Stratégies, fonctions et significations des espaces invisibles dans *La casa de Bernarda Alba*

Henry Gil

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/939>

DOI : 10.4000/agedor.939

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Henry Gil, « Stratégies, fonctions et significations des espaces invisibles dans *La casa de Bernarda Alba* », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/939> ; DOI : 10.4000/agedor.939

Henry GIL

Université de Paris Est Marne-la-Vallée, LISAA EA-4120

STRATÉGIES, FONCTIONS ET SIGNIFICATIONS DES ESPACES INVISIBLES DANS *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Résumé : L'espace théâtral suppose un espace complexe qui ne saurait se réduire au seul espace scénique, cet espace visible qui constitue le spectacle, autrement dit ce qui s'offre au regard. En effet, d'autres espaces qui, eux, sont invisibles (les espaces contigu et/ou dramatique) viennent interférer sur l'espace scénique donnant lieu à des espaces que le spectateur, sans cesse sollicité, devra imaginer. Or, *La casa de Bernarda Alba* est sans nul doute l'une des pièces où ces espaces invisibles interviennent le plus, produits, lors de la représentation, soit par des messages auditifs perçus dans le hors-scène, voire par une lumière extérieure, soit par le texte dialogué. De la même façon, il convient de prêter attention, à côté des personnages féminins, incarnés par des actrices, aux personnages masculins – l'un d'entre eux étant, d'ailleurs, essentiel pour l'intrigue – mais jamais présents dans cet espace du visible qu'est la scène. Cette pièce fondée sur l'enfermement suscite la constante sollicitation d'un dehors très fortement fantasmé à la fois désiré et craint qui est déterminant dans l'action dramatique. L'espace invisible sera donc, ici, soit le prolongement virtuel du visible afin d'ancrer celui-ci dans un cadre plus large, soit le fantasme jusqu'à suggérer parfois même l'irreprésentable de la sexualité et de l'horreur de la mort.

Mots-clés : Lorca – théâtre – visible/ invisible – espaces scénique, contigu et dramatique – hors-scène – fantasmes – sexualité

Resumen: El espacio teatral supone un espacio complejo que no puede reducirse al solo espacio escénico, este espacio visible que constituye el espectáculo, dicho de otra manera lo que se ofrece a la mirada. En efecto, otros espacios que, ellos, son invisibles (los espacios contiguo y/o dramático) interfieren en el espacio escénico dando lugar a unos espacios que el espectador, constantemente sollicitado, habrá de imaginar. Ahora bien, *La casa de Bernarda Alba* es sin duda una de las obras en las que más intervienen estos espacios invisibles producidos, durante la representación, bien sea por mensajes auditivos percibidos en la extra-escena o incluso por alguna luz exterior, bien sea por el texto dialogado. De la misma manera conviene prestar atención, al lado de los personajes femeninos interpretados por actrices, a personajes masculinos – siendo uno de ellos, por otra parte, esencial para la intriga – pero nunca presentes en este espacio escénico de lo visible que es el escenario. Esta obra fundada en el encierro suscita la constante sollicitación de un exterior fuertemente fantaseado a la vez deseado y temido que es determinante para la acción dramática. De modo que el espacio invisible será aquí o bien la prolongación virtual de lo visible para anclar a éste en un marco más amplio o bien el fantasma hasta sugerir incluso a veces lo irrepresentable de la sexualidad y del horror de la muerte.

Palabras claves: Lorca – teatro – visible/ invisible – espacios escénico, contiguo y dramático – extra-escena – fantasmas – sexualidad

Le théâtre est le genre littéraire qui plus qu'un autre doit se poser la question du visible car tout texte dramatique a comme finalité la représentation visuelle de la pièce. L'origine grecque du mot théâtre (*theatron*) révèle cette propriété fondamentale, celle d'« un lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit »¹. Par le regard s'établit ainsi un lien étroit entre le monde fictif, représenté par un décor mimétique et symbolique où apparaissent de vrais objets et de vrais corps (accessoires et acteurs) et le monde réel, la salle où malgré leur immobilité se tiennent d'autres corps nullement passifs, livrés à des activités sensorielle, émotionnelle et intellectuelle. L'immobilité physique du spectateur qui ne doit pas franchir le quatrième mur suppose de jouer subtilement avec de multiples espaces non visibles, mais métonymiquement déductibles du décor et de la mise en scène. L'espace théâtral est un espace complexe qui ne saurait se réduire au seul espace scénique car divers espaces invisibles (les espaces contigu et/ou dramatique) interfèrent sur lui, et le spectateur, sans cesse sollicité, doit donc se les imaginer. Or, *La casa de Bernarda Alba*² est l'une des pièces où ces espaces invisibles car non représentés sur scène mais construits par le spectateur grâce aux messages auditifs perçus dans le hors-scène ainsi qu'aux divers lieux évoqués dans le texte dialogué, sont le plus riches de sens au point de constituer le moteur dramatique même de la pièce.

Par ailleurs, on compte, dans cette pièce, plus de soixante-dix références au champ lexical du visible (*ver, mirar, ojo, espiar*) et de l'invisible (*no ver, sin lograr ver*), Adela elle-même nous confie : « Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntaras donde voy »³. Ici, tout le monde épie, à commencer par Bernarda qui, en signe de deuil exemplaire, a recours à une *hybris*⁴ en imposant à ses filles, à la mort de son mari, une réclusion de huit ans ; une Bernarda qui prétend avoir l'œil sur tout (« Mi vigilancia lo puede todo »⁵). Voir et ne pas être vu, c'est avoir un pouvoir sur les autres, comme Bernarda sur ses voisins, grâce à la Poncia, mais moins sur ses filles car, elle préfère s'enfermer, malgré les mises en garde de la domestique, dans un déni de la réalité qui lui rend invisible la liaison d'Adela, la cadette, avec Pepe el Romano – ce personnage lui-même invisible pour le spectateur – fiancé à Angustias, l'aînée. Mais voir c'est aussi ne pas résister au désir et au plaisir de voir ce qui est défendu, le corps de l'homme qui jamais ne doit franchir ici cet espace visible qu'est l'espace scénique. Et se laisser voir clandestinement c'est, pour la femme, susciter un plaisir destiné à éveiller le désir masculin. Mais, dans cette société traditionaliste et catholique, le regard, enjeu d'un pouvoir et d'un désir, est aussi, parfois, un péché (« Las mujeres en la iglesia no deben de mirar más hombre que al oficiante »⁶). Lorca se sert de la dialectique visible/invisible avec trois objectifs qui consistent, tout à la fois, à dénoncer, sur le mode satirique, le fonctionnement et l'idéologie de cette société fondée entièrement sur la *honra* – image extérieure de la valeur morale de l'individu –, à montrer la façon dont fonctionne la mécanique du désir, et à approfondir le concept même de théâtralité en jouant sur les diverses modalités de l'espace théâtral,

¹ Cette définition nous est donnée par le *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis, Dunod, 1996, à la rubrique *Théâtralité*, p. 359.

² Nous travaillons sur *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1989.

³ *Op. cit.*, p. 153.

⁴ À propos de cette hyperbole propre au genre tragique, Patrice Pavis écrit, dans le *Dictionnaire du Théâtre* : « Mot grec pour « fierté ou arrogance funeste ». L'*hybris* pousse le héros à agir et à provoquer les dieux, malgré leurs avertissements, ce qui aboutit à leur vengeance et à sa perte. Ce sentiment est la marque de l'action du héros tragique, toujours prêt à assumer son destin ».

⁵ *Op. cit.*, p. 187.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

portées à un certain paroxysme. Nous essaierons, d'abord, de retracer cette géographie significative des espaces invisibles proposés par la pièce pour cerner ensuite la stratégie de leur fonctionnalité dramaturgique.

Dès le titre, *La casa de Bernarda Alba*, la pièce insiste sur l'importance d'un espace architecturé et domestique dont le paratexte intermédiaire⁷ présent au début de chacun des trois actes et destiné à définir l'espace scénique, nous offre trois lieux différents (*habitación interior blanquísima, habitación interior blanca, cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior*), perçus à quelques jours de distance et à trois moments distincts de la journée, à midi, à trois heures de l'après-midi et le soir comme l'indiquent les diverses nuances chromatiques. Cette parcellisation de l'espace et du temps fait sens car elle part d'une sorte de « antesala » aux *muros gruesos* proche de la rue, pour aboutir à ce centre de la maison qu'est le *patio interior*, à ciel ouvert mais fermé comme le cloître d'un couvent, tout en faisant évoluer, de façon chronologique, la lumière du soleil chaud de midi vers celle froide du soir, deux éléments bien visibles qui contribuent à la progressive et inéluctable dramatisation de l'intrigue et de son dénouement. Mais, la visibilité de cette parcellisation spatiale et temporelle suppose métonymiquement des espaces et des temps non visibles qui portent en eux l'origine mystérieuse de l'action représentée sur scène. Les trois espaces scéniques de la pièce ne peuvent s'envisager que comme les éléments isolés d'un ensemble plus grand correspondant à une maison tout entière avec ses différentes pièces et recoins, que le spectateur se voit contraint de se représenter mentalement. Les indications volontairement imprécises données dans les didascalies et les dialogues suggèrent divers espaces contigus mais jamais de façon exhaustive. La maison, bien qu'il s'agisse d'un espace supposé être clairement délimité, apparaît au spectateur comme assez imprécise quant au recensement et à la distribution des diverses pièces. Elle lui semble aussi vague que son propre imaginaire auquel il a recours pour se la représenter mentalement dans sa totalité. La plupart de ces espaces contigus domestiques, principalement les *dormitorios*, se rapportent à un membre de la famille. Or, ces espaces contigus intérieurs jouxtent d'autres espaces contigus mais extérieurs, comme le signalent de nombreux messages auditifs (cloches, cris, musiques, voix ou chants) issus du hors-scène et censés provenir de ce village andalou auquel appartient cette maison rurale. Un village situé lui-même dans une région qui se confond avec un espace lointain aux contours indéfinis et assimilé, ici, à la nature.

Le premier de ces espaces contigus intérieurs, perçu par le spectateur est la chambre de María Josefa, la grand-mère, où celle-ci est enfermée à cause d'un comportement jugé comme libidineux et sénile qui fait qu'elle doit être invisible pour cette société fondée sur les apparences et la bienséance. C'est par l'intermédiaire d'un paratexte interstitiel qui indique « Voz. (*Dentro*) » suivi à deux reprises de l'interpellation de Bernarda par sa mère qu'apparaît cet espace dramatique, situé dans le hors-scène. Ensuite, le texte dialogué entre la Poncia et La Criada renforce l'existence de cet espace contigu intérieur conçu comme une véritable cellule (« La Poncia: La vieja. ¿Está bien encerrada?/ Criada: Con dos vueltas de llave./ La Poncia: Pero debes poner también la tranca »⁸). Avant même que n'apparaisse l'enfermement imposé aux filles, le thème de la claustration est annoncé dès la scène d'exposition par le biais du hors-scène.

⁷ Nous reprenons ici la terminologie et la typologie employées par Jean-Marie Thomasseau (les paratextes liminaire, intermédiaire et interstitiel) à propos du texte didascalique, ce « texte à voir » purement informatif qui doit permettre la mise en scène, dans « Les différents états du texte théâtral », in *Pratiques*, n°41, mars 1984, p. 99-121.

⁸ *Op. cit.*, p. 119.

Dans la scène III, apparaît un autre espace contigu intérieur, bien que situé à l'air libre, le « patio », espace invisible qui devient après l'enterrement, lors de la visite des voisines, le lieu où Bernarda décide de cantonner les hommes, demandant même à la Poncia de leur servir une limonade, de peur que, sous le prétexte d'avoir soif, ils ne fassent irruption dans l'espace scénique. Le spectateur comprend aussi, grâce aux didascalies et au texte dialogué, que ce lieu temporairement occupé par les hommes, attire très fortement la présence d'Angustias, déjà fascinée par Pepe, qu'elle suit jusqu'au « portón », ultime espace contigu intérieur avant l'extérieur. Un espace situé bien après le « pozo » duquel María Josefa, lors de ses promenades, ne doit pas s'approcher car de là, elle cesserait d'être invisible pour les voisins.

Ce « patio » différent de celui du 3^e acte, jouxte un autre espace contigu, essentiel dans la pièce, le « corral » qui dès la scène II apparaît, avec les invectives de la Criada, adressées au défunt, le mari de Bernarda, comme le lieu d'une sexualité que la morale réproche (« ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta del corral ! »⁹). Or, c'était dans ce lieu de l'animalité que Martirio, enfant, éprouvait une fascination mêlée de peur pour les hommes (« Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes... y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos »¹⁰). Et c'est encore là qu'Adela déjà rebelle au deuil imposé par sa mère, parade devant les poules avec le « vestido verde » qu'elle souhaiterait porter pour aller jusqu'à la « noria », lieu d'excursion propice aux amours et qui renvoie à l'espace lointain de la nature. Enfin, c'est dans le « corral » qu'ont lieu les rencontres amoureuses et clandestines d'Adela et de Pepe. Et, dès le début du 3^e Acte, ce lieu annonce la montée d'un irréprensible désir sexuel car on y place l'étalon en rut, dont les ruades dans l'écurie, autre espace contigu intérieur, font trembler les murs de la maison, soudain menacée par les forces de l'Eros qui agitent secrètement les sœurs dont les évidentes incarnations animales sont les « potras » que Bernarda veut éloigner du « caballo garañón ».

Les espaces contigus intérieurs les plus mentionnés dans le paratexte et le texte dialogué sont les « dormitorios » des filles, et plus particulièrement ceux d'Angustias, d'Adela et de Martirio. Ces espaces invisibles sont le lieu de leur intimité, là où elles peuvent se réfugier et rêver, dans des draps, témoins de leurs émois comme pourrait le suggérer la découverte, dans ceux de Martirio, du portrait de Pepe que cette dernière a dérobé à Angustias, fiancée officielle du jeune homme. Enfin, ces chambres se caractérisent par la présence d'une « ventana » qui a une vue directe sur l'extérieur et qui fonctionne comme un seuil infranchissable pour le corps, car elles ont des « rejas », mais non pour le regard que celui-ci soit féminin ou masculin. Et si le soir, les brefs et banals échanges verbaux entre Angustias et Pepe sont officiels, il ne saurait en être autant, à une heure plus avancée de la nuit, entre Adela et le jeune homme, d'où les premiers soupçons de La Poncia et de Martirio. La nuit, la fenêtre des chambres à coucher favorise certaines scènes d'exhibitionnisme. C'est ce que la Poncia reproche à Adela (« ¿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? »¹¹). Même Martirio, confie être restée, autrefois, jusqu'au petit matin en chemise de nuit près de la fenêtre pour attirer Enrique Humanas (« Una vez

⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

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 »¹²).

La fenêtre c'est surtout le moyen d'apercevoir les hommes pour les filles « ventaneras » de Bernarda. Ainsi, à la fin du 1^{er} Acte, lorsque la Criada annonce le passage de Pepe « por lo alto de la calle », quittent-elles immédiatement l'espace scénique pour se précipiter dans leurs chambres afin de l'observer. Ces espaces contigus et domestiques donnent donc sur des espaces contigus extérieurs à la maison qui correspondent au village avec ses rues plus ou moins proches et un voisinage médisant. Un lieu où passent des hommes, qu'il s'agisse de Pepe el Romano ou des « segadores » qui retournent travailler et dont les chants, fortement conatifs sollicitent des filles qu'elles leur ouvrent la porte.

La dichotomie entre intérieur et extérieur qui présente la maison comme un « convento » ou « presidio » qui pourrait suggérer que l'extérieur n'est autre que l'espace de liberté auquel aspirent les filles de Bernarda est trompeuse. Car l'espace contigu extérieur c'est, d'abord, le village, un lieu évoqué dès la scène IV de l'acte I par Bernarda comme un espace hostile (« este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada »¹³). Un village dépourvu de la symbolique vivifiante et fertilisante de l'eau courante au profit d'une eau stagnante, susceptible d'être empoisonnée. Enfin, cet espace contigu extérieur fixe aux femmes un rôle traditionnel, défini d'avance par leur devoir de parfaite épouse catholique qui, avant tout, a vocation à procréer leur empêchant ainsi tout souhait d'émancipation comme le signale Amelia « Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes »¹⁴. Comment s'étonner alors que le premier espace dramatique qui dès le début vient se superposer à l'espace scénique soit grâce aux messages auditifs (« se oyen doblar las campanas »), celui de l'église, lieu qui dans le village doit incarner des valeurs morales et une conduite plus axée sur l'observance d'un rituel que sur un véritable sentiment de piété. Une église qui comme pour Prudencia, l'amie de Bernarda, malheureuse en mariage, devient un refuge contre le désespoir. Enfin, l'espace de la rue c'est aussi ce lieu où, à la fin de l'acte II, se déroule le lynchage de la fille de la Librada, accusée d'avoir tué l'enfant qu'elle avait eu d'un inconnu. L'espace contigu extérieur de la rue est donc selon les messages auditifs (« campanillos », « cantar » « panderos y carrañacas » ou « tumulto » « grito de mujer y gran rumor ») attractif ou effrayant. Mais la rue est aussi ce qui permet d'aller vers d'autres espaces et, plus particulièrement, les espaces lointains (« montes », « campos », « olivar ») comme le font, au milieu du deuxième acte, les « segadores ». Si la dichotomie intérieur/extérieur suppose bien une opposition femmes/hommes, elle ne saurait toujours réduire la maison à un espace privé d'amour, fait essentiellement de frustration et de solitude car il existe, néanmoins, de très rares exceptions clandestines, l'espace contigu du « corral » ou celui de la fenêtre des « dormitorios » qui parfois revêt un caractère érotique. Enfin, d'autres espaces essentiellement dramatiques et non contigus peuvent être suggérés par les tableaux naïfs du premier paratexte intermédiaire ou par le portrait de Pepe à la fois visible comme objet puisqu'il passe de main en main mais invisible en tant que représentation d'une personne pour le spectateur. Et on ne saurait, encore moins, réduire l'extérieur à un simple symbole de liberté et de pulsions érotiques correspondant au désir puisqu'au sein du village règne un code de conduite bien défini – celui-là même qu'impose Bernarda au sein de la maison – qui condamne durement toute infraction aux règles édictées par celui-ci.

¹² *Ibid.*, p. 136-137.

¹³ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴ *Ibid.*, p. 158.

La berceuse de María Josefa, en créant un espace dramatique, fortement onirique, celui de « la orilla del mar » qui clame tout haut les désirs cachés des filles de Bernarda, semble rejoindre un troisième type d'espace dramatique produit exclusivement par le seul texte dialogué. Ces espaces que nous désignons alors comme espaces lointains renvoient tous à un lieu éloigné dans le temps et/ou dans l'espace, rapporté par un personnage. Les séduisants « segadores », étrangers au village, proviennent de cet espace lointain (« Vinieron de los montes »¹⁵), et même les lieux propres aux durs mais fertiles travaux agricoles sont assimilés, eux aussi, à cet espace lointain que les filles de Bernarda rêveraient de connaître.

Cet espace lointain est donc le plus souvent assimilé aux « campos » comme l'indique le souhait impossible d'Adela (« ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos! »¹⁶). D'où le même désir de se rendre dans ce lieu chez María Josefa qui dit à Martirio : « ¿Me acompañarás tú a salir al campo? Yo quiero campo »¹⁷. Enfin, cet espace lointain et naturel est toujours associé à l'homme, tel « el olivar », lieu prétendument orgiaque où Paca la Roseta aurait été amenée, le soir, pour satisfaire le plaisir d'hommes venus d'une autre région, des « forasteros » (« Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar »¹⁸). Et c'est encore dans « el olivar » que quinze « segadores » – parmi ceux dont les femmes sentent la présence si troublante – auraient loué les services d'une prostituée pour satisfaire leurs besoins sexuels (« Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y ... quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar »¹⁹).

À ces espaces lointains se rapportant à la terre (« campos », « montes », « olivar ») s'ajoutent ceux faisant référence à l'eau, qu'il s'agisse de la mer ou de la rivière, des espaces plus métaphoriques que les précédents. Les allusions à la mer, très présentes au 3^e acte, expriment tout haut, à travers les propos inconvenants de María Josefa, le désir secret des jeunes femmes : « Quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar »²⁰. Adela, elle, remplace la « orilla » de la mer par celle de la rivière pour déclarer la force de son amour (« Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla »²¹). La rivière et la mer sont donc d'autres espaces lointains, également imaginaires et proches de la nature où les femmes de la maison souhaiteraient fuir la tristesse de leur vie quotidienne et s'abandonner au désir amoureux. Après avoir identifié ces diverses modalités des espaces dramatiques non visibles, il convient de voir comment leur apparition peut servir la dramaturgie de la pièce.

La très habile construction de cette pièce donne lieu à la fin de chaque acte à une violence paroxystique qui va *crescendo* jusqu'au dénouement, à laquelle sont étroitement mêlés les espaces invisibles. C'est ainsi qu'à la fin de l'acte I, María Josefa est traînée violemment vers l'espace contigu qu'est sa chambre, symbole de réclusion, que l'acte II s'achève avec le lynchage de la fille de la Librada dans l'espace contigu extérieur de la rue, et qu'à la fin de l'acte III Adela se pend dans l'espace contigu de sa chambre après que Bernarda a fait feu dans l'espace contigu extérieur sur un Pepe en fuite. C'est donc dans les espaces contigus invisibles qu'ont lieu systématiquement les actes les plus violents, qu'il s'agisse d'une violence domestique exercée contre un membre de la famille ou d'une

¹⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

²⁰ *Ibid.*, p. 145.

²¹ *Ibid.*, p. 195.

violence sociale à l'encontre de la fille de la Librada. Et c'est, par ailleurs, souvent la présence d'autres espaces contigus qui est à l'origine de cette violence dont l'espace scénique ne fait que subir les tensions.

Dès le début de la pièce, la scène d'exposition superpose d'emblée à l'espace scénique deux espaces dramatiques qui sont perçus, grâce aux messages auditifs des « campanas », comme l'église et grâce aux cris de María Josefa entendus dans le hors-scène, comme l'espace prémonitoire de la réclusion. Mais, cet espace de la réclusion est déterminé, en fait, par le premier. C'est parce que Bernarda ne la juge pas conforme à la morale et à la décence édictées par l'église que María Josefa doit, selon elle, échapper aux regards de cette société pudibonde et traditionaliste.

Quant au lynchage de ce personnage invisible qu'est la fille de la Librada dont le sort affecte si durement Adela à cause de ses amours clandestines avec Pepe, il a lieu dans l'espace contigu extérieur de la rue. Cela montre qu'il s'agit ici de la terrible réponse donnée par cette société à l'attrait que ce même espace a pu exercer, quelques scènes auparavant, avec le passage troublant des « segadores ». Réponse d'autant plus efficace que certains lyncheurs procèdent de « el olivar », cet espace masculin et orgiaque, fortement érotisé par ces jeunes femmes cloîtrées qui, tout à la fois, désirent être un objet sexuel et craignent de l'être.

Enfin, à la fin du 3^e acte, après la délation de Martirio, la double violence exercée dans deux espaces contigus différents par Bernarda contre Pepe et par Adela vis-à-vis d'elle-même est bien la conséquence du « silbido » d'un Pepe attendant dans l'espace contigu du « corral », impatient de retrouver Adela. Car c'est ce « silbido » de Pepe qui décide Adela à le rejoindre en provoquant aussitôt la jalousie insupportable de Martirio et par la même occasion l'appel de celle-ci à Bernarda. Tout se joue donc, la cause et la conséquence, dans un espace dramatique que le spectateur doit constamment imaginer comme si l'espace scénique n'était, en fait, que la salle d'attente de la tragédie, le lien entre la cause et la conséquence.

Mais c'est sans doute la scène des « segadores » qui nous montre le mieux l'interaction dramaturgique entre les divers espaces qui composent la complexité de l'espace théâtral et la façon stratégique et fonctionnelle dont l'espace scénique est constamment travaillé dans cette pièce par les espaces dramatiques (espaces contigu et/ou lointain). On peut observer que cette scène de trois pages se situe au milieu de l'acte II et apparaît donc au centre exact de la pièce comme si elle en était le pivot. Les « segadores » doivent être considérés comme un personnage collectif qui, à l'image de Pepe, vient solliciter les personnages féminins de l'espace scénique. Dans cette courte scène deux espaces dramatiques se superposent à l'espace scénique, d'une part un espace contigu extérieur suscité par une multitude de messages auditifs qui suggèrent le trajet des « segadores », d'un lieu relativement éloigné vers un espace très proche avant de rejoindre un espace lointain, et d'autre part, un autre espace dramatique appliqué, lui aussi, à ce personnage collectif mais construit essentiellement par le texte dialogué, principalement les répliques de la Poncia, destiné à recréer un espace lointain faisant écho aux désirs cachés des filles de Bernarda. La didascalie qui introduit les premiers messages auditifs (« *Se oyen unos campanillos lejanos como a través de varios muros* »)²² suggère le lien entre un espace contigu un peu éloigné où résonnent déjà les messages auditifs et l'espace scénique qui, dans ce 2^e acte, semble plus à l'écart de l'extérieur comme le sous-entend l'indication « varios muros ». Une indication qui rappelle que l'espace scénique est celui de la claustration bien qu'en coulisse les divers messages auditifs (« campanillos lejanos », « panderos y carrañacas », « coro »)

²² *Ibid.*, p. 158.

suggèrent le rapprochement progressif de l'espace dramatique des « segadores » (« *Se oye un cantar lejano que se va acercando* »)²³. Puis, une pause silencieuse crée une tension maximale (« *Todas oyen un silencio traspasado por el sol* ») avant la reprise du chant (« *se va alejando el cantar* »)²⁴ qui annonce l'éloignement vers l'espace lointain. Mais dès la manifestation des « campanillos lejanos », la Poncia a doublé par le texte dialogué l'espace dramatique des « segadores » produit par l'espace contigu, en se référant à cet espace lointain qu'ils doivent rejoindre. Car cet espace lointain, à l'air libre, imprégné de vitalisme et de sensualité, se définit par opposition à celui de la maison, et correspond aux « campos » vers lesquels s'en retournent les « segadores » et où ont lieu leurs activités viriles et fortement symboliques. Si la maison est définie, ici, par la Poncia, comme un « convento », un espace fermé, stérile et sombre où les corps féminins sont condamnés à un quasi-immobilisme comme le suggère leur position assise, l'espace dramatique du « campo » est, lui, un espace ouvert, ensoleillé, fécond où les hommes sont tous idéalisés, s'identifiant à des éléments naturels et phalliques (« ¡Alegres! ¡como árboles quemados! »)²⁵ qui symbolisent la puissance et l'ardeur sexuelle.

Ces hommes qui, dans cette scène, s'avancent dans l'espace contigu appartiennent bien, d'ailleurs, à l'origine, à un espace lointain et non à celui du village, comme le rappelle la Poncia lorsqu'elle indique qu'ils proviennent « de muy lejos ». Ils sont assimilés à un espace dramatique qui symbolise l'exotisme, l'érotisme et le désir de fuir le monde triste où les sœurs se retrouvent cloîtrées. Un espace qui rejoint celui de « el olivar » avec les mêmes connotations érotiques et la nécessité pour les hommes de satisfaire leurs besoins sexuels. Comme le dit la Poncia « los hombres necesitan estas cosas »²⁶.

Aussitôt après avoir créé par son discours un espace dramatique qui se révèle être un monde de rêveries érotiques, la Poncia attire l'attention des sœurs sur la beauté du chant des « segadores » qui procède de l'espace contigu de la rue et qui se rapproche comme s'il allait pénétrer l'espace scénique (« Son ellos. Traen unos cantos preciosos »)²⁷. Et ce sont elles-mêmes qui prolongent alors l'espace dramatique par leur discours à la fois admiratif, hyperbolique et métaphorique (« Siegan entre llamaradas »)²⁸. Les « llamaradas » deviennent ainsi la métaphore évidente de cet enfer charnel dont rêvent les filles de Bernarda et dans lequel elles aimeraient se consumer. Puis la Poncia les invitent à se laisser bercer par les paroles fortement conatives et allégoriques du chant des « segadores » (« Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo,/ el segador pide rosas/ para adornar su sombrero »)²⁹, les paroles d'une *copla* dont Martirio, la plus résignée, répète le début (« *con nostalgia* ») et Adela, la plus rebelle, la fin (« *con pasión* »). Nous voyons ainsi comment l'espace contigu créateur d'un espace dramatique invisible parvient à s'emparer temporairement, à travers le comportement des personnages féminins – la Poncia comprise – de l'espace scénique. Si bien que lorsque s'estompe le chant, Adela, la seule fille aimée réellement par un homme, invite les autres femmes à se rendre dans sa chambre pour profiter encore de cet espace dramatique, éphémèrement contigu tandis que la Poncia, qui a su susciter et diriger le désir des filles de Bernarda, leur donne une dernière recommandation qui suggère la fascination craintive de ces femmes cloîtrées (« Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira »)³⁰.

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁵ *Ibid.*, p. 159.

²⁶ *Ibid.*, p. 159.

²⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 160.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ *Ibid.*, p. 161.

Dans cette scène-pivot de la pièce, Lorca parvient à jouer subtilement sur les espaces scénique, contigu et dramatique afin que la représentation fasse sens à travers une symbolique plastique et sensorielle pouvant exprimer la situation des personnages féminins. Face à l'espace scénique, espace visible qui apparaît comme un monde fermé et stérile, exclusivement féminin, symbolisant l'absence d'amour et la privation de liberté, les espaces dramatiques, lointain ou contigu, mais non visibles, créés par le texte dialogué ou les messages auditifs, recréent un monde ouvert, masculin, joyeux et fertile. Et l'assaut de l'espace scénique par ces espaces dramatiques nous révèle les désirs frustrés des femmes qui montrent que leur situation sur scène est forcément surdéterminée par les espaces fantasmatiques du non visible. Réalité et imaginaire se combinent avec une grande habileté dramaturgique en nous révélant les passions secrètes des femmes, leur mécanique, et en nous montrant comment l'action va être de plus en plus déterminée par des événements se déroulant dans un espace invisible et dont la figure la plus emblématique est le personnage fantasmatique de Pepe, véritable projection imaginaire, fantasme de la masculinité tel que l'envisagent les filles de Bernarda et tel que le spectateur doit, à son tour, le considérer.

La casa de Bernarda Alba sait donc tirer le plus grand profit de la complexité de l'espace théâtral en jouant constamment sur les divers espaces dramatiques. Lorca se livre ainsi à un jeu paroxystique sur les interactions de ces espaces invisibles et sur la façon dont ils viennent déterminer l'action située sur l'espace scénique. Ces espaces invisibles sont tous d'une grande fonctionnalité d'un point de vue dramaturgique et symbolique et l'agencement de leurs apparitions semble des plus stratégiques, destiné à être immédiatement opératoire en vue d'un résultat aussi inéluctable que l'est le dénouement tragique.

La brève mais significative scène centrale des « segadores » montre bien comment cette pièce engendre un double champ magnétique résultant de deux forces inversées, l'une centrifuge, l'autre centripète en fonction du destinataire qui, comme l'indique toujours au théâtre l'énonciation, est double (le personnage et le spectateur). Ainsi les personnages féminins sont-ils constamment sollicités par une force centrifuge qui voudrait les éloigner du centre, donc de l'espace scénique, espace visible et domestique, pour les projeter vers l'extérieur.

Or, paradoxalement, le spectateur à l'affût de ces personnages soumis à cette force centrifuge à laquelle ils ne peuvent néanmoins s'abandonner pleinement, dû à l'interdit moral et maternel qui les condamne à l'enfermement, ressent, lui, une force centripète. Car tous les espaces dramatiques invisibles (contigus ou lointains) et surdéterminants quant à l'action produite sur l'espace scénique, semblent converger, malgré la présence du quatrième mur, jusqu'à un centre qui ne serait alors plus la scène mais l'espace scénographique, et plus particulièrement la salle où sont les spectateurs. Si le personnage féminin est soumis à la force d'attraction de l'extérieur, le fait même qu'il soit contraint aussi d'y résister, crée une très forte tension entre intérieur et extérieur qui, du même coup, est profondément ressentie par le spectateur. Une tension d'autant plus efficace qu'elle trouve son origine dans un espace invisible, recréé par l'intériorité du spectateur. Cette mise en scène livrée aux forces des espaces dramatiques est une façon de montrer la puissance du fantasme.

Si bien que la pièce fondée sur l'enfermement suscite la constante évocation d'un dehors très fortement fantasmé à la fois désiré et craint, qui dit tout autant un espace de liberté que son contraire, et qui va être déterminant dans l'action dramatique tout en permettant une théâtralité qui, sans transgresser les limites du quatrième mur, confère au spectateur un rôle hautement actif puisqu'il requiert son imaginaire.

L'espace invisible correspond donc dans cette pièce soit au prolongement virtuel du visible (un espace contigu qui obéit à un principe réaliste ou mimétique) qui permet d'ancrer ce visible dans un cadre plus large, soit à l'irreprésentable, lequel est le fantasme pouvant même parfois renvoyer à la sexualité la plus crue (voyeurisme, exhibitionnisme, fétichisme et coït) et à l'horreur de la mort (lynchage de la fille de la Librada, pendaison d'Adela), autrement dit à ce qui si cela était exposé scéniquement pourrait, dans certains cas, donner lieu à l'obscénité. Cette pièce permet ainsi de questionner le concept même de théâtralité qui semble être ici un fil ou plutôt un réseau de divers fils invisibles tendus entre la scène — elle-même travaillée par un ailleurs — et le public.