Bruno, 258
Tirso de Molina, 39, 263
Tissot, Damien, 149, 196
Toboso Sánchez, Pilar, 62, 63
Torralba, R., 154
Torres Monreal, Francisco, 14
Torres, Rosana, 427, 429, 447, 448, 471
Trecca, Simone, 19, 92
Triau, Christophe, 16, 414
Troitiño, Carmen, 70
Ubersfeld, Anne, 16, 26, 412, 413, 421, 422, 448
Ucelay Dacal, Margarita, 40
Ugarte, Eduardo, 39
Umbral, Francisco, 287, 348
Unamuno, Miguel de, 32, 51, 269
Valdés, María Jesús, 419, 420, 429
Valle, Emilio del, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 464, 470
Valle-Inclán, Ramón del, 14, 32, 34, 51, 82, 88, 89, 418, 432, 438
Vallejo Nájera, Antonio, 137
Vallejo, Alfonso, 447, 457
Vallés, Ana, 75
Vanhaesebrouck, Karel, 15
Varo Zafra, Juan, 168, 229
Vásquez Rocca, Adolfo, 400
Vega Martín, Cecilia, 305, 306
Vega, Lope de, 83
Veiga Barrio, Isabel, 14, 72, 73, 86, 414, 415, 416, 417, 418
Verlaine, Paul, 49
Vila, Rosa, 420
Vilanova, Antonio, 44, 228
Vilches de Frutos, María Francisca, 17, 39, 40, 44, 45, 92, 93
Villaespesa, Francisco, 31
Villán, Javier, 447
Vinaver, Michel, 79
Vivanco, Luis Felipe, 43, 44
Wahnón Bensusan, Sultana, 43, 44
Wainer, Marina, 75
Wallon, Emmanuel, 16, 414
Walsh, John, 22, 51, 174, 251, 252
Werner, Carmen, 75
Wilde, Oscar, 49
Wolff, Robert Paul, 375
Wols, Otto, 400
Xirgu, Margarita, 33, 41, 42, 43, 51, 419, 445
Yourcenar, Marguerite, 76
Zaouche-Gaudron, Chantal, 148
Zaza, Wendy-Llyn, 19, 74, 78
Zubieta, Mar, 40

RÉSUMÉ

1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis fue pensada antes del principio de las investigaciones y responde a la concreción de un proyecto antiguo. Durante mi carrera universitaria, mi interés por el teatro y más específicamente por el de Federico García Lorca era evidente. La temática elegida para mi primer trabajo de investigación, *El erotismo y sus imágenes en La casa de Bernarda Alba (1936) de Federico García Lorca* en 2006 y la de la Memoria de fin de curso *Actualité et immortalité du théâtre de Federico García Lorca* al año siguiente determinaron mi futura área de investigación.

Podemos añadir a estas consideraciones mi experiencia en España. Al vivir nueve años en Andalucía, tuve la oportunidad de impregnarme de las especificidades culturales del país, lo que me permitió entender la sociedad y las costumbres descritas en las obras de Federico García Lorca. Mi interés por el teatro español me llevó a la creación de Laila Ripoll, quien, con el transcurso de los años, se ha convertido en una figura imprescindible de la escena dramática española. La similitud entre las obras de ambos autores resultó ser asombrosa, lo que despertó mi curiosidad por el estudio de esta dramaturga. Asimismo, vivir en Andalucía me permitió darme cuenta a diario de las desigualdades entre los sexos, tanto en el ámbito profesional como privado. La cultura dominante androcéntrica se impone a los grupos dominados y marginados, alcanzando a menudo aspectos violentos, como lo demuestra el número de mujeres asesinadas por su pareja o ex pareja y las distintas manifestaciones en toda España. De este modo, mis vivencias personales determinaron mi temática de investigación al mismo tiempo que me permitieron involucrarme de lleno en la realización de este proyecto.

Aunque se trate de una investigación interdisciplinar que abarca varios ámbitos de las humanidades, el área principal es la literatura. Por este motivo, la metodología elegida para llevar a cabo mi proyecto se sustenta principalmente en la investigación documental. La cotutela me permitió realizar varias estancias en España, sobre todo en Granada, para poder acceder a una amplia bibliografía en relación con no solo Federico García Lorca, sino también con Laila Ripoll. En Granada, siendo la ciudad natal de García Lorca, existen, además de la universidad, numerosos organismos tal como *Fundación García Lorca* y el *Patronato García Lorca*. Además, varias personalidades reconocidas por su trabajo sobre este autor, como Andrés Soria Olmedo, llevan a cabo su investigación en esta ciudad. El acceso a estos fondos, complementándolos con el aspecto más teórico y cultural de la universidad de Poitiers, fue un valor añadido para el éxito de mi proyecto. El análisis de las obras de ambos dramaturgos de sexo y época distintos, aspectos que adquieren relevancia en esta tesis, requirió un trabajo minucioso de investigación y de comparación para llegar a un trabajo rico y completo.

Los dramaturgos elegidos para este trabajo vivieron al principio del siglo XX, como Federico García Lorca, o todavía están vivos y productivos, en el caso de Laila Ripoll. Así, aunque la temática de la investigación sea contemporánea, tuve que enfrentarme a varias dificultades metodológicas durante

este análisis, sobre todo respecto al acceso a la documentación escrita en el caso de Ripoll, ya que todas las obras no están publicadas, y audiovisual para ambos dramaturgos.

Aunque esta tesis abarque varios campos de estudios, el campo principal de investigación es el teatro. El teatro es un tema amplio que se enfrentó a numerosos cambios desde su aparición en la antigua Grecia alrededor del siglo VI antes de Cristo con las ceremonias religiosas en honor a Dioniso, dios del vino, del sexo y de la fiesta, hasta nuestros días, en los que el teatro es un "art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'évènements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant" (Robert 2010, 2546). Por supuesto, esta definición está lejos de reflejar toda la complejidad del universo teatral que abarca no solo el edificio llamado teatro, los actores en el sentido amplio del teatro con el director, los actores o el dramaturgo y también el texto dramático que se va a representar. Por este motivo, numerosos teóricos se han dedicado a definir el teatro y su evolución a lo largo de los siglos. Durante el siglo XX, la voluntad de cambio dará pie a la aparición del modernismo, reflejado en las vanguardias. Es en el primer tercio de este siglo cuando Antonin Artaud publica *Le théâtre et son double*, obra en la que propone una nueva visión del teatro con su *théâtre de la cruauté*. Entre los numerosos críticos que siguieron, se puede destacar a Hans-Thies Lehmann que publica en 1999 *Le théâtre postdramatique*, en el que analiza los formas escénicas y textuales a lo largo del siglo XX. Subraya, en sus conclusiones, la imposible definición del teatro posdramático, dado que sus elementos son distintos, variados, opuestos, complementarios y hasta contradictorios, incluso si se puede destacar una tendencia por la auto tematización y la auto reflexión (Lehmann 2002). En resumen, este teatro resulta ser "davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information" (Lehmann 2002, 134).

De este modo, el teatro, a lo largo de los siglos, se ha adaptado y ha evolucionado en función de los cambios de la sociedad. Sin embargo, a pesar de estos cambios y siguiendo el análisis de Anne Ubersfeld en su obra *Lire le théâtre*, "le théâtre apparaît un art privilégié […], puisqu'il montre, mieux que tous les autres, comment le psychisme individuel s'investit dans un rapport collectif" (Ubersfeld 1996b, 12). Además, el teatro produce un efecto de catarsis sobre la sociedad, ya que es "miroir du monde" (Ubersfeld 1996b, 224). Esta afirmación permite analizar, bajo la lente del teatro, las evoluciones de la sociedad, lo que lleva al espectador a una reflexión y autorreflexión.

2. PUNTOS CLAVES

2.1. El teatro desde los años 1930 hasta hoy

La primera parte de este trabajo, "Le théâtre des années 1930 à nos jours", permite introducir la temática a través de un panorama del teatro desde los años 1930 hasta la actualidad, así como la presentación de los autores elegidos para este estudio.

2.1.1. Federico García Lorca

Federico García Lorca es un autor famoso a nivel mundial no solo por su poesía sino también por su dramaturgia. Desempeñó un papel preponderante en la escena teatral española tanto en vida como después de su muerte. Los análisis de Enrique Díez Canedo, dado su influencia en la crítica teatral de principios del siglo XX, constituyen una fuente relevante de documentación. El trabajo de Lorca, influenciado por la dramaturgia clásica, contribuyó a la regeneración del mundo teatral gracias a su carácter innovador y a su sensibilidad, lo que le permitió alcanzar gran parte del público, a pesar de algunas reticencias en sus primeras obras. En un país en el que se enfrentaban los aspectos tradicionales con la llegada de la modernidad, supo reconciliar las dos vertientes proponiendo una dramaturgia nueva y específica. Entre varios investigadores, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos analizan el panorama teatral de aquella época, esta última habiéndose dedicado más específicamente a García Lorca. No solo es dramaturgo, sino que es también director y se interesa por la recepción de su obra, compartiendo sus reflexiones mediante numerosas conferencias en las cuales indaga en las problemáticas del arte y de la sociedad. La situación personal de Lorca, así como su homosexualidad, temática estudiada en el trabajo de Ángel Sahuquillo y Paul Binding, le otorgaron una sensibilidad especial permitiéndole identificar los problemas de personas oprimidas, particularmente las mujeres y algunas minorías. El deseo, la frustración, la pasión sexual son algunas de las temáticas recurrentes en toda su producción.

Dada su perspicacia en todo lo que atañe a la psicología femenina, elegí estudiar la producción de este dramaturgo. El corpus para este estudio incluye la mayor parte de su trabajo dramatúrgico. Para alcanzar el objetivo, se utiliza principalmente la obra de Miguel García-Posada, *Federico García Lorca. Obras completas*, hispanista, escritor y crítico literario influyente, que reúne el conjunto de la producción lorquiana. No obstante, aunque la mayoría de sus obras se mencionan, nuestro análisis se enfoca sobre todo en sus obras de teatro emblemáticas, en cuanto al protagonismo femenino: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, y en menor medida en *Mariana Pineda*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa* o *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Las obras *Así que pasen cinco años* y *El público* tienen cabida en esta tesis por su relación con la condición homosexual del autor y con el estatuto de la mujer, dado que el imaginario social asimila ambas condiciones considerando estos grupos como inferiores.

La dimensión social y sociológica, a través de la relación con el cuerpo y la sexualidad, constituye el eje de estudio de este trabajo. La investigación se apoya en los elementos de análisis de investigadores de prestigio, como Luis Fernández Cifuentes. Profesor universitario, sus áreas de estudios incluyen, entre otras, la literatura española del siglo XX, lo que lo llevó a estudiar una de las figuras claves de este periodo, es decir a García Lorca. Entre sus numerosos trabajos, es el autor de *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, obra que sirve de inspiración en varias ocasiones para respaldar la argumentación, al igual que los trabajos de Andrés Soria Olmedo, profesor de la universidad

de Granada, que es él también un especialista de la literatura española del siglo pasado y sobre todo de García Lorca. Algunos elementos relevantes para la investigación sobre la vida y la muerte del dramaturgo están puestos de relieve gracias a las contribuciones de Ian Gibson, historiador hispanista famoso a nivel mundial. Para terminar, Manuel Antonio Arango con su tesis sobre los símbolos en la producción lorquiana constituye un referente en este ámbito, del mismo modo que las investigaciones de Ricardo Doménech, crítico literario especialista del teatro, sobre todo de la dramaturgia lorquiana. La bibliografía sobre García Lorca es inmensa, tanto respecto a su vida, como a su obra, por eso resulta imposible hacer un panorama exhaustivo de todos los investigadores que han contribuido a dar a conocer y analizar la obra lorquiana.

A principios del siglo XX, una de las figuras representativas del teatro español es Jacinto Benavente, representante del drama realista burgués. Respecto a las comedias cuya meta es la diversión, es decir la zarzuela o el género chico, se puede mencionar a Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca. Frente a este panorama, Miguel de Unamuno o Ramón del Valle-Inclán hacen propuestas teatrales innovadoras, al igual que Ramón Gómez de la Serna o Azorín que se ven influidos por las tendencias europeas como el simbolismo y el expresionismo. Sin embargo, estas tendencias tuvieron dificultades para imponerse frente al teatro comercial tradicional de España. En este contexto surge la *Generación del 27*, de la cual forman parte Rafael Alberti y Federico García Lorca, poetas que se incorporan al teatro y que contribuyeron, junto con otros poetas, a la difusión de "la idea de modernidad poética vinculada a una lectura nueva de la tradición" (Paulino Ayuso 2011, 23). Las principales características de este movimiento pueden resumirse en dos elementos. Se trata de "recuperar el teatro clásico, acercándose a él sin los perjuicios y convenciones que una retórica anterior había impuesto, deformando incluso los textos con las adaptaciones que consideraban necesarias" y también de "crear un teatro de su tiempo mediante la adaptación de las formas clásicas, un teatro menos realista y convencional o efectista y cómico que el impuesto por el gusto" (Paulino Ayuso 2011, 24).

Consciente de los problemas del teatro, García Lorca va más allá de la contradicción que existe entre el estancamiento de este género y la voluntad de experimentación, creando una tercera vía con un teatro revolucionario y comunicativo (Martínez López 2010). Se involucra en todas las facetas del teatro, ya que no solo es dramaturgo, sino también director, poniendo el teatro al alcance del pueblo con la creación de *La Barraca*. Su primera obra, *El maleficio de la mariposa* en 1922, no gozó de una buena acogida del público. Habrá que esperar *La zapatera prodigiosa*, y sobre todo *Bodas de sangre* en 1933 para que alcance el éxito y reconocimiento del público y de la crítica, superando la dicotomía poeta/dramaturgo. Con la guerra civil y su asesinato, su producción y su figura desaparecen del panorama cultural del país hasta los años 1950, década en la que se recupera su memoria. Con la celebración de los cincuenta años de *Yerma*, la conmemoración de su muerte y el estreno de *El público* en los años 1980, la figura de García Lorca se convierte en un mito nacional, participando en la construcción de la memoria colectiva de la nación. Desde sus primeros escritos, el tema del amor

frustrado es omnipresente, así como cierta rebelión frente a los valores vinculados por la Iglesia. Esta angustia sexual, reforzada por su condición de homosexual en la España de principios del siglo XX, se convierte en el leitmotiv de su vida con las relaciones fallidos con Salvador Dalí o Emilio Aladrén Perojo. Después de su viaje a Nueva York en 1929, García Lorca asume poco a poco su homosexualidad, característica que reflejará en *Poeta en Nueva York* o *El público* y en sus obras menos conocidas como *La destrucción de Sodoma*. Las mujeres formaron también parte de su vida, con sus amores juveniles y su relación profesional y personal con algunas actrices, como Margarita Xirgu. Tanto su homosexualidad como estas relaciones le permitieron entender la problemática de la mujer, vistas como grupo marginal.

El autor y sus obras forman parte de la sociedad y son el reflejo de su cambio, por eso resulta imprescindible conocer las grandes líneas de la evolución del estatuto de las mujeres para poder llevar a cabo un análisis textual detallado de su impacto en las obras elegidas. Además, la situación social y económica de España conoció transformaciones importantes desde la llegada de la Segunda República hasta hoy en día, con la guerra civil y la dictadura franquista. Estas circunstancias tuvieron un impacto notable en la vida de las mujeres independientemente de su edad o su estatus social. Marie-Aline Barrachina, precursora en el estudio de la historia de la España franquista, de la historia de las mujeres y del género, ofrece una nueva perspectiva relevante para trazar un panorama de las mujeres en aquella época, al igual que la obra de Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, que reconstituye las etapas de la evolución del rol de la mujer. El análisis de las principales líneas evolutivas de la sociedad lleva al periodo contemporáneo, periodo en el cual el papel de las mujeres sigue sujeto a debates, tal como lo confirman las contribuciones de la subdirectora del rector por la *Igualdad y la Acción Social* de la universidad de Málaga, Ángeles Liñán García.

La imagen de las mujeres transmitida por la sociedad siempre ha sido reflejada en su representación en la literatura. Entre las numerosas obras que se acercan a la problemática de la mujer, una tuvo un impacto en el imaginario español, *La perfecta casada* de Fray Luis de León, de 1583. La obra presenta la división del trabajo en la cual la inferioridad de la mujer se mistifica para ocultar las verdaderas relaciones de dominación entre el hombre y la mujer. El modelo femenino propuesto, que servirá de modelo para el conjunto de la sociedad, es el de la mujer católica determinada por la naturaleza y la ley divina. Así, al principio del siglo XX, prevalece el modelo de la mujer como ángel del hogar, en el que se dedica a la esfera doméstica, cuidando a su marido y sus hijos. Esta visión está respaldada por la ciencia con la figura del doctor Gregorio Marañón que afirma que la mujer no es inferior, sino que es distinta al hombre y tiene que cumplir con la misión que le ha sido asignada. Con la Segunda República, el papel de la mujer evoluciona, gracias a la promulgación de varias leyes, el derecho de voto y el desarrollo de la educación. No obstante, con la guerra civil y la dictadura, respaldada por la Iglesia y la creación de la Sección Femenina de Falange, estas reformas fueron anuladas y la mujer vuelve al hogar para cumplir su misión de madre y esposa bajo el yugo del marido. Con la apertura del régimen

y la aparición de las corrientes feministas en los años 1970, algunas reformas benefician a las mujeres y aparece una "mujer nueva", aunque siga fuertemente influenciadas por las doctrinas de la Iglesia y el discurso patriarcal del régimen. Con la transición, la mujer empieza un proceso de emancipación que culminará con la instauración de la democracia. Poco a poco, varias reformas se llevan a cabo, entre las cuales podemos destacar la ley sobre el divorcio o la violencia de género a principios de los años 2000.

A pesar de las mejoras de sus condiciones, la desigualdad entre los sexos sigue vigente. La mujer sigue cumpliendo con sus funciones de domésticas y se encarga de la crianza de los hijos. Dada su incorporación en el mercado laboral, cumple una doble función: reproductiva en el ámbito privado y productiva en el público. Sin embargo, la relación entre los sexos evoluciona y la mujer se introduce cada vez más en el espacio público, al mismo tiempo que el hombre empieza a involucrarse en lo privado.

2.1.2. Laila Ripoll

Laila Ripoll forma parte de esta generación de dramaturgos formados en la democracia, pero que aún tiene que enfrentarse a numerosos desafíos debidos a su condición de mujer. Condición de inferioridad de la mujer que ya denunciaba John Stuart Mill en el siglo XIX en su libro *The subjection of women* en el que reivindica la igualdad entre los sexos. Durante mucho tiempo, las dramaturgas debieron enfrentarse a serias dificultades para poder imponerse en un mundo exclusivamente masculino, lo que no impidió a algunas de ellas conocer el éxito no solo en la actualidad, pero también en épocas anteriores, más específicamente durante el franquismo. Sus intereses y puntos de vista son divergentes, pero todas tienen una mirada nueva sobre el teatro y, por consiguiente, sobre la sociedad. Numerosos investigadores, hoy en día, sacan a la luz el teatro femenino, como en el caso de la hispanista Virtudes Serrano o de Emmanuelle Garnier, cuyas áreas de investigación conciernen la dramaturgia femenina española y la hibridez artística. Wendy-Llyn Zaza con *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea* y Patricia O'Connor, con su obra *Dramaturgas españolas hoy: una introducción*, brindan los elementos necesarios para poner de relieve las principales dramaturgas contemporáneas.

Tradicionalmente, la dramaturgia era poco adecuada para las mujeres, puesto que sus características no se ajustaban a la naturaleza femenina que requiere pasividad. Este hecho obligó a las mujeres, en los años 1930, a adoptar el estilo masculino para poder crear obras teatrales. Durante el franquismo, el teatro femenino, con figuras como Ana Diosdado o Mercedes Ballesteros, tuvo que adaptarse a la realidad socioeconómica de la época. En los años 1980, las dramaturgas empezaron a organizarse para luchar contra las barreras que existían para las mujeres deseosas de ejercer dicha profesión. Durante este período surgen varias personalidades como Carmen Resino, Concha Romero o Lidia Falcón. El teatro histórico, nacido durante el franquismo, se desarrolla para proporcionar al público una visión renovada de este tipo de teatro. No obstante, las obras, aunque gozaron de cierto éxito, no

recibieron la acogida esperada. En la democracia, la presencia de las mujeres en la escena teatral se normaliza, lo que les da la oportunidad de buscar su propia identidad. Dos corrientes se oponen y complementan: las que eligen un camino más tradicional, como Itziar Pascual, Yolanda Pallín o Laila Ripoll, y las que optan por mezclar las técnicas y los recursos, como Ana Vallés o Angélica Liddell. En cuanto a las temáticas, siguen la línea del teatro histórico y de la memoria. El pasado se entremezcla con un teatro que se erige en contra de la guerra, de la xenofobia o de la violencia doméstica, muchas veces en formato de monólogos u obras breves. La mujer, la historia y la sociedad son las temáticas recurrentes que toman forma en construcciones realistas o más abstractas, proporcionando una nueva mirada sobre la sociedad.

Laila Ripoll forma parte de esta última generación de dramaturgas que tuvo que imponerse para poder gozar de una fama creciente. Por este motivo, cada vez más investigadores y críticos estudian su producción. Marie Soledad Rodríguez, que se interesa por las representaciones de los géneros en la literatura española, analiza su obra. Luisa García-Manso publicó artículos sobre la inmigración, el género y los conflictos en la producción de Ripoll. La guerra es también la temática abordada por Eszter Katona, hispanista húngara, y por Alison Guzmán, a través de los muertos vivientes. El franquismo y sus consecuencias constituyeron la materia prima de los análisis de Jorge Avilés Diz. Simone Trecca y Cristina Oñoro Otero trabajaron en el simbolismo de la música en las obras de la dramaturga. En cuanto a Rossana Fialdini Zambrano y Kathleen Sibbald, estudiaron sus obras cortas. Distintas facetas de la producción de Ripoll, que tratan, entre otros temas, del papel de la memoria, fueron destacadas por Laeticia Rovecchio Antón. En cuanto a Isabelle Reck, hispanista especialista del teatro, se interesó por Laila Ripoll, al igual que Eduardo Pérez-Rasilla. Estas investigaciones sirven para demostrar la importancia de esta dramatuga en la escena española contemporánea.

Laila Ripoll, al igual que García Lorca, se involucra en todas las facetas del teatro. No solo es dramaturga, actriz y directora, sino que también participa con regularidad en encuentros o escribe artículos sobre el estado de la sociedad, el proceso de escritura teatral y la función social del dramaturgo. Formada en la Real Escuela Superior de Interpretación (RESAD), cofundó en 1991 la compañía teatral el Micomicón en la que, en un primer momento, se replanteaba los clásicos del teatro español hasta 1996, año en que escribió su primera obra, *La ciudad sitiada*, estrenada en 1999. La influencia del teatro clásico es palpable en su producción, así como su compromiso político y ético. Aunque el humor sea sobre todo considerado como inherente a los hombres, Ripoll lo utiliza, así como lo grotesco, para transmitir los horrores de la guerra, temática recurrente en su producción dramática.

Desde la llegada de la democracia, las dramaturgas, de las que forma parte Laila Ripoll, se interesan por la historia para entender las relaciones que unen pasado y presente. Esta tendencia, así como las elecciones políticas desde el final de la dictadura, particularmente con el pacto de silencio, llevaron a los autores a centrar su atención en el deber de memoria. Aunque el pacto de silencio fue necesario para la reconstrucción democrática del país, fue insuficiente, puesto que las heridas nacidas

de la guerra civil no se cerraron. Por este motivo, en 2007, con la Ley de Memoria Histórica, las generaciones posteriores a las que sufrieron el conflicto y sus consecuencias abren el debate en la sociedad para poder cerrar dichas heridas. La memoria individual de las víctimas de los conflictos, no solo a nivel nacional pero también internacional, se erige como memoria colectiva. Debe darse a conocer para que las generaciones actuales entiendan su pasado con el fin de construir un presente edificado sobre bases sólidas.

El trabajo de Laila Ripoll sigue esta tendencia, dando la palabra a las víctimas de conflictos tanto nacionales como internacionales, mediante obras como *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao* o *El convoy de los 927*, obras en la que aborda la temática del exilio. Se aluden a estas producciones, aunque no se analicen por no tratar de manera específica la temática de la mujer, del mismo modo que sus últimos estrenos, *Descarriadas*, *Donde el bosque se espesa* y *Cáscaras vacías*, que se quedan fuera del límite temporal de esta tesis. En cambio, las obras *La ciudad sitiada*, *Najla*, *El triángulo azul*, *El árbol de la esperanza*, *El día más feliz de nuestra vida*, *Unos cuantos piquetitos*, *11 de marzo*, *Pronovias* y su trilogía de la memoria compuesta por *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, *Los niños perdidos* y *Santa Perpetua*, constituyen el trasfondo de nuestro análisis, por su percepción del papel de la mujer a través de los años. Estas mujeres son víctimas, víctimas de conflictos armados, tanto de las guerras, como del terrorismo, víctimas del franquismo, víctimas de la sociedad, en resumidas cuentas. Son las víctimas de esta sociedad patriarcal en la cual reina la dictadura de lo masculino y de sus preceptos, lo que las vincula con las heroínas de Federico García Lorca.

2.2. La relación entre género y sexo

Estas mujeres de carácter rico y matizado se estudian a través del prisma de los estudios de género. Se elige seguir los preceptos del análisis textual de las obras, ya que esta perspectiva permite poner de relieve los distintos elementos presentes en el texto para apoyar nuestra teoría. Por una parte, tenemos el modelo de la mujer tradicional que sigue las doctrinas impuestas por la sociedad e intenta moldearse a las normas, su sexo biológico correspondiendo a su género. Por otra parte, nos enfrentamos a tipos de mujeres que rompen, o intentan romper, las normas establecidas para poder realizarse y alcanzar cierta emancipación. En este caso, las fronteras entre ambos sexos se vuelven difusas, el sexo biológico, las preferencias sexuales y los comportamientos se separan en consonancia con las teorías contemporáneas de los estudios de género, poniendo de realce la variedad de mujeres y hombres, contra la cual la sociedad patriarcal tiene que luchar para mantener su supremacía.

Con el fin de llevar a cabo nuestra investigación, se recurre a las obras clásicas sobre los estudios de género, y más específicamente sobre el rol de la mujer. Simone de Beauvoir, con su obra maestra, *Le deuxième sexe*, publicada en 1949, forma parte de las teóricas de prestigio del feminismo, como Pierre Bourdieu, con *La domination masculine* publicado en 1998, que analiza desde un punto de vista sociológico las relaciones entre el sexo femenino y masculino. Ambas obras constituyen el punto de

partida del análisis. A diferencia del papel de la mujer en las obras de Laila Ripoll, esta temática en las obras lorquianas ha sido retomada en varias ocasiones. Michèle Ramond escribió sobre este dramaturgo, así como sobre las escrituras femeninas. En los años 1960, los críticos se interesaron por esta problemática, tal y como María Teresa Babín. Otros autores siguieron esta línea, como Carlos Feal Deibe, Brenda Frazier con *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, John Walsh o Susana Degoy. Esta temática sigue captivando a los investigadores, dada la riqueza de los textos lorquianos cuyas perspectivas de análisis están lejos de estar agotadas.

El interés por los estudios de género no es reciente, puesto que, desde los años 1950, los científicos elaboraron teorías que diferenciaban el sexo y el género, alejándose, por consiguiente, de las concepciones tradicionales y de la dicotomía femenino/masculino. *La femme mystifiée* de Betty Friedan es una obra de referencia en los estudios de género, ya que se considera como uno de los desencadenantes de la segunda ola feminista y está mundialmente reconocido. En los años 1970 se vislumbra un interés renovado por esta temática. Podemos citar Joan W. Scott que pone en tela de juicio el acercamiento exclusivamente masculino de la historia o Toril Moi, que estudia el texto literario en relación con las implicaciones políticas del feminismo. Las investigaciones de Judith Butler tratan de analizar los vínculos entre sexo y género. Aplica la noción de performatividad, tradicionalmente lingüística, a la construcción del género y a la identidad sexual de los individuos. El sexo de un individuo se determina al nacer, lo que viene después solo es el producto de la socialización. Más allá de las diferencias biológicas, la identidad de género (hombre o mujer) es una construcción social, que se hace mediante la performatividad. Desde entonces los estudios se sucedieron, como las investigaciones de la antropóloga, etnóloga y feminista Françoise Héritier o las de la socióloga Laura Bereni que colabora con Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait y Anne Revillard para presentar una síntesis sobre las relaciones de género en *Introduction aux études sur le genre*. Mediante esta base teórica, se construye un análisis de las relaciones hombres/mujeres a través de los estudios de género en las obras elegidas.

2.2.1. Unión de género y sexo

En una segunda parte, titulada “Quand genre et sexe ne font qu’un”, analizamos que, de forma tradicional, la sociedad otorga a los hombres y mujeres papeles definidos, que lejos de conferir la felicidad, les permiten saber cuál es su papel en la sociedad, papel inmutable e indisociable de su sexo.

El matrimonio, el honor y la opinión pública son los pilares de esta cultura tradicional. Cada mujer tiene que doblegarse frente a las exigencias del matrimonio, impuesto la mayoría de las veces por la familia, y no debe bajo ningún concepto infringir los códigos morales. Esta sociedad arcaica vigila sin descanso sus miembros, sobre todo a las mujeres imponiéndoles castigos ejemplares en caso de incumplimiento, o supuesto incumplimiento, de los códigos del honor. Por otra parte, la Iglesia, especialmente durante el periodo franquista, desempeñó y sigue desempeñando un papel fundamental en el proceso de socialización de la población. Su influencia es innegable, como el de la familia y de la

escuela. Las mujeres están, por consiguiente, no solo bajo el yugo de la sociedad patriarcal, sino también bajo el de las tradiciones. Así, a lo largo de este estudio, las obras de ambos dramaturgos ponen de relieve el peso de la sociedad sobre los personajes femeninos prisioneros de su rol de mujer.

Desde la infancia, la mujer es educada para responder al modelo de la mujer y de la esposa perfectas, fiel y entregada a su marido, ama de casa, y sobre todo sometida a los preceptos del patriarcado que se erigen como normas universales. Con la ayuda de pruebas seudocientíficas que afirman la superioridad del hombre sobre la mujer, la mujer integró mediante un largo trabajo de socialización las normas y reglas inherentes a nuestra sociedad reproduciéndolas aún hoy en día. Su estatuto está claramente definido, tiene que quedarse en el espacio doméstico y privado, cumpliendo su papel de ama de casa y accediendo al trabajo solo bajo circunstancias determinadas. Su actitud se moldea para convertirla en un ser pasivo, discreto, dócil, sumiso y dispuesto a cualquier sacrificio para satisfacer al hombre. Ser esposa y madre son elementos imprescindibles si quieren convertirse en mujeres realizadas e integradas en la sociedad. Es a través del papel de madre que inculcarán este esquema a sus hijos, contribuyendo así a la reproducción de los esquemas de dominación.

Aunque las mujeres sean las protagonistas en las obras lorquianas y de Ripoll, los hombres desempeñan también un papel relevante, aunque sea por su ausencia. En efecto, el hombre es el desencadenante de los dramas vividos por las mujeres. Por este motivo, se elaboran retratos de hombres, que, ellos también, sufrieron el peso del proceso de socialización y que lo integraron de varias maneras. Estos hombres pueden dividirse en tres categorías: el hombre insensible, débil y viril, que impone su voluntad sobre las mujeres que no tienen más remedio que someterse.

2.2.2. Desunión entre género y sexo

La tercera parte, titulada “Disjonction entre sexe et genre”, remite a los debates actuales a raíz de los estudios de género en los que se diferencian el sexo biológico de los comportamientos y de la identidad sexual. En efecto, algunos personajes muestran indicios de rebelión o, al menos, una voluntad de cambio, enfrentándose al orden de la sociedad patriarcal.

Las fronteras entre los sexos se entremezclan y estas mujeres se debaten entre el peso de la tradición y el deseo de modernidad. Quieren liberarse de las cadenas que les prohíben vivir una vida plena y satisfactoria e ir más allá de la dicotomía mujer fatal/mujer pura. Para alcanzar su meta, algunas protagonistas deciden ponerse una máscara lo que les permite diferenciar la imagen que proyectan a la sociedad de su verdadero yo. La mezcla de los géneros puede llegar a una confusión, ya que los personajes adquieren características propias del otro sexo, la esterilidad y la tiranía siendo dos aspectos de la mujer que llevaran a dicha confusión. La confusión puede ir aún más lejos y llevar a una verdadera inversión de los géneros. El personaje sobrepasa los límites de los estereotipos de género, de forma consciente o inconsciente, para crear su propia personalidad lejos de las normas sociales. Otro punto relevante es el travestismo usado tanto por García Lorca como por Ripoll. Presente históricamente en el

teatro, puede permitir distanciarse con lo que se narra o bien ocultar la identidad del personaje tanto física como simbólicamente.

La sexualidad es hoy en día todavía un tema tabú, y más específicamente la sexualidad femenina reprimida y censurada por los hombres y, por consiguiente, por la sociedad, mediante la Iglesia que siempre la percibió como peligrosa e incontrolable. Por este motivo, muchas mujeres están frustradas sexualmente, puesto que no pueden exteriorizar sus fantasías y deseos. El informe Hite publicado en 1946 por la sexóloga Shere Hite pone de manifiesto la diferencia entre las representaciones de la sexualidad y las prácticas sexuales, demostrando de esta manera que numerosos tabúes siguen vigentes en la actualidad. El filósofo francés Michel Foucault establece un panorama completo de la sexualidad en los cuatro tomos de *Histoire de la sexualité*. De modo más específico, Georges Bataille, en su obra imprescindible *L'érotisme*, analiza los mecanismos del erotismo y de la sexualidad, así como las relaciones que unen el erotismo, la violencia y lo prohibido.

En 1965, a José Alberich le atrajo la temática del erotismo en las obras lorquianas lo que lo llevó a estudiar este aspecto, al igual que el historicista e hispanista Brian Morris de la universidad californiana. En cuanto a Nerea Aresti, especialista en historia de género, se interesa por la sexualidad y la masculinidad. Las heroínas lorquianas y de Ripoll, que sienten no solo la frustración sexual, sino también materna y amorosa, deben luchar contra sus instintos si quieren ser aceptadas en la sociedad y no ser condenadas a vivir en margen de ella, a diferencia de los hombres que pueden expresar con libertad sus deseos. En efecto, la fidelidad y la castidad son características femeninas y no se aplican a la sexualidad masculina, lo que lleva a la doble moral que sigue vigente hoy en día. No obstante, las obras analizadas subrayan el hecho de que el deseo no puede reprimirse por completo. Este deseo se expresa mediante el erotismo de los cuerpos, del corazón y de lo sagrado, siguiendo el trabajo de Georges Bataille. Dichos elementos, así como las imágenes y símbolos ligados a la sexualidad, están omnipresentes y revelan la potencia y la fuerza del instinto frente a la represión de la sociedad.

La temática de la homosexualidad adquiere un papel relevante en este estudio, dado que de forma tradicional el homosexual se asimila a la mujer. La sociedad le otorga el conjunto de las características negativas de las mujeres, lo que suscita su rechazo por el hombre blanco y heterosexual que lo considera como un ser inferior. Este aspecto ha sido analizado por algunos universitarios y críticos. De una forma general, el filósofo y sociólogo francés Didier Éribon en su obra, *Réflexions sur la question gay*, que se convirtió en una referencia en los estudios de género, analiza la problemática homosexual. Su análisis, así como las investigaciones sobre el estigma de Erving Goffman, permiten recalcar este aspecto en las producciones analizadas. En el caso de Federico García Lorca, siendo homosexual, sus producciones dejan vislumbrar este aspecto de su ser y las consecuencias sobre su desarrollo y realización personal y sobre los homosexuales en general. Aparte del trabajo de Ángel Sahuquillo y de Paul Binding, el libro de Ana María Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, las contribuciones de María Estela Harretche, Rafael Martínez Nadal

y de María Ángeles Grande Rosales que se centran en sus obras de temática homosexual *El público*, van este sentido. Los individuos que tienen una sexualidad llamada "anormal" por el sector más tradicional de la sociedad tienen que enfrentarse al insulto e instaurar varias estrategias de disimulación si quieren realizarse y asumir su sexualidad. Al igual que para las mujeres, los hombres homosexuales tienen que elegir entre ocultar su verdadera naturaleza o desvelar la verdad y, por consiguiente, asumir las consecuencias que conlleva dicha revelación.

2.3. Cuerpos de mujeres, del texto a la escena

La cuarta y última parte, titulada "Corps de femmes, du texte à la scène", de la presente tesis se centra en el cuerpo, más específicamente en la relación entre la mujer y su cuerpo en el texto y la puesta en escena. Dada su importancia en la sociedad, la historia del cuerpo escrita por Alain Corbin permite seguir las etapas imprescindibles de las relaciones entre cuerpo y sociedad, al igual que los estudios de Natacha Ordioni que dedica a esta temática una parte relevante de sus investigaciones. Además, los análisis de Aurora Morcillo Gómez proporcionan informaciones esenciales sobre la corporeidad de las mujeres bajo el franquismo.

2.3.1. Cuerpos rotos

El cuerpo femenino está sometido al orden del patriarcado que, desde siempre, tiene que satisfacer la voluntad del hombre. En efecto, los hombres se adueñan del cuerpo de las mujeres y de su trabajo sexual mediante, sobre todo, el matrimonio. El cuerpo de la mujer debe siempre estar perfecto para satisfacer el deseo de los hombres, puesto que se considera una moneda de cambio: belleza contra capital económico. En cuanto al Estado, particularmente durante el franquismo, nacionaliza el cuerpo para que la mujer participe a la reconstrucción del país haciendo hijos. Con el culto del cuerpo, la corporeidad de la mujer se ha convertido en el símbolo de su identidad. Se define según la adecuación o no adecuación de los estereotipos vigentes, como la belleza o la juventud, lo que tiene consecuencias catastróficas sobre su identidad en caso de no corresponder a los cánones de belleza.

El cuerpo de la mujer no le pertenece, el grupo dominante se adueña de él ejerciendo, cuando lo cree necesario, violencias físicas para imponer su voluntad, como en el caso de la violencia machista. Esta violencia está también presente en las relaciones sexuales, puesto que el cuerpo de las mujeres se considera como un objeto sometido a sus deseos. El acto sexual en sí mismo está sujeto a la dominación tanto en una relación heterosexual como homosexual. Los cuerpos están no solo erotizados, sino también violentados hasta que estén totalmente, rotos, destrozados o mutilados, como lo demuestran las guerras o los atentados. La relación entre cuerpo y violencia es uno de los aspectos desarrollados por Carole Pateman en su obra de referencia *Le contrat sexuel*. Adriana Cases Sola se interesa de forma más específica por la violencia de género en la primera mitad del siglo XX en España en su tesis, ofreciendo al investigador una nueva perspectiva sobre este fenómeno social. De tal manera, el estudio de las obras

de Federico García Lorca y de Laila Ripoll permite subrayar que el cuerpo de las mujeres, constitutivo de su identidad, está sometido a la voluntad de la clase masculina dominante.

2.3.2. Cuerpos en escena

No se puede estudiar el teatro sin dedicar una parte de la investigación a la puesta en escena, dado que el teatro es un espectáculo total, que toma forma en la representación, mediante el cuerpo de los actores y actrices. Para respaldar la argumentación, las obras referentes sobre este tema son imprescindibles. Las investigaciones de Patrice Pavis, especialmente sobre la semiología y la interculturalidad en el teatro, son fundamentales para estas investigaciones, del mismo modo que los análisis de la historiadora del teatro Anne Ubersfeld. La amplitud de las investigaciones de José Romera Castillo y de Isabelle Reck acerca del teatro, lo grotesco, la recuperación de la memoria histórica y el teatro escrito por las mujeres resultan esclarecedoras, ya que se ajustan a las problemáticas planteadas en esta tesis. Para alcanzar el propósito de este trabajo, se analizan dos obras de cada dramaturgo, que, a pesar de sus divergencias, presentan numerosos puntos comunes tanto por sus problemáticas como por la forma en las que se resuelven en la puesta en escena. Se eligió *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma* en el caso de Federico García Lorca; *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)* y *Unos cuantos piquetitos* para Laila Ripoll.

Atra Bilis y *La casa de Bernarda Alba* muestran las consecuencias nefastas de la frustración sexual. *Atra Bilis* se puede considerar como una copia grotesca de *La casa de Bernarda Alba*. En efecto, la obra de Ripoll trata de cuatro mujeres frustradas velando el cadáver de un hombre encerradas en una casa, lugar donde se desatan las pasiones y la tragedia, al igual que en la obra lorquiana. Este hombre fue el marido de una, que engañó con una de las hermanas y abusó de la otra. Como Pepe el Romano es el objeto de las pasiones y los deseos, ya que todas están obsesionadas con él. Los celos, la envidia, los rencores invaden la obra. Bien se ve que estas obras tienen numerosas homologías. Evidencian la frustración de la mujer, cuyo deseo reprimido se desata llegando a consecuencias extremas. Además, reflejan las tradiciones de los pueblos, tradiciones que no han evolucionado tanto como se podría creer entre los años 1930 y hoy en día. La mujer se queda encerrada en casa, presa del qué dirán, desempeñando un papel secundario, sometida a la voluntad de un hombre que la domina y la oprime.

Unos cuantos piquetitos y *Yerma* plasman a la mujer en su relación con el matrimonio. En *Yerma*, tragedia de la mujer estéril, destaca el punto de vista de la protagonista que vive atada a las normas de la sociedad. Estas normas le impiden separarse de su marido para encontrar el amor y la maternidad junto a otro hombre, lo que llevará al trágico desenlace. En *Unos cuantos piquetitos*, las circunstancias son distintas, la mujer es madre, pero la represión y violencia a las que está sometida y de la que no es capaz de librarse, llevará al trágico final. Ambas obras tienen un desarrollo paralelo. Yerma coge los rasgos masculinos convirtiéndose poco a poco en hombre. Su marido no muestra signos de virilidad, a pesar de su afán por el cumplimiento de las tradiciones. La protagonista de *Unos cuantos*

piquetitos, mujer alegre, se vuelve cada vez más amarga y desesperada, pero sin tener la fuerza de escapar. Su marido se vuelve cada vez más viril, según las características tradicionales, y violento. De este modo, refleja los rasgos de la cultura dominante. Aquí también, setenta años más tarde, la obra pone de realce la manera en la que sigue vigente el papel tradicional de la mujer en el matrimonio, que la asfixia y acaba con ella, sin que pueda escapar de este destino.

Sin juzgar la calidad de la interpretación, las adaptaciones se analizan en la tesis enfocando el trabajo sobre las cuestiones escenográficas, de iluminación, de vestuario y la actuación de los intérpretes. De esta manera, a través del estudio concienzudo de la puesta en escena se pone de manifiesto las similitudes entre estas dos obras. Revelan la situación de la mujer independientemente de la época en la que fueron escritas o representadas, así como la representación del cuerpo y su importancia en las obras, reflejando, de esta forma, su papel en la sociedad.

3. RESULTADOS

Este trabajo de investigación permite poner de realce las diferentes representaciones de la mujer a propósito sobre todo del cuerpo y la sexualidad, mediante el teatro. El análisis de las obras de ambos autores, Federico García Lorca y Laila Ripoll, dramaturgos reconocidos en la escena contemporánea española, se reveló beneficioso para subrayar el papel de la mujer. A pesar de sus divergencias, sus puntos de convergencias brindaron la oportunidad para aprehender esta temática que sigue la línea de los debates actuales.

3.1. Los dramaturgos

Siendo miembro de la Generación del 27, Federico García Lorca es un lector asiduo del teatro clásico español, que interpreta y reescribe para llegar a la modernización de las obras que le permite llegar a un amplio público. En esta misma óptica, funda La Barraca, para favorecer el acceso al teatro a las poblaciones rurales. Su compromiso profesional se traduce a través de las numerosas conferencias que dio en cuanto a este género literario y su relación con la población. Además de las cualidades literarias de García Lorca reconocidas a nivel mundial, las circunstancias de su muerte y el proceso de recuperación de su memoria constituyeron las bases que lo erigieron como mito nacional y participaron a la construcción de la identidad colectiva del pueblo español. Tanto su orientación sexual, como sus vivencias personales, le otorgaron una sensibilidad especial que lo llevó a interesarse por el papel de las mujeres en la sociedad, como grupo marginado, y a establecer un retrato de su lugar en la sociedad española de principio de siglo XX. La guerra civil y la dictadura posterior provocaron una ruptura con las medidas tomadas durante la Segunda República a favor de la emancipación de las mujeres. Se vieron obligadas a volver dentro del hogar para dedicarse a su marido y a sus hijos, en virtud del respeto de los valores franquistas. Estas circunstancias sociales y políticas particulares se ven reflejadas en las obras lorquianas en las cuales el sometimiento de las mujeres es una realidad tangible.

Laila Ripoll, aunque forme parte de una generación posterior y, por consiguiente, no haya vivido de forma directa el franquismo y su impacto en su vida personal y profesional, sufrió las consecuencias de la dictadura patriarcal. En efecto, su condición de dramaturga en un mundo principalmente masculino es un parámetro que está reflejado en sus obras y que orienta su trabajo. Sus vivencias personales, sobre todo siendo nieta de exiliados, la llevaron a interesarse por los grupos marginados y más especialmente por las víctimas de conflictos, conflictos armados a escala de un pueblo o conflictos personales, vinculados de forma directa al patriarcado. Su teatro de la memoria se inscribe en la tradición del teatro histórico que se desarrolló durante el advenimiento de la democracia. Otorga la palabra a las víctimas de conflictos, particularmente a las mujeres, obligando al espectador a enfrentarse a su pasado con el fin de entender las implicaciones actuales de la sociedad, tanto a nivel del deber de memoria como a nivel del papel de la mujer. Este diálogo entre pasado y presente, que saca a la luz las consecuencias del franquismo. Para alcanzar su propósito, recurre a varios procedimientos como la estética grotesca que permite la representación del horror, lo que desempeña un papel en la catarsis del espectador y, por consiguiente, de la sociedad. De este modo, el impacto del teatro en la sociedad es una temática esencial en su trabajo mediante su función catártica.

3.2. Mujer y hombre

Incluso si numerosas evoluciones tuvieron lugar, desde sobre todo el final del franquismo, estas mutaciones, principalmente jurídicas, no encontraron aplicaciones inmediatas en la sociedad y en la evolución del papel de las mujeres en ella. En efecto, los cambios de mentalidades requieren más tiempo. Las representaciones mentales y los estereotipos están implantados en la caracterización propia de los individuos y son percibidos a menudo como normas universales.

De esta forma, la sociedad española está dominada por los valores tradicionales, como el matrimonio, el honor, la opinión pública, la influencia de la Iglesia, de la familia y del Estado en distintos grados. El conjunto de estos actores está al servicio de la sociedad androcéntrica y dejan a la mujer en un segundo plano, encerrada en la esfera privada, mientras que la esfera pública está dominada por los hombres. La temática principal de la mayoría de las obras lorquianas es el matrimonio, que resulta ser más bien el fruto de una unión mercantil en la cual la mujer intercambia su cuerpo por una posición social, que el fruto del amor, como en el caso de *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* o incluso *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. *El día más feliz de nuestra vida* añade a este análisis el peso de la educación franquista que condiciona las decisiones de las mujeres y cuya vida solo encuentra legitimidad a través del matrimonio. La Iglesia, mediante la transmisión de sus valores, es el hilo conductor que rige la vida de estas mujeres. De esta forma, las mujeres entienden la vida bajo el prisma de la sumisión. *Atra bilis* o *Santa Perpetua* presentan mujeres cuyas vidas están reguladas por las doctrinas religiosas, aunque el papel de dichas doctrinas sea más bien el de justificar sus actos bárbaros que el de demostrar una verdadera fe. La importancia de la opinión pública, el honor siendo uno de sus vertientes, ilustra el peso de las normas sociales que tienen que ser respetadas para pretender

a una vida digna y al reconocimiento social. Bernarda quien se preocupa más de la opinión pública que de la muerte de su hija o la Madre que envía su hijo a una muerte casi segura para preservar su honor son algunos de los ejemplos característicos. Estos pilares de la sociedad tradicional están omnipresentes. Sirven para delimitar los contornos de una sociedad en la que el papel de la sociedad era y es todavía sometido al orden patriarcal que utiliza estos elementos para legitimar su control sobre el sexo opuesto.

El análisis minucioso de las obras de Federico García Lorca y de Laila Ripoll ha permitido destacar el papel específico de la mujer en los ámbitos que se les atribuye durante el siglo XX y al principio del siglo XXI. La Madre lo explicita en estos términos: "Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás" (García Lorca 1996c, 431). Los personajes femeninos son, la mayoría de las veces, amas de casa, cuya vida gira únicamente en torno a la figura del marido y de la del hijo. Las mujeres están confinadas en el espacio doméstico en las obras analizadas, a pesar de algunas excepciones como en *Así que pasen cinco años*, *La zapatera prodigiosa*, *Víctor Bevch*, *Santa Perpetua* o el personaje de la criada presente en varias obras. Incluso en estos casos, el trabajo de la mujer se debe o a una situación transitoria mientras espera al marido, o bien se trata de profesiones en relación con las funciones llamadas "femeninas", tal como las tareas domésticas, la religión, la salud, el servicio a la persona o incluso la educación. Únicamente el personaje de Frida Kahlo, en *El árbol de la esperanza*, tiene una profesión que la libera de dichos estereotipos y permite erigirla en calidad de mujer liberada, aunque con algunos límites. Aparte del cuidado del esposo y de los hijos, las actividades de las mujeres siempre guardan una estrecha relación con su misión principal. La costura es uno de los ejemplos más destacado en estas obras. El matrimonio se traduce forzosamente por la realización de su papel de esposa. La Zapatera, a pesar de su actitud provocadora, cumple dichas funciones, al igual que la mujer de Leonardo o Yerma. Les mujeres que no están casadas, Daría o Rosita, están solteras no por elección, sino por obligación. En efecto, una mujer soltera desperdició su vida, lo que remite a las observaciones de las hijas Ayola, de Nazaria o de las hermanas de *El día más feliz de nuestra vida*. Así, la estigmatización de la "solterona" sigue vigente.

Para asegurarse de que las mujeres no abandonaran su hogar, desde el siglo XVII, la sociedad destacó el concepto de amor materno y después, el de instinto materno. Nociones omnipresentes incluso hoy en día y que influyen en las elecciones de un número importante de mujeres. Se sienten culpables cuando trabajan si son al mismo tiempo madres, dado que tienen el sentimiento de abandonar a su progenitura. Estos conceptos integrados en el imaginario colectivo, y retomados por la retórica franquista, presionan a la mujer para que se convierta en madre. Yerma encarna este modelo, incluso si todos los personajes femeninos, en grados distintos, desean ser madre y experimentan un sentimiento de profundo vacío interior cuando no pueden realizar este propósito, como lo atestigua el relato de Frida. El conjunto de estos preceptos está perfectamente integrado en las mentalidades, las mujeres reproducen estos esquemas de dominación siendo, en algunos casos, incluso más agresivas que los propios hombres.

De esta forma, la sociedad androcéntrica encuentra su principal representante en estas mujeres que transmiten las propias estructuras que condicionan su dominación.

Aunque los hombres no constituyan la temática principal de este estudio, están omnipresentes por su ausencia en las obras analizadas. En efecto, los personajes femeninos gravitan alrededor de las figuras masculinas que desencadenan el drama. Los retratos de estos hombres están menos desarrollados y matizados, por su papel de elemento desencadenante de la tragedia. Los dramaturgos brindan, en la mayoría de los casos, una visión externa del papel del hombre, mientras que la mujer está descrita en su intimidad. La introducción de Pepe el Romano causa el drama familiar y la muerte de Adela; las mentiras del hombre amado por Rosita tienen como consecuencias su soltería; el marido en *Unos cuantos piquetitos* provoca la tragedia que el espectador percibe a través de los ojos de la mujer. Esta constatación es, en sí misma, reveladora de la dominación machista, puesto que da a entender que la vida de las mujeres carece de sentido sin el hombre. Este hombre viril corresponde al estereotipo masculino. Tiene que ser fuerte, poderoso, atrevido y sexualmente activo, ya que su virilidad se mide principalmente por su poder de dominación. Leonardo o Pepe el Romano ilustran esta afirmación mediante su desprecio del sexo femenino. Con pocas palabras, tal como el Jugador de rugby, dan a conocer su control sobre las mujeres y estas últimas están atraídas hacia este tipo de personaje, lo que subraya la influencia de la sociedad patriarcal en su visión del hombre. Su falta de sensibilidad se pone también de manifiesto. Pedro abandona a Mariana, que dará su vida para él y para defender su ideal. El amante de Marijose no se preocupa por su honor o por las consecuencias que podrá tener sobre su vida, al igual que Pepe el Romano con Adela. Juan, aunque corresponda al ideal promocionado por la sociedad mediante su empeño por el trabajo y su actitud hacia su mujer, se caracteriza por su egoísmo, dado que no se interesa por las necesidades de su mujer, excepto las materiales, lo que llevará a la tragedia. No obstante, algunos de ellos sienten dificultades para corresponder a lo que la sociedad espera de ellos, el Zapatero que no puede "controlar" a su mujer es uno de ellos. La caracterización de Juan, de don Perlimplín o del Novio que se alejan del estereotipo del hombre viril son algunos de los ejemplos destacados en las obras. Estos retratos confluyen en la figura de Benibení. Simboliza el ideal del hombre moderno. Muestra fuerza y virilidad, pero sin someter a la mujer y respetando a los demás. Es relevante subrayar que dicho personaje no solo es el único que encarna una visión positiva de la masculinidad, sino también es el único de origen extranjero, lo que le da una dimensión adicional teniendo en cuenta los estereotipos culturales.

El conjunto de estos personajes masculinos y femeninos cumple con su misión como hombres y mujeres tradicionales, sometidos a las normas sociales. Esta conclusión subraya que incluso si la dominación jurídica del patriarcado no es la norma, persiste en la intimidad. Así, las obras lorquianas y de Ripoll reflejan la identificación entre sexos y géneros. Sin embargo, algunas mujeres, y hombres, no pueden o no quieren asumir el rol asignado por la sociedad. Por consiguiente, buscan su realización en

otras esferas que no le son socialmente atribuidas, lo que remite a las teorías actuales sacadas a la luz por los estudios de género.

Con el fin de alcanzar la plenitud, la máscara es uno de los procedimientos al que pueden recurrir, gracias a su doble función que oculta y revela la verdad. La Novia intenta utilizar esta máscara para esconder la naturaleza de sus sentimientos. Martirio y Daría juegan un doble rol, mujeres sumisas por una parte y crueles por otra. La Zapatera utiliza la máscara para vivir en un mundo de fantasías, ya que la realidad le resulta insoportable; Aurori y María Josefa llevan este concepto hasta lo extremo alcanzando la locura. A propósito, en *El público*, esta máscara se vuelve una realidad tangible, puesto que está materialmente presente en el escenario. Estas mujeres están desgarradas entre tradición y modernidad, tratan integrar las características de la mujer moderna, sin perder de vista su misión en la sociedad. La dicotomía entre mujer fatal y mujer pura está omnipresente en los personajes y se concentra en las tres mujeres de *El día más feliz de nuestra vida*. Estas actitudes fuera de lo común tendrán múltiples consecuencias, pero destacan, una vez más, la dificultad de la mujer para emanciparse de las normas sociales patriarcales.

La importancia de la construcción social de género, marcada por los ideales machistas, suscita numerosos debates cuya meta resulta ser la redefinición del sexo y de los comportamientos de los individuos. Dichos debates ponen de realce la diversidad de los comportamientos humanos más allá de su sexo biológico. El reflejo de la problemática de género es omnipresente en las obras estudiadas. El análisis de las obras revela la dualidad de los personajes y, por consiguiente, la confusión de los géneros tradicionales. Las mujeres estériles exhiben elementos asociados al sexo masculino. Yerma con su frase "ojalá fuera yo una mujer" (García Lorca 1996j, 494) y su comportamiento es uno de los ejemplos destacados, al igual que Frida cuya actitud y arte se alejan de las representaciones de la mujer "femenina". La tiranía de Bernarda o de Nazaria las conduce a coger rasgos masculinos para imponer su voluntad a las demás mujeres. No obstante, los comportamientos masculinos siempre están al servicio del patriarcado, dado que sirven a la reproducción de los esquemas de dominación. Esta rebelión, voluntaria o no, lleva a los personajes a una inversión de géneros. La Novia es viril, el Novio frágil, como Belisa y Perlimplín. Los hermanos de Perpetua dudan incluso del sexo de su hermana. Añadiendo una dimensión suplementaria, los dramaturgos recurren al travestismo de los personajes. La indefinición de la identidad sexual halla su expresión suprema en *El público*, mientras que, de forma paradójica, la obra posterior de Ripoll, *Víctor Bevch*, valida la visión tradicional de los géneros con el personaje de Víctor. De este modo, se puede destacar que Lorca ya había entendido todo el alcance de dicha problemática, que aún hoy en día no está aceptada de forma universal.

Por consiguiente, aunque la ruptura no sea completa y requiera numerosos años antes de volverse efectiva, la frontera entre los géneros tiende a difuminarse. Cada individuo integra las características del otro sexo, lo que permite la revelación de una multitud de géneros que no están definidos.

3.3. Sexualidad

La sexualidad ha sido y sigue siendo un tema tabú, especialmente la sexualidad femenina. La mujer liberada sexualmente se define como una mujer de poca moral y remite a una imagen negativa que se opone a la de la mujer pura y casta preconizada por la Iglesia y reafirmada por el franquismo, apoyada en datos pseudocientíficos. Sexualidad y procreación fueron durante mucho tiempo considerados como indisociables. Por este motivo, esta representación sigue implantada en las mentalidades actuales, lo que provoca una frustración en estas mujeres que se ven obligadas a reprimir su sexualidad.

Yerma, que solo experimenta la sexualidad como medio para alcanzar la maternidad, siente esta frustración que la llevará a la tragedia. Para cubrir esta frustración sexual generada por la represión de los deseos, algunas mujeres, Adela o Marijose entre otros personajes, van a dejar sus instintos expresarse y transgredir las normas. La frustración sexual y amorosa lleva a los individuos a rebelarse o a alcanzar grados insospechables de maldad, como en el caso de Martirio, Perpetua o incluso Daría. En efecto, la presencia de un hombre en medio de mujeres es suficiente para desencadenar las pasiones y recurrir a actos reprensibles moral e humanamente. “En el amor y en la guerra todo vale” (Ripoll 2013e, 248) afirma Perpetua para justificar la crueldad de sus actos. Estas normas estrictas se aplican sobre todo a las mujeres. La sexualidad masculina se percibe como normal y el hombre tiene que encontrar una forma de desahogarse. De esta forma, la mujer se convierte en la guardiana del honor familiar. En caso de que el hombre infrinja la moral, la culpa recae sobre ella y, en cualquier caso, ella debe perdonarlo. Estas mujeres reprimen su libido, pero a pesar de sus esfuerzos para ocultarla, no pueden hacen que desparezca por completo, como en el caso de la relación de Yerma con Víctor o en el del conflicto interno que carcome a la Novia, que acabará huyendo con su amante o incluso Marijose que engaña a su prometido. El inconsciente domina la razón humana y conduce a los personajes a buscar en su subconsciente la sensualidad y la pasión, lo que les conduje a estados ambivalentes en los cuales desean lo que odian. Excepto Adela, todas estas mujeres se someten a la moral y transgreden solo de forma parcial lo prohibido.

La presencia del erotismo en estas obras se adapta a los análisis de Georges Bataille (Bataille 1965). El erotismo de los cuerpos es omnipresente, particularmente a través de Adela y Belisa. La fuerza del instinto es superior a la de la razón. Utilizan su cuerpo para conseguir sus propósitos. El erotismo está íntimamente vinculado a lo prohibido, en efecto, lo prohibido erotiza el objeto de deseo y provoca impulsos incontrolables en las heroínas. El erotismo no solo es corporal, se asocia también al corazón como con Mariana o Perlimplín, que se sacrifica ofreciendo a Belisa la espiritualidad. En este último caso, cuerpo y corazón se unen, al igual que en la relación entre Maricarmen y Benibení. Este erotismo exacerbado conducirá a lo sagrado y, por consiguiente, al sacrificio de la mujer por el amor de un hombre. Para dicho hombre, este sacrificio no tiene ningún valor transcendental, puesto que se trata de su deber como mujer. Para él, el amor es un valor entre tantos otros, mientras que, para ella, el amor es

una sumisión total y constituye la meta de su existencia. Este concepto se aleja de una construcción del amor equitativa como lo afirma Simone de Beauvoir. Para ella, la relación se basa en el reconocimiento recíproco de las libertades de cada uno de los individuos (Beauvoir 1949). Estas manifestaciones eróticas se expresan mediante imágenes y metáforas esparcidas a lo largo de las obras y, de este modo, refuerzan la fuerza del instinto frente a la moral.

El hombre homosexual forma parte del mismo grupo marginado que el de las mujeres dado que no corresponde a la dicotomía tradicional de género. Por este motivo, la problemática homosexual desempeña un papel fundamental en este estudio y más particularmente dentro de la temática de la sexualidad. Los insultos a los que se enfrenta este colectivo contribuyen a la construcción de una identidad negativa que toma las características que la sociedad le atribuye. Los clichés presentes en las obras de Ripoll, tal y como en *El público*, son representativos de esta imagen de la sociedad que sigue siendo en parte negativa, imagen debido sobre todo al miedo frente a lo desconocido. Si quieren integrarse en la sociedad, los estigmatizados, según Erving Goffman, tienen que establecer estrategias que se traducen a menudo por varios tipos de disimulación (Goffman 2001). De este modo, podrán librarse de los estigmas, como lo subrayan los personajes de *El público*, que, a través de este procedimiento, alcanzarán su propia verdad.

Por consiguiente, se puede deducir que la sexualidad, específicamente la de las mujeres y de los homosexuales, plantea todavía varios problemas. Aunque el sexo esté expuesto tanto en la esfera privada como pública, las tensiones entre sumisión a las normas y deseo de reconocimiento son los elementos constituyentes de la sociedad. Los individuos tienen que elegir entre exponer su sexualidad y sufrir las consecuencias sociales u ocultar su intimidad y participar de forma involuntaria a la reproducción de los esquemas de dominación patriarcal.

3.4. Cuerpo

La sexualidad se vincula al cuerpo, cuya imagen se construye por el discurso de la sociedad y contribuye a la construcción identitaria de la corporalidad. El hombre, afirma Carole Pateman, utiliza el cuerpo de la mujer, quien se adueña de él mediante el contrato sexual (Pateman 2010). El culto al cuerpo, inscrito en el imaginario colectivo, solo es uno de los medios para someter el cuerpo femenino al orden de la clase dominante, como en *Unos cuantos piquetitos*, obra en la que el hombre juzga constantemente el cuerpo de su mujer. La maternidad, preconizada por el franquismo, otorga una dimensión pública al cuerpo femenino, puesto que constituye un instrumento al servicio de la sociedad. Este cuerpo para los demás tiene que ajustarse al ideal de la sociedad. El incumplimiento de dicho ideal provoca el rechazo por la sociedad. De esta manera, la identidad de un individuo y su autoestima dependen de su corporalidad. Esta constatación se refleja en la relación que mantienen las mujeres en *La casa de Bernarda Alba*, que se denigran y se insultan entre ellas o en *El árbol de la esperanza*.

El proceso de socialización es el medio a través del cual se construye el cuerpo de la mujer, cuya belleza y juventud resultan ser los elementos esenciales. Dichas características, imprescindibles para ser reconocidas a nivel social, son las que, paradójicamente, provocarán el desprecio y la violencia de los hombres, como en el caso de Víctor, que considera que el cuerpo de Nerea le pertenece. La vejez y la fealdad excluyen a las mujeres de la sociedad, les niegan el amor y el reconocimiento social, Daría siendo uno de los ejemplos de ello. En cuanto al hombre, éste no envejece, sino que madura. No necesita recurrir a trucos o artificios para preservar su belleza y su juventud, dado que su valor como individuo no se mide con estos criterios. Los hombres poseen el cuerpo femenino mediante la violencia simbólica o real si lo desean. La interiorización de este procedimiento por las mujeres participa en la construcción de su identidad, dado que asimilan esta situación. Así, son incapaces de denunciar dicha situación, al igual que la mujer en *Unos cuantos piquetitos*, que integra los argumentos de su esposo. Este último no duda en culpabilizarla de la violencia ejercida en contra de su persona. No obstante, algunas mujeres, por ejemplo, Yerma o La Poncia, se rebelan en contra de esta pasividad demostrando violencia. De esta forma, evidencian que los comportamientos violentos no son innatos o propios de un sexo, pero que son el resultado del proceso de socialización.

El hombre detenta el poder, es él el que fija las condiciones de dominación y que se apropia del cuerpo de la mujer como objeto sexual, sometido a sus deseos. Por este motivo, el sexo se asocia a la violencia. La dominación erotizada de la mujer es pues la base de las relaciones sexuales. Se desea a la mujer para mancillarla y dominarla, afirma Georges Bataille (Bataille 1965), como se puede comprobar en *Bodas de sangre* o en *El público*, con el caso del sadomasoquismo. La violación se erige como la máxima expresión de esta dominación, tanto en el ámbito privado con la violación conyugal, como en *Unos cuantos piquetitos* o *Najla*, o público con la violación que procede de los conflictos, como *La ciudad sitiada* o *El triángulo azul*, en las que los hombres se perciben como animales incontrolables. Las mujeres venden su cuerpo y los hombres se adueñan de él, como si fueran objetos de los que se deshacen una vez que su deseo queda satisfecho. Las guerras y las relaciones de poder son elementos recurrentes en la historia de la humanidad. La conquista de poder se materializa con la violencia y la muerte, mediante la sumisión de la población, los asesinatos, las heridas y mutilaciones, con la división de los cuerpos, en resumidas cuentas. Teniendo en cuenta la importancia del cuerpo en la sociedad, las consecuencias de dichos actos sobre la percepción de la corporalidad son desastrosas para la construcción de la identidad. Estos cuerpos, que pueden ser mutilados, obligan a las mujeres a buscar la fuerza necesaria para construirse una vida fuera de las normas sociales y, por consiguiente, a sufrir los estigmas. Las mujeres de *Pronovias*, víctimas de un atentado, aprenden a vivir con su cuerpo, lo asumen y lo valoran, mostrando valor para definir su identidad al margen de su aspecto físico. Ocurre los mismo en *El árbol de la esperanza*, obra en la que Frida Kahlo es víctima de las consecuencias de un accidente. Más allá de la mutilación, los cuerpos pueden ser destrozados. La aniquilación de los cuerpos se debe a

los conflictos, como en el caso de *Once de marzo*, o a la violencia doméstica como en *Najla* y *Unos cuantos piquetitos*, o a la incomprensión de la sociedad, como se ve en algunas de las obras lorquianas.

Por lo tanto, los personajes en la producción de ambos dramaturgos demuestran que el cuerpo no debe ser el reflejo del alma, pero que solo es una envoltura carnal. Esta envoltura no constituye en ningún caso su identidad. Con esta visión, estas mujeres se alejan de los postulados de la sociedad androcéntrica.

El cuerpo es el elemento fundamental de las obras analizadas tanto a través del estudio de la forma escrita, como con el estudio de la puesta en escena. En efecto, el teatro no es solo texto, sino que es también representación. En las decisiones de los directores respecto a la elección de las actrices, el cuerpo de la actriz se toma en cuenta, en muchos casos, por su belleza y juventud. Su trabajo escénico refleja también esta constatación. En su trabajo, las actitudes llamadas "femeninas" y "masculinas" se materializan en la escena, participando así al estancamiento de los esquemas de dominación. Las adaptaciones elegidas para este análisis recalcan la corporalidad de los personajes y su vínculo con la sexualidad.

La sensualidad de los personajes se pone de realce, tanto en los personajes que corresponden al estereotipo de la belleza y la juventud, como es el caso en algunas de las hijas de *La casa Bernarda Alba* o Yerma, como en los personajes que se alejan de estos clichés, como las mujeres mayores de *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)*. Además, los actores en esta última obra son hombres, lo que les aleja aún más de los estereotipos de géneros. Las relaciones de dominación/sumisión, que corresponden al hombre y a la mujer respectivamente, se ponen de manifiesto mediante su corporalidad. *Yerma* y *Unos cuantos piquetitos* escenifican a hombres violentos, violentos mediante sus palabras y sus actos. Asimismo, sacan a la luz mujeres que, aunque sumisas en un principio, transmiten, gracias a su corporalidad, su deseo y voluntad de rebelión.

Las cuatro obras analizadas, así como su análisis comparativo permiten sacar a la luz la importancia del cuerpo, no solo como cuerpo de la actriz, sino también respecto a la corporeidad de la mujer en el imaginario colectivo. En efecto, es a través de su uso y su grado de correlación con las normas sociales y los estereotipos de géneros que las mujeres pueden manifestar su relación con su identidad individual y colectiva.

4. CONCLUSIÓN

Las obras de Federico García Lorca y de Laila Ripoll elaboran un panorama de mujeres que se inscriben en los debates actuales sobre las relaciones de género y el papel de la mujer en la sociedad. Las obras más recientes de Laila Ripoll van en este sentido e interrogan la sociedad sobre su pasado y sobre las consecuencias de sus actos sobre la construcción identitaria de las mujeres. Aunque se hallan fuera de esta área de investigación, su análisis habría podido añadir unas sólidas aportaciones a esta

demostración y enriquecer el contenido. De este modo, esta tesis constituye una base que se podrá seguir para poner de realce elementos complementarios a este trabajo.

Esta tesis, principalmente pluridisciplinar, permite sacar a la luz los distintos aspectos de la representación del rol de la mujer en la sociedad mediante el prisma del teatro, dado su compromiso con los problemas de la sociedad y su función catártica. Sin pretender a la exhaustividad de este recorrido, se considera haber hecho algunas aportaciones, aunque sean parciales, al enriquecimiento de los estudios de género y, de esta forma, haber contribuido a favorecer la igualdad de los sexos. Se ha demostrado que, en un primer lugar, las mujeres parecen integrar las normas sociales que las encierran en su papel de mujer "femenina" debido al proceso de socialización llevado a cabo por la sociedad androcéntrica. En un segundo lugar, transcienden este estado, puesto que buscan liberarse del yugo patriarcal con la ayuda de sus palabras y actos, a través de la relación con el cuerpo. Los personajes femeninos estudiados pertenecen a épocas distintas a nivel temporal y social. Sin embargo, presentan características similares lo que refuerza la percepción de una sociedad que, a pesar de los progresos innegables en el ámbito social, tiene aún mucho camino que recorrer para alcanzar la igualdad y para aceptar las diferencias inherentes a cada individuo.