reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

9 | 2012

Empreintes / emprunts dans le monde hispanique

« Los hombres también llevamos nuestra Bernarda clavada en el alma » : des emprunts à *La casa de Bernarda Alba* à l’empreinte de la dramaturgie lorquienne dans *Pepe el Romano* de Ernesto Caballero

Carole Nabet Egger

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/11641>

DOI : 10.4000/cher.11641

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 177-187

ISBN : 978-2-35410-049-0

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Carole Nabet Egger, « « Los hombres también llevamos nuestra Bernarda clavada en el alma » : des emprunts à *La casa de Bernarda Alba* à l’empreinte de la dramaturgie lorquienne dans *Pepe el Romano* de Ernesto Caballero », *reCHERches* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 14 février 2022, consulté le 16 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cher/11641> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.11641>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

« *Los hombres también llevamos nuestra Bernarda clavada en el alma* » : des emprunts à *La casa de Bernarda Alba* à l’empreinte de la dramaturgie lorquienne dans *Pepe el Romano* de Ernesto Caballero

CAROLE NABET EGGER
Université de Provence

Si les échos et les jeux intertextuels participent de plus en plus des fictions en tous genres (roman, théâtre, poésie) et infiltrent même tous les domaines de la pratique artistique (peinture, danse, musique), c’est sans doute parce que tous les champs de la connaissance n’ont cessé d’explorer, tout au long du ^{xx}^e siècle et le début du ^{xxi}^e siècle, ce que le moi doit à l’Autre, l’Autre entendu désormais non plus seulement comme terme psychanalytique mais dans un sens plus largement anthropologique. L’originalité, qui avait inauguré la modernité, n’occupe plus le devant de la scène. Les œuvres se construisent sciemment, explicitement, dans l’ombre des grandes figures tutélaires car leurs auteurs, conscients de la part héritée de leur imaginaire et de leur créativité, assument de plus en plus ouvertement leur héritage.

C’est le cas de Ernesto Caballero, dont le parcours de dramaturge, metteur en scène et professeur de théâtre croise fréquemment deux grandes figures du répertoire espagnol : Calderón de la Barca pour l’époque classique et Federico García Lorca pour l’époque contemporaine¹.

1 En tant que dramaturge, Ernesto Caballero a écrit plusieurs pièces où résonne l’œuvre de Calderón : *En una encantada torre* (en collaboration avec Asun Bernárdez) ; il a également dirigé en 1983 *Rosaura, el sueño es vida, mileidi*, version libre de *La vida es sueño* de la Compañía Producciones Marginales. Hormis *Pepe el Romano*, qui peut être considérée comme une réécriture de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, il a également écrit et mis en scène *María Sarmiento* dont l’univers est très proche de celui de *La casa...* Il a

J'avais choisi au départ, parmi les multiples réécritures de *La casa de Bernarda Alba*², outre *Pepe el Romano* de Caballero, d'analyser également *El local de Bernardeta* de Lourdes Ortiz mais ces deux réécritures étant diamétralement opposées, il m'a semblé plus fécond de m'en tenir aux enjeux d'une seule de ces œuvres afin d'une part, d'éviter l'inventaire de leurs différences et d'autre part, de demeurer au plus près du sujet qui nous occupe aujourd'hui.

Le thème de ce colloque engage la question de l'intertextualité dans sa double dimension relationnelle et transformationnelle. L'emprunt, sous forme de citation, de référence ou d'allusion renverrait aux relations, tantôt implicites, tantôt explicites, que le texte de Caballero entretient avec celui de Lorca. Je m'efforcerai d'analyser tout au long de ce travail les formes et les contenus de ces emprunts, multiples et variés, à l'œuvre originale, d'en apprécier la portée et de montrer que leur traitement, sur un mode ludique et postmoderne, recrée en la renversant la fiction théâtrale. Je m'attacherai également à rendre compte de la façon dont Ernesto Caballero, à partir de la manipulation et de la recomposition de ces différents matériaux, marque son œuvre de l'empreinte de la dramaturgie lorquienne et, engageant la réception sur la voie du questionnement méta-théâtral, réussit néanmoins à élaborer une œuvre parfaitement singulière.

*La casa de Bernarda Alba*³ est la dernière œuvre écrite par García Lorca peu de temps avant sa mort en 1936. Unanimement considérée comme son chef d'œuvre, c'est l'œuvre de la maturité, devenue à la fois un classique et, en un temps relativement record, une œuvre mythique. Pièce de Lorca la plus jouée dans le monde, elle fait aujourd'hui l'objet des mises en scène les plus diverses, qui vont du plus strict naturalisme photographique aux traitements expressionnistes et grotesques qui font parfois des personnages féminins de

d'autre part monté plusieurs œuvres de Calderón : *La gran Zenobia* en 1986, *Eco y Narciso* en 1989 et *El monstruo de los jardines* en 2000.

- 2 Dans un article intitulé « Imágenes de Bernarda Alba en el teatro actual », Octobre 2006, in Federico García Lorca et cetera, *Estudios sobre las literaturas hispánicas*, 39-49, Nicole Delbecque, Nadia Lie, Brigitte Adriaensen (Editoras), Leuven University Press, Mariano de Paco dresse un inventaire des traces de Bernarda dans le théâtre contemporain depuis *La pechuga de la sardina* de Lauro Olmo, jusqu'à *Pepe el Romano*, en passant par *El local de Bernardeta* de Lourdes Ortiz, *Atra Bilis, cuando estamos más tranquilas* de Laïla Ripoll, María Sarmiento de Ernesto Caballero et *La malasangre* de la dramaturge argentine Griselda Gambaro.
- 3 Nous utiliserons pour les citations extraites de *La casa de Bernarda Alba* de F. García Lorca l'édition Cátedra de 1999.

La casa..., des caricatures déformées, des marionnettes désarticulées quand il ne s'agit pas de personnages directement issus de la Commedia dell'arte.

Pourtant *La casa de Bernarda Alba*, qui nous plonge dans l'Espagne rurale des années 1930 marquée par les clivages sociaux, les préjugés et la morale religieuse, est une œuvre grave. L'espace, clos et étouffant, de la maison est celui où règne en maître absolu la mère, Bernarda, sorte de cerbère tyrannique et autoritaire. Après la mort de son deuxième époux, elle impose à ses filles un deuil de plusieurs années. Toutes les femmes de la maison, y compris la gouvernante, la servante et sa vieille mère quelque peu dérangée María Josefa, doivent se garder du qu'en-dira-t-on et préserver coûte que coûte la réputation de la maisonnée. L'aînée des filles, née d'un premier mariage est la seule à disposer d'un héritage confortable et Pepe el Romano, le garçon le plus séduisant du village, l'a demandée en mariage, malgré son âge (un âge canonique pour l'époque puisqu'elle a trente-neuf ans) et son physique peu amène. Mais une relation passionnelle l'unit néanmoins à la plus jeune, Adela, qui finira à la fin de la pièce par assumer ouvertement sa relation, coupable parce qu'illégitime, avec le jeune homme. La figure de Pepe el Romano envahit peu à peu l'imaginaire de toutes les jeunes femmes de la maison et l'une d'elles, Martirio, amoureuse et jalouse, fera croire à sa sœur que Bernarda a tué son amant. La tragédie se clôt alors sur le suicide d'Adela et le cri de Bernarda qui ordonne le silence.

Si l'homme est omniprésent dans l'imaginaire des femmes de la maison, il est totalement absent des planches et *La casa...* se déroule dans un univers exclusivement féminin, sorte de gynécée à huis clos en proie à la souffrance et à la frustration. Le parti pris de Ernesto Caballero est de raconter exactement, ou presque, la même histoire en ne faisant intervenir que des hommes.

Dès l'introduction, Ernesto Caballero annonce d'emblée qu'il a conçu la pièce comme un hommage à la figure et à l'œuvre de Lorca. «L'idée d'une spéculation dramatique autour de l'univers masculin qui palpite dans "La Casa de Bernarda Alba" nous dit-il, est une idée originale du metteur en scène Miquel Gómez de Segura. J'ai essayé de ne pas m'éloigner de la tonalité, de l'atmosphère, et surtout, de la trame de l'histoire de l'œuvre de Federico.» (Caballero 2003 : 33)⁴ poursuit-il, affirmant là tout à la fois les emprunts multiples à l'original et la volonté d'inscrire dans sa réécriture l'empreinte du dramaturge andalou.

4 C'est moi qui traduis.

Comme dans une majorité de réécritures théâtrales, l'œuvre originale est condensée. Plus courte d'environ un tiers de pages, elle respecte néanmoins la structure d'origine en trois actes, avec un troisième acte légèrement plus court que les deux précédents. Comme Lorca, Caballero transpose dans *Pepe el Romano* quelques-uns des grands principes qui fondent le modèle tragique: un déroulement temporel qui n'excède pas une journée, entre le milieu de matinée du premier acte, le milieu de l'après-midi du second et un troisième acte se déroulant à la nuit tombée. L'espace est limité à celui du patio de la maison de Bernarda ou bien ses abords immédiats et les signes annonciateurs du dénouement tragique sont présents dès le premier acte et récurrents ensuite. C'est dire que sa réécriture ne s'inscrit pas dans un rapport de parodie, de pastiche ou de plagiat. Le jeu auquel se livre et nous invite Caballero n'est pas destiné à provoquer le rire mais à multiplier les clins d'œil sous forme d'échos, d'interférences et de résonances qui font appel à des références présentes dans l'imaginaire du lecteur-spectateur. *La casa...* devient ainsi une sorte d'archétype, d'œuvre archétypale à partir de laquelle vont pouvoir se saisir le sens et la structure de *Pepe el Romano*.

Les personnages masculins sont au nombre de six, auxquels la liste des *dramatis personae* ajoute un mendiant, un vendeur de dentelles et un chœur de moissonneurs ainsi que la « présence invisible des femmes de la maison ». Outre *Pepe el Romano*, objet de tous les désirs dans *La Casa...*, Ernesto Caballero fait intervenir l'auteur lui-même, Federico García, qui prend part aux débats et fera donc entendre sa propre voix⁵.

Deux figures masculines, qui ne faisaient l'objet que d'une simple mention dans *La Casa...*, prennent corps dans l'univers masculin de *Pepe el Romano*. La première, El Viudo de Darajalí, dont Bernarda faisait remarquer l'attitude équivoque dans la deuxième scène de *La casa...*: « Quien sí estaba era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ese lo vimos todas » (García Lorca 1999: 125)⁶ et dont on peut remarquer qu'il garde son nom, est ici l'amoureux transi d'Angustias, la vieille fille, à qui il n'ose avouer son attirance, par lâcheté et aussi parce qu'il n'a rien à lui offrir. Le deuxième personnage dont l'image s'anime dans la pièce de Caballero est Maximiliano, le protagoniste de l'épisode de Paca la Roseta, qui chevauche en croupe avec lui à demi-nue, de nuit, avec d'autres hommes du village, jusqu'à l'olivieraie

5 Dans un article intitulé «García Lorca, personaje dramático», Mariano de Paco ne dénombre pas moins d'une dizaine de textes dramatiques contemporains où le dramaturge andalou apparaît comme personnage central. (*De Paco* M. 1998: 117-128)

6 Darajalí est une localité proche de Fuente Vaqueros, lieu de naissance du poète, selon Francisco García Lorca.

(García Lorca 1999 : 132). Il est ici le compagnon de Pepe el Romano, fêtarde et coureur de jupons et représente le prototype éculé de la virilité, machiste et homophobe.

Le mari de La Poncia, Evaristo el Colín, que celle-ci évoque avec humour au début du deuxième acte, est remplacé par Evaristo Colín, son fils, seul à pouvoir pénétrer dans la forteresse inexpugnable de la maison de Bernarda. La substitution permet ainsi plus aisément à Caballero d'en faire le porte-parole de la Poncia – personnage essentiel dans *La Casa...* – de la même façon que Le veuf de Darajalí va pouvoir porter la parole jalouse des sœurs d'Adela, en particulier celle de Martirio, puisqu'il se trouve désormais en concurrence avec Pepe el Romano qui doit épouser Angustias.

María Josefa, figure de la folie, clairvoyante et prophétique dans l'œuvre de Lorca est remplacée par le seul personnage sans rapport direct avec *La Casa...* sauf peut-être par son nom Cano, qui signifie vieux, comme l'est la mère de Bernarda qui a au moins quatre-vingts ans.

Quant à la figure féminine de la mendicante, à la première scène de *La casa...* elle est non seulement transposée en figure masculine mais devient en outre l'oracle aveugle de la tragédie antique.

Malgré l'inversion de la perspective que suppose la transposition des personnages, Caballero fait preuve d'une très grande fidélité à la structure spatio-temporelle comme à l'intrigue originelle. Il réussit le tour de force qui consiste, à partir du discours de personnages qui ne la vivent pas – qui vivent de fait une histoire d'hommes –, à nous raconter une fiction théâtrale qui est extrêmement fidèle à celle de *La Casa...* L'écriture mêle constamment le phrasé populaire à une syntaxe et à des références savantes. Le discours de tous les personnages, sans exception, est émaillé d'une profusion de *refranes*, proverbes, dictons et bons mots en tous genres, attestés ou inventés, qui côtoient aussi bien les accents poétiques de certaines répliques que les références, nombreuses, à la tragédie antique. En même temps qu'ils enferment les répliques dans des normes dictées par un savoir ancestral et populaire et mettent l'accent sur le poids de la tradition, ils ponctuent plaisamment l'action dramatique et fréquemment prêtent à sourire.

La dimension ludique de sa réécriture emprunte de fait de multiples voies ; la pièce s'ouvre sur une scène appartenant au hors scène dans l'œuvre originale. Les hommes sont en train de boire dans le patio de *La Casa...* après l'enterrement de Antonio María Benavides. Comme dans l'œuvre originale, on entend sonner les cloches. Ernesto Caballero nous montre ainsi

l'envers du décor et dépeint une atmosphère marquée par la masculinité jusque dans la gestualité, très virile, des personnages :

Risas que se funden con la de MAXIMILIANO, que entra en compañía de PEPE EL ROMANO. Vienen cogidos del hombro y se quitan la chaqueta de domingo y comienzan a remangarse las camisas blancas y a desabrocharse el cuello. [...] (Caballero 2003 : 39)

En revanche, quelques scènes d'anthologie de *La Casa...*, comme celle où les femmes de la maison, accompagnées par toutes les femmes du village, célèbrent par une prière le rituel des condoléances, sont renvoyées dans le hors scène. Les images qu'elles agitent dans l'imaginaire le sont alors par de simples allusions faites par les personnages.

La transposition des personnages n'a pas pour effet de figer leurs répliques. Ernesto Caballero, en effet, distribue la parole avec une grande liberté de choix. Ainsi, on remarque qu'un même personnage, par exemple Maximiliano dans l'acte 1, peut prendre en charge, dans une même réplique, des informations égrenées par Bernarda, par La Poncia ou les sœurs d'Adela et même par María Josefa dans *La Casa...* À propos d'Angustias, il dit :

MAXIMILIANO : (A PEPE) Bien que miraba de reajo para ver si te veía. Esa está deseando casarse, te lo digo yo. Gracia, lo que se dice gracia no tiene ninguna, pero sí una buena herencia. Será la única que se case, porque las demás, todas a vestir santos. Por lo menos mientras viva ese sargento que tienen por madre. (Caballero 2003 : 40)

La caractérisation indirecte de Bernarda, présente dans *La casa...* dès l'ouverture de la pièce est également un motif récurrent dans *Pepe el Romano*. Son obsession du qu'en dira-t-on, son avarice, son autoritarisme, son refus entêté de marier ses filles à des garçons moins bien nés, comme Enrique Humanas, sont constamment brocardés par les hommes qui en font même un motif humoristique. À propos du défunt :

EVARISTO : Pobre señor. Que Dios lo tenga en su gloria.

PEPE EL ROMANO : Tenlo por seguro. Lejos de su viuda, todo es la gloria. (Caballero 2003 : 71)

Une profusion de références ou d'allusions, renvoyant à l'univers de *La Casa...*, reconstruisent minutieusement la fiction théâtrale : l'enfermement des jeunes femmes en proie au désir et à la frustration, la chaleur étouffante de l'atmosphère, la tension menaçante que fait peser la simple présence de Bernarda, les épisodes de la prostituée *Paca la Roseta* et de la fille-mère, *la hija de la Librada*, le chant des moissonneurs que l'on entend en coulisses, les ruades du cheval en rut et le collier de perles porte-malheur du troisième

acte, etc. Il semble que Caballero n'ait omis aucun des ingrédients qui alimentent l'intrigue.

Les emprunts sont parfois des citations littérales comme lorsque Cano rapporte les paroles violemment rebelles d'Adela : « No puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras ; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones ; [...] » ou lorsqu'il reprend, en les altérant quelque peu, les couplets perfides de María Josefa :

CANO : Bernarda
 Cara de leoparda
 Magdalena,
 Cara de hiena
 ¡Ovejita!
 Meee, me...

Vamos a los ramos del portal de Belén. (Caballero 2003 : 82)

À un autre moment, c'est Evaristo qui parodiera Bernarda en rapportant les paroles sévères qu'elle adresse à Adela lorsque celle-ci lui apporte un éventail à fleurs, outrage suprême dans ce moment de deuil.

Si Caballero déconstruit l'ordre des éléments de la fable, il n'en altère ni la structure ni la linéarité. Le texte original est ainsi virtuellement omniprésent, que ce soit à travers les informations égrenées par le discours des hommes, par les images qu'ils évoquent ou encore par les citations.

D'un point de vue dramaturgique, Caballero respecte les subtiles proportions des différents ingrédients de la fable dans les trois actes ainsi que les temps forts de la pièce originale. Ainsi le premier acte se clôt sur les vivats de Federico repris en chœur par l'ensemble des hommes dans une scène plutôt dynamique et légère. Le deuxième acte, en revanche, s'ouvre sur une scène au rythme moins soutenu, aux dialogues plus posés et se ferme, en écho à *La Casa...*, sur la scène de lynchage, particulièrement violente et rythmée, où les gens du village poursuivent de leur vindicte l'infanticide *hija de La librada*. Caballero respecte ainsi, au-delà de la fable, l'alternance des rythmes et des tonalités, c'est-à-dire les savants dosages de la dramaturgie lorquienne, entre tension et relâchement, entre tonalité grave et légère, entre statisme et mouvement, entre parole et silence.

Mais, dans *La casa...*, les relations tendues entre les femmes de la maison étaient une source non négligeable d'énergie active. Aussi Caballero prend-il soin d'assurer à sa propre pièce deux sources de tension dramatique supplémentaires : l'une procède de la rivalité entre Pepe el Romano et El

Viudo de Darajalí qui conduira à un dénouement tragique, qui n'est pas celui de *La Casa...* puisque le jeune homme sera assassiné par son vieux et malheureux rival. L'autre dérive du machisme de Maximiliano, personnage homophobe qui s'en prendra à maintes reprises à la personne, plus encore qu'au personnage, de Federico García. Si ces rajouts ont sans doute pour objet d'imprimer à son texte la musicalité de la dramaturgie lorquienne, ils permettent également au dramaturge d'engager sa création sur la voie de l'émancipation. Ainsi, quelques-unes des plus belles scènes de *Pepe el Romano* sont précisément celles où le dramaturge s'éloigne le plus de l'univers de *La casa...* Par exemple, l'ouverture du deuxième acte, placée cette fois sous l'égide de la poésie lorquienne. On entend résonner les cloches de *las cinco de la tarde*, ces mêmes sons de cloches solennels et funèbres qui présidaient à l'ouverture du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, qui est sans doute un des sommets de la poésie de Lorca ; pourtant, la scène se décline en un dialogue entre la parole du poète, Federico García, et celle, prophétique et avisée, du fou philosophe Cano qui à son tour devient poète :

CANO: (*Fumando el tabaco que FEDERICO GARCÍA acaba de darle. Se tumba a los pies de éste y comienza un soliloquio.*) Cierro los ojos. Veo a mi madre que no conocí; veo la nieve que cayó hace tanto tiempo en el pueblo y siento frío. Ahora olvido cuando fui pequeño, cuando era un ángel y volaba. Os veía a todos, pequeñitos, pequeñitos, desde allí arriba. Mis ojos pueden ver a través de las paredes, que lo sé. Todo... veo que aquella niña me mira con amor, y que estamos solos allí arriba... (Caballero 2003 : 61-62)

Le personnage de Federico García va en outre, dès l'ouverture, donner au lecteur-spectateur quelques clés de lecture méta-théâtrales. Il affirme par exemple : « Este calor es propio de nuestros dramas pasionales ». Le freudisme a manifestement fait son chemin, il est désormais acquis que la chaleur accuse le désir et favorise les drames passionnels, ce qui permet au personnage de jouer avec les paramètres symboliques de sa dramaturgie en référence au genre théâtral. Un peu plus loin, il énoncera : « Parecemos un coro de la tragedia de los machos de nuestros pueblos. Igual la escribo. » (Caballero 2003 : 42) poursuivant ainsi le jeu entre illusion et réalité, entre vie et théâtre. À la fin de l'acte 2, s'adressant à Pepe, il lui dit « Pepe, ahí plantado pareces un personaje de nuestro teatro clásico atormentado por un asunto de amor y honra. » (Caballero 2003 : 68) et lorsque ce dernier lui demande « ¿Y tú qué papel vas a hacer en esta historia? » Federico lui répond « El que la observa y la escribe, ya te lo he dicho » (Caballero 2003 : 69). Ici la confusion néobaroque induit également une ambiguïté quant à la production de l'œuvre. Le texte de Caballero semble en effet évoluer dans

une sorte d'émulation entre maître et disciple mais l'on peut également se demander si le fait d'assumer ouvertement cette émulation, et la volonté qui en découle de dramatiser sa confrontation avec la figure de Lorca n'a pas en fait pour objectif de mieux s'en affranchir car enfin, celui qui écrit la pièce depuis une perspective qui est celle des hommes, c'est bien Caballero et non Lorca.

Peu de temps avant le dénouement, Pepe est le centre de l'attention de tous, et devient la figure rédemptrice sur laquelle chacun des hommes projette virtuellement ses propres désirs frustrés. Là, le renversement de perspective est total et la scène, à forte intensité dramatique, est parfaitement singulière. Pour Cano, il est celui qui va pouvoir ouvrir portes et fenêtres et laisser souffler sur le village le vent de liberté qui lui fait cruellement défaut ; pour El viudo, il est celui qui passera outre les prohibitions, enlèvera Adela et aura le courage de vivre un amour authentique, ce que sa propre lâcheté lui aurait toujours interdit ; pour Federico, c'est celui qui, contrairement à lui, aura le front de partir loin de là pour ne plus jamais revenir.

Car les femmes ne sont pas les seules victimes de la tyrannie d'un système social où les règles de la bienséance, le poids de la religion, des préjugés et du qu'en dira-t-on enferment et écrasent l'individu. Lorsqu'ils sont tous à s'inquiéter des conséquences de l'attitude de Pepe, Evaristo dit :

EVARISTO: Ayer promete matrimonio a la mayor, hoy le toca rondar a la pequeña. ¿Mañana? De eso no puede salir nada bueno.

FEDERICO GARCÍA: A lo más un drama de mujeres en los pueblos de España⁷.

VIUDO: Y de hombres, mi querido amigo, y de hombres. Los hombres también llevamos nuestra Bernarda clavada en el alma. (Caballero 2003 : 84)

J'ai donc considéré cette dernière réplique comme la phrase clé de l'œuvre de Caballero car d'une certaine façon, l'objectif est également ici de rendre justice aux hommes de l'époque, eux-mêmes empêtrés dans des filets qui réduisent considérablement leur marge de manœuvre et les obligent, comme les femmes, à rêver leur vie plutôt que de la vivre. La voix clairvoyante de Cano le dit explicitement :

CANO: Pues yo me convertiría en un cuchillo con que atravesar los sueños de todas ellas. Entraría en esa casa oscura, abriría las ventanas y dejaría que los pájaros salieran, desharía los nudos de la cuerda que atan esas flores... y, así,

7 La réplique reprend ici le sous-titre de l'œuvre de Lorca.

yo podré dejar de soñar con ellas. Abre las ventanas, Romano, tira abajo esas puertas... que nos dejan aquí fuera... (Caballero 2003: 88)

Le travail intertextuel de Caballero exerce, de fait, une fonction critique sur la dramaturgie lorquienne. Le but, contrairement à ce qui se passe dans nombre de réécritures, n'est pas de dénoncer le poids tyrannique exercé par l'œuvre de Lorca sur les dramaturgies contemporaines mais plutôt de redonner vie à la figure du poète andalou, de dialoguer avec lui, avec ce qui lui renvoie à l'homme, au poète, au dramaturge. Caballero invite son récepteur à ces jeux spéculaires autour d'un univers dramatique que la réécriture ouvre à d'autres perspectives, mettant ainsi l'accent sur les potentialités structurelles et sémantiques d'un texte qui fonctionne comme une référence majeure dans l'imaginaire collectif. Il procède ainsi à ce que Laurent Jenny définit comme «une amplification», c'est-à-dire «la transformation d'un texte original par développement de ses virtualités sémantiques» (Jenny 1976: 276). Le jeu ludique et postmoderne autour du renversement de perspective homme / femme, de même que les multiples trouées de l'illusion, lui permettent d'inscrire la confrontation méta-théâtrale avec la vie et l'œuvre de son modèle au cœur même de son écriture dramatique. Ainsi, lorsque le texte de Caballero détourne la réplique avisée de La Poncia qui disait à Bernarda qu'en dehors du village, ses filles n'étaient rien, invitant le récepteur à réfléchir au renom, non seulement cette fameuse *honra*, mais également à ce qui fait la réputation et au-delà, l'essence du poète :

PEPE EL ROMANO: (A FEDERICO GARCÍA.) ¿Qué te parece? Ahí tienes a tu ciego adivino.

FEDERICO GARCÍA: Sí, es todo un Tiresias ibérico.

EVARISTO: Al poeta se le está subiendo también el calor a la cabeza.

MAXIMILIANO: Sí, a lo mejor hasta se cree que es alguien fuera de este pueblo.

PEPE EL ROMANO: Cualquiera es alguien fuera de este pueblo.

FEDERICO GARCÍA: El buen poeta lo que busca es dejar de ser alguien en el poema. (Caballero 2003: 44)

Gageons que dans cette dernière réplique la voix de Caballero se confond avec celle de Lorca.

Bibliographie

Caballero E., 2003, *Pepe el Romano*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.

- De Paco, M., 1998, «García Lorca, personaje dramático», *Monteagudo*, 3a época-nº 3: 117-128
- De Paco M., Octubre 2006, «Imágenes de Bernarda Alba en el teatro actual», in: *Federico García Lorca et cetera, Estudios sobre las literaturas hispánicas*, 39-49, Nicole Delbecque, Nadia Lie, Brigitte Adriaensen (Editoras), Leuven University Press.
- García Lorca F., 1999, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.
- García Lorca F., 1934, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, in *Obras completas*, (1980), Aguilar, 550-558.
- Jenny L., 1976, «La stratégie de la forme», *Poétique*, nº 27: 257-281.