

Association
des Amis
du **TPR**

Avril

2010

le Souffleur

n° 18

LA MAISON DE BERNARDA ALBA

DE **FEDERICO
GARCIA
LORCA** MISE
EN SCÈNE
**ANDREA
NOVICOV**

Billet

du comité de l'association des amis du TPR

Sommaire

FEDERICO GARCÍA LORCA Repères biographiques et argument	3
LA MAISON DE BERNARDA ALBA Interview d'Andrea Novicov	4
UNE HISTOIRE DE FAMILLE MAIS PAS SEULEMENT... Notes à propos de l'Esperpento	7
«LE JOUR OÙ NOUS CESSERONS DE RÉSISTER À NOS INSTINCTS, NOUS AURONS APPRIS À VIVRE.» Analyse	8
COMMENT JE REÇOIS LA CASA DE BERNARDA ALBA Jean-Paul Borel	10
REVUE DE PRESSE Opinions	11

Vous obtiendrez encore plus d'informations sur ce spectacle sur le site www.tpr.ch ; vous pourrez également y (re) découvrir les anciens numéros du Souffleur sous la rubrique « Amis du TPR ».

C'est pour Le Souffleur un grand plaisir de vous annoncer la reprise au TPR de la mise en scène de LA MAISON DE BERNARDA ALBA par Andrea Novicov.

Cette mise en scène de la dernière pièce écrite par Federico García Lorca nous présente une maisonnée de femmes confinées dans un castelet aux marionnettes humaines manipulées par des forces ancestrales. Le spectacle, qui séduit par sa force expressive et son réalisme grotesquement sublimé, a déjà reçu un accueil très positif des spectateurs et de la presse. Nous remercions au passage le journal Le Monde et le journal Libération qui nous ont autorisés à reprendre des articles concernant ce spectacle parus dans leurs colonnes en 2005. Nous remercions aussi Jean-Paul Borel, ancien professeur de langues et littératures hispaniques à l'Université de Neuchâtel et Christophe Stawarz, professeur de français/histoire au Lycée Blaise-Cendrars et à l'Ester, de leurs généreuses contributions pour ce 18^e numéro.

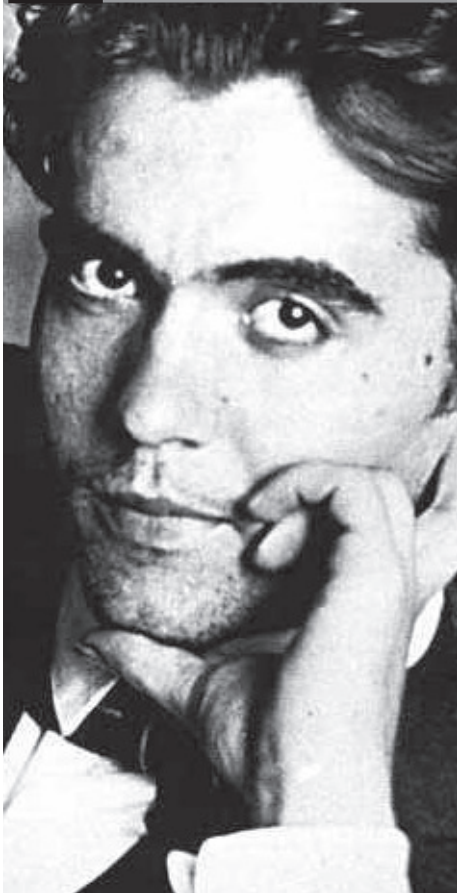
Andrea Novicov, en nous proposant une réflexion sur l'expression théâtrale et ses moyens, intègre et reprend bien des aspects de l'héritage culturel de Lorca, les retravaille et en conserve l'esprit et l'intention : le regard plein d'ironie de Velasquez sur les mœurs de son temps, le « grotesque » chez Goya, l'« esperpento » de Valle-Inclán et la tradition du castelet où se côtoient espaces réel et virtuel. Par ailleurs, les choix du metteur en scène soulignent les effets désastreux du « qu'en dira-t-on » si présent dans toute société étriquée, le poids énorme de certaines valeurs traditionnelles et conservatrices, les préjugés, l'hypocrisie, bref tout ce qui empêche de penser et de vivre librement.

Andrea Novicov nous présente un Lorca éloigné de tout esprit politique partisan, mais combien opposé à toute forme de ségrégation, qu'elle soit liée au sexe, à l'argent ou aux origines socio-culturelles.

Ne manquez donc pas ce spectacle qui vous fera vivre « un moment aussi insolite que prodigieux » (Libération).

Federico García Lorca

Repères biographiques



1898 • (15 juin) naissance à Fuente Vaqueros, près de Grenade d'un père propriétaire terrien aisé et d'une mère enseignante. Dès son plus jeune âge, et de santé fragile, il écrit (poésie, théâtre), dessine et peint, joue du piano et de la guitare, compose de la musique.

1915 • commence des études à la Faculté de Grenade (Lettres et Droit).

1919 • se lie d'amitié à Grenade avec Manuel de Falla et à Madrid avec Buñuel.

1921 • LIVRE DE POÈMES

1927 • crée MARIANA PINEDA dans un décor conçu par son ami Dalí.

1927 • Première exposition de dessins.

1928 • ROMANCERO GITAN, recueil de poèmes le plus connu.

1929-30 • séjourne aux Etats-Unis dans le Vermont et à New York où il se passionne pour le jazz (Poète à New York) et à Cuba qu'il parcourt passionnément

en y faisant de nombreuses conférences.

1930 • retour en Espagne (chute de la dictature de Primo de Rivera et début de la Seconde République) et crée à Madrid LA SAVETIÈRE PRODIGIEUSE.

1930-1936 • LE PUBLIC (création 1986).

1931 • Poème du CANTE JONDO.

1932 • Lorca est nommé par le gouvernement de la République directeur de la troupe de théâtre universitaire itinérante et subventionnée, La Barraca, dont la mission est de faire découvrir le répertoire classique du théâtre espagnol dans les villages de campagne.

1933 • création de NOCES DE SANG (première pièce d'une trilogie rurale)

1933-34 • séjourne en Uruguay et en Argentine où il rencontre Pablo Neruda.

1934 • création de YERMA à Madrid.

1935 • DOÑA ROSITA, LA CÉLIBATAIRE.

1935 • La Barraca ne peut plus jouer dans les campagnes par suite de la réduction des subventions

1936 • LA MAISON DE BERNARDA ALBA

1936 • voyage à New York et au Mexique. (mai): le Front populaire gagne les élections. (juin) : de retour à Madrid, donne une lecture privée de LA MAISON DE BERNARDA ALBA. **16 juillet** • quitte Madrid pour Grenade. (**18 juillet** • le putsch des généraux dont fait partie Franco marque le début de la Guerre civile espagnole). **16 août** • Lorca est arrêté puis emmené le 19 août avec trois autres hommes par un groupe de fascistes au ravin de Víznar. Il y sera fusillé et son corps jeté dans une fosse commune.

De 1936 à 1953, le franquisme exerce une censure totale sur ses œuvres.

1945 • création à Buenos Aires de LA MAISON DE BERNARDA ALBA.

1975 • mort de Franco

1987 • adaptation au cinéma de LA CASA DE BERNARDA ALBA par Mario Camus (avec Ana Belén dans le rôle d'Adela).

Argument et résumé

La casa de Bernarda Alba

Après la mort de son second mari, Bernarda Alba (60 ans), femme fortunée d'un petit village espagnol décide d'observer un deuil rigoureux de 8 ans et de l'imposer à ses 5 filles. Le silence ordonné par cette mère despotique et conformiste sera brisé par la présence fantasmée de Pepe le Romano qui, destiné à épouser l'aînée des filles Angustias (39 ans, issue du premier mariage de Bernarda Alba), va à lui seul devenir « l'obscur objet du désir » de ce gynécée en mal de liberté. Angustias voit ce mariage arrangé comme la seule issue possible pour quitter la maison ; Magdalena (30 ans), la plus attachée à son père défunt, peste sur sa condition de femme impuissante ; Amelia (27 ans), soumise et timorée, s'exprime à peine (« naître femme est le pire des châtiments ») ; Martirio (24 ans), révoltée et se sentant castrée par sa mère est jalouse de sa jeune sœur Adela (20 ans) plus émancipée : toutes deux aiment Pepe le Romano. A la mère obsédée par le « qu'en dira-t-on », la préservation de son patrimoine et le respect des traditions, vont tenter de tenir tête l'aïeule Maria Josefa (80 ans et mère de Bernarda) par un comportement oscillant entre folie et sagesse, La Poncia (60 ans), la servante, qui essaye tant bien que mal de maintenir une certaine cohésion au sein de cette famille étouffée par les conventions sociales et Adela, la plus jeune des filles et la plus rebelle aussi, qui mourra désespérée de n'avoir pu réaliser son projet amoureux avec Pepe le Romano.

La Maison de Bernarda Alba



Le Souffleur: Quelle a été votre intention en mettant en scène LA MAISON DE BERNARDA ALBA ?

Andrea Novicov: En ce qui me concerne, toute mise en scène est rencontre entre l'auteur d'une œuvre artistique (qu'il soit photographe, écrivain, dramaturge ou danseur) et mon envie de le mettre en scène dans un espace. Lorca est bien évidemment en tant que tel un magnifique auteur dramatique, reconnu à juste titre, mais ce n'est pas ce qui m'a stimulé; même un dramaturge médiocre pourrait m'intriguer et m'intéresser. J'aime Lorca en tant que poète, mais si je n'avais pas eu l'étincelle nécessaire qui me permette d'entrevoir un mariage possible entre lui, moi, l'équipe, les possibilités du plateau, je n'aurais pas monté Lorca.

S: Cela voudrait-il dire que l'auteur Lorca (ou un autre auteur) serait un prétexte ?

A N: Dans un sens, oui. Dans une certaine conception de la mise en scène contemporaine, le choix de l'auteur n'est qu'un premier pas dans une démarche de composition d'une partition nouvelle comprenant l'ensemble des éléments qu'on peut voir sur un plateau: l'architecture, la lumière, le son, la parole, le mouvement... Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Bob Wilson ne sont pas pour

moi des metteurs en scène, mais des « auteurs de plateau ». Leur univers est aussi fort que celui de l'auteur qu'ils ont mis en scène.

S: Le choix de votre mise en scène a-t-il été influencé par le fait que Lorca traduit en français perd beaucoup de sa force ?

A N: Toute traduction évidemment fait perdre de sa force au texte en langue originale: le poète, l'écrivain tiennent évidemment compte non seulement du sens des mots, mais aussi de leur son; toute traduction est donc perdante. Dans le cas de la mise en scène de Lorca, ce qui est intéressant, c'est que n'étant pas francophone, mais italophone, quoique ma langue maternelle soit l'espagnol, je m'aperçois qu'en travaillant avec les comédiens, je n'utilise pas la langue française de la même façon que les francophones. J'ai une façon de marquer les accents toniques qui appartient plus à la langue espagnole.

S: Depuis 2003, il y a eu, parmi les comédiennes, Lea Pohlhammer, chilienne, et Myriam Sintado, argentine, qui sont de langue maternelle espagnole... Cela a-t-il joué un rôle dans le jeu ?

A N: Oui, et on s'amusait alors à jouer Lorca avec le rythme et l'intonation

propres à l'espagnol et tous les comédiens essayaient de suivre ce rythme; on s'apercevait que cette attitude typiquement espagnole où la langue est ordre et affirmation claire, nette et définitive peut être reproduite aussi dans la langue française. Donc, on joue LA MAISON DE BERNARDA ALBA rythmiquement comme si c'était une pièce espagnole, mais on la joue en français, et on ne trahit pas la langue française, car les comédiens ne prennent pas un accent espagnol, mais adoptent une attitude rythmique qui est plus directe, plus « rentre dedans », qui va droit au but. Cette attitude n'est pas seulement propre à l'espagnol; on la retrouve aussi, par exemple, dans des échanges de propos parfois tranchants et féroces, lors de repas réunissant les membres d'une famille nombreuse.

S: Votre mise en scène de LA MAISON DE BERNARDA ALBA (présentée au public pour la première fois en 2003 et que nous allons voir au TPR) est-elle celle des débuts ou bien a-t-elle subi quelques modifications ?

A N: Elle n'a pas fondamentalement subi de modifications. Les idées qui la portaient sont restées identiques: le théâtre de guignol, la rythmique, le grotesque... Ce qui a changé, ce sont des milliers de petits détails sur lesquels on a continué à travailler au long des années. Quoique le spectacle ait déjà été très bien accueilli, on a toujours envie d'aller plus loin et donc de soigner chaque détail. Après une période de crise où les comédiens ont « tué le père » et estiment pouvoir assurer seuls le spectacle, ils redemandent des indications! Donc à la 250^e, je dois continuer à donner des consignes, souvent personnalisées, pour le lendemain afin que le travail s'améliore.

S: Donc pas de modifications, mais des améliorations... ?

A N: On a maîtrisé de mieux en mieux le passage rapide du comique au drame. Cela demande une habilité extrême du comédien qui doit pouvoir nous faire passer en deux secondes du rire pur à la tristesse la plus profonde. Pour ne pas trahir l'œuvre, il faut malgré tout toujours revenir au registre dramatique pour qu'à la fin du spectacle, l'on soit encore ému et en empathie avec le personnage d'Adela qui va mourir.

S: Les comédiens ne sont pas tous restés les mêmes, même si certains sont revenus. Quelles ont été les consignes pour que les remplaçants puissent rapidement entrer dans leur rôle ?

A N: Quand on remplace un comédien, c'est toujours un moment délicat dans le sens où le metteur en scène doit faire un certain deuil et surtout ne pas essayer de retrouver le sosie du comédien à remplacer. Le nouveau comédien ne doit pas trop se laisser influencer par la présence et l'âme de celui qui l'a précédé. L'intérêt de cette pièce est qu'elle est structurée comme une partition musicale. Donc, la première chose que le comédien doit faire, c'est entrer dans le cadre attribué au premier comédien et c'est seulement ensuite qu'il pourra trouver sa liberté... C'est un petit peu comme des musiciens qui se remplacent dans un orchestre, il n'y a pas un énorme espace d'improvisation, sauf dans des moments très précis.

S: Deux des personnages de femmes sont joués par des hommes. Quelle intention est derrière ce choix ?

A N: Cela fait un peu partie du mystère de la magie du théâtre. La première version de cette mise en scène a été conçue au Conservatoire d'art dramatique de Lausanne avec une volée de sept élèves dont deux étaient des hommes. Trouver une œuvre pour cinq femmes et deux

hommes aurait été difficile! On a donc choisi cette pièce de Lorca dans laquelle il n'y a que des personnages de femmes et on a fait jouer Amelia et La Poncia par deux comédiens.

S: Et ces deux personnages de femmes joués par des hommes sont-ils aussi plus troubles... ?

A N: Dans notre choix d'inscrire la mise en scène dans le grotesque et le difforme, ainsi que de montrer l'impossibilité de grandir affectivement, on s'est aperçu que c'était très intéressant d'avoir deux figures qui étaient plus troubles encore et qui, par leur physionomie, révélaient d'elles une zone sexuellement étrange. Cela augmentait le grotesque de l'ensemble. En outre, on s'est aperçu qu'il y avait encore une autre force qui se dégageait de ce choix: celle d'une sexualité pervertie au sein de la maison de Bernarda Alba où la mère est un père, alors que La Poncia (la servante), que nous faisons jouer par un homme, est une mère qui s'occupe bien des enfants.

S: Et Amelia, jouée par un homme, refuserait-elle sa sexualité féminine ?

A N: C'est l'un des rôles féminins qui est le moins défini dans l'écriture de Lorca. Elle n'a pas trop d'envies, elle n'est pas dans la compétition pour le bonheur dans laquelle s'inscrivent les autres sœurs. Quelque part, c'est comme si elle avait renoncé à exprimer sa propre sexualité. On s'est dit qu'en fait, elle pourrait être jouée par un homme, parce qu'en réalité elle en est un que Bernarda (qui ne veut pas d'homme à la maison) a déguisé en femme. C'est pour cela qu'IL n'est pas intéressé par Pepe le Romano. Bernarda et La Poncia qui sont toujours en guerre représentent les deux pouvoirs de la maison. C'était intéressant de mettre en scène ce conflit entre une Bernarda qui

joue le rôle masculin et La Poncia (joué par un homme) qui assume le rôle féminin. Il y a aussi finalement un clin d'œil à la poésie de Lorca et à son univers sexuel difficilement toléré dans l'Espagne des années trente.

S : Lorca indique d'entrée de jeu que sa pièce est un « *document photographique* ». Quelle a été votre réaction de metteur en scène concernant cette indication ?

A N : Trahir Lorca. Tout simplement. On parle de trahison, curieusement, surtout pour le théâtre ; parce qu'au théâtre, il y a un respect excessif de l'auteur dramatique ; il est quasi intouchable alors que, par exemple, dans les arts de la représentation plus moderne, tel que le cinéma, on n'a absolument pas ce souci. Si on prend un auteur de romans qu'on transpose au cinéma, le réalisateur ne se posera jamais la question d'un respect formel de l'œuvre choisie. Il utilisera son style propre de réalisateur et l'important est qu'il ne trahisse pas l'essence de l'œuvre de l'auteur. Le réalisme photographique de l'époque était pour Lorca une volonté de s'écarter de toute la panoplie du théâtre bourgeois et d'amener la vraie vie sur le plateau avec tout ce qu'elle a de concret et de fort. Aujourd'hui, si on essaye de « faire du vrai » sur le plateau, c'est souvent ridicule, car on voit que le décor est en carton pâte ; donc aujourd'hui, il y a toute une réflexion qui se fait pour garder au théâtre son côté artificiel, même parfois poussé à l'extrême, car c'est ainsi qu'une vérité en ressurgit. Donc, je trahis les indications de Lorca, mais tout comme lui, je cherche aussi de nouvelles formes.

S : Vous évoquez la peinture de Velázquez, Goya... Pourquoi ce choix plutôt que Picasso ou Dalí, contemporains de

Lorca, ou encore Manuel de Falla pour la musique ?

A N : Dans la mise en scène, on associe parfois à un auteur, pour le décor et la musique, un peintre ou un musicien de sa génération. Pourquoi pas... mais je n'ai pas ce type d'a priori historique et culturel. Pour moi, ce qui me touche chez Lorca, c'est la force qui se dégage de ce chef-d'œuvre qu'est La maison de Bernarda Alba ; c'est cette force tellurique, grotesque, énorme, puissante. Pour moi, de tels qualificatifs font plus référence à Velázquez, à Goya qu'à Picasso ou Dalí. Par ailleurs, il y a chez Goya et Velázquez une esthétique de la difformité : les nains ou certains personnages, tels que de tout jeunes princes héritiers et des infant(e)s, habillés comme des adultes.

S : Avec le poids de la tradition... ?

A N : Oui, aussi avec un poids, une lourdeur des costumes qui n'ont rien à voir avec la liberté de mouvement d'un Dalí ou d'un Picasso.

S : L'esperpento ou la théorisation par Valle-Inclán du « *grotesque* » est perceptible dans votre mise en scène. Pourquoi avoir choisi cet héritage pour mettre en scène Lorca ?

A N : Je pense que la forme du « *grotesque* », cette forme de représentation poussée à l'extrême, est un des futurs possibles du théâtre. Il me semble que le réalisme, le vraisemblable, le naturalisme peuvent être mieux réalisés par le cinéma et la technique audiovisuelle classique. Par contre, le théâtre est le lieu d'une certaine magie, où peut s'opérer une déformation de la réalité qui peut aller, à l'extrême, jusqu'au grotesque. Ce dernier va mettre en place un rituel formel plus fort duquel va surgir une vérité nouvelle. A ce niveau-là, j'ai pensé que l'œuvre de Lorca pouvait

être transposée dans l'univers du théâtre guignol et de la tradition du grotesque espagnol telle qu'on le trouve dans la peinture de Goya et dans l'écriture dramatique de l'esperpento de Valle-Inclán.

S : Comment avez-vous représenté cet « *obscur objet du désir* » que représente Pepe le Romano pour les « *séquestrées d'Alba* » ?

A N : Par son absence. Comme tout « *obscur objet du désir* », il se révèle impossible à posséder. Dans notre mise en scène, il n'est jamais présent, mais malgré tout omniprésent. Il est cité, on parle de lui, on l'imagine, mais on ne le voit jamais. Dans cette maison où de jeunes femmes sont enfermées et ne peuvent avoir de contact avec le monde extérieur, elles ne l'entrevoient qu'à travers des grilles... D'ailleurs donner à imaginer et ne pas tout montrer est peut-être au théâtre une règle primordiale !

Une histoire de famille très espagnole, mais pas seulement...



Eugenia Martínez Vallejo (la Monstrua)
De Juan Carreño de Miranda (1614-1685)
(Museo del Prado)

1657 : Velázquez peint son fameux tableau de la famille royale d'Espagne. Tout respire gloire, ordre et appareil. Tout est à sa place, les rois contemplant leur sublime descendante, la cour, les ménines, la duègne, les nains et le chien. La cour et son repoussoir dans des atours empesés. Une superbe prison dorée...

1801 : Un tableau de Goya : la même famille royale, un siècle et demi plus

tard, une cour « désublimée », dégénérée, un peu grotesque, un pouvoir en pleine déliquescence, des intrigues de palais ; la consanguinité qui commence à déformer les traits princiers... Et parmi les peintures noires d'un sublime terrible et à l'expressionnisme parfois grotesque : Jupiter dévorant un de ses enfants me fait penser à la monstrueuse Bernarda Alba qui n'accepte pas d'être détrônée et prive ses filles de toute véritable émancipation.

1924 : Une pièce de théâtre : LUMIÈRES DE BOHÈME qui illustre le concept de l'« *Esperpento* » ou du grotesque espagnol dans un 19^e siècle qui oscille entre ouverture et fermeture, traversé par les désillusions et les pertes de repères historiques et géographiques. L'auteur est Ramón del Valle Inclán, grand dramaturge de ce siècle, qui écrira en 1926 TYRAN BANDERAS, le premier roman tragi-comique en espagnol qui traite de la dictature (Bernarda n'est pas loin...) ; il sera le précurseur de toute une littérature hispano-américaine sur ce sujet. Valle Inclán définit « l'*Esperpento* » comme un genre littéraire, qui permet de tendre un miroir déformant à l'humanité quand elle déraile. Il affirme, entre autres, dans LUMIÈRES DE BOHÈME que : « *le sens tragique de la vie espagnole ne peut être compris qu'à travers une esthétique de la déformation* » (...) « *les images les plus belles deviennent absurdes dans un miroir*

concave. » Il y propose la réification des personnages, réduits à de simples marionnettes. Ainsi « *les héros classiques reflétés dans des miroirs concaves donnent l'Esperpento* ». Pour l'auteur, Goya a été le père de l'« *esperpentisme* » en peinture.

En 1936, LA CASA DE BERNARDA ALBA ou l'enfermement d'une famille de trois générations de femmes toutes soumises au diktat absurde de la Mère Despote qui, après la mort du dernier homme de la famille, leur impose un deuil de huit ans. Tout cela préfigure le nouveau repli de l'Espagne coupée de l'Europe, retranchée derrière ses frontières naturelles, après avoir perdu ses dernières colonies au tournant du siècle (1898). Un pays divisé, traumatisé, à l'aube de la Guerre civile ;... et avec Lorca, une dynastie Alba à l'aube du désastre familial, très respectable, à l'extérieur ; rongée, à l'intérieur, par ses démons, retranchée derrière des peurs grotesques qui la dévorent peu à peu et qui, l'empêchant de grandir, vont déformer corps et visages...

Anne-Catherine Bolay

« Le jour où nous cesserons de résister à nos instincts, nous aurons appris à vivre. »

« Pendant les huit ans que durera le deuil, l'air de la rue ne doit pas pénétrer dans cette maison. Dites-vous que j'ai muré les portes et les fenêtres. Comme on faisait chez mon père et chez mon grand-père. En attendant, vous pouvez vous mettre à broder vos trousseaux. » (p. 154) Alors que l'on vient d'enterrer son mari, c'est dans ces termes que Bernarda Alba énonce la loi de fer à laquelle ses cinq filles seront désormais assujetties. En les séquestrant de la sorte, dans cette maison familiale nichée au milieu d'un village de la campagne andalouse, elle entend étouffer en elles tout élan du désir, les détourner de la « chaleur du mâle » (p. 150) et éviter par là la souillure que serait pour son nom l'éclosion de relations hors mariage. Bref, il s'agit de les préparer à devenir plus tard de bonnes épouses dociles et dévouées, qui se seront présentées immaculées le jour des noces. A entendre Bernarda Alba, ce régime d'exception se justifie pleinement : il s'inscrit dans une longue tradition patriarcale de codes et de conventions qu'on ne saurait mettre à mal. Il reflète également l'idée altière qu'elle se fait de son clan – n'affirment-elle pas avec hauteur qu'elle ne souhaite en aucun cas voir ses filles livrées à un « quelconque valet de ferme » ? (p.

161) Enfin, il s'impose comme le moyen le plus efficace de sauvegarder la réputation de sa maison : « ce que je veux, c'est une belle façade et l'harmonie dans ma famille » (p. 233), claironne Bernarda Alba subjuguée par l'attention de tous les instants qu'elle porte au qu'en-dira-t-on. Toutefois, faire de cet univers carcéral qui se crée sous nos yeux le fruit d'un projet rationnel et mûrement réfléchi nous ferait passer à côté de ce qui anime en profondeur cette femme tyrannique. Une réflexion, formulée du bout des lèvres par La Poncia, la domestique de toujours, est à cet égard révélatrice : « desséchée par la fièvre de l'homme ! » (p. 150), lance-t-elle, accusatrice, en direction de sa maîtresse. Cette remarque, loin d'être anodine, nous livre assurément la clé de la mécanique souterraine qui gouverne Bernarda Alba ; elle-même soumise sa vie durant à la loi des désirs bridés, des appétits refoulés, elle en a conçu en son for intérieur des rancœurs prodigieuses qui ont fini par dégénérer en soif de vengeance et de domination. L'expression de cette méchanceté née du ressentiment culmine dans un épisode particulièrement cruel de la pièce. A la fin de l'Acte II, la nouvelle se répand qu'une jeune femme du village a tué

et tenté de faire disparaître l'enfant qu'elle a eu hors des liens du mariage, avec un inconnu. Une fureur collective s'empare alors des villageois qui s'apprêtent à lui faire payer son crime. Bernarda Alba se déchaîne à son tour, réclamant comme supplice « du charbon ardent à l'endroit de son péché ! ». Cette remarque, d'un sadisme haineux, est symboliquement capitale : elle dévoile comment les valeurs qui fondent l'univers rural dépeint par Lorca – centrées, pour le dire brièvement, sur le contrôle de la sexualité, féminine au premier chef – ont contaminé Bernarda Alba, l'aliénant, et faisant d'elle désormais l'instrument de la tyrannie dont elle-même avait auparavant subi les affres.

Qu'en est-il à présent de ces cinq filles condamnées à une vie de claustration ? Le dispositif mis en place par leur mère s'avère évidemment inopérant. L'été caniculaire pèse de son poids de plomb sur la maison, portant les passions à l'incandescence, et dès que la vigilance de Bernarda Alba se relâche, les jeunes femmes délaissent dentelles et broderies pour plonger leurs regards à travers les persiennes, scruter la campagne et s'enflammer au chant des moissonneurs : « Nous sommes les moissonneurs qui vont chercher les épis

et qui récoltent les cœurs de toutes les jeunes filles » (p. 200). Toutefois, toutes ne réagiront pas de la même façon à cette lutte qui se joue en elles, entre le désir et sa répression. A la résignation de Magdalena et surtout d'Amélia qui déclare, abattue : « naïtre femme est le pire des châtiments » (p. 199), répond la passion brûlante qui anime les autres sœurs, Angustias, Martirio et Adela, toutes trois tombées amoureuses de Pépé le Romano, le plus beau garçon du village. Celui-ci, qu'on ne verra jamais sur scène – pas plus qu'aucun autre homme du reste, comme si leur absence physique soulignait en creux leur poids réel dans ce monde patriarcal –, celui-ci donc devrait épouser prochainement Angustias, l'aînée, mais uniquement par intérêt pour l'importance de sa dot, car, au fond, c'est Adela, la cadette, qu'il aime ; les deux se retrouvent d'ailleurs la nuit, en secret, devant le portail de la maison. Cette relation, qui est aussi charnelle, finira par éclater au grand jour et Adela, à l'heure des révélations, loin de se renier, assumera son choix, en un cri de révolte qui fera d'elle la figure révolutionnaire et même christique de la pièce. Voici ce qu'elle déclare à sa sœur Martirio : « Je ne supporte plus l'horreur de ces murs après avoir goûté la saveur de sa bouche. Je serai sa chose... tout le village contre moi, me brûlant de ses doigts de feu... poursuivie par les « honnêtes gens »... Et je mettrai la couronne d'épines

des femmes qui sont aimées par un homme marié » (p. 254). Quelques instants plus tard, défiant cette fois directement sa mère, elle lui arrache des mains sa canne, symbole de son pouvoir tyrannique, et la brise en préférant : « Fini, le baigne ! Finis, les ordres !.. Personne d'autre ne me commande que Pépé... Personne ne me courbera ! » (pp. 256-257). En clamant ainsi son droit à disposer librement de sa vie et de son corps, Adela rompt les dernières chaînes qui l'emprisonnaient, mais elle sait aussi qu'elle se retrouve éperdument seule, exposée à d'épouvantables représailles ; c'est pourquoi elle préfère finalement se donner la mort. Le dernier mot de la pièce revient toutefois à Bernarda Alba ; incapable de prendre la mesure du drame et du rôle qu'elle y a joué, soucieuse plus que jamais de sauver les apparences et l'honneur de sa maison, elle lance un appel aussi désespéré que grotesque, tant est flagrante l'hypocrisie qu'il recèle : « Adela, la plus jeune des filles de Bernarda Alba, est morte vierge. Vous m'avez entendue ? Silence, silence, j'ai dit. Silence ! » (p. 260).

Au bout du compte, quelle portée faut-il reconnaître à l'ultime œuvre de Garcia Lorca, écrite en 1936, peu avant que l'Espagne ne bascule dans la Guerre civile, et peu avant qu'il ne le paie de sa vie ? De prime abord, et cela ne prête pas à discussion, ce que le poète vise, ce sont les traditions vétustes aux-

quelles demeure attachée la société rurale de son temps, ces sinistres carcans qui enferment et dessèchent les êtres, les femmes tout particulièrement. On comprendra aussi aisément que la figure d'Adela, au vu du combat qu'elle livre, ait pu par la suite devenir un porte-drapeau du féminisme militant. Pourtant, s'il fallait chercher dans cette pièce une dimension plus universelle encore, c'est ailleurs qu'on la trouverait, et cela, sans conteste, dans la réflexion qu'elle propose, en filigrane, sur l'essence de toute tyrannie. Pour Garcia Lorca, rejoignant ici les analyses que propose à la même époque Wilhelm Reich (*La psychologie de masse du fascisme*, 1933), le pouvoir du tyran semble toujours devoir trouver appui sur la répression des pulsions vitales et le contrôle de la sexualité. C'est cette même pensée que le dramaturge formulait, en des termes voisins, dans une déclaration de 1933, véritable projet de refondation de la société espagnole, toute jeune république dirigée par les forces de gauche, mais sur laquelle planait déjà la menace d'un coup d'Etat réactionnaire : « Le jour où nous cesserons de résister à nos instincts, nous aurons appris à vivre ».

Christophe Stawarz

Pour les citations, nous renvoyons ici à l'édition d'André Belamich : GARCIA LORCA Federico, *Noces de sang suivi de La Maison de Bernarda Alba*, Paris, Gallimard (Folio), 2006 Je pense que la vraie fin est : « Tous sont punis. »



Comment je reçois La Casa de Bernarda Alba

Le rideau vient de tomber (c'était au temps du rideau rouge), j'échappe au microcosme sordide de Bernarda et de ses filles, je respire, je suis ici, chez nous, au 21^e siècle, dans une société libre, saine, démocratique. Ces dames ont fini de souffrir et de faire souffrir, elles viennent saluer, toutes sourient, même la terrible mère. Tout est bien. Lorca nous permet de comprendre nos privilèges en nous faisant participer poétiquement à un mode de vie et de pensée que lui a connu de près, à ce que d'autres devaient vivre il n'y a pas si longtemps, dans une région pas bien lointaine. Cela est loin, dans l'espace et surtout dans le temps. Je peux m'offrir un café au « foyer ».

Federico García Lorca. Parmi les valeurs qui sous-tendent son œuvre – la paix, l'amour, la vie, la vérité entre autres – je dirais que la plus importante est la liberté, contre toutes les oppressions. C'est un peu à cause de cela qu'ils l'ont tué ; parmi d'autres « raisons », certes, aussi irrationnelles les unes que les autres. Ce que je sais, c'est que lui ne méritait pas un sort pareil. En un certain sens, je pense que sa vie, sa lutte, et même sa mort, n'ont pas

été inutiles : le combat pour la liberté, auquel il a participé, a porté quelques fruits. Mais.

Mais Bernarda Alba ne se limite pas à me rendre conscient de ce que je dois à ceux qui se sont engagés dans ce sens. Elle me fait comprendre que l'essentiel reste à faire, que l'extrémisme de toutes les tendances – politiques, religieuses ou simplement « morales » – continue à sévir. Le soulagement que j'ai éprouvé en échappant de LA MAISON DE BERNARDA ALBA pour me réjouir de ma liberté, de la liberté enfin conquise, ici et aujourd'hui, avait quelque chose de bien naïf. Lorca, dans une réflexion sur l'état du monde, que j'ai lue il doit y avoir plus de cinquante ans et que je n'ai pas oubliée, reconnaît la nécessité de « *la grande révolution* ». Il me rappelle maintenant que la terrible mère se réincarne à chaque instant et partout, demain comme hier, ici comme ailleurs, et en moi probablement. C'est donc d'abord sur moi que je dois agir et, ensuite, me joindre à tous ceux qui répondent à l'appel de ceux qui nous ont montré le chemin.

J-Paul Borel





Théâtre. A Paris, une version insolite et décapante de LA MAISON DE BERNARDA ALBA de Federico Garcia Lorca.

Sœurs de ténèbres

«La lucidité est la blessure la plus proche du soleil». Federico Garcia Lorca eût certainement adopté cette idée de René Char. Lorca fut l'homme qui sut écrire qu'il aimait le vert, la couleur verte: «Verde que te quiero verde...». Lorca, mythique auteur du Romancero Gitano, né en 1899 dans la campagne d'Andalousie, disparut sans avoir le temps de défunter, en août 1936, à Grenade, fusillé par un peloton d'exécuteurs franquistes. Longtemps, il avait animé une troupe de théâtre ambulante appelée la Barraca. Son plateau, ou sa scène plutôt, avait des allures parfois de castelet, ou de carriole, comparable à la Roulotte de Vilar, ici, durant les années noires. Car Lorca et sa troupe voyageaient le jour sous le cagnard, et le soir il advenait qu'ils s'aidassent de marionnettes...

Opium. La lucidité, donc une blessure. Le désir des femmes, coupable tragédie. La religiosité catholique, infernal opium dans une Espagne qui allait, à compter de 1936 et pour quasi quarante ans, tourner en dictature. Nul rai de soleil ne transperce les épais, les opaques murs de la Maison de Bernarda Alba, ultime pièce de l'auteur des Noces de sang. Lorca n'eut pas le temps de monter la glauque affaire de la tyrannique et rance Bernarda, qui vient de tomber veuve, mère de cinq filles, décrétant pour ses rejetonnes et la maisonnée un deuil de huit années.

L'aînée provient d'un autre mariage, l'hypocrite n'est plus fraîche mais jouit d'une meilleure dot que les quatre suivantes, dont la cadette se prénomme Adèle. Cette dernière, vingt ans, ne pourra longtemps dire que c'est un bel âge de la vie: pour finir elle se pend. D'avoir perdu sa virginité, d'avoir osé aimer un homme marié et son théorique beau-frère. Ô honte face à un voisinage où l'on s'offusque derrière des éventails, et où chaque être du sexe faible porte la noire mantille des frustrés qu'un simple hennissement de cheval ou aboiement de chien dans la nuit peut rendre nerveuse.

«**Silence**». Sonne le glas. Quand l'endeuillée génitrice entre en scène elle dit: «Silence». Et sa servante se tait (ici jouée en caricature par un gros, mais subtil, homme). Les derniers mots de Bernarda, au dernier acte, avant le rideau seront: «Silence, silence, j'ai dit. Silence». Nous, on a envie de dire à tue-tête que le metteur en scène, Andrea Novicov, et son septuor d'interprètes descendu(e)s de chez Goya, Vélasquez, Botero et Balthus à la fois, offrent un moment aussi insolite que prodigieux, où l'on rit de l'odeur de sainteté, cette eau de Cologne dans une bombonne géante, où chacune des sœurs épie l'autre, et où jamais l'on ne voit leur bas-ventre. Figurines humaines, aux mouvements de tricoteuses arythmiques, de poules dans leur basse-cour-prison. Une échelle un instant apparaît, qui n'est point celle de Jacob. Mais du malheur et de l'humour.

Mathilde La Bardonnée

DIMANCHE 27 – LUNDI 28 MARS 2005

Le Monde

Un Lorca entre grotesque et merveilleux

«C'EST L'ÉTÉ. Un grand silence ombreux règne sur la scène». Soleil et ombre, noirs et lumière, désirs calcinés, rêves brûlants de liberté: c'est La Maison de Bernarda Alba, la dernière pièce écrite par Federico Garcia Lorca avant son exécution par les forces franquistes, à l'aube du 19 août 1936. Le metteur en scène Andrea Novicov, dont on peut voir pour la première fois le travail en France, en livre une version extrêmement originale et talentueuse, entre grotesque et merveilleux.

La scène ici est un petit castelet «ouvragé comme un confessionnal»: la terrible Bernarda Alba et ses cinq filles s'y meuvent comme des marionnettes vivantes, petits pantins aux gestes gouvernés par d'implacables conventions sociales. Le père vient de mourir: Bernarda enferme ses filles dans la maison, pour un deuil de huit ans.

Adela, Martirio, Amelia, Magdalena, Angustias: emmurées vivantes, ou presque. Elles ont entre 20 et 39 ans, n'ont jamais connu d'homme: la peur et le désir du mâle vont macérer dans le chaudron à fantômes. Le beau Pépé Romano passera par là, avec son cheval et sa guitare, il embrasera le cœur des filles, et tout finira mal, évidemment.

AVORTONS DE L'AMOUR

Andrea Novicov vit en Suisse, il a des origines russes et italiennes et a vécu notamment en Argentine: pas étonnant avec tout cela qu'il pratique un théâtre poétique et baroque, éloigné de tout réalisme, à l'instar de son compatriote Omar Porras. Son petit théâtre de marionnettes est une boîte à illusions où ses (excellents) comédiens ne paraissent pas plus grands que des poupées se déplaçant devant des écrans de songes.

Images somptueuses, beauté des costumes et des maquillages, des jeux de lumière, des tonalités de noirs et de bruns sourds, magie de ces figurines inspirées des Ménines de Vélasquez: La Maison de Bernarda Alba s'éloigne de la dénonciation sociopolitique directe pour devenir un conte noir, drôle et inquiétant. La rigidité d'une société cadennassée, qui fait de ses ouailles des avortons de la vie et de l'amour, n'en apparaît que plus cruelle – et terriblement actuelle.

Fabienne Darge

LA MAISON DE BERNARDA ALBA de Federico Garcia Lorca

vendredi	23 avril	TPR	La Chaux-de-Fonds	20h30
samedi	24 avril	TPR	La Chaux-de-Fonds	20h30
dimanche	25 avril	TPR	La Chaux-de-Fonds	17h00
mardi	27 avril	TPR	La Chaux-de-Fonds	19h00
mercredi	28 avril	TPR	La Chaux-de-Fonds	19h00
jeudi	29 avril	TPR	La Chaux-de-Fonds	19h00

Billetterie: L'heure bleue • Tél. 032 967 60 50 • billet@heurebleue.ch
• Ouverte du mardi au vendredi: de 11h à 14h et de 16h à 18h30 • samedi: de 9h à 12h

Tournée en France et en Suisse: mars et avril 2011 - renseignements: www.tpr.ch

Durée du spectacle: 1h30 avec deux entractes de cinq minutes



Traduction française
André Belamich

Mise en scène
Andrea Novicov

Jeu

Bernarda
Valéria Bertolotto

Magdalena
Maria Josefa
Valérie Liengme

Martirio
Marie-Madeleine Pasquier

Adela
Léa Pohlhammer

Angustias
Emmanuelle Ramu

Amelia
Bartek Sozanski

La Poncia
Matteo Zimmermann

Collaboration artistique
Sandra Amodio

Scénographie
Christophe Kiss

Lumière
Danielle Milovic

Son
Jean-Baptiste Bosshard

Régie générale
François Béraud

Costumes
Anna van Brée
Coralie Chauvin
Lise Beauchamps

Maquillages
Julie Monot

Collaboration technique
Equipe technique du TPR

Photos du spectacle
© **Mario del Curto**

Production de tournée:
Théâtre Populaire Romand,
La Chaux-de-Fonds

Production à la création:
Cie Angledange
La Grange de Dorigny, Lausanne

Adhérez l'Association à des Amis du **TPR**

COTISATIONS POUR LA SAISON 2009-2010

Fr. 30.- : étudiants, apprentis, AVS, AI, chômeurs

Fr. 60.- : simple

Fr. 90.- : double

Fr. 120.- : triple

Fr. 150.- : soutien

CCP : 17-612585-3

La carte d'adhérent donne droit notamment au journal « **Le Souffleur** » consacré aux créations du TPR ainsi qu'à **une réduction de Fr.10.- par billet** pour lesdites créations dans toutes les villes partenaires et à un rabais identique pour les spectacles de la « saison » au TPR et à L'heure bleue (à l'exception des concerts organisés par la société de Musique).

Pour plus d'informations : Association des Amis du Théâtre Populaire Romand (TPR) • rue de Beau-site 30 • CH-2300 La Chaux-de-Fonds • Tél. +41 (0)32 912 57 70 • Fax +41 (0)32 912 57 72 • E-mail : amis@tpr.ch www.tpr.ch