



folio
THÉÂTRE

Federico García Lorca

Yerma

Édition et traduction nouvelle d'Albert Bensoussan

COLLECTION
FOLIO THÉÂTRE

Federico García Lorca

Yerma

*Texte présenté, traduit et annoté
par Albert Bensoussan*

TRADUCTION NOUVELLE

Gallimard

Titre original :

YERMA

© Éditions Gallimard, 2019,
pour la traduction française et la présente édition.

*Couverture : D'après photo © Malgorzata Maj /
Arcangel Images.*

PRÉFACE

Yerma, la bréhaigne

Succédant à Noces de sang¹ et précédant La Maison de Bernarda Alba², Yerma constitue le volet intermédiaire de ce que Lorca lui-même a appelé sa trilogie. Cette deuxième œuvre nous transporte, comme au premier et au troisième panneau du triptyque, dans l'Andalousie des terres brûlées et des cœurs mutilés. Avec au centre, tel un axe qui s'affole et précipite la tragédie, la frustration. Yerma incarne la femme frustrée, flouée, autant que l'est, dans la cohérence de l'ensemble dramatique, la Fiancée du drame initial et premier, et le sera Adela, la jeune fille suicidée de la pièce conclusive et troisième. Yerma, portrait archétypique dans les trois cas de figure, représente la femme à qui l'amour est refusé. Elle est l'épouse au lit déserté par le mari, et qui ne peut engendrer. Elle est

1. Paru dans « Folio théâtre » en 2017.

2. Paru dans « Folio théâtre » en 2016.

la bréhaigne¹, la femme stérile, comme le signifie son nom forgé par Lorca à partir d'un adjectif, *yermo* (du latin *eremus*), qui qualifie la terre inculte, improductive, la lande déserte. Et cet adjectif devenu nom est intraduisible, autant que l'est un patronyme. Dans toutes les versions possibles de cette pièce, en français comme dans les autres langues d'écriture latine, la protagoniste à jamais est et demeure *Yerma*.

Le poète, qui pensait initialement qualifier sa pièce de « tragédie », a préféré le terme de « poème tragique », soulignant ainsi la prépondérance du lyrisme dans une pièce dont l'argument se prête peu au développement dramatique. En effet, c'est moins une intrigue avec tous ses nœuds et ses rebondissements qu'il développe qu'un caractère, défini d'emblée dans le titre même de l'œuvre, et il l'éclaire en déclarant que le seul objet de sa pièce est « la femme stérile² ».

De tout le théâtre de la terre représenté par l'enfant de la Vega grenadine, *Yerma* constitue une sorte de

1. Cet adjectif, si éloquent, et qui qualifie la femelle de certains animaux, notamment la jument qui ne porte pas de poulain, est attesté ici et là, appliqué à la femme stérile, notamment chez Balzac, Victor Hugo (qui assimile bréhaigne et bohémienne) ou Saint-John Perse qui, dans *Anabase* (IX), évoque « de grandes femmes bréhaignes ».

2. Déclaration du poète au journal *El Heraldo de Madrid*, le 11 juillet 1933. Pour André Belamich, et dans une belle définition, « son seul véritable héros actif est le temps qui traverse et consume une figure centrale immobile dont il exacerbe jusqu'au crime la frustration maternelle » (Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 1117).

culmination dans l'âpre vision de l'honneur paysan, et, au-delà, celle du drame intime de la stérilité, marquée au fer rouge d'une étrange truculence dans la violence, l'aigreur et la rancœur qui imprègnent l'atmosphère dramatique de la pièce. Œuvre d'apogée pour le jeune talent de Lorca, elle provoqua en Espagne, dans les couches droitières et puritaines, un scandale qui entra, assurément, en ligne de compte au moment de l'arrestation et de l'exécution du poète.

Une première chahutée

Ce « poème tragique en trois actes et six tableaux » fut créé le 29 décembre 1934 au Teatro Español de Madrid par la compagnie de Margarita Xirgu – actrice d'avant-garde qui avait interprété précédemment la Salomé d'Oscar Wilde, le personnage de Marie Beaumarchais dans le Clavigo de Goethe ou l'Elektra de Hugo von Hofmannsthal –, fidèle interprète et amie du dramaturge dont elle sera l'interprète fétiche. La pièce était fort attendue et la générale eut lieu dans une grande effervescence le 28 au soir, donc la veille, comme il est d'usage. Trois grands noms des Lettres espagnoles étaient présents, l'auteur dramatique Jacinto Benavente – tout auréolé de son prix Nobel de littérature décerné douze ans plus tôt et que Lorca avait connu à Madrid quand il se trouvait à la Résidence des étudiants, par ailleurs abondamment joué par la Xirgu –, le dramaturge Ramón del Valle Inclán

– qui allait mourir, mais de vieillesse, la même année que Federico, et qui pourrait avoir influencé le titre de la pièce puisqu’il avait fait représenter, vingt ans plus tôt, et précisément par la compagnie de Margarita Xirgu, un drame intitulé *El Yermo de las almas* (« Le désert des âmes ») –, et Miguel de Unamuno – que Federico avait rencontré à Salamanque où il était recteur de l’université, lors des excursions estudiantines sous la conduite du professeur Berrueta, deux décennies plus tôt, et dont la Xirgu venait de monter la pièce *Médée*, adaptée de Sénèque. Le succès fut total à leurs yeux et Unamuno fut présent également le lendemain de la première : cela témoigne de son enthousiasme pour une pièce qui développait le thème qu’il avait lui-même choisi dans son roman *La Tante Tula*, une femme sans enfants qui ne réalise son désir de maternité qu’en élevant ceux de sa sœur. Lorca pouvait donc être heureux de ce triple parrainage. Pour beaucoup, et même au lointain Japon pour Mishima, *Yerma* est le chef-d’œuvre du théâtre lorquien¹.

Pourtant à cette effervescence du public madrilène se mêlait une tumultueuse agitation de la droite espagnole qui se déchaîna au lendemain de la représentation. À ses yeux la morale ibérique était atteinte au plus profond par ce drame rural d’une paysanne qui, parce qu’il ne lui faisait pas d’enfant,

1. *Yerma* est « l’œuvre d’un génie », écrit-il dans son *Journal* (Urara Hirai Nagafuchi, *La Recepción de la obra de Federico García Lorca en Japón*, Grenade, Editorial de la Universidad de Granada, 2014, p. 357).

tuait son mari. De surcroît, en l'étranglant de ses propres mains, ce qui ne s'était jamais vu – le théâtre espagnol ayant toujours montré l'inverse : le mari tuant sa femme, comme dans *Le Médecin de son honneur* de Calderón – et encore moins sur scène. Mais au-delà, et sans doute encore davantage, ce sont les amitiés républicaines de l'auteur et de sa première actrice qui font alors l'objet du hourvari. Lorca est l'ami de l'ex-ministre de la République, Fernando de los Ríos – qui lui avait confié en 1932 la direction de « *La Barraca* », cette troupe de théâtre universitaire que Lorca promena, quatre ans durant, dans toute l'Espagne –, objet d'une violente campagne de dénigrement ; et surtout Lorca a fait dans la presse de gauche des déclarations compromettantes, deux semaines plus tôt : « Je serai toujours du parti des pauvres..., du parti de ceux qui n'ont rien¹ », osait-il dire. Margarita Xirgu, pour sa part, est l'amie intime de l'ancien Premier ministre de la République, Manuel Azaña (dont elle a, d'ailleurs, monté la pièce *La Corona* en 1931), qui vient d'être libéré de prison sous caution et à qui elle donne asile. Dès le lever du rideau des cris fusent : maricón (pédé) à l'adresse de Lorca, et tortillera (gouine) à l'adresse de la Xirgu, chacun recevant donc son petit paquet d'insultes et d'ignominies. Par bonheur, les chahuteurs – probables nervis phalangistes – sont

1. *El Sol*, 15 décembre 1934. Cité par Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Seuil, 1968, p. 326.

expulsés de la salle, laissant place à l'enthousiasme légitime et fervent, et à l'émotion du public qui fera de cette première l'un des plus grands succès de scène de Lorca. Bien sûr, la presse du lendemain, celle de droite, persista dans son rejet et sa détestation du dramaturge républicain et ne se priva pas de clouer au pilori cette pièce que, par ailleurs, Luis Buñuel¹, spectateur lui aussi de la première, jugeait pourtant « banale » et « rhétorique », d'une facture contraire à l'esthétique surréaliste qu'il défendait, naguère, avec ses deux amis, Lorca et Dalí. La droite va trouver Yerma odieuse, immorale, effrontée, mauvaise à tout

1. Luis Buñuel, qui fut l'ami de García Lorca pendant ses années à la Résidence des étudiants de Madrid, ne lui pardonna pas d'être homosexuel, et lorsqu'il découvrit l'orientation sexuelle de Federico, qu'il jugeait, selon l'opinion commune de son temps, comme une déviation coupable et une tare, il rompit tout lien avec lui, le dénigra et railla, peut-être, son « impuissance » dans le film qu'il fit à Paris avec l'ex-compagnon de Lorca, Salvador Dalí, *Un chien andalou* (1929). Dans son ouvrage *Lorca, Buñuel, Dalí : Forbidden Pleasures and Connected Lives* (Londres, I.B. Tauris, 2009), Gwynne Edwards écrit : « Buñuel tint *Yerma* pour très banale ; une opinion clairement influencée par ses idées surréalistes intransigeantes » (traduit par nous). Dans ses mémoires, Buñuel dit bien son rejet de *Yerma*, au soir de la première : « Le Tout-Madrid trouvait cette mise en scène originale, très moderne. Elle me mit en colère et je quittai la salle... Mon passage dans le surréalisme m'avait éloigné – et pour longtemps – de cette prétendue avant-garde » (*Mon dernier soupir*, Laffont, 1982 ; Ramsay, 2006, p. 123). Et il complète son aversion pour le théâtre de son ami Federico, n'hésitant pas à l'interrompre au cours d'une lecture : « Ça suffit Federico. C'est une merde » (p. 122) en ajoutant : « Il me faut avouer la fragilité de mon admiration pour le théâtre de Lorca, qui me semble souvent rhétorique » (p. 123).

point de vue, pleine de blasphèmes et de grossièreté, foulant au pied l'éthique chrétienne au profit d'un paganisme débridé. Bref son âme se soulève et son estomac se secoue de haut-le-cœur. Deux ans avant sa mort, Federico est stigmatisé à double titre : en tant qu'homme de gauche et en tant qu'homosexuel. Ce seront les deux attendus de son procès expéditif et de son exécution capitale.

La stérilité

Le thème de la femme stérile hantait depuis toujours García Lorca. Toute son enfance, il avait vu, au salon de leur maison à Fuente Vaqueros, le portrait de la première épouse de son père, Matilde Palacios, qui, en quatorze années de mariage, n'avait jamais connu de grossesse, au grand désespoir de son mari ; à sa mort, ce dernier s'était empressé d'épouser une jeune femme, Vicenta Romero, de onze ans sa cadette, qui le ravit par ses maternités – au nombre de cinq. Le père de Federico, aîné d'une fratrie de neuf rejetons, adorait ses enfants dans la mesure même où il avait si longtemps macéré dans son désir frustré de paternité. Federico savait tout cela et pensait souvent au drame qu'avait pu représenter dans sa famille et pour son père la stérilité.

En outre, 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 et de fructification. Le rôle de la femme, dans cette perspective, 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 puisqu'il existe ce détestable proverbe tant ressassé au Siècle d'or espagnol (le XVII^e) : La mujer honrada, la pierna quebrada y en casa¹, qu'on peut traduire littéralement par : « La femme honnête, [il faut] lui briser la jambe et [qu'elle reste] à la maison. » Le théâtre de Lorca se peuple donc de ces femmes, jeunes et vieilles, confinées et cloîtrées : c'est le cas de Doña Rosita la jeune, puis vieille fille, dans la pièce éponyme créée en 1935², celui de Yerma, que son mari veut contraindre à ne pas mettre le nez dehors en la laissant à la garde vigilante des deux belles-sœurs ; et c'est le cas, dans la toute dernière pièce du répertoire lorquien et apothéose de la réclusion des femmes, des huit personnages féminins³ enfermés, Bernarda, ses

1. Ce proverbe est repris dans le film de Buñuel *Tristana*, dans la bouche de l'oncle (Fernando Rey) qui retient chez lui, tyranniquement, sa nièce (Catherine Deneuve) dont il a fait sa maîtresse.

2. *Doña Rosita la soltera*, qu'on pourrait traduire en français par *Doña Rosita l'esseulée*, plutôt que par *la vieille fille*, dans une interprétation trop réductrice.

3. Incidemment, nous pensons au film de François Ozon, adapté de la pièce de Robert Thomas : *Huit femmes*, avec la même claustration féminine et la même absence d'homme, sinon fantasmé.

cinq filles, leur grand-mère et la servante dans La Maison de Bernarda Alba. Lorca, tout imprégné qu'il était du milieu rural andalou, n'avait pas été sans remarquer la condition d'infériorité, de soumission, de dépendance et de misère de la femme espagnole. C'est pour elle, exprimant à travers elle sa propre révolte, qu'il écrivit ses grandes pièces de femme forte, comme La Savetière prodigieuse (1930) et Yerma : femme rebelle, femme martyre. Fortement identifié à l'idiosyncrasie féminine, malgré son physique massif de brun andalou à la barbe dure, Lorca, qui fait de la femme le personnage exclusif de ses pièces de théâtre, est probablement, à l'égal de l'Ibsen de La Maison de poupée, le dramaturge le plus féministe que l'Europe ait connu.

Et puis il y a ce problème de l'honneur – la honra –, que nous ne percevons guère dans l'esprit français, contaminé par la licence et le libertinage heureusement mis à l'honneur (si l'on peut dire) au XVIII^e siècle, qui fut celui des Lumières et de la Révolution. Ce que n'a pas connu l'Espagne, en aucune manière. On ne saurait oublier qu'après la désastreuse équipée napoléonienne, lorsque le Bourbon Ferdinand VII, dit le Désiré, fut rétabli sur le trône d'Espagne et revint à Madrid, en 1814, la foule « déchaînée », envahissant les rues de la capitale, criait : « Vivan las cadenas ! » (« Vivent les chaînes ! »), cri qu'allait reprendre, en totale dérision subversive, l'ancien camarade de Federico à la Résidence des étudiants, Luis Buñuel, dans la première

et la dernière séquence de son film Le Fantôme de la liberté. L'honneur, donc, ce boulet de l'Espagne traditionnelle, ce maître mot du théâtre de Calderón – où l'on voit, dans Le Médecin de son honneur, un mari, dont l'épouse est soupçonnée à tort d'adultère, la tuer en la saignant, médicalement, afin de soigner son honneur gravement atteint –, a toujours cours au pays de Lorca. C'est l'honneur qui a le dernier mot dans La Maison de Bernarda Alba – « Elle [...] est morte vierge », clame la mère pour restaurer, post mortem, l'honneur de sa fille Adela, qui est la maîtresse du fiancé de sa sœur aînée – ; et c'est pour sauver son honneur de femme délaissée par son mari, et qui ne saurait consentir à coucher avec un autre homme comme on le lui propose, qu'agit si tragiquement le personnage de Yerma.

Reste enfin, pour en finir avec la stérilité, le fait même qu'à trente-six ans Federico n'a pas pris femme et n'a pas eu d'enfants. Il est improductif, sans progéniture, stérile. Buñuel et Dalí, à l'âme méchante, sont allés jusqu'à dénoncer probablement son impuissance, dans leur film Un chien andalou, dont le titre ne peut renvoyer qu'à la personne du poète grenadin, et qui multiplie les images d'androgynie et de sexe inaccompli. On peut penser aussi que Federico aurait bien voulu avoir un fils. Mais il est mort trop tôt, car aujourd'hui rien n'interdit à un homosexuel d'avoir un enfant, soit qu'il l'engendre lui-même en s'unissant sexuellement à une femme ou en lui donnant son sperme, soit qu'il cherche à

en adopter un – une des hypothèses exprimées dans Yerma. De ce point de vue l'homosexuel est considéré aujourd'hui comme un homme socialement normal, au même titre que l'hétérosexuel, ainsi que l'avalise « le mariage pour tous ». Mais nous sommes là dans les années 1930, dans un autre temps, une époque qui, malheureusement, va se verrouiller encore davantage et connaître, de 1939 à 1975, sous la botte franquiste, trente-six ans de pudibonderie et de moralisme étriqué¹. Qu'on apporte foi ou pas à ses propos, il faut rappeler qu'à la première de Yerma, l'amie de Lorca, Encarnación López Júlvez, La Argentinita, celle qui, en 1932, chantait ses chansons et qu'il accompagnait au piano², aurait déclaré que cette œuvre était « la propre tragédie de Federico », ajoutant : « Ce qu'il aimerait le plus au monde, c'est d'être “enceint” et d'accoucher³. » Quoi qu'il en soit, la pièce fut sérieusement chahutée par la droite qui vit bien où le bât blessait et qui s'insurgea contre le piétinement de la morale sous le sabot fougueux de

1. Un simple baiser appliqué sur la joue de son amie par un jeune homme dans un lieu public valait à ce dernier, dans les années 1950, une amende de vingt-cinq pesetas. De même était-il interdit, pour un garçon, de danser à un bal d'étudiants sans veston ni cravate – la fameuse cravate à rayures dont se moque Buñuel dans *Un chien andalou*.

2. On peut entendre La Argentinita chanter les chansons populaires harmonisées par Lorca, et accompagnée au piano par celui-ci, dans le disque *Federico García Lorca, In memoriam*, (EMI).

3. Federico García Lorca, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 1118.

Federico, rebelle aux mœurs de son temps, en rupture d'identité, et éternel révolté. Alors oui, Yerma, c'est bien lui – comme Madame Bovary était Flaubert –, mais au-delà de l'anecdote ou des considérations de type sexuel. Et les interprétations psychanalytiques, freudiennes ou lacaniennes, n'ont pas manqué.

Le privilège des mots¹

S'agissant de l'alchimie de l'écriture, on ne parlera ici que de l'occurrence du vocabulaire dans la version originale et espagnole de la pièce. On n'entend le mot Yerma que quatre fois dans la pièce : trois dans la bouche des belles-sœurs à la fin de l'acte II, et une fois dans la bouche de Dolores au premier tableau de l'acte III. Son mari ne l'appelle jamais par son prénom, pas plus que Víctor ou les autres personnages qui s'adressent ou se réfèrent à elle. C'est assez curieux pour être souligné : alors qu'on entend fréquemment les prénoms de Juan – premier mot prononcé par Yerma au lever du rideau, et redit ensuite, au point d'être le prénom le plus répété de la pièce –, de María, de Víctor et de Dolores, Yerma, en tant que prénom du personnage et de l'héroïne, est quasi absente de la pièce qui porte son nom allégorique. Niée dans

1. Nous nous inspirons de la méthode du linguiste Pierre Guiraud et de son ouvrage *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Presses universitaires de France, 1960.

sa personnalité, personnifiant la sécheresse, la stérilité, elle n'existe pas en tant que telle. L'adjectif yermo n'apparaît jamais. Non plus que desierto. En revanche seco apparaît quatre fois, seca cinq fois et secano une fois ; en somme, la sécheresse de Yerma est affirmée à dix reprises. Le mot arena, si fréquent dans la poésie lorquienne, comme dans ce distique :

Arenas del sur caliente
que piden camelias blancas

(« Guitarra¹ »)

apparaît trois fois dans le texte, et ce qui en résulte, la flétrissure, s'exprime à dix reprises dans l'adjectif marchita / fanée, toujours au féminin. À l'inverse, et dans un contrebalancement nécessaire, les mots allusifs de fécondité sont nombreux : agua / eau, un mot qui est la clé de tout, qui représente l'espoir, la fécondité, la délivrance, apparaît vingt-six fois ; et dans le même ordre d'idées río / rivière et arroyo / ruisseau apparaissent chacun huit fois, et le mot fuente / source, six fois ; en tout, quarante-huit occurrences du vocabulaire liquide. Bien entendu, le mot le plus récurrent de toute la pièce reste hijo / fils, compté quarante-quatre fois, complété par niño / enfant, qui apparaît vingt-huit fois, la somme de ces deux mots synonymes atteignant

1. Sables du Sud torride / qui réclament des camélias blancs (« La Guitare »).

soixante-douze occurrences, ce qui en fait bien le leitmotiv de la tragédie. Ainsi donc le jeu des oppositions place l'aridité face à la fécondité, la flétrissure face à l'enfantement.

Le désert du cœur

Une intense impression de sécheresse et d'aridité se dégage dans Yerma. On peut, d'ailleurs, en dire autant de l'œuvre qui va suivre, La Maison de Bernarda Alba. Cette Andalousie qu'évoque Lorca n'est pourtant pas celle des terres sèches et des climats torrides qu'on peut trouver, par exemple, autour de Cordoue. La Vega de Grenade où Federico a grandi et où il situe probablement sa pièce, bien qu'à aucun moment il n'en précise la localisation – l'extérieur est nommé simplement campo / campagne, torrente / torrent et ermita / ermitage –, est une des plus fertiles du sud de l'Espagne. Le père du poète a fait fortune – après le désastre de 1898 qui vit le pouvoir espagnol perdre Cuba, sa riche colonie pourvoyeuse de sucre – en plantant partout la prometteuse betterave qui fera de lui un des plus riches propriétaires sucriers de la région. Sur ses terres, dont il élargit la surface – tout comme, dans Yerma, le personnage de Juan élargit ses troupeaux en achetant les brebis de Víctor –, l'eau coule à flots, irrigue de grasses terres et assure une fécondité fleurie. Le personnage de Yerma voit ce spectacle-là autour d'elle :

le ruisseau, le torrent, les fontaines, la pluie, les pâturages, les nombreux troupeaux, les fleurs et les fruits, et surtout les belles progénitures de ses amies. Elle seule est inféconde et sa stérilité est assurément psychologique. On ne cesse, d'ailleurs, de dire dans la pièce qu'elle se fait « des idées ». L'aridité, en parfait contraste avec le milieu ambiant, est dans son cœur. Yerma est « une brassée d'épines », elle a des « seins de sable », des « seins aveugles », des « coups de marteau » en place de mamelles, elle est comme « les chardons des sables. Pleine de piquants », et la « douleur de [son] sang prisonnier / [lui] cloue des guêpes sur la nuque ». Son corps est, dit-elle, une « porte close à la beauté », elle voit son mari comme un homme sec, « dont la semence pourrit les champs et la joie » puisqu'il ne lui fait pas d'enfant et réserve son eau, son « irrigation », à ses seules terres, sans labourer le corps de sa femme, qui reste en jachère, sans creuser « son sillon ». S'identifiant à « la voix brisée de l'eau », Yerma est devenue une fleur fanée et qui va encore davantage se flétrir au cours des cinq années que dure l'histoire. Et pourtant, s'il est vrai qu'on ne parle jamais de jeunesse, les autres soulignent sa beauté. C'est une femme désirable : « Ah, quelle fleur ouverte ! Quelle belle créature ! » s'exclame la vieille qui voudrait bien l'avoir comme bru et qui lui recommande son fils comme « étalon ». Comme le lui dit aussi, finalement, son mari, il est vrai pris de boisson, au tout dernier moment du drame, quand il veut l'étreindre enfin et lui faire

vraiment l'amour. Mais c'est trop tard pour elle, son corps asséché par tant d'absence, tant de privations, tant de sécheresse n'est plus qu'un repoussoir : oubliant qu'elle fut femme, désormais virilisée et la poitrine plate, dans une violence en rupture de sexe, elle finit par tuer son mari, par l'étrangler de toute la force de ses mains rudes de paysanne et, ce faisant, corps asexué, par s'installer à jamais dans l'inanité qui n'est que le produit de l'aridité de son cœur.

Pèlerinage et bacchanale

*Une grande œuvre naît souvent d'un déclin, d'un souvenir d'enfance, de quelque chose qui reste imprimé sur la rétine, et dans le cas de Lorca, il faut sûrement évoquer ce pèlerinage de Moclin, un bourg sur les contreforts de la Sierra Nevada, dans la région grenadine, auquel, croit-on savoir, se rendaient naguère les femmes stériles qui demandaient au Saint de déposer dans leur ventre le germe miraculeux d'un rejeton. Son frère Francisco, dans son livre de souvenirs *Federico y su mundo*¹, précise que ni lui ni son frère n'ont jamais assisté à ce pèlerinage, mais qu'on en parlait souvent dans la famille et qu'il y avait même une image pieuse dans leur chambre à la campagne qui rappelait le faiseur de*

1. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

*miracles : el Santísimo Cristo del Paño*¹. Federico en était hanté et disait à son jeune frère que ce pèlerinage était une fête païenne, une sorte de carnaval lubrique où les jeunes gens de Moclin accueilleraient les pèlerins en leur lançant, moqueusement, l'invective Cabrones ! Cabrones ! (« Cocus ! Cocus ! »). Et donc, la rumeur publique laissait entendre que les femmes sans enfants trouvaient là, dans l'effervescence de la fête et la griserie des implorations, de vigoureux jeunes gens qui, « derrière l'autel », c'est-à-dire dans les bois alentour, déposaient sans coup férir leur semence prometteuse dans ces ventres inféconds. Francisco García Lorca confie que Federico était fasciné par cette image de débridement sexuel : « Je dois avouer que l'imagination de Federico allait plus loin que la mienne². » Mais son aîné percevait là ce que le jeune frère ne pouvait comprendre : la bacchanale est l'une des origines du théâtre de rue,

1. Ce *Paño* était un tableau représentant le Christ portant sa croix, que les Rois catholiques promenaient de ville en ville au rythme de la *Reconquista* (Reconquête) qui allait aboutir en 1492 à la fin de l'Islam en Espagne. La ville de Moclin avait hérité de cette toile qui, un beau jour, opéra un miracle, rendant la vue au sacristain aveugle qui l'avait touchée. Dès lors ce *Paño* fut l'objet de pèlerinages attirant de grandes foules – encore aujourd'hui on compte quelque vingt-cinq mille pèlerins chaque année en octobre à Moclin – venues, comme à Lourdes, trouver remède à leurs maladies ou infirmités. Il semblerait que la guérison de la stérilité, dont Lorca fait ici le seul objet du pèlerinage, doive beaucoup, comme le laisse entendre Francisco García Lorca, à l'imagination débridée de son grand frère.

2. *Op. cit.*, p. 357.

Federico García Lorca

Yerma



Dans l'aride Andalousie, un paysan déserte la couche de sa jeune épouse pour surveiller l'irrigation de ses champs. Mais Yerma ne rêve que d'avoir un enfant. Les années passent sans que son corps porte de fruit. Aime-t-elle ce mari qu'on lui a donné ? A-t-elle jamais frêmi dans d'autres bras ? Oui, naguère, ceux du berger avec qui elle dansa. Il y a eu maldonne. S'il est vrai que labours et brebis font richesse, seul l'amour est fécond. Stérile et vide, Yerma ira jusqu'au bout de l'espoir entre vaines promesses et hallucinantes processions où la vérité se fera jour. Lorca bâtit là, après *Noces de sang* et avant *La Maison de Bernarda Alba*, une tragédie de la frustration, composant, lyrique ou baroque, l'ardente mélopée d'une âme pure malmenée par la vie.

Cette pièce magistrale, donnée deux ans avant la guerre civile, où une femme passionnée exalte sa soif de liberté et soulève tant de clameurs, allait devenir l'emblème du poète assassiné et assurer sa gloire.

Texte intégral

« La douleur de mon sang prisonnier
me cloue des guêpes sur la nuque ! »



Yerma
Federico García Lorca

Cette édition électronique du livre
Yerma de Federico García Lorca
a été réalisée le 12 avril 2019 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072790317 - Numéro d'édition : 334164).
Code Sodis : N96807 - ISBN : 9782072790324.
Numéro d'édition : 334165.