

**Les voix des femmes dans les espaces ouverts et fermés de l'œuvre de Federico García Lorca: LA CASA DE BERNARDA ALBA**

*HAMMOUCHE BEY-OMAR Rachida*

*Maître de Conférences A*

*Faculté des Langues Etrangères*

*Département d'espagnol*

*E mail : beyomarrachida@gmail.com*

Résumé

La pièce de théâtre de Federico García Lorca *La Casa de Bernarda Alba* met en scène deux protagonistes, la maison, cet espace fermé où se déroulent tous les drames de cette famille composée uniquement de femmes et la mère, la tyrannique et la despote dont l'autorité jusqu'à la cruauté et la dictature font réagir une partie de sa famille et nous lecteur extragiegétique. Dans l'Espagne rural et franquiste, l'auteur à travers des espaces ouverts et fermés, nous mène au cœur d'un drame oppressant où les pulsions de vie et de mort se croisent et se chevauchent. Avec Bernarda Alba vivent ces cinq filles Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, et ces domestiques dont La Poncia qui jouera tout au long de la pièce un rôle de défenseur de la cause féminine. Il nous est difficile d'imaginer une pièce de théâtre qui se termine par le mot silence ! C'est le mutisme des voix. C'est aussi le silence de l'Espagne profonde que Lorca met en valeur à travers ce drame de femmes. L'analyse que nous nous proposons de développer à pour titre « Les voix des femmes dans les espaces ouverts et fermés de l'œuvre de Federico García Lorca: La Casa de Bernarda Alba. » Ces espaces sont-ils

révélateurs d'oppression et de soumission et nous transmettent-ils la révolte et l'angoisse des personnages de la pièce?

Mots clés : Maison, protagoniste, femmes, espace ouvert/fermé, oppression/liberté

L'écriture de la pièce de théâtre *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca fut achevée deux mois avant sa mort soit le 19 juin 1936 et sera jouée pour la première fois à Buenos Aires. A cause de la censure, le public espagnol attendra jusqu'à 1961 pour assister à la première représentation officielle. En France, en 1951, son interprétation artistique et théâtrale au Festival de Biarritz et au Théâtre de l'Œuvre avec les costumes d'Antoni Clavé lui valut un énorme succès. La profondeur du texte et l'interprétation des acteurs ne laissèrent pas le public insensible. Le drame vécu par l'Espagne de l'époque et que l'histoire répète de nos jours fait que cette œuvre soit traduite en de nombreuses langues et remporte un triomphe phénoménal. La pièce traite de la condition de la femme et précisément d'une mère qui décide de vivre un deuil rigoureux en enfermant ces filles. En Algérie la pièce fut jouée par la troupe du Théâtre régional d'Alger et l'actrice principale dans le rôle de la mère fut Dalila Hlilou.

Dans cette pièce de théâtre, l'espace joue le rôle de support et de pilier de l'action. C'est la composante et la structure de l'œuvre, les lieux sont restreints et réduits et produisent du sens à la pièce. « Ils permettent et font obstacle à des actions, des dialogues et des descriptions. » (Yves Reuter, 2000 : 57) A cet effet Anne Ubersfeld souligne que: « Le texte théâtre a besoin pour exister d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les

rapports physiques entre les personnages » (Ubersfield, Anne, 1982 : 139) mais aussi nous ajouterons qu'à l'unité de lieu ici la maison doit se greffer l'unité de temps les 12 heures du déroulement de la pièce.

Le paratexte de cette pièce est le premier indice toponymique, la première information locative puisque tout se passera dans cet espace fermé qui est la maison. C'est une sorte de *didascalie* (instruction) comme l'évoque Edgard Samper dans la *figuration de l'espace*<sup>24</sup> de cette œuvre. Ces didascalies sont paradoxalement à la fois hautement révélatrices d'un point de vue théorique et insignifiant dans l'économie même du texte dramatique. Dans *lire le théâtre* qui est le texte d'Ubersfeld les didascalies représentent l'une des deux couches textuelles par le biais desquelles s'accomplit la double énonciation théâtrale. La didascalie ne désigne pas un post-texte mais un texte écrit en même temps que le dialogue et loin de jouer un rôle secondaire, elle constitue un véritable système de signes.

Dans *La Casa de Bernarda Alba*, le paratexte est le lieu où se déploiera l'action y compris là où l'on verra le drame du dehors: le lynchage de la fille de la Librada Acte II, et où se déroulera le drame à l'intérieur de la maison: le suicide d'Adela. Acte III. Le titre dévoile l'importance autant de la *casa* comme étant un lieu clos, que celui du personnage austère qui est Bernarda Alba. Lorca, à partir du paratexte met sur le même pied d'égalité lieu et personnage principal de la pièce. Ce sont les deux protagonistes de son œuvre. Toute l'action se

---

<sup>24</sup> SOUBEYROUX, Jacques *Lieux dits* article de SAMPER Edgard intitulé *figuration de l'espace*. France : Amazon, Université de St Etienne Amazon.

joue à l'intérieur de la maison. D'un point de vue pragmatique, le paratexte indique d'une manière voilée l'élément qui a déclenché le processus de l'écriture, le déclic autour duquel s'est développé le texte dans son ensemble. Pour le lecteur le titre est une promesse. Le sous titre *Drama de mujeres en los pueblos de España* en traduction « Drame de femmes dans les villages espagnols » à un champ d'action plus large que le titre en lui même. Il ne s'agit plus d'un seul personnage mais de plusieurs d'une part et d'autre part ce n'est plus la maison mais les villages d'Espagne. Le sous titre est un message que Lorca lance aux femmes des fins fonds de l'Espagne. L'espace dans le sous titre est ouvert, *les villages* sous entendu l'Andalousie, et le personnage n'est plus unique mais pluriel. Il élargit l'action à l'ensemble de l'Espagne rurale. Il sert à éclaircir le genre dramatique. Le titre et le sous titre sont des composantes formelles de la pièce, des types de macrodidascalies aperturales qui contribuent à situer celle-ci dans les espaces dramatiques. Ils appartiennent à la structure profonde de la pièce.

-Espace de la trame et de l'histoire

C'est un huis clos de femmes. L'œuvre débute au retour de l'enterrement du mari de Bernarda qui décrète à ses filles un deuil de huit années. L'espace et le temps sont intimement liés, il s'agit comme le dénomme Bakhtine du chronopote de l'action. La mère veut séparer ses filles du monde extérieur. Dans cet univers de femmes elle représente « la expresión histórica de los intereses económicos en función de los cuales se habían establecido los conceptos de la religión, familia, sexualidad, libertad, y de cuanto, sustancialmente, definía

la vida.»<sup>25</sup> (Monleón José, 1986 : 379) Toutes se révoltent à leur manière, mais Adela n'accepte aucunement la décision de sa mère. Sa seule délivrance de la maison, de ses sœurs, de La Poncia et de sa mère est le suicide qui est son ultime échappatoire.

-Espace du dehors proche et de l'intérieur de la maison de Bernarda Alba

La maison se situe dans une rue et précisément dans une impasse aux confins du village, mais n'est pas isolée puisque La Poncia peut épier les voisines. La rue où l'on entend des bruits des cris... est décrite par Bernarda Alba comme un lieu de débauche. C'est un endroit considéré comme interdit à ses filles, d'ailleurs la porte se fermera après les femmes du cortège funéraire pour huit années. Trois espaces intérieurs se dégagent de l'œuvre : tout d'abord l'espace mimétique où se déroulent toute l'action, c'est-à-dire le cadre dans lequel évolue tous les personnages, avec ses contrastes symbolisés par deux couleurs opposées, le noir et le blanc: noir le deuil, noirs les habits des femmes, noire la nuit, noir le drame mais blanc le soleil qui éclate dehors, blanc le jour qui passe par la fenêtre, et blancs les murs de l'intérieur. On a par ces deux contrastes de couleurs, les photos - portraits de famille du début du siècle. Ensuite l'espace diégétique, les emplacements où toutes les réalités présentes sont suscitées mais non présentes dans la scène mimétique. C'est par exemple dans cet espace que défilent les femmes du cortège funéraire au nombre de 200, la mendicante et sa fille. Ces deux espaces durant la représentation sont mis en place simultanément. Enfin,

---

<sup>25</sup> En traduction personnelle: L'expression historique des intérêts économiques en fonction desquels furent établis les concepts de la religion, famille, sexualité, liberté et qui substantiellement définit la vie.

les espaces irréels et invisibles évoqués par les personnages. C'est le monde du rêve, de l'imaginaire et du fantasme.

L'étude de la maison en tant que protagoniste et réalité physique est exprimée au début des trois actes. Elle représente l'ordre et la sécurité en comparaison à l'espace externe qui symbolise la force et le désordre. Mais c'est dans cet espace fermé que l'extérieur est évoqué, et ce, a travers les descriptions et le dialogue des personnages. Cette macrodidascalie spatiale est constituée d'un long paragraphe dans lequel se mélangent inmanquablement des informations d'ordre varié. Les dimensions spatiales dans *La casa de Bernarda Alba* sont porteuses de sens et de significations et jouent le rôle d'éclairage à la pièce.

- Acte I

A l'ouverture du rideau la scène est vide de personnage. Le spectateur pénètre dans la maison et scrute tout le décor proposé par la mise en scène. La chambre très blanche contraste avec l'évènement du deuil. Dans le texte:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arcos con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende de la escena. Al

levantarse el telón está la  
escena sola. Se oyen doblar  
las campanas.<sup>26</sup> (Lorca, 2008:  
139)

Tout est sobre, les matériaux (le jute et la paille) n'adoucissent en rien la sévérité du décor. Tout doit être blanc, propre et pure comme le commande le personnage de Bernarda. C'est d'ailleurs pour elle une réelle obsession. L'épaisseur des murs souligne aussi l'incommunication avec le monde extérieur.

Bernarda ordonnant à La Poncia:

« Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir el duelo »<sup>27</sup>(Lorca, 2008: 148)

Le contraste entre la tonalité des murs et la tenue des femmes laissent suggérer le conflit qui opposera la mère aux filles. C'est cette séquence noir / blanc que qualifie Lorca de *documental fotográfico*.<sup>28</sup> Cependant de cet espace concret émerge un autre ouvert, imaginaire représenté par des tableaux suspendus où sont peintes des créatures mythologiques. Le poète grenadin veut à travers cet indice faire voyager les spectateurs-public dans un monde irréel, fantastique, de légende et de rêve. Ce double jeu réel/irréel, crée une atmosphère de fermé/ ouvert, visible/ invisible. Tandis que les pompons et les

---

<sup>26</sup>En trad. pers. Chambre très blanche de l'intérieur de la maison de Bernarda. Murs épais. Portes en forme d'arc avec des rideaux en jute qui terminent par des pompons et des volants. Chaises en paille. Tableaux représentant des paysages invraisemblables de nymphes ou rois de légende. C'est l'été. Un grand silence ombreux se dégage de la scène. Au lever du rideau la scène est vide. On entend sonner les cloches.

<sup>27</sup>En trad.pers. Tu dois faire en sorte que tout soit très propre afin d'accueillir le deuil.

<sup>28</sup>En trad pers. document photographique

volants éléments superflus du décor dans cette ambiance interrogent le spectateur et le laisse dubitatif.

### -Acte II

Le second acte est moins riche en didascalie, mais nous découvrons des lieux alvéolaires de la maison, ici les chambres des filles de Bernarda. L'auteur n'hésite pas à répéter le même type de description afin de nous faire partager la monotonie de cet environnement.

« Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está La Poncia. »<sup>29</sup> (Lorca, 2008: 189).

La pièce n'est plus très blanche mais blanche. Elle est au delà du monde extérieur. L'espace se referme et isole les personnages. Dans le texte : « Vuelven a sonar campanas... »<sup>30</sup> (Lorca, 2008: 147)

### -Acte III

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda Alba. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y

---

<sup>29</sup> En trad. pers. Chambre blanche de l'intérieur de la maison de Bernarda. Les portes de la gauche donnent sur les chambres à coucher. Les filles de Bernarda sont assises sur des chaises basses cousant. Magdalena brode. A leur côté La Poncia.

<sup>30</sup> En trad. Pers. Les cloches recommencent à sonner...

sus hijas. La Poncia las sirve. Prudencia está sentada a parte. Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos.<sup>31</sup> (Lorca, 2008: 139)

Il n'y a presque pas de lumière il fait presque nuit et les murs sont légèrement bleutés. Dans l'édition de María Francisca Vilches de Frutas il est écrit que : « Empleó los colores blanco y azul asociados a aspectos relacionados con la muerte. El blanco sugiere el carácter casi religioso de la tragedia... »<sup>32</sup> (Lorca, 2008: 42). Les personnages sont dans le patio et les portes sont éclairées par la lumière de l'intérieur. La luminosité se perd et peu à peu tout devient sombre. On a l'impression que la scène se replie en elle-même et que le peu de mouvement ressenti bascule vers l'intérieur. Ces nuances du bleu vers le noir sont le symbole de l'éloignement des femmes du monde extérieur, c'est comme si elles s'évanouissent dans le noir. Les couleurs blanc/bleu, procédé Lorquien sont prémonitoires de la mort et préparent le spectateur au drame. Le patio reste un lieu de contradiction mais aussi privilégié car c'est là où les hommes ont bu la citronnade (Acte 1.) et aussi là où Bernarda Alba permettait à sa mère folle de se promener, c'est le lieu du désordre

---

<sup>31</sup> En trad. pers. Quatre murs blancs légèrement bleutés de la cour intérieure de la maison de Bernarda Alba. Il fait nuit. Le décor est d'une parfaite simplicité. Les portes illuminées par la lumière des intérieurs, reflètent un éclat à la scène. Au centre une table avec un quinquet, où sont entrain de manger Bernarda et ses filles. La Poncia les sert. Prudence est assise a part. Au lever du rideau il y a un grand silence, interrompu par le bruit des plats et des couverts.

<sup>32</sup>En trad. Pers. Il associa la couleur blanche avec le bleue avec des aspects ayant relation avec la mort. Le blanc suggère le caractère religieux de la tragédie.

contrôlé. « Dejadla que se desahogue en el patio. »<sup>33</sup> (Lorca, 2008: 139) C'est aussi un lieu de transition entre deux espaces, fermés et ouverts. Cet espace géométrique composé de quatre murs enferme à la fois les personnages et les spectateurs jusqu'à l'oppression et l'étouffement. Par ce procédé de mise en scène, Lorca veut que le spectateur ressente autant que les filles de Bernarda l'enfermement et la claustrophobie. Il ne s'agit plus pour les acteurs de se distancier des spectateurs mais au contraire de les entraîner dans cet espace énonciateur d'un drame. Dans les trois actes le lecteur-spectateur assiste au mouvement interne symbolique de l'action.

Acte I Les femmes assises parlent.

Acte II Les femmes assises cousent.

Acte III Les femmes assises dinent.

Ce sont des corps assis qui ne prennent pas de place dans l'espace, leur position assise traduit la soumission à l'autorité.

La macrodidascalie temporelle entre l'acte I et l'acte III est marquée par deux phrases du texte :

« Es verano c'est l'été » Acte I, il fait très chaud.

« Es de noche Il fait nuit » Acte III, il fait noir.

Ces trois actes sont entrecoupés de violentes agitations et précédés par des marqueurs de temps : l'été et la nuit soulignent l'étouffement et l'oppression subit par les filles de Bernarda Alba.

---

<sup>33</sup> En trad. pers. Laissez là se défouler dans la cour.

La maison est décrite par les filles de Bernarda, d'enfer, pour Angustia c'est une prison, pour Adela c'est la maison de guerre et pour La Poncia c'est un couvent. Ces quatre métaphores utilisées par les personnages lorquiens transforment la maison de Bernarda en un « espace coercitif, Elles sous-entendent un principe de clôture, de surveillance et de discipline.» (Samper Edgard, 1993 : 188)

- Espace des âges et valeur symbolique des prénoms

Dans la casa de Bernarda Alba cohabite des femmes de différentes générations et classes sociales. Deux personnages de l'œuvre, Bernarda, la mère et La Poncia, sa domestique constituent « son axe structural »<sup>34</sup>. Leurs âges varient par vingtaine, *Adela* a 20 ans, *Angustia* 40 ans, *Bernarda* 60 ans, *María Josefa* 80 ans. Ces quatre âges remarquables correspondent aux quatre moments fondamentaux de la vie de l'être humain.

Les prénoms reflètent la personnalité des protagonistes de l'œuvre. Ils sont choisis scrupuleusement par l'auteur afin de transmettre une connotation du pouvoir aux mots. Le prénom de *Bernarda* signifie, selon Ricardo Domenech<sup>35</sup> avec force et poigne de l'ours. Le fait d'emprisonner ses filles et sa mère démontre sa force dictatoriale et masculine. Celui d'*Amelia* a comme sens sans miel, tandis qu'*Adela* a pour signification nature noble, en arabe justice. *La Poncia* est le féminin du prénom *Pilatos* qui signifie se

---

<sup>34</sup> Voir les travaux de Issac Rubio, 1980, *Notas sobre el realismo de La Casa de Bernarda Alba, de García Lorca*. pp. 169-172

<sup>35</sup> Voir l'article de Ricardo, DOMENECH, p. 306 et celui de Henryk, ZIOMEK, *el simbolismo del blanco en la casa de Bernarda Alba y en la dama del Alba*, Symposium, XXIV, 1970, pp 81-85.

*lave les mains avant la tragédie*. Chacun de ces prénoms sied au personnage et le représente au sein de l'œuvre.

-Espace de violence et d'oppression

L'espace de violence apparaît dans les gestes du personnage de Bernarda Alba : Lorsqu'elle jette l'éventail à fleur que lui propose Adela, en frappant Angustia et giflant Martirio. Bernarda veut conquérir l'espace par la force, l'autorité et le pouvoir. Sa représentation tout le long de la pièce accompagnée d'un bâton qui n'est autre que le prolongement de son bras, dévoile la puissance que peut être elle n'a pas en vérité et qu'elle veut exercer sur ses filles. Le bruit assourdissant du martellement de sa canne sur les planches du théâtre dédouble sa personnalité dominatrice. La force du personnage est au delà de son corps. Elle n'a aucun sentiment filial vis-à-vis de ses filles, ce qui l'importe c'est le paraître dans cette société dure du début du XX ème siècle. « Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar »<sup>36</sup> (Lorca, 2008 : 250) Les deux personnages qui la contrecarrent et qui méritent d'être surveillés et réprimés sont la jeune Adéla et sa vieille mère Josefa. Les deux extrêmes de sa famille et qui représentent les deux moments cruciaux de la vie de l'être humain.

-Espace d'exclusion

L'espace de *la Casa de Bernarda Alba* exclut les hommes. Comme le souligne Carlos Feal : « La protagoniste Lorquienne Bernarda se convertit ainsi en un instrument idéal de critique contre la société des hommes » (Feal Carlos, 1989 :15). Ceux-ci n'occupent

---

<sup>36</sup> En trad.pers. : Je ne suis dans aucun de vos cœurs, mais ce que je veux c'est une bonne apparence et l'harmonie familiale.

pas l'espace mimétique mais sont présents dans le monde du dehors et précisément du travail. C'est à travers l'espace sonore (chœur des semeurs) Acte II qu'on sent leur présence. Ils font partie de l'espace dont on parle, contrairement à l'espace visible qu'occupent Bernarda, ses filles et ses domestiques. Au dehors sont les hommes, Pepe Romano, les voisins, l'amour, la joie et la vie tandis que La Poncia joue le rôle de pont entre ces deux mondes. Elle fait partie à la fois de l'espace visible dont on parle, et de l'espace caché et interdit. L'espace du semi-interdit est le *patio*, ce lieu choisi par le dramaturge est bien ambigu. Cette cour intérieure à ciel ouvert autour de laquelle se renferment les maisons andalouses, devient un espace écarté du monde, sombre et rempli d'ombre.

Adela est aussi un personnage qui se veut exclu dans cet espace fermé : « Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad »<sup>37</sup> (Lorca, 2008 : 274) Elle est rejetée par sa mère et par ces sœurs, seuls la comprennent Josefa et La Poncia.

#### -Espace virtuel

Le spectateur ne le voit pas mais le ressent. Il construit grâce à son imaginaire un univers virtuel qui transperce le monde hermétique de Bernarda. Bien qu'elle soit un personnage bruyant (le bâton) toujours debout (position) habillé de noir (couleur sombre), le spectateur n'arrive pas à la cerner, il la devine plus qu'il ne la voit, Elle est unique mais à la fois plurielle car dans cette Espagne profonde elle est représentative de la femme rurale du début du siècle avec ses lourdes traditions et coutumes.

---

<sup>37</sup> En trad pers. Dieu a dû me laisser seule, dans ce monde d'obscurité.

D'autre part l'espace virtuel est mis en valeur par une série d'informations données dans les diverses didascalies du texte par les personnages comme la sensation du chaud, du vent, de la soif de boire mais aussi de liberté autant par les jeunes (Adéla et ses sœurs) que par les vieux (Josefa, la grand-mère)

-Espace sonore

Cette allusion virtuelle que Pierre Larhomas appelle *décor sonore* (Larhomas Pierre, 1990:107) participe de toute évidence, au drame, tout en incorporant le diégétique au mimétique. L'exemple le plus frappant est celui des chœurs des moissonneurs et des *coplas*, couplets que reprennent Martirio et Adela à l'intérieur de la maison. Lorca donna beaucoup d'importance « al uso sinfónico de las voces »<sup>38</sup> (Lorca, 2008: 46) qu'il copia de la tragédie grecque et aux chants populaires traditionnels afin de créer un espace sonore réel. Il utilisa ce procédé étant persuadé que cela marque le rythme de la pièce. Le son des cloches matérialise le temps mais aussi la morale chrétienne très forte dans toute l'Andalousie. On entend aussi au loin les chiens aboyer, les cris de la foule, le sifflement de Pepe Romano... Et aussi « Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor »<sup>39</sup> (Lorca, 2008: 236) Les fenêtres ont un rôle important dans la pièce puisqu'elles permettent de laisser pénétrer les bruits du dehors, et l'interdit décrété par Bernarda Alba. Ce sont les lieux de contraste entre deux espaces fermés et ouverts, visibles et invisibles, prison et liberté.

-Espace imaginaire et fantastique

---

<sup>38</sup> En trad. pers. A l'usage symphonique des voix.

<sup>39</sup> En trad. pers. En dehors on entend un cri de femme y une grande rumeur.

Les deux personnages qui nous entraînent vers un espace imaginaire, de poésie, d'amour et nous éloignent du monde rural sont María Josefa, la mère de Bernarda qui, à travers son espace de folie et de délire, révèle des vérités et dénonce l'austérité de la maison et Adela la révoltée qui rêve d'évasion et d'immensités lointaines. Elles nous plongent toutes deux dans la mer, symbole de la paix et de la fuite, la plage, les eaux vives, les rivières, les eaux mouvementées qui sont des étendues infinies, source de vie et d'amour. Dans son imaginaire María Josefa symbolise la vie et le futur. « Me escapé porque quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres. »<sup>40</sup> (Lorca, 2008: 186) Nous savons par ailleurs que le texte didascalique suivant le groupe Axel « fait surgir dans l'imagination de son lecteur des images précises et complexes qui ne sont pas inévitablement induites par ce que disent les personnages. » (Axel Ezquerro, 1992: 190) Le deuxième élément concret, mais qui procure au texte une sorte de rêve dans l'imagination des personnages, sont les créatures mythologiques et les rois de légendes reproduits dans les tableaux accroché au mur de cette pièce très blanche.

#### -Espaces des expressions et proverbes

Ils sont à caractère populaire et permettent de situer l'action dans un milieu rural en mettant en évidence la connaissance que Lorca a du folklore espagnol: *Gori-gori* (Lorca, 2008: 139) onomatopée du début de la pièce, *lengua de cuchillo* langue de couteau, *la noche quiere*

---

<sup>40</sup>En trad. pers. Je me sauve parce que je veux me marier, parce que je veux me marier avec un beau jeune homme du bord de mer, car ici les hommes fuient les femmes. »

*compañía* la nuit a besoin de compagnie, *cae el sol de plomo* le soleil est de plomb, *màs vale onza en la arca que ojos negros en la cara* il vaut mieux avoir des grains dans le coffre que des yeux noirs dans le visage *vieja lagarta recocida* vieux lézard trop cuit ...

-Espace du silence

Le terme silence est toujours présent dans la bouche de Bernarda, c'est même sa devise. Il est matérialisé dès son entrée en scène par le mot qui revient tout le long du texte: *Silencio*. Le silence est mis en relief par le bâton qui accompagne Bernarda, symbolisant son espace et son silence. Il prolonge le silence de la maison avec la sensation de s'y confondre. Mais au troisième acte, il est rompu par Adela. Cela déstabilise Bernarda. Elle perd son autorité et c'est à partir de cet instant qu'Adela lui échappe. Elle devient plus forte qu'elle. Son suicide est une délivrance puisqu'elle va sortir de la maison et rejoindre l'espace extérieur tant convoité : les mers les océans...

« ¡A callar he dicho! »<sup>41</sup> (Lorca, 2008: 280) « Las lágrimas cuando estás sola »<sup>42</sup> (Lorca, 2008: 280) « En ocho años que dura el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. »<sup>43</sup> (Lorca, 2008: 157) La récurrence obsessionnelle du mot *silence* dans cette grande maison de femmes où l'autorité brutale s'exerce au moyen de gestes violents ne laisse aucune issue aux personnages. Tous ces *silences* communiquent au spectateur-lecteur une autre dimension qui révèlent le silence de l'Espagne, des années de dictature et du

---

<sup>41</sup> En trad. pers. J'ai dit taisez vous !

<sup>42</sup>En trad. pers. Les larmes quand tu seras seule !

<sup>43</sup>En trad. pers. Durant les huit années de deuil ne doit entrer à la maison ni même le vent.

franquisme qui ont muselé tout un peuple jusqu' au fin fond des villages: c'est le silence du moment mais non pas le silence de l'écriture.

Tandis que la double négation dans le texte suivant: « No digas nada. » Ne dis rien, dans la bouche de Martirio, et « Nadie dirá nada, »<sup>44</sup> (Lorca, 2008: 279) évoqué à la fin de l'œuvre par Bernarda, ainsi que l'onomatopée *chiss* (Lorca, 2008: 155) renforce l'idée du silence imposé par la mère despote. Enfin le verbe *encerrar* en traduction par enfermer est aussi récurrent que le verbe *Salir*, sortir. C'est dans sa chambre que María Josefa est enfermée à double tour et que la criada doit « teparla varias veces la boca con un costal vacío. »<sup>45</sup> (Lorca, 2008: 158)

- Espace des comparaisons

La présence animale se fait sentir dès le début de la pièce et elle détermine les traits des personnages où l'action qu'ils entreprennent. Sous l'étrange incohérence du discours de María Josefa, tenant dans ses bras un agneau, se dégage toute la poésie du dramaturge. « La abuela en sus palabras se mezclan locura y verdad » « ¡Déjame salir! »<sup>46</sup> (Lorca, 2008: 187), Elle est l'écho du désir des filles de Bernarda, leur frustration de la maternité qu'elles n'auront jamais, de l'espérance vers la liberté et des espaces ouverts qu'elles ne verront pas.

Le monde animalier est mis en valeur par l'auteur à travers des comparaisons tel que Pepe Romano « está

---

<sup>44</sup> En trad. pers. Personne ne dira rien

<sup>45</sup> En trad. pers. Lui fermer plusieurs fois la bouche avec un sac vide.

<sup>46</sup> En trad. pers. Dans les mots de la grand-mère se mélangent folie et vérité. Laisse-moi sortir! Crie t-elle.

respirando como si fuera un león »<sup>47</sup> (Lorca, 2008: 276). Il incarne à la fois la force et l'interdit. Il est aussi l'objet de frustration de toutes les filles de la despote Bernarda.

Aussi dans les exemples suivants: Bernarda: leoparda<sup>48</sup>(Lorca, 2008: 264), y « vieja lagarta recocida, »<sup>49</sup> (Lorca, 2008: 151), Magdalena: « cara de hiena, »<sup>50</sup> (Lorca, 2008: 264) La Poncia: « pero yo soy muy buena perra : ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza. »<sup>51</sup> (Lorca, 2008: 143), les comparaisons des trois personnages clé du texte en léopard, lézard, hyène et chienne sont porteuses de sens et de significations. Ce sont des signes qui suggèrent des informations visuelles et même olfactives. Ces visages de cruauté et de férocité sont mis en exergues afin de procurer plus de puissance au texte et compléter son sens. Ils constituent par la dureté du mot l'espace fort du texte.

### Conclusion

Les espaces visibles et invisibles représentés par le contraste noir-blanc, du monde ouvert- fermé, de la privation des libertés à la maison et des libertés de la rue représentant le monde de la tentation, l'absence d'amour à l'intérieur accompagné d'impulsions érotiques provenant du dehors, de la tristesse et de la solitude des filles de Bernarda en réplique à la joie et à vitalité du dehors. Ils fonctionnent sur des oppositions et des

---

<sup>47</sup> En trad. pers. Pepe Romero respire comme s'il était un lion.

<sup>48</sup> En trad. pers. Léoparde

<sup>49</sup> En trad. pers.vieux lézard recuit

<sup>50</sup> En trad. pers. visage d'hyène.

<sup>51</sup> En trad. pers. mais moi je suis une bonne chienne, j'aboie quand on me le demande et mord les talons de ce qui demande l'aumône quand elle m'incite à le faire.

différences qui se superposent entre intérieur et extérieur, amour et haine, liberté et emprisonnement...

Contrairement à la coutume, le rôle protagoniste que Lorca a donné à la maison n'est pas protecteur ni consolateur ni même refuge des personnages mais c'est une structure de cruauté, d'angoisse, de tristesse et de désordre qui véhicule le drame final de la pièce : la mort de la jeune Adela. Enfin toutes les tensions et les affrontements des personnages se sont déroulés autour de ces murs blancs prémonitoires du drame final.

### **Bibliographie :**

LARHOMAS, Pierre, 1990: *Le langage dramatique*. Paris: P.U.F.

LORCA, Federico García, 1972. *La Casa de Bernarda Alba, Bodas de sangre y Yerma*. España: Losada.

LORCA, Federico García, 1971: *La Casa de Bernarda Alba*, Biblioteca clásica y contemporánea, Editorial losada, S.A. Buenos Aires,

LORCA, Federico García, 2008: *La Casa de Bernarda Alba*. Barcelona: edición, de M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, Cuarta edición, Cátedra Letras Hispánicas.

MONLEON, José, 1986 : « Política y teatro : cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montages de la casa de Bernarda Alba » Art. p. 379.

REUTEUR, Yves, 2005, *l'analyse du récit*. France: Armand Colin.

SAMPER, Edgard, 1993 : *La configuration de l'espace dans La Casa de Bernarda Alba*

SOUBEYROUX, Jacques *Lieux dits* article de SAMPER Edgard intitulé *figuration de l'espace*. France : Amazon, Université de St Etienne Amazon. (GRIAS) Groupe de recherches ibériques et ibéro américaines de l'Université de St Etienne.

UBERSFIELD, Anne, 1978, 1982 : *Lire le théâtre*. Paris: Messidor, éditions Sociales

Cours magistral de Madame TALAHITE, Claude Université d'Oran, thème, *Etude de La Casa de Bernarda Alba*, 1971.

[http://www.mjc-lezignan-corbieres.com/SPECTACLE-La-Maison-de-Bernarda\\_a415.html](http://www.mjc-lezignan-corbieres.com/SPECTACLE-La-Maison-de-Bernarda_a415.html)

**Livres consultés :**

BACHELARD, Gaston, 1967: *La poétique de l'espace*. Paris: P.UF.

BARTHES, Roland, 1972 : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil,

CASTAGNINO, Raúl, H., 1969: *El análisis literario*. Buenos Aires: Colección Nova.

COUFFON, Claude, 1967: *Granada y García Lorca*. Buenos Aires: Biblioteca clásica y contemporánea, Editorial Losada, S.A.

Feal, Carlos, 1989 : *Lorca : tragedia y mito*. Ottawa : Dovehouse.

GOLOPENTIA, Sanda Monique, Martinez Thomas, 1994 : *Voir les didascalies*. Le Mirail Ophrys, CRIC Université de Toulouse.

REUTEUR, Yves, 2006 : *Introduction à l'analyse du roman*. France : Armand Colin

## **Annexe**

### **Biographie de Federico García Lorca**

#### ***Federico GARCIA LORCA, un andalou passionné***

Il n'était pas poète, il était la poésie même !

Que reste-t-il du bel andalou ?

Des mots de source fraîche, des rires et de la musique avant tout. Lorca était musicien, peintre et cantautor des douleurs - et il vivait pour la musique. Excellent pianiste et guitariste, il jouera plutôt des sons que des mots. Son osmose avec le monde gitan et le flamenco donneront chair à sa poésie.

Federico Garcia Lorca est né le 5 juin 1898 à Fuente Vaqueros, près de Grenade, en Andalousie, avec une cuillère d'argent dans la bouche. Il sera l'astre de Grenade, puis de Madrid où il rejoint le mouvement intellectuel qui, à partir des années trente, allait être appelé la « Génération du 98 ».

Ses amis Manuel de Falla, Pablo Neruda, Salvador Dalí, Luis Buñuel sont tous éblouis par « ce magicien qui tirait des chapeaux de ses mots toutes les colombes du monde ». Il connaîtra la gloire très tôt, dès 1927. La parution du « Romancero Gitan » en fait un dieu vivant. Un voyage à New York en 1929 change en profondeur son écriture et son rapport au réel. A son retour il est nommé directeur du théâtre ambulant « La barraca » qui va sillonner l'Espagne de ses plus petits recoins.

On ne peut rien comprendre à Lorca si on ignore son amour fusionnel avec la culture populaire. Sa belle croisade pour la renaissance du flamenco aura été sainte.

« il me semble que le flamenco est l'une des plus gigantesques créations du peuple espagnol »

Le poète est connu mais l'amoureux fou du théâtre un peu moins.

« Le théâtre c'est la poésie qui sort du livre pour descendre dans la rue ».

« Le théâtre est une école de larmes et de rire, une tribune libre où l'on peut défendre des morales anciennes ou équivoques et dégager, au moyen d'exemples vivants, les lois éternelles du cœur et des sentiments de l'homme. Le théâtre est un des instruments les plus expressifs, les plus utiles à l'édification d'un pays, le baromètre qui enregistre sa grandeur ou son déclin ». Pour le théâtre, Lorca, dandy plutôt pas engagé dans les courants politiques, se ressourçait dans son idée du peuple.

Comme chaque année, en ce mois d'août 1936, Lorca était retourné à Grenade. Le temps était beau, ses compagnons joyeux et la garde civile franquiste arriva. Soupçonné de sympathies républicaines et plus encore de « ses mœurs dépravées » au regard du fascisme franquiste, il est arrêté à l'aube. Federico Garcia Lorca est fusillé le 19 août, entre Viznar et Alfacar avec ses compagnons de captivité. Le franquisme aux tous premiers jours de la guerre civile n'a rien de plus urgent que de remplir de balles et de terre cette bouche d'or. Cette bouche qui venait juste de clore « la Maison de Bernarda Alba ». Ce petit andalou aux cheveux gominés, à l'air autant voyou que savant, aura laissé le fer rouge de ses mots sur nos siècles.