



folio
THÉÂTRE

Federico García Lorca

La Maison
de Bernarda Alba

Édition et traduction nouvelle d'Albert Bensoussan

COLLECTION
FOLIO THÉÂTRE

Federico García Lorca

La Maison de Bernarda Alba

*Texte présenté, traduit et annoté
par Albert Bensoussan*

TRADUCTION NOUVELLE

Gallimard

© *Éditions Gallimard, 2016,*
pour la traduction française et la présente édition.

Couverture : Amoerio.

Photo © Cristina Garcia Rodero/Magnum Photos (détail).

PRÉFACE

Naissance d'un homme de théâtre

Federico García Lorca est un dramaturge né. Et un poète précoce. Poeta, dans la langue espagnole classique, comme d'ailleurs en français dans le théâtre de Corneille et de Racine, désigne tout à la fois l'un et l'autre, du fait que le théâtre s'écrivit d'abord en vers. « Poète » est donc le dramaturge, quand le metteur en scène se nomme « Auteur » – Autor. García Lorca est tout à la fois poète, dramaturge et homme de théâtre, son souci de mise en scène se traduisant dans ses œuvres par l'abondance et la précision des didascalies. On sait que la vocation théâtrale s'éveilla très tôt chez lui, à la faveur d'un théâtre de guignol ambulante qui passa un jour par la Vega de Grenade, en Andalousie, et ce bourg de Fuente Vaqueros où naquit, en 1898, le dramaturge. Il en fut conquis, séduit, galvanisé. Son premier jouet véritable fut un petit théâtre de marionnettes, qu'il se fabriqua lui-même avant que sa mère n'achète pour

lui à Grenade un « vrai théâtre de marionnettes¹ ». C'était encore un enfant de sept ou huit ans, et il dessinait lui-même des figurines en se faisant aider par une de ses tantes qui avait un bon coup de crayon ; sa nourrice les taillait dans le carton et cousait les chiffons, dont on vidait les vieilles malles, sur les indications de Federico qui savait bien ensuite animer de ses doigts ses pantins, les brandir au-dessus de sa grosse tête sur son petit corps trapu et maladroit, inhabile à tout autre sport que sa claudication – suites d'une maladie infantile mal définie – interdisait. Alors il conviait toute la famille, frère, sœurs, cousins, cousines, et ses petits camarades, à des spectacles qu'il inventait, déjà. Ou alors, au sortir de l'église, il réunissait son jeune frère Francisco, sa sœur cadette Concha et sa petite sœur Isabel, ainsi que quelques domestiques dans l'arrière-cour de la maison, et là, contre le mur chaulé et blanc – le mur qui enserrera filles et femmes dans La Maison de Bernarda Alba –, il plaçait une image de la Vierge et quelques roses qu'il allait cueillir au jardin, puis, affublé de vieilles frusques qu'il avait récupérées au grenier et qui, à ses yeux, devaient ressembler à la chasuble et à l'étole du prêtre, il leur mimait la messe, sans doute à sa manière : « Voyez », disait-il

1. Ian Gibson, *Federico García Lorca : une vie (1985-1986)*, Seghers, 1990, p. 34. Gibson ajoute : « Ce premier contact de Lorca avec le guignol andalou traditionnel est sans doute à l'origine de sa passion pour ce genre qui tiendra une place importante dans son œuvre et sa vie. »

en levant une coupe qu'il avait remplie de raisins écrasés, « ceci est mon sang » ; et il rassemblait quelques croûtons sur une assiette qu'il dressait en l'air en clamant : « Et voici mes os ! » Ainsi font les enfants singeant les adultes, en touchante maladresse, répétant les rites, estropiant les mots. Mais sans nul sacrilège, car l'Église connaît le poids, le rôle et la grâce des innocents, si l'on veut bien se rappeler l'Évangile selon saint Marc : « Laissez venir à moi les petits enfants, car le royaume de Dieu est pour ceux qui leur ressemblent. » Qui douterait un seul instant que Federico n'ait assimilé cet enseignement, plus tard, lui qui se voulait enfant chéri de Jésus ? Lui qui va peupler de prières et de gestes religieux La Maison de Bernarda Alba dès le lever du rideau. Même si sa vision chrétienne n'était pas toujours aussi orthodoxe que l'aurait souhaité sa mère, attentive à ce que son petit garçon fasse bien ses prières avant de dormir, et au lever du matin.

Oui, sa mère, si pieuse, n'appréciait sans doute pas ce simulacre, qui pouvait à ses yeux paraître sacrilège, aussi réservait-il ce « mystère » aux seuls compagnons de jeux et à la domesticité, jugée complice – et qui tiendra toujours une grande place dans son théâtre, et un rôle moteur dans La Maison de Bernarda Alba. Il exigeait de son auditoire, au demeurant, qu'il essuyât quelques larmes quand il entamait le sermon. Car Federico n'était pas seulement mime, mais déjà acteur, un tantinet cabot, et rien ne le séduisait tant, dès son plus jeune âge, que

de déclamer. Comme il le fera plus tard, adulte et adulé, montant sur les tréteaux, se mettant en scène, déclamant et gesticulant, à grand renfort de vestiaire et de théâtralité. Et l'on se souviendra des accents bibliques qu'il donnait aux vers de Machado, répétés en litanie :

La tierra de Alvargonzález	<i>La terre d'Alvargonzález</i>
se colmará de riqueza,	<i>regorgera de richesse,</i>
y el que la tierra ha labrado	<i>mais celui qui laboura la</i>
	<i>terre</i>
no duerme bajo la tierra.	<i>ne dort pas sous la terre.</i>

Ou de ces grands voiles noirs de veuve dont il se revêtait pour interpréter le personnage allégorique de « Sombra » (L'Ombre¹) dans La vida es sueño, de Calderón, en sa version d'auto sacramental, célébrant la toute-puissance de Dieu et la petitesse de

1. « Quel bonheur pour Federico que de se réserver le rôle de Sombra – l'Ombre, la Mort, n'est-ce pas ? – lui qui a souvent joué à mettre en scène sa propre mort [...] en compagnie de Salvador et d'Ana María Dalí. L'acteur qu'il est au plus profond est enveloppé de longs voiles noirs sous lesquels on devine à peine son visage. De surcroît, il est coiffé d'une capuche d'où pend encore un tulle noir. Il s'avance sur le devant de la scène. Luis Sáenz de la Calzada, qui fut l'un des *barracos*, nous confie qu'il avait l'air, sous son tulle de deuil, d'une « veuve inconsolable » (« *La Barraca* » *Teatro Universitario*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1976, p. 53). Le rôle plaisait à Federico, il naviguait là au milieu des forces négatives à l'affût de l'Homme naïf et soumis à ses instincts : la Faute, le Prince des Ténèbres... » (Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, « Folio biographies », 2010, p. 291).

l'Homme, cheminant entre la Faute et la Grâce, entre l'Ombre et la Lumière de la Rédemption. On retrouve ce lugubre habit qui avait tant séduit l'Author chez le Poeta et dramaturge qui drape de voiles noirs Bernarda Alba et ses filles au lever du rideau.

Et donc, dès l'âge de dix ans, Federico inventait des scénarios, campait des personnages, racontait des histoires, mimait la vie, rêvait à voix haute. Conviant dans l'arrière-cour toute la maisonnée et ses cousines, nombreuses ; il y a là Clotilde, Matilde et surtout Aurelia, qui le gagne de dix ans, et qui joue merveilleusement bien de la guitare en chantant des coplas. C'est de cette dernière qu'il se souviendra en tout dernier lieu : alors qu'il vient de mettre la dernière main à son ultime tragédie, La Maison de Bernarda Alba, Lorca, dans son refuge précaire de Grenade où bientôt viendra le cueillir la garde civile qu'il a tant critiquée (qu'on relise son « Romance de la Garde civile espagnole », riche de la dérision de ceux qui « ont / du plomb au lieu de cervelle / avec leur âme en cuir verni¹ »), c'est vers elle, sa chère cousine Aurelia

1. « Ils montent de noirs chevaux / dont les ferrures sont noires. / Des taches d'encre et de cire / luisent le long de leurs capes. / S'ils ne pleurent pas, c'est qu'ils ont / du plomb au lieu de cervelle. / Avec leur âme en cuir verni / par la chaussée ils s'en viennent, / Nocturnes et contrefaits... » (trad. d'André Belamich, dans *Œuvres complètes*, I, de [Federico García Lorca], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 441). Ce poème du *Romancero gitan* devait valoir à Federico une citation en justice le 3 juillet 1936, quelques jours, donc, avant le coup d'État du général Franco. Le journaliste Antonio Otero Seco, qui a

au prénom si nervalien, qu'il tourne ses pensées pour lui destiner le brouillon de l'ultime œuvre dramatique qu'il trace, malheureusement inachevée : Les Rêves de ma cousine Aurelia, puisant encore au souvenir de trois femmes, sa cousine, sa mère et sa sœur : décidément, Federico aura fait de la femme l'objet quasi exclusif de son inspiration.

Tout dans la vie de Lorca est théâtre. Même lorsqu'il entend se montrer dévot d'une religion catholique qui ne le séduit que par son faste théâtral. Le voilà pieds nus sous la chasuble des pénitents, la tête encapuchonnée, portant la lourde croix, participant à la procession de la Semaine sainte à Grenade ; il a vingt ans, à peine, mais cela, il veut le faire, il veut jouer ce rôle, se produire publiquement en châtiant théâtralement sa chair (plus tard, il fera de saint Sébastien, au corps percé de flèches, un motif d'adoration esthétique qu'il partagera avec Salvador Dalí), sauf qu'après quatre heures à déambuler dans les rues déparées de Grenade, les pieds en sang, la peau des mains écorchée

rapporté la scène dans *Mundo gráfico*, de Madrid, le 27 février 1937, dit avoir accompagné le poète jusqu'au tribunal où un commandant à la retraite, après avoir lu ce *romance*, et dix ans après sa publication dans le *Romancero gitan*, s'est senti offensé dans son orgueil de gendarme et a déposé plainte contre Lorca. Mais devant le juge, Lorca a trouvé les arguments poétiques suffisants pour en être quitte. Cependant cette étiquette de pourfendeur de la garde civile lui sera finalement fatale si l'on songe que l'homme qui envoya Lorca à la mort était précisément un officier supérieur de la garde civile en charge du siège du gouvernement civil à Grenade.

sous le poids de la croix, il regagne sa maison, jette tout cet attirail au fond d'une malle et s'écrie : « Plus jamais ça ! » Tout en restant sensible à cette pompe de l'Église qui le charmait tant, comme lorsqu'il décrit, dans le Romancero gitan, les saintes statues des trois grandes villes d'Andalousie, ces trois archanges protecteurs dont ce Gabriel qui porte une jupe, comme une fille ! L'Église est riche de représentations – authentiques ou travesties ; ce sont les siennes ces images de prédilection qu'il va véhiculer dans toute son œuvre, poétique et dramatique, litanies et répons qu'il aime à mettre dans la bouche de ses personnages – tel ce Requiem æternam que chante, en latin, Bernarda Alba au premier acte. Oui, l'Église sera fort présente dans cette œuvre pourtant taxée, par les fascistes, de « bolchevique » et d'athée. Quelle erreur ! Lorca fut chrétien jusqu'au bout de l'âme, sensible aux chants et aux choses de sa religion catholique, et l'on pleurera toujours sur cet homme qui, alors qu'on va le fusiller, au ravin de Viznar, près d'une fontaine nommée Ainadamar, « la source des larmes » (en arabe), à l'aube du 18 juillet 1936, cherche dans sa tête, en pleine panique et oublieux, à se rappeler les mots du Confiteor, qu'un gardien – qui le rapportera par la suite¹ – lui dicte pieusement, afin qu'il meure dans la pitié de Dieu.

1. « D'après Jover Tripaldi, quand il annonça à Lorca qu'il allait être fusillé, le poète demanda à se confesser. Mais le curé était déjà reparti. Voyant le désespoir de Federico, le jeune homme lui assura que s'il demandait sincèrement pardon à

Apprentissage du dramaturge

Le théâtre de marionnettes marquera longtemps l'esprit et l'inspiration de Lorca, qui produira initialement maintes farces dont Le Guignol au gourdin (Los títeres de cachiporra) dans le sillage de Guignol, le nôtre, le lyonnais, créé un siècle plus tôt ; mais aussi dans une tradition plus ancienne de marionnettes italiennes, voire du théâtre d'ombre de Karagheuz – pantin turc qui a profondément influencé les arts du spectacle dans toute la Méditerranée. Vient ensuite la pièce qu'il écrit en sa jeunesse, Tragicomédie de don Cristóbal et de Rosita, conçue pour le théâtre de marionnettes, et qu'il donnera à Buenos Aires en 1934, sous cette forme, avec pour titre Le Jeu de don Cristóbal, en manipulant lui-même les poupées. Mais Lorca va très vite s'émanciper des pantins et de la farce pour donner sur les planches une représentation dramatique de la vie de tous les jours, soucieux de réalisme, avec des personnages d'ardente chair criant, hurlant de vérité et clamant leurs frustrations ou leur douleur. Et toujours élevés, par la grâce de la poésie et la force des mots, à la hauteur de mythes. Bernarda Alba sera le mythe de la femme autoritaire et de la mère abusive

Dieu, ses péchés seraient pardonnés. Il aida Federico à réciter le "Je confesse à Dieu", dont le poète se souvenait mal. "Ma mère me l'a appris, mais je l'ai presque tout oublié" » (Ian Gibson, *op. cit.*, p. 448).

campée dans un cloître – gynécée ou ghetto – qui exclut l'homme et punit le sexe, tout comme Yerma représente le mythe de la femme sans enfant, de l'épouse stérile, et Rosita celui de l'éternelle fiancée, de la femme privée d'homme, et donc de la vieille fille – récurrence d'une commune mutilation. Le théâtre de Lorca sera, certes, une image de la vie, mais certainement pas une imagerie andalouse chargée d'exotisme ou de folklore, comme d'aucuns ont pu le taxer, par erreur d'appréciation ou sous le poids de préjugés – ou de raccourcis. Ce théâtre est, avant tout, une représentation exemplaire de la vie, de ses passions, de ses frustrations, de ses aspirations ou de ses manquèments. Nourri de théâtre classique, ouvert aux esthétiques nouvelles de son temps, Lorca nous offre, d'un bout à l'autre, une galerie de personnages et de situations exemplaires, archétypiques, permanentes et mythiques. Et les diverses mises en scène, multiples de par le monde, sauront bien faire la part de la paille andalouse ou espagnole et du grain universel. Autrement dit inscrire un théâtre qui puise au terreau paysan ou provincial de l'Espagne l'essence des passions de l'âme pour les porter vers la permanence des mythes et l'invariance humaine. C'est pourquoi ce théâtre ne saurait vieillir ou choir dans la caducité.

Sur la trame obsessionnelle des amours impossibles – une histoire de vieil homme marié à une jeune femme qui alimente la Tragi-comédie de don Cristóbal et de Rosita –, Lorca donne, en 1930, sa comédie la plus célèbre : La Savetière prodigieuse.

Le personnage est une de ces femmes espagnoles qui font peur, comme en chantent le florilège et le Roman-cero¹ ; elle est, farouche ou ogresse, une louve qui déchire tous ses amants – au demeurant fantasme masculin bien établi et que Lorca, qui a si peur du sexe de la femme, ce « continent noir » selon l'appellation de Freud, reprend à son compte, pour en faire le modèle de la femme fauve qui hante sa Maison de Bernarda Alba. Couple bancal, le mari est quinquagénaire, son épouse n'a pas vingt ans, et la Savetière n'aura jamais d'enfant. Nous avons là une « farce violente », pleine de cris et de fureur. Une atmosphère qui sera celle des grandes tragédies de la maturité, celles des amours inaccomplies et des femmes mutilées.

La grande chance de sa vie de créateur – poète, dramaturge et metteur en scène – est de se voir confier, en 1932, par la toute jeune et Seconde République espagnole la création d'un théâtre au sein de la communauté universitaire. L'idée de ce théâtre populaire et ambulante, composé exclusivement de bénévoles habités par un même feu sacré, qui allait prendre le nom de « La Barraca » – évocateur de la précarité et de la modestie des tréteaux – et destiné aux campagnes pour

1. Lorca connaissait assurément la légende de la Serrana de la Vera, une femme sauvage vivant à l'écart des chemins, qui enivrait le voyageur égaré, lui faisait l'amour puis, lorsqu'il était endormi, l'égorgeait et conservait ses os dans sa cave. Ce qui rejoint, en France, la légende de la Tour de Nesle au temps de Philippe le Bel.

l'éducation des masses paysannes, s'inscrit dans le droit fil de l'idéal républicain, tel qu'il s'exprime dans le milieu étudiantin. Plus spécialement au sein des Missions Pédagogiques créées par la République en mai 1931. Ce projet émane alors d'un groupe d'étudiants de la faculté de Philosophie et Lettres de Madrid qui prend contact très vite avec Federico à la Résidence des Étudiants – le port d'attache de ce trentenaire qui ne saurait et qui ne veut vieillir – afin qu'il accepte la direction d'une compagnie théâtrale étudiante. Ce qu'il fait avec un enthousiasme qui le renvoie, une fois de plus, à ses aspirations juvéniles, quand il rêvait, avec son ami Manuel de Falla, de créer un théâtre de guignol et de parcourir l'Andalousie. Lorca s'attache là à promouvoir le théâtre classique, celui de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderón. Tout en repensant à cet univers dramatique qui bouillonne dans sa tête. Et, acteur prodigieux, il bâtit son succès sur sa déclamation du long poème dramatique d'Antonio Machado, son aîné, La Terre d'Alvar-gonzález, composé vingt ans plus tôt.

À cette école, par cette pratique, Lorca, en effet, va porter son propre théâtre à son apogée, en recourant à sa ruralité initiale, et andalouse, et en la drapant d'éternité. Trois tragédies – qu'on pourrait qualifier de « tragédies grecques » et par la triple unité, de lieu, de temps et d'action, et par leur structure en trois temps (prologue, parodos, exodos, autrement dit exposé de la situation, épisode ou histoire, et catastrophe terminale) – jalonnent sa route et assoient

sa gloire, en campant le drame de la femme andalouse, paysanne et soumise aux lois d'une société plus qu'ailleurs verrouillée. Lorca va brosser un tableau exhaustif, définitif, de cette catégorie sociale, qu'il connaissait si bien puisqu'elle venait des campagnes de son enfance et son adolescence, et il nous le livre en trois volets, Noces de sang, ou la tragédie d'une libération, Yerma, ou le drame de la femme qui n'a pas d'enfant, La Maison de Bernarda Alba, où toutes les femmes sont recluses sous l'impitoyable férule de la mère, elle-même prisonnière des conventions sociales, alors oui, drame de l'enfermement.

Le théâtre des amours impossibles

Noces de sang (1933), par sa forme lyrique, est tout à la fois un poème dramatique et une tragédie rurale. Marquée par l'Andalousie et la mythologie gitane, cette pièce, avec toute l'aspiration de l'auteur au réalisme et à la vérité, tire son intrigue d'un fait divers évoquant des noces sanglantes au cours desquelles la Fiancée – elle n'a pas d'autre nom : c'est un archétype, comme dans l'auto sacramental classique –, au moment de se rendre à l'église pour sceller l'union, s'enfuit avec son ancien amoureux, qui est aussi son cousin, pour être retrouvée dans les bois, les vêtements en lambeaux, non loin de son amant tué par le frère du fiancé. Exaltation de la Lune maléfique, de la couleur jaune, et du fatum qui s'exprime sous le couteau vengeur et assassin. Mais aussi

préoccupations paysannes : si la Fiancée n'a pas épousé son premier amoureux, c'est parce qu'il ne disposait que d'une paire de bœufs, alors que le second est riche de ses vignes et de ses oliviers. On retrouvera ces considérations matérielles et sociales dans Bernarda Alba, notamment dans l'impossibilité du mariage de la jeune Martirio avec Enrique Humanes, un cul-terreux sans patrimoine. Rêverie surréaliste et constat social alimentent, donc, ce théâtre empreint de passion, d'âpreté et de sensualité. Avec, sous-tendant l'arc dramatique, l'exigence de l'honneur : la Fiancée revendique sa pureté avec plus de raison que Bernarda Alba clamant la virginité d'Adela, sa fille pécheresse, contre toute vérité. Cette passion dramatique, passée au crible de la lumière jaune de la Lune – dont le maléfice nourrit la poésie du Romancero gitan – et d'un destin fatal, ne pourra aboutir. Cet amour impossible est une véritable obsession chez Lorca. C'est même, peut-être, le seul thème authentique de toute son œuvre, sa base, son fondement, ses fondations sur lesquelles s'élèvent poèmes, chansons, comédies et drames. Ainsi peut-on comprendre, pareillement, la récurrence des dessins – car Lorca dessinait beaucoup et projetait, à l'égal de l'écriture, ses fantasmes ou ses images obsédantes sur le carton – qui représentent des mains mutilées, des seins coupés (ceux de sainte Eulalie), des cous tranchés, ce qu'il transcrit par la parole : « Moi, poète sans bras, perdu parmi la foule »... « Ô mon cou que l'on vient d'égorger »...

ou lorsqu'il se voit « tronc sans branche » et parle des « limites de feu » de son torse¹. Et si l'on veut croire encore que Lorca ne fut qu'un folkloriste andalou – un « Andalou professionnel », dira de lui, fielleusement, Jorge Luis Borges qu'il rencontra aux Amériques –, sachons entendre sa voix qui nous dit et donne à son théâtre sa permanente exemplarité : « Je ne suis pas un homme, ni un poète, ni une feuille, mais une pulsation blessée qui sonde les choses de l'autre côté². »

Le thème de la femme stérile hantait à plus d'un titre Lorca. Toute son enfance, il avait vu, au salon de leur maison à Fuente Vaqueros, le portrait de la première femme de son père, Matilde Palacios, qui, en quatorze années de mariage, n'avait jamais connu de grossesse, au grand désespoir de son mari. Dans cette Andalousie si fortement marquée par l'islam et un catholicisme strict, avoir des enfants est le signe de l'élection par Dieu et la manifestation de sa bénédiction. D'autant plus en milieu rural tout pénétré de l'idée de croissance, de fructification et de transmission du patrimoine. Le rôle de la femme consiste à mettre des enfants au monde et à rester au logis pour les élever. Le confinement de la femme est une idée bien espagnole. Le théâtre de Lorca se peuple donc de ces femmes, jeunes et vieilles, enfermées et

1. Voir Albert Bensoussan, « Lointain et seul », *Magazine littéraire*, numéro spécial « Federico García Lorca », n° 249, janvier 1988, p. 43.

2. *Ibid.*