

Ana, Rosa, Marisa y Fran : un
chœur de femmes sur le devant de
la scène espagnole. L'adaptation
théâtrale du *best-seller* d'Almudena
Grandes, *Atlas de geografía humana*
(par Luis García-Araus et Juanfra
Rodríguez, Centro Dramático Nacional
de Madrid, Saison 2012-13)

Isabelle Cabrol

Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

Résumé : Cette étude porte sur *la mise en scène du féminin* dans l'adaptation théâtrale du roman d'Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, par le dramaturge Luis García-Araus et le

metteur en scène Juanfra Rodríguez, en 2012. Le double regard, au *Masculin/ Féminin*, et le travail de réécriture (du roman au théâtre), permettent de mettre en évidence le passage d'un *genre* à

l'autre. A travers l'étude des quatre héroïnes de la pièce – *quatre femmes de la Transition* –, nous nous interrogeons sur les questions de la représentation de la femme espagnole et des modèles de l'identité féminine, de la post-Movida à l'après 15-M : nous montrons comment l'image chorale d'une femme à la fois émancipée et *rompue* se construit ici autour des figures stéréotypées de l'intellectuelle, la séductrice, la vieille fille et la femme infidèle. Notre réflexion porte également sur la dimension programmatique et poétique de cette œuvre, l'explosion sensorielle, la féminité exacerbée et l'érotisme faisant bon ménage, sur scène, avec un discours (féministe ?) très politiquement incorrect.

Mots-clefs : Almudena Grandes, Luis García-Araus, Juanfra Rodríguez, théâtre, genre, identité, images de la femme, féminité et féminisme, stéréotypes, modèles

*

Resumen: Este estudio trata de *la escenificación de lo femenino* en la adaptación teatral de la

novela de Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, por el dramaturgo Luis García-Araus y el director Juanfra Rodríguez, en 2012. La doble mirada, *Masculina/ Femenina*, y el trabajo de reescritura (de la novela al teatro), permiten poner de manifiesto el paso de un género a otro. Mediante el estudio de las cuatro heroínas de la pieza – *cuatro chicas de la Transición* –, cuestionamos las problemáticas de la representación de la mujer española y los modelos de la identidad femenina, entre post Movida y post 15-M: mostramos cómo la imagen coral de una mujer a la vez emancipada y *rota* arraiga aquí en las figuras estereotipadas de la intelectual, la seductora, la solterona y la casada infiel. Nuestra reflexión abarca también la dimensión programática y poética de esta obra, ya que hacen buenas migas, en el escenario, la explosión sensorial, la feminidad y el erotismo, con un discurso (¿feminista?) muy políticamente incorrecto.

Palabras clave: Almudena Grandes, Luis García-Araus, Juanfra Rodríguez, teatro, género, identidad, imágenes de la mujer, feminidad y feminismo, estereotipos, modelos

« *Atlas de geografía humana* es mi última mirada a los conflictos de identidad de mi generación, aquella explosión que parecía tan extraordinaria se agotó en el humo de unos cuantos petardos »,

Almudena Grandes, « Una transición entre el amor y el tiempo »,

Atlas de geografía humana,
CDN/ Autores en el Centro, Madrid, 2012.

Atlas de geografía humana. Vuelve : la transposition du roman au théâtre, ou le passage d'un genre à l'autre

A l'automne 2012, la pièce *Atlas de geografía humana* est à l'affiche du Théâtre María Guerrero de Madrid : il s'agit de l'adaptation théâtrale du 4^{ème} roman d'Almudena Grandes, qui s'inscrit dans le Cycle « De la Novela al Teatro », une série d'adaptations théâtrales orchestrées par le directeur du Centro Dramático Nacional de Madrid, Ernesto Caballero¹. « Ana, Rosa, Marisa y Fran », ces quatre héroïnes tout droit sorties du roman éponyme d'Almudena Grandes – publié en 1998, et qui remporte un grand succès en librairie –, arrivent donc sur la scène espagnole, quinze ans après avoir séduit les lecteurs. Sous la plume du dramaturge Luis García-Araus et sous le regard du metteur en scène Juanfra Rodríguez, les personnages d'Almudena Grandes *prennent corps* sur scène sous la forme d'un *chœur féminin*, et s'adressent à un public actuel, que celui-ci soit lecteur, ou pas, du roman². « Ana, Rosa, Marisa y Fran », ces quatre Madrilènes qui approchaient de la quarantaine à la fin des années 90 ont quelque peu vieilli ; elles sont toujours quatre « résistantes natas », et elles vont évoluer entre le Madrid de la fin du XX^e siècle et le Madrid actuel, celui des *Indignés* :

El proceso seguido hasta llegar a esta versión ha sido largo. El reparto de cuatro mujeres y la duración de la obra vinieron con el encargo. La edad real de las actrices era algo superior a la de los personajes de la novela, lo que me llevó a fantasear sobre qué pasaría si los personajes de 1998 hubieran crecido y hoy nos los encontráramos con quince años más³.

Avant d'arriver au théâtre, le roman *Atlas de geografía humana* a été adapté à deux occasions : la première, sous forme d'une série télévisée, diffusée en prime-time par la télévision chilienne, en 2004, sous le titre très explicite de *Geografía del deseo*⁴. La deuxième adaptation est cinématographique, et c'est Azucena Rodríguez qui porte *Atlas de geografía humana* à l'écran, quelques années plus tard, en 2007. Le film est tourné à Barcelone mais, hormis ce changement de décor, il demeure fidèle à l'esprit du roman et connaît lui aussi un grand succès auprès du public⁵.

1 Centro Dramático Nacional de Madrid, Teatro María Guerrero, Sala de la Princesa, Temporada 2012-13 (23 de noviembre-30 de diciembre de 2012). Voir le site du CDN de Madrid : 1^{er} septembre 2015 <http://cdn.mcu.es> (en particulier, consulter les sections : 'Programación' / 'Temporadas anteriores').

2 « Una vez descubierto todo esto, pude escribir la adaptación convencido de que se reconocería la novela y se haría un teatro para el espectador de hoy. Por supuesto, el lector de la novela reconocerá muchas cosas, algunas las encontrará cambiadas y echará en falta otras. Hemos intentado hacer una adaptación consistente, pensando en un espectador de hoy que puede haber leído, o no, la novela », García-Araus, Luis, « Nota del adaptador », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), Madrid, CDN/ Autores en el Centro, 2012, p. 17.

3 *Ibid.*

4 *Geografía del deseo* est une série de la télévision chilienne, d'après le roman d'Almudena Grandes *Atlas de geografía humana* (Production : TVN / Chilechita ; Direction : Boris Quercia ; Adaptation : Coca Gómez, 2004).

5 A l'écran, ce sont les actrices Cuca Escribano, Montse Germán, María Bouzas et Rosa Vilas qui interprètent le rôle des 4 héroïnes d'Almudena Grandes.

La version théâtrale de *Atlas de geografía...* est une première dans l'œuvre d'Almudena Grandes, qui reconnaît être complètement passée à côté du théâtre (« el teatro es el gran fracaso de mi vida », regrette la romancière en 2012), et qui exprime au dramaturge Luis García-Araus toute sa gratitude pour avoir su adapter son texte de 600 pages à 70 minutes de représentation théâtrale : « esta obra es un regalo y el montaje [es] espléndido⁶ », déclarait Almudena Grandes, à la veille de la première représentation, avant de poursuivre : « para mí es muy gratificante que estas cuatro actrices digan lo que yo he escrito⁷ ».

Sur scène, ce sont les comédiennes Arantxa Aranguren (Fran), Nieve de Medina (Rosa), Ana Otero (Ana), et Rosa Savoini (Marisa)⁸ qui incarnent les quatre héroïnes créées par Almudena Grandes, et elles suggèrent les contradictions de cette génération des femmes nées dans les années 1960, devenues femmes pendant la Transition démocratique espagnole : « los hijos predilectos de la Transición », selon l'expression de la romancière elle-même⁹. Dans un huis-clos quasi exclusivement féminin (sur scène, un musicien les *accompagne*, au violon, mais il reste en retrait tout au long de la représentation), Ana, Rosa, Marisa et Fran parlent d'elles-mêmes, de leurs rêves et de leurs fantasmes, de leur travail, de leurs parcours chaotiques, de leurs réussites et de leurs échecs ; elles évoquent leurs mères et leurs enfants, leurs maris et/ou leurs amants, et, ce faisant, elles font vivre tous les personnages secondaires qui, dans le roman, gravitent autour d'elles, mais qui, ici, n'apparaissent pas directement sur l'espace scénique.

Nous sommes donc en présence d'une œuvre qui part du roman pour arriver sur la scène théâtrale espagnole, en passant par la télévision et le cinéma. On le voit, les frontières entre les genres sont perméables. Et ce, à plus d'un titre. Les comédiennes Arantxa Aranguren, Nieve de Medina, Ana Otero et Rosa Savoini travaillent aux côtés de dramaturges et metteurs en scène contemporains : Rodrigo García (*Matando horas, La tempestad*), ou José Carlos Plaza (*Yo Claudio*), et, bien sûr, Juanfra Rodríguez (*Ni con el pétalo de una rosa*) et, encore, Ernesto Caballero (*Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal, Presas, Noches de amor efímero*). Elles ont été récompensées pour leur travail sur la scène théâtrale. Mais elles sont également des actrices de cinéma et de télévision, et leur travail a été salué par la Unión de Actores¹⁰.

6 GRANDES, Almudena, « Almudena Grandes se pasa al teatro », in *El País*, Madrid, 22 novembre 2013. Et la romancière de poursuivre : « No creía posible que nadie lograra encajar una novela de 600 páginas en una obra dramática de 70 minutos sin que se perdiera nada esencial. Pero Luis García-Araus lo ha conseguido. Soy una novelista muy afortunada ».

7 *Ibid.*

8 Lors de la saison suivante (saison 2013-14), la comédienne Nieve de Medina (Rosa) est remplacée par Ana Labordeta.

9 GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 10.

10 Arantxa Aranguren a interprété des rôles dans des séries télévisées comme *Gran Hotel, Hospital central, La que se avecina, Sin tetas no hay paraíso*, entre autres, et elle a joué dans les films *La voz dormida*, de Benito Zambrano, *Quince años y un día*, de Gracia Querejeta et *Las trece rosas*, de Emilio Martínez Lázaro ; Nieve de Medina a participé à des productions de la télévision telles que *El súper, El comisario, Una nueva vida*, et elle a joué dans de nombreux films, notamment de Carlos Saura (*Dispara*, 1993), Carlos Iglesias (*1 franco 14 pesetas*, 2006 et *¿Como está Franco ?*, 2013), tandis que son interprétation dans *Los lunes al sol* lui a valu, en 2002, le prix « Revelación Femenina » et « Mejor Interpretación Femenina de la Unión de Actores ». On retrouve Rosa Savoini à la télévision dans des téléfilms grand public *El Comisario, Hospital Central, Amar en tiempos revueltos*, justement aux côtés d'Ana Otero, qui

L'adaptation théâtrale d'un roman écrit par une femme, sur les femmes de sa génération, revisité pour le Théâtre par deux hommes, le dramaturge et le metteur en scène, et interprété par des comédiennes de cette même génération, pose d'emblée la question du passage d'un *genre* à l'autre, et celle du *double regard*, au Féminin/Masculin, sur l'identité féminine. En outre, l'équipe technique est entièrement féminine : ce sont des femmes qui assurent la scénographie (Alicia Blas Brunel), les éclairages (Pilar Velasco), et les costumes (Kristina G.). Tout est conçu pour que le corps féminin soit mis en valeur sur l'espace scénographique, composé d'une estrade centrale d'azulejos, entouré de jalousies en bois autour desquelles les rôles vont se distribuer, l'espace se découper, et où va se jouer une partie de cache-cache entre les comédiennes et les personnages « absents », auxquels elles s'adressent parfois. Ainsi, les personnages masculins du roman – pères, maris et amants – sont exclus de l'espace scénique, mais ils sont omniprésents dans les dialogues. La frontière entre le masculin et le féminin est posée, d'emblée, mais elle ne manquera pas d'être perméable.

Pour explorer cette mise en abyme de la *mise en scène* du féminin dans l'adaptation théâtrale de *Atlas de geografía humana* (des personnages inventés par A. Grandes aux personnages interprétés par les quatre comédiennes, en passant par le double regard de L. García-Araus et J. Rodríguez), nous proposerons tout d'abord une analyse des rôles féminins, en soulignant la *dimension chorale* de la représentation du féminin. Nous verrons ensuite dans quelle mesure ces quatre héroïnes de la *Transition* véhiculent un discours sur l'émancipation de la femme espagnole, de la post-Movida à l'après-15-M. Enfin, nous terminerons notre étude par une réflexion sur la double dimension programmatique et poétique de cette pièce, qui nous permettra d'aborder la question des *modèles* de l'identité féminine.

1/ Les rôles féminins dans *Atlas de geografía humana* : les *méridiens* et les *parallèles* de la géographie féminine

Que ce soit dans le domaine du roman, du cinéma ou du théâtre, le synopsis de *Atlas de geografía humana* demeure le même : quatre femmes sont réunies sur leur lieu de travail, une maison d'édition, autour d'un projet très symbolique, la préparation d'un Atlas destiné au grand public et voué à être diffusé, sous forme de fascicules, dans les kiosques à journaux. A travers leurs conversations et de longs monologues, ces quatre figures féminines contemporaines, très actuelles, confient aux spectateurs leurs désillusions, elles se donnent à voir pendant leur travail, au bureau, et chez elles, dans leur cuisine, ou bien encore dans cet espace *hors du temps* que sont les fauteuils suspendus où elles exhibent leur corps, mettant en scène une féminité exacerbée, s'abandonnant à la nostalgie par moments, revenant sur leur passé et évoquant à voix haute leurs rêves les plus secrets. C'est dans ce décor poétique et multiple que les quatre héroïnes prennent à témoin les spectateurs, laissent exploser leurs désirs, formulent leurs espoirs et leur révolte. En ce sens, elles suggèrent les contradictions idéologiques, politiques, sociales de deux époques – la Transition espagnole et la

joue, quant à elle, un second rôle dans *Malena es un nombre de Tango*, l'adaptation cinématographique, par Gerardo Herrero, d'un autre grand roman d'Almudena Grandes.

période actuelle, l'Espagne de la crise économique –, tout en jouant sur les émotions, mais jamais sur les bons sentiments.

Ana, Rosa, Marisa et Fran vont ainsi, au fil de leurs dialogues animés, filer la métaphore, et tracer les *méridiens* et les *parallèles* de la géographie féminine¹¹. . . Chacune d'entre elles représente un *pôle* du Féminin, une image stéréotypée de la femme moderne, qui va s'étoffer peu à peu, au fil des tableaux :

– Fran : la « novia de Lenín », est éditrice – et fille d'éditeur –, et c'est elle qui coordonne le projet de l'Atlas ; idéaliste et désenchantée à la fois, elle est l'incarnation de la « bourgeoise-bohème » madrilène, cultivée, issue d'un milieu intellectuel de gauche, « muy progre », héritière de l'esprit libéral de la *Institución Libre de Enseñanza* : « a mí me educaron en un colegio de monjas laicas », annonce-t-elle dans le monologue sur lequel s'ouvre la pièce (Prolegómenos)¹².

– Rosa : la « mujer casada enrollada », très madrilène (« yo, es que soy muy madrileña »), vivant dans les quartiers « de alto *standing* », mère de deux enfants (notamment un *pré-adolescent*, dont il est beaucoup question sur scène), débordée par le travail et les tâches ménagères, qui s'ennuie dans son couple, et cherche à « echarse novio » ; c'est avec Nacho Huertas, photographe et séducteur, qu'elle va commencer à *se compliquer l'existence* pour sortir de l'ennui, jusqu'à retomber dans l'angoisse de l'attente et de la solitude, suggérée par le « click-clack » du téléphone qui sonne dans le vide (Antes, Siete)¹³.

– Ana : la « tía buena, engañada y que “ se pasa media vida indignada ” », *sex-symbol* de la pièce, mariée à dix-huit ans avec son professeur de dessin du Lycée, qui divorce rapidement et regrette de n'avoir pas été à l'Université, d'avoir eu sa fille trop jeune, et répète à l'envie sa réplique fétiche, qui fonctionne comme la métaphore structurante du texte : « A veces, las cosas cambian. Ya sé que parece imposible, que es increíble, pero a veces, pasa », « Las cosas pueden cambiar... » (Antes, Tres)¹⁴.

– Marisa : la « solterona tartaja y fea », « siempre perseguida por la edad », qui n'aime ni son visage, ni son corps, ni son histoire, ni sa vie, et qui usurpe l'identité d'une Alejandra Escobar fantasmée (sa bonne fée), pour oublier qu'elle apparaît bel et bien sur l'état civil sous le nom de María Luisa Robles Díaz, cette fille qui a perdu sa jeunesse à organiser les enterrements dans sa

11 Cette métaphore, qui sous-tend aussi bien le roman que la pièce, est à nouveau filée par la romancière dans son texte de présentation de l'adaptation de L. García-Araus : « Mientras preparan un Atlas Universal en fascículos, Fran, Rosa, Ana y Marisa trazan los meridianos y los paralelos de un mapa que las incluye y las explica, pero en el que les llevará algún tiempo encontrar su lugar », GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », in *Atlas de geografía humana*, (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 10.

12 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 27.

13 *Ibid.*, p. 39.

14 *Ibid.*, p. 34 et p. 43.

famille, et qui est toujours poursuivie par son âge ; bien qu'étant la maîtresse (cachée... jusqu'au dénouement de la pièce) de son collègue « Ca-arpóforo Menéndez, alias Foro », elle se définit sociologiquement comme étant « una unidad fa-miliar unipersonal », avant de conclure : « Las solteronas ya no existen, son sola-mente mujeres solas » (Antes, Catorce)¹⁵.

Ces quatre filles de la movida (« 4 chicas de la movida »), comme la presse espagnole les a baptisées, apparaissent dans une *mise en scène* de l'identité féminine à la fois archétypale et complexe. La représentation du féminin est, sur le plateau, forcément plus stéréotypée que dans le roman de départ : le dramaturge et le metteur en scène ont dû retenir l'essentiel du parcours de chaque personnage, afin de respecter le cadre temporel de la représentation. Du côté de la distribution des rôles, il n'y a pas vraiment de surprise pour le spectateur : chaque comédienne correspond physiquement au cliché qu'elle doit incarner, et les costumes sont choisis pour renvoyer à un modèle social déterminé. Arantxa Aranguren incarne l'intellectuelle Fran (le tailleur suffit à suggérer son appartenance à une classe dominante, dès l'ouverture de la pièce), Nieve de Medina investit le rôle de Rosa, femme mariée et adultère (elle est revêtue du costume de la femme qui joue les femmes fatales, la petite robe décolletée), Ana Otero interprète le personnage de Ana, le *sex-symbol* (dans un costume plutôt atemporel, une combinaison très ajustée, et forcément sexy), et Rosa Savoini se plie aux représentations codifiées et traditionnellement imposées au personnage de la vieille fille (elle porte forcément un pantalon)¹⁶. Les codes sont respectés, d'entrée de jeu – nous ne sommes pas dans un théâtre de la transgression –, mais ils vont évoluer cependant, et s'inverser parfois. Ainsi, Rosa va jouer, tour à tour, le personnage de la femme infidèle, mais aussi celui de la femme trompée, et s'avouer, malgré tout, « feliz y cabreada¹⁷ ». Quant à Marisa la vieille fille, elle endosse, dans certaines scènes, le rôle de femme fatale, par le changement de costume, devant les spectateurs, et le changement de décor (suggéré par la musique) et elle termine, à la fin de la pièce, en femme libérée, heureuse d'avouer sa relation avec Foro : « Y él me quitó el tartamudeo. Un día, después de follar, él se dio cuenta de que no tartamudea. O sea, que

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ Sur cette question du stéréotype et du genre, je renvoie à la revue *OutreScène 12 (La revue de La Colline)*, « Contemporaines ? Rôles féminin dans le théâtre d'aujourd'hui », Paris, mai 2011. Voir notamment l'article du dramaturge suisse Bärffuss, Lukas, « Au théâtre on a toujours affaire à des stéréotypes », p. 6-10. Lukas Bärffuss, l'un des auteurs germanophones les plus joués au monde, s'interroge sur la question de l'identité au théâtre : « C'est, je crois, Simone de Beauvoir qui a fait la réflexion que l'être humain en tant que tel n'existe pas ; ce qui existe, ce sont des hommes et des femmes. De la même manière, je ne commence pas par me représenter un personnage neutre, auquel je penserais ensuite à donner un sexe. Mes personnages sont d'emblée hommes ou femmes et se développent à l'intérieur de cette identité. [...] La question de l'identité en général – et pas seulement sexuelle – est l'une des plus importantes de celles qui travaillent le théâtre. » Voir également l'article de Wahl, Christine, « La pucelle et la maman (images de la femme sur la scène allemande) », p. 64-69 : « Pour les consommateurs particulièrement exigeants du business de la scène allemande, il existe même des avant-gardistes en matière de genre, comme les metteurs en scène René Pollesch et Nicolas Stemann, qui ne se préoccupent aucunement de déterminisme biologique : de la thèse des théoriciens post-modernes, selon laquelle l'identité serait bien davantage le produit d'un conditionnement culturel que d'un destin naturel, ils extraient une matière féconde pour le théâtre, en confiant résolument des rôles masculins à des femmes (et *vice versa*) ou en jouant sur l'indétermination sexuelle des acteurs sur scène, sans du reste thématiser de manière explicite cette réversibilité du masculin et du féminin, ni *a fortiori* la réduire aux motifs du travestissement ».

¹⁷ *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 86.

follar me tranquiliza. Como a todo el mundo¹⁸ ». Enfin, le *toast* de la scène finale est porté à l'annonce d'un événement dit heureux, la grossesse de Fran ; ce dénouement inattendu permet au dramaturge d'aborder la question de la stérilité féminine, déjà traitée en 1934 par un Lorca visionnaire, et, de nos jours, toujours d'actualité :

FRAN.- Es la otra cosa que os tenía que decir: a pesar de la edad, de las hormonas, a pesar de las dudas sobre el amor, sobre la vida, sobre el futuro... A pesar de que no sé qué coño estoy haciendo, y ha sido planeado, porque he ido a por el, he tenido que ponerme en tratamiento... (*Se le saltan las lágrimas*) estoy embarazada.

Le dan la enhorabuena. Ana se aproxima a ella, la besa. Las demás la felicitan. Se siente realmente incómoda. (Después, Tres)¹⁹.

Lorsqu'il assiste à la représentation de *Atlas de geografía humana*, le spectateur voit donc évoluer 4 *modèles* de femmes – l'intellectuelle, la séductrice, la vieille fille, la femme infidèle –, tout autant de *types* de femmes que l'on retrouve dans le répertoire du théâtre européen. Ces personnages ne manquent pas de trouver des *modèles* dans le théâtre de Lorca – pour rester dans le registre des classiques contemporains du théâtre espagnol –, qui offre une formidable galerie de portraits féminins, et dans laquelle on retrouve, par exemple, le *type* de la femme infidèle et séductrice, sous les traits de La Novia (et aussi, de La Zapatera ou Belisa), celui de la femme stérile, avec Yerma, ou bien encore celui de *la solterona*, avec Doña Rosita la Soltera. En outre, le *chœur de femmes* créé par A. Grandes, et revisité par L. García-Araus et J. Rodríguez, partage avec chacune des héroïnes du répertoire lorquien une blessure, et surtout, un sentiment de révolte.

Au-delà de la construction de chaque figure archétypale qui compose le chœur de femmes dans *Atlas de geografía...*, la représentation du féminin repose sur une construction complexe de la psychologie féminine, et ces quatre femmes sur le plateau, *rompues* par la vie (pour reprendre une image chère à Simone de Beauvoir²⁰), sont en proie à la contradiction et au doute ; elles sont faites d'interrogations, d'espoirs et de désespoir mêlés ; elles ne sont pas forcément là où le spectateur les attend, notamment sur le plan du langage (très cru) et de l'érotisme (omniprésent) ; elles n'obéissent pas forcément aux modèles de comportement que la société leur assigne, et entretiennent des relations complexes avec les personnages absents, entre soumission et émancipation ; comme les *Trois sœurs* de Tchekhov, comme la Nora d'Ibsen, ou bien encore comme Adela dans *La Casa de Bernarda Alba*, Ana, Rosa, Marisa et Fran souffrent du vide et de la désillusion, de l'enfermement et de la solitude, mais comme elles, elles se battent, résistent, et sont habitées par l'espoir d'un changement. Elles adoptent le mort d'ordre de Rimbaud, *Changer la vie*, à défaut d'adhérer encore à celui de Marx, *Transformer le monde...*

18 *Ibid.*, p. 88.

19 *Ibid.*, p. 87.

20 BEAUVOIR, Simone de, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1968. Je renvoie notamment au deuxième récit de cette trilogie qui propose plusieurs variations sur la question de la dépendance conjugale ; le récit intitulé *Le monologue* est le plus *théâtral* des trois, et il est précédé d'un exergue laconique, une citation de Flaubert : « Elle se venge par le monologue ».

2/ De la post-Movida à l'après 15-M : les chemins de l'émancipation

Le changement et la « T/transition » sont les maîtres-mots de la pièce qui opèrent précisément à plusieurs niveaux dans cette version théâtrale de *Atlas de geografía...*, à la fois formel (sur le plan de la scénographie) et conceptuel (sur le plan existentiel et politique). Pour ce qui est du découpage spatio-temporel, la pièce, qui *déstructure* le temps et la chronologie linéaire du roman, s'articule autour de 4 tableaux :

- « Prolegómenos » : introduction-monologue de Fran ;
- « Antes » : 14 scènes qui permettent de construire une alternance spatiale, entre le bureau (suggéré par des petites tables et des lampes de bureau) et le foyer, l'univers de chacune des figures féminines, ainsi que le bar d'un hôtel de luxe ; ces scènes correspondent à l'espace-temps du roman (années 1990) ;
- « Transición » : monologue de Fran ;
- « Después » : 3 scènes et un seul espace, où se déroule le dîner organisé par Fran, pour fêter la fin de la préparation de l'Atlas : un espace fermé qui est le résultat de la transformation (essentiellement symbolique, avec quelques éléments de décor, et surtout un changement de costumes) de l'espace de travail en lieu de fête ; ces trois dernières scènes correspondent à un espace-temps de *l'après-roman* (années 2010).

Le passage du temps est suggéré par les deux monologues de Fran, ces adresses au public qui permettent au dramaturge, sur scène, de rester fidèle à la technique narrative de la focalisation interne variable – de la même façon que le roman d'A. Grandes juxtapose les points de vue des personnages principaux, la pièce multiplie les monologues. Quant à la construction de l'espace scénographique, elle repose, par moments, sur cette division en quatre pôles : notamment dans la scène 2 de la Deuxième Partie, intitulée « Antes », où chaque personnage apparaît dans un coin de l'espace scénographique, un verre de vin à la main pour Fran, une tasse de thé pour Marisa, une bière pour Ana et un paquet de lessive dans les bras (suggéré) pour Rosa. Les didascalies de cette scène sont très détaillées, mais les éléments du décor sont réduits au strict nécessaire, ce qui reflète le va-et-vient permanent entre réalisme et symbolisme, une caractéristique essentielle de la mise en scène de Juanfra Rodríguez :

Un mismo espacio escenográfico sirve para construir los cuatro espacios dramáticos, porque cada personaje construye el suyo propio a partir de sus acciones. Una mesa que hará las veces de aparador y cocina en las casas de cada una.

FRAN se dirige a la mesa con una botella de vino y una copa. Abre la botella con sacacorchos, se sirve y se llevará la copa a su sillón.

Cuando se haya ido, entra MARISA con una tetera, que coloca en la supuesta cocina y prepara un té.

ANA se pone una cerveza, y se lía un canuto.

ROSA, vestida de oficina, con una montaña de ropa sucia, que deja en el suelo, frente a la supuesta lavadora. Empieza a contar esta historia a su marido, que está en el salón. Luego comprueba los bolsillos de los pantalones antes de meter la ropa en la lavadora, luego vierte el jabón y el suavizante, enciende la máquina. (Antes, Dos)²¹.

Le *changement* et la *transition* sont deux concepts qui structurent la pièce. D'un point de vue existentiel, les 4 héroïnes, « Ana, Rosa, Marisa y Fran », 4 Madrilènes issues de milieux sociaux différents – des classes populaires à la bourgeoisie intellectuelle madrilène –, en passant par la classe moyenne et les nouveaux riches de « los barrios de alto estánding », sont, non plus *au bord de la crise de nerfs*, mais en pleine crise de la quarantaine, à un tournant de leur vie : « Querida, tenemos una edad que nos sitúa, exactamente, en el epicentro de la catástrofe²² », cette confidence de l'écrivain Mercedes Abad à l'auteur est l'une des exergues du roman, qui est également placé sous le signe de l'aphorisme de Jaime Gil de Biedma sur la fleur de l'âge : « Ahora que de casi todo hace ya veinte años²³ »... Dans la pièce, la notion de *crise* est omniprésente, les quatre personnages l'évoquent, quoique chacune à sa façon. Fran incarne, à son habitude, le type de la femme cérébrale : « El concepto de *el resto de tu vida* aparece a los cuarenta. Y toca. Siempre hay algo que no está suficientemente bien para mantenerlo el resto de tu vida²⁴ » ; tandis que le discours de Marisa est à la fois plus prosaïque et métaphorique : « Todas vamos en el mismo tren. Pasamos por las mismas estaciones. Cada vez más rápido, más rápido... Y cuando descarrile, la hostia nos la vamos a pegar todas igual²⁵ ».

Entre la parution du roman et l'adaptation théâtrale, une période de 15 ans s'est écoulée, et le contexte sur scène n'est plus seulement celui du Madrid post-movida, mais, à partir du dernier tableau, celui du Madrid d'aujourd'hui, de l'après 15-M. La critique idéologico-politique permet là encore au dramaturge de filer la métaphore du changement, qui structure la pièce, toujours sur le mode de l'humour et de l'ironie :

FRAN.- La crisis de los cuarenta es como la Transición española. Te venden que ya pasó, que ya se hizo..., pero no se acaba nunca.

MARISA.- Pues a ver si cambia todo, porque esto sí que parece imposible.

ANA.- ¿El qué ?

MARISA.- Pues la política, el país de chichinabo que tenemos, el nepotismo, la corrupción.

ROSA.- Como decía una amiga mía, lo de la corrupción, no te digo que no, pero no te preocupes, que tenemos contactos (Después, Tres)²⁶.

21 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 32.

22 GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets Editores [1998], 2014, p. 11.

23 *Ibid.*

24 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 74.

25 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 74.

26 *Ibid.*, p. 74 et p. 83.

Les grands idéaux révolutionnaires et féministes, l'espoir soulevé par la Transition démocratique en matière de liberté collective et d'émancipation individuelle, le discours politiquement correct de la gauche espagnole, tout est épinglé, pêle-mêle, par les personnages. Et le débat continue, quelques répliques plus bas, l'indignation le disputant à un dernier sursaut d'espoir :

ROSA.- Quiero decir, que sí, que es bueno que cambien. Que salte todo por los aires, que acabe la Transición de una puta vez, que venga una democracia de verdad, que acabe toda esa grisura y que los Martines de veinte años, que los seguirá habiendo, digo yo, arrasen en unas elecciones... (Después, Tres)²⁷.

D'un point de vue générationnel et historico-politique, Ana, Rosa, Marisa y Fran sont bel et bien « 4 chicas de la Transición²⁸ ». Almudena Grandes met en scène, dans son roman, quatre figures féminines qui représentent une génération de femmes espagnoles nées dans les années 1960, sous le Franquisme donc, et qui, comme elles, n'ont pas trouvé chez leur mère un modèle d'émancipation féminine ; quatre types de madrílènes qui ont raté une étape-clef de la libération, celle de la troisième vague du féminisme mondial, qui s'est pourtant manifestée à Madrid et Barcelone, Saragosse ou Valence, à partir de la fin des années 60, par le rejet de la toute-puissante Section Féminine et la naissance, dans les années 70, d'un foisonnement d'associations féministes, qui ont revendiqué haut et fort la libération de la femme espagnole²⁹.

En 2012, à l'occasion de l'adaptation théâtrale de son roman, Almudena Grandes, qui continue de s'intéresser aux destinées de femmes espagnoles dans ses écrits de fiction, revient sur son propre parcours de *femme de la Transition*, qui correspond peu ou prou à celui des héroïnes de la pièce :

Estrenamos nuestra libertad adolescente al mismo tiempo que la adolescente democracia española se estrenaba a sí misma. Nos habían educado para vivir en un país que, por fortuna, había desaparecido cuando nos hicimos adultas, y nadie nos preparó para trabajar, para competir en la selva laboral, para tener hijos mientras hacíamos jornadas de ocho horas en una oficina³⁰.

27 *Ibid.*, p. 86.

28 GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 10.

29 Sur la question de l'explosion du mouvement féministe, notamment du féminisme radical, dans l'Espagne de la fin des années 60, je renvoie à l'ouvrage de barrachina, Marie-Aline, *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Editions Sedes/ CNED, 2007. Voir notamment le chapitre 13, « Epilogue. La transition démocratique », p. 141-148. « Pendant les 15 mois qui séparent les *Primeras Jornadas sobre la Liberación de la Mujer* du décret qui mit fin à quarante ans d'hégémonie de la Section Féminine, la prise de conscience conduisant à l'émancipation a fait tâche d'huile, touchant désormais de vastes secteurs dans la population féminine. Aussi le 8 mars 1977 fut-il célébré dans tout le pays, au grand scandale des cadres de la Section Féminine encore en place pour quelques jours, qui voyaient dans cette manifestation populaire et nombreuse les signes de la désintégration de la morale nationale », *op. cit.*, p. 145.

30 Propos d'Almudena GRANDES recueillis par Rosana torres, « Cuatro chicas de la movida », *El País*, Madrid, 21 novembre 2012. A. Grandes compare le parcours des Espagnoles de sa génération à celui

La première personne employée ici par Almudena Grandes nous incite à dépasser les frontières du genre théâtral pour revenir au domaine du roman, et à nous interroger sur la question de l'autoreprésentation dans son œuvre romanesque. La réflexion de l'écrivain Annie Ernaux est, sur ce point, très éclairante. Le travail de l'autofiction dépasse, selon elle, les frontières de l'autobiographie, pour atteindre une dimension « auto-socio-biographique » : « Il y a un aspect fondamental, qui a à voir énormément avec la politique, qui rend l'écriture plus ou moins " agissante ", c'est la *valeur collective* du " je " autobiographique et des choses racontées », écrit Annie Ernaux dans son essai *L'écriture comme un couteau*³¹. Et c'est précisément cette *valeur collective du je(u)* qui est, dans la pièce *Atlas de geografía...*, portée sur scène, par les quatre comédiennes, avec la médiation, au masculin cette fois, du dramaturge.

3/ *Atlas de geografía humana*, du manifeste féministe à l'explosion sensorielle de la féminité

La version théâtrale de *Atlas de geografía humana* propose, sur scène, une interrogation autour des grandes questions de l'émancipation de la femme : *les femmes et le travail, les femmes et les hommes, les femmes et la sexualité, les femmes et la maternité, les femmes et la stérilité, les femmes et la figure maternelle, les femmes et la mort*. Les personnages assument leur discours politiquement incorrect sur la plupart des grandes interrogations posées par le féminisme. Chacune d'entre elle symbolise un affranchissement des jougs imposés par la figure maternelle omniprésente, les hommes *machos* et/ou infidèles, ou bien encore les enfants tyranniques. C'est Marisa qui, sans bégayer, évoque de façon très poétique la disparition de sa mère, vécue comme une libération : « Desde que se murió mi madre, mi casa respira. Debe de ser porque era muy vieja. O sería mi madre, que le quitaba el aire » (Antes, Cuatro)³². Rosa réagit à l'infidélité de son mari en faisant preuve d'une résilience à toute épreuve : « Que me putean, que los poderos y la vida me putean, pero como soy más chula que un ocho, me visto, desayuno, salgo a la calle, voy al trabajo feliz³³ ». Quant à Ana, elle s'adresse à sa mère (absente), tout en se révoltant contre son ex-mari Félix, sa critique du machisme faisant volontiers un détour sur le terrain de la critique sociale, transfrontalière qui plus est :

des Européennes, en avance dans leur émancipation : « Porque cuando sus madres andaban quemando sujetadores, las nuestras vivían en los usos y costumbres del siglo XIX. Pero la modernidad, la independencia, no nos ahorró la angustia de llegar tarde al colegio cada dos por tres a recoger a nuestros hijos y de sentirnos culpables cada vez que cogíamos un avión. Entonces, nuestras madres no nos entendían. Ahora, nuestras hijas tampoco nos entienden. Y sin embargo, aunque tuvimos que hacerlo todo solas, lo hicimos bastante bien, tanto que a veces miro hacia atrás y ni siquiera lo comprendo. Creo sinceramente que las mujeres españolas que en este momento están cerca de cumplir los cuarenta, lo tienen más fácil que nosotras. Y me alegro por ellas ».

³¹ ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Folio/ Gallimard, 2011, p. 73.

³² *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 85.

ANA.- Si Félix está echo polvo, que se joda. No voy a volver con él, mamá. [...] Me fui a París con él y con la niña, y me trataba como una mierda. Iba de artista y se llevaba a las admiradoras a la cama en mi propia casa, me hacía callar en público porque yo era una españolita ignorante, se gastaba una pasta en borracheras, eso sí, nada de contribuir con su dinero a la explotación que supone el servicio doméstico, que aquí se es muy progre para unas cosas y muy cabrón para otras » (Antes, Tres)³⁴.

Comme Rosa, Ana n'épargne pas plus les enfants que les hommes, le personnage de sa fille Amanda (jamais présent sur scène, rappelons-le, à l'instar des autres personnages secondaires), devenant dans sa bouche une figure emblématique de la jeune génération des 'Ninis'. L'humour sous-tend le dialogue – très politiquement incorrect –, sur le retour à la maison de l'enfant, devenu à la fois jeune adulte et nouveau maître pour sa mère :

FRAN.- Y qué tal llevas la convivencia?

ANA.- ¡Uff ! Pues muy difícil. Nos vamos acostumbrando. Pues que ocupa mucho. Ella es muy grande y la casa muy chica. No cabemos.

MARISA.- Con lo mono que son cuando son pequeñitos.

ANA.- Y se pasan el día malos. (Después, Uno)³⁵

Dans cette scène-phare qui entame l'image très en vogue d'une maternité glorifiée, Ana *l'indignée* ose prononcer l'imprononçable, même si c'est pour admettre qu'elle ne pense plus l'impensable : « Lo bueno es que ya no pienso que tener a mi hija fue el mayor error que he cometido en mi vida³⁶ ». Ce discours décomplexé – « un poco bestia³⁷ » – sur la maternité ne serait pas sans déplaire à Elisabeth Badinter, qui, en 2010, dénonce « l'impérim du bébé » et continue de remettre en question les concepts d'instinct maternel et de *bonne mère*, n'en déplaise aux tenants du naturalisme et autre défenseur d'un idéal féminin quelque peu usé : « Le maternalisme tant prôné n'a pour l'heure engendré ni matriarcat ni égalité des sexes, mais plutôt une régression de la condition de la femme³⁸ ». ... Le chœur de femmes de *Atlas de geografía humana* semble réellement se faire l'écho sur scène des positions anti-maternalistes de l'auteur de *L'Amour en plus*. Rosa incarne le personnage de la femme moderne débordée, qui mène de front carrière et famille, aux antipodes du modèle de *l'ange du foyer* ; dans la Scène 2 du tableau intitulé « Antes », elle prononce une tirade interminable, à en perdre

34 *Ibid.*, p. 34.

35 *Ibid.*, p. 55.

36 *Ibid.*, p. 57.

37 *Ibid.*

38 BADINTER, Elisabeth, *Le conflit. La femme et la mère*, Flammarion, Paris, 2010, p. 146. Voir le chapitre intitulé « L'impérim du bébé » : « Ironie de l'histoire : c'est au moment où les femmes occidentales parviennent enfin à se débarrasser du patriarcat qu'elles retrouvent un nouveau maître à la maison ! [...] Les devoirs grandissants à l'égard du bébé et du petit enfant se révèlent aussi contraignants, sinon plus, que la guerre perpétuelle des machos à la maison ou sur le lieu de travail. On peut claquer la porte au nez des uns, mais pas des autres », *op. cit.*, p. 145-146. Voir également l'entretien avec E. Badinter publié par Charlotte Rotman, « La femme réduite au chimpanzé » (*Libération*, Paris, 10/02/2010). Je renvoie enfin, sur cette question de la maternité aujourd'hui, au dossier « Idéal féminin, la maternité ? », publié par la revue *Muze (La revue trimestrielle de la culture au féminin)*, Paris, Janvier-février-mars 2012, p. 115-159.

haleine, s'adressant à son mari Ignacio, le spectateur étant soudain pris à témoin : « Mi avión sale de Zurich el sábado a las once. Estaré aquí a la hora de comer, supongo, y por supuesto llamaré todos los días. Tú, sobre todo, no te agobies³⁹ ». Pour autant, la pièce de García-Araus n'a rien d'un texte-manifeste *stricto sensu*, dans la mesure où la théorie et le dogme ont été écartés, pour laisser la place au récit pragmatique du quotidien d'une génération de femmes espagnoles, mêlant le réalisme et à la poésie. Une génération bien ancrée dans un contexte donné – le Madrid des années 1990 jusqu'à nos jours –, mais à laquelle bon nombre de femmes occidentales d'aujourd'hui pourraient s'identifier, par-delà les frontières.

Dans *Reflets dans un œil d'homme*, un essai sur les contradictions entre la représentation de la femme dans la photographie et le féminisme, Nancy Huston part du constat que « le féminisme n'a jamais bien su quoi faire de la coquetterie féminine⁴⁰ ». Ici, les quatre héroïnes sont séduisantes et très féminines⁴¹, elles assument leur coquetterie et leur émancipation, et tant pis si cette féminité exacerbée n'est pas du goût des courants féministes les plus radicaux ou d'œuvres théâtrales plus avant-gardistes, qui transgressent les codes du genre et mettent le corps à rude épreuve. Le spectateur de *Atlas...* comprend dès le premier tableau qu'il n'est pas face à un personnage féminin créé par Angelica Lidell. Pour autant, les personnages d'A. Grandes ne sauraient être réduits à une version actualisée des *femme-poupées* ou des *anges du foyer* ; rien à voir non plus avec ces modèles imposés par les médias et la publicité, dans les années 1990, et dénoncés par Lucía Etxebarria dans son manifeste féministe *La Eva futura*⁴². Il faut décidément aller chercher ailleurs d'autres modèles, du côté des défenseurs d'un théâtre résolument sensoriel. Les déclarations de Joël Pommerat, par exemple, sur l'éloge du corps au théâtre, peuvent constituer une piste : « Je revendique pleinement un théâtre du sensible. Pour moi, il est impossible de penser en dehors de l'émotion. Notre pensée occidentale fondatrice, cartésienne, a produit l'idée que pour bien penser il faut se dégager des passions⁴³ ».

39 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 57.

40 « Le plus souvent [le féminisme] a préservé l'idée chrétienne d'une différence radicale entre corps et esprit, et la surévaluation de celui-ci par rapport à celui-là. Il a raisonné comme si la beauté physique était une valeur aliénante, plaquée sur les femmes par le machisme millénaire, exacerbée à l'ère capitaliste par les industries de la cosmétique et de la mode. Dans cette optique, la coquetterie était quasiment un " péché ". Fais gaffe, ma fille, disaient les mères féministes tout comme les mères catholiques : quand un garçon te fait la cour, demande-lui toujours : " Tu t'intéresses à moi, ou seulement à mon corps ? " », HUSTON, Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 11.

41 Dans un entretien consacré à l'adaptation théâtrale de *Atlas de geografía humana...*, la comédienne Ana Otero se penche sur la coexistence des deux pôles Masculin/ Féminin : « Inevitablemente, Almudena es feminista pero, en este caso, lo más importante es lo femenino. Lo femenino es algo universal que habita en cualquier ser humano. No es patrimonio exclusivo de las mujeres, afortunadamente. La femineidad es algo que está en hombres y mujeres como la masculinidad a la inversa. En este caso, es muy interesante como ella plasma la femineidad en las mujeres que están presentes en la escena y cómo habla de la feminidad de los hombres que están ausentes y que, sin embargo, están completamente presentes en la boca de ellas », « Desnudando con Ana Otero el *Atlas de geografía humana* », in *El Club Express*, 5 septembre 2014. 1^{er} septembre 2015 <<http://elclubexpress.com/blog/2014/09/05/ana-otero-atlas-geografia-humana-entrevista/>>.

42 « Y es que estoy harta de los modelos de mujer que imponen los medios de comunicación y es que estoy harta de los modelos de moda que imponen los medios de comunicación; el prototipo sacralizado por los culebrones venezolanos y los programas para marujas de la sobremesa », etxebarria, Lucía, *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*, Barcelona, Booket, 2001, p. 89.

43 POMMERAT, Joël, « L'instabilité du voyage. Entretien avec Joël Pommerat », « Pouvoirs de l'émotion », *OutreScène 11 (La revue du théâtre national de Strasbourg)*, Strasbourg, juin 2008, p. 88.

Ana, Rosa, Marisa et Fran ont été soumises, chacune à leur façon, mais elles se sont affranchies ; elles affichent leur sensualité, parlent de leurs émotions, mais aussi, et surtout, de sexe. Sans tabou, et avec humour. « Una no piensa nunca la trascendencia que tiene en la vida ponerse cachonda⁴⁴ », cette réflexion prononcée par Ana revient, au fil des dialogues, variation autour d'une métaphysique du corps et du sexe. Et c'est précisément une esthétique du décalage, fondée sur le passage constant d'un registre à l'autre, sur le glissement d'une langue poétique et imagée vers une langue grossière, qui permet à Luis García-Araus d'échapper aux lieux communs, et à Juanfra Rodríguez d'osciller, dans la mise en scène, entre réalisme et poésie. La scène où Ana révèle qu'elle vient de tomber amoureuse de l'auteur de l'Atlas est un exemple, parmi tant d'autres, de cette esthétique :

Oficina. Marisa, Rosa y Ana.

ANA.- Este fin de semana me ha pasado una cosa tremenda, tremenda...

Me he enamorado.

MARISA.- ¿Qué?

ANA.- Que me he enamorado. [...]

MARISA.- ¡Mira, ni m-me lo digas ! Eso no me lo digas siquiera. ¡Serás puta, cabrona, a-asquerosa, suertuda de m-mierda! Tienes que contármelo.

Todo. Lo a-antes posible. ¿Le conozco?

ANA.- Sí.

MARISA.- ¿Y quién es?

ANA.- No te lo vas a creer. El riguroso autor.

MARISA.- ¿En serio?

ROSA.- ¿No era gilipollas?

ANA.- No, qué va. Y no se ha vuelto a su casa hasta esta mañana. [...]

ROSA.- Pero ¿cuándo te diste cuenta de que te había enamorado de él ?

ANA.- Enseguida.

ROSA.- No puede ser.

ANA.- Bueno..., yo creo que sí.

ROSA.- ¡No !, porque el enamoramiento es un acto cerebral, una creación, una elaboración de la realidad...

ANA.- Pues a mí me pilló follando. (« Antes. Ocho »)⁴⁵.

Dans ces dialogues réécrits par L. García-Araus, on retrouve le style d'Almudena Grandes, qui s'adresse à un large public depuis 1989, tout en assumant l'étiquette de « littérature érotique » (rappelons que la romancière doit son premier succès à *Las edades de Lulú*, qui reçoit le XI^{ème} Prix La Sonrisa Vertical de Littérature érotique)⁴⁶. Dans *Atlas de geografía humana*, les mo-

44 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 56.

45 *Ibid.*, p. 41-42.

46 L'œuvre de fiction d'A. Grandes est marquée par un intérêt tout particulier pour les destinées féminines : le titre du recueil de contes *Modelos de mujer* (publié en 1996) est, en ce sens, très éloquent. *Las tres bodas de Manolita*, dernier volume de la grande saga romanesque d'A. Grandes, « Episodios de una guerra interminable », met encore à l'honneur la *mise en scène du féminin*. Pour plus de détails sur l'œuvre de Grandes, je renvoie ici au site officiel de l'auteur, 1^{er} septembre 2015, <<http://www.almudenagrandes.com>>.

dèles féministes sont à peine évoqués, et les grands récits ou noms célèbres du féminisme sont passés sous silence : c'est, entre autres, ce qui différencie cette œuvre de *Modèles*, la pièce-manifeste de Pauline Bureau créée en 2011, et qui remporte un grand succès en France, en 2012. Il s'agit là d'un autre *portrait-mosaïque* d'une génération de Françaises qui interrogent également l'identité sexuelle de la femme et son rôle social dans la société actuelle, mais en convoquant cette fois les représentantes de l'écriture féminine et des différents courants du féminisme, de Simone de Beauvoir à Marie Darrieussecq et Virginie Despentes, en passant par Marguerite Duras⁴⁷.

Le parti pris d'Almudena Grandes, puis celui de Luis García-Araus, est plutôt de remettre en question les *modèles* en matière d'émancipation de la femme, pour mieux mettre en valeur le sentiment de solitude des femmes de la génération de la Transition, dans leur combat pour leur indépendance. Le seul personnage qui a reçu une éducation féministe, c'est Fran, qui interprète son rôle et, en même temps, commente l'action (ce qui, au passage, déstructure sur scène le temps et la chronologie du roman). Ce modèle-là, évoqué à demi-mots dans la version théâtrale, c'est celui de la *Institución Libre de Enseñanza*, qui renvoie à l'une des périodes-clefs de l'émancipation des femmes espagnoles du XX^e siècle. Il est incarné ici par les deux figures – hautement symboliques – de l'arrière-grand-mère, Francisca, qui était professeur de musique à l'*Instituto-Escuela* de Madrid, et de la grand-mère, Antonia, la « típica intelectual de los años treinta », et dont elle a reçu également le prénom⁴⁸. La construction du personnage de Fran est, là encore, très complexe, puisqu'elle admire *le modèle* féminin reçu, tout en le remettant en question, et ce, dès l'ouverture de la pièce :

FRAN.- Hubo un tiempo, hace nada, en que vivíamos el *boom* de lo políticamente correcto, ¿se acuerdan? Ahora ya no. Ahora la cosa se ha puesto en emergencia nacional, y nos gobiernan las prioridades. Pero hasta hace nada, cada vez que se intentaba implantar algo políticamente correcto, me acordaba de mi infancia y me descojonaba de risa. Porque a mí me educaron en un colegio de monjas laicas. Y cuando yo era pequeña, el mundo era clasista, sexista, racista... Más que ahora, quiero decir. Pero mi educación no lo contemplaba. No se imaginan el coñazo de cuentos que leíamos en clase, la locomotora solidaria, el árbol que se hizo amigo del caracol, el fusil que se negaba a disparar... Cada protagonista blanco tenía un amigo negro,

47 La pièce *Modèles* est créée par la Compagnie « La Part des Anges », en 2011, au Nouveau Théâtre de Montreuil, en coproduction avec la Comédie de Picardie. Si la mise en scène est assurée par Pauline Bureau, l'écriture de la pièce est collective : aux côtés de Pauline Bureau, on retrouve Sabrina Baldassarra, Benoîte Bureau, Laure Calamy, Sonia Floire, Gaëlle Hausermann, Sophie Neveux, Marie Nicolle, Emmanuelle Roy et Alice Touvet. Le spectacle est présenté à Paris, en 2012, au Théâtre du Rond-Point.

48 Dans le roman, le personnage de Francisca trace l'arbre généalogique de sa famille d'intellectuels progressistes madrilènes, et présente les figures tutélaires de son arrière-grand-mère et de sa grand-mère : « – Me llamo Francisca. Francisca María Antonia Antúnez, si quiere saberlo todo. No son nombres muy bonitos, desde luego, pero tampoco es una tragedia llamarse así, sobre todo porque cada uno de ellos significa algo. La abuela de mi padre se llamaba Francisca Merello de Antúnez, ¿le suena ? [...] fue una mujer muy importante, una pedagoga musical de primera fila, profesora del Instituto Escuela de Madrid, un colegio muy ligado al espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. [...] Mi abuela, alumna primero, y después nuera de Francisca, se llamaba Antonia Valdecasas. Había nacido en Granada, vino a Madrid a estudiar. Era pintora, hija de un amigo de Ángel Ganivet, hermana de un diputado comunista. », GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets Editores [1998], 2014, p. 53-54.

o chino, y había el mismo número de niños que de niñas. Y cuando aparecía una mujer mayor, era ingeniera, o directora de orquesta. Los hombres lavaban platos y no sabían conducir (« Prolegómenos »)⁴⁹.

Dans cette réflexion qui précède l'action dramatique, le cadre est posé (celui de la post-modernité), et le ton est donné (parfois ironique, parfois désenchanté, mais le plus souvent empreint d'espoir) : l'engagement des deux auteurs penche à n'en pas douter du côté du progrès, mais le texte se refuse à tout dogmatisme, et l'unique *modèle* féministe, celui de l'intellectuelle des années 30, n'est pas épargné par la critique. Et, paradoxalement, c'est parce que la romancière et le dramaturge prennent leurs distances vis-à-vis du grand récit de la libération de la femme espagnole, que la pièce peut apparaître comme politiquement incorrecte, tout en restant grand public. Dans *Atlas de geografía humana*, que l'on soit en 1998 ou en 2012, les femmes ne sont précisément pas toutes ingénieur(e)s ni chefs d'orchestre, les hommes ne font pas tous la vaisselle et ce sont eux qui conduisent leur voiture... Ana, Rosa, Marisa et Fran se trouvent dans un *entre-deux*, dans une période *transitoire* de l'histoire de l'émancipation de la femme. Lorsqu'arrive le dénouement, elles ne sont sûres que d'une chose, c'est que *les choses peuvent changer*. Et c'est ce message optimiste – à défaut d'être révolutionnaire –, que L. García-Araus souhaite communiquer au spectateur, comme le suggèrent les didascalies sur lesquelles se referme le texte :

Una música envuelve la estampa de mujeres sonrientes y habladoras. Y esa estampa permanecerá en la retina de los espectadores como un momento feliz. Un momento de descanso que se convertirá en un antes de lo que acabe viniendo después.

*Oscuro*⁵⁰.

Conclusion : *Atlas de geografía humana* au théâtre, un double regard au *Féminin/Masculin*

L'alchimie fonctionne entre le texte d'Almudena Grandes et celui de Luis García-Araus, et les émotions positives, joyeuses, jubilatoires, se dégagent de cette pièce qui échappe à toute catégorie de schématisation, tant elle joue sur des registres divers : la comédie (mais jamais le burlesque), le drame (mais pas le tragique), la dimension didactique (*ma non troppo*), l'engagement idéologique (très pragmatique), et toujours un double parti pris à la fois réaliste et symboliste, comme une dette envers Tchekhov, Strindberg, Ibsen et Lorca à la fois, des classiques du théâtre européen contemporain qui ont, en d'autres temps, interrogé l'identité féminine.

Finalement, le double regard, au Masculin/Féminin, ne modifie en rien le regard initial d'Almudena Grandes sur cette génération de femmes auxquelles elle rend hommage dans son roman,

⁴⁹ *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 41-42.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

et qui, ici, sont mises en scène avec bienveillance. D'ailleurs, c'est précisément cette fidélité à l'esprit poétique du texte initial que recherchait le dramaturge Luis García-Araus, lorsqu'il s'est lancé dans la transposition du roman au domaine du théâtre :

Al terminar de leer *Atlas de geografía humana* me levanté a preparar un té. Mientras se calentaba el agua, me dio por preparar unos tiestos para plantar aromáticas. Y por silbar. El sol de primavera se colaba por la ventana. El agua se evaporó un par de veces en el cazo antes de conseguir hacer el té. Y yo silbaba. No tenía ni idea de cómo iba a plantearme esta adaptación, pero deteniéndome un momento a observarme a mí mismo, pensé que el espectador de la obra tendría que salir de la sala con un humor semejante al que yo tenía tras concluir el libro. [...] Lo más complejo y delicado, lograr la conexión emocional con el espíritu de la novela, conseguir que el espectador salga del teatro con ese humor indefinido, floral y como envuelto en volutas de romero, es algo que ocurre en la sala, no en el texto⁵¹.

En novembre 2013, la version théâtrale de *Atlas de geografía humana* est également programmée sur la scène parisienne, dans le cadre du 22^{ème} Festival de théâtre hispanique, le « Festival don Quijote ». Le Théâtre du Café de la Danse affiche complet le soir du 29 novembre : Almudena Grandes est dans la salle, et une rencontre entre le public parisien (composé en partie de jeunes, lycéens et étudiants), et les quatre comédiennes, ainsi que le metteur en scène Juanfra Rodríguez et la romancière Almudena Grandes, est organisée par Luis F. Jiménez, le directeur du Festival, à l'issue de la représentation⁵².

La mise en scène du féminin se fait également à ce moment-là, lorsque les quatre comédiennes reviennent sur scène, sans leurs costumes, et qu'aux côtés de l'auteur et du metteur en scène, elles se livrent au public dans une conversation sur leur travail d'adaptation à l'univers théâtral de ces quatre personnages romanesques célèbres, mais, également, sur leurs propres combats de femmes espagnoles contemporaines, libres, émancipées. Là encore, c'est la question de l'absence de *modèle* qui est le point commun à chacune des comédiennes et à la romancière. Et, sur cette question de l'identité féminine, l'identification de chacune des comédiennes au personnage multiple qu'elles interprètent sur scène, ce *chœur de femmes*, est presque troublante. « La magia rebasó la obra misma. La presencia de Almudena, la entrega de las actrices, la sensación de asistir a un momento irrepetible dieron a la velada un toque de excepcional », résume Enrique Atonal dans le compte-rendu de cette soirée qu'il publie dans la revue espagnole *Artez*⁵³.

51 GARCÍA-ARAUS, Luis, « Nota del adaptador », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 15.

52 Luis Jiménez, directeur du Groupe Zorongo et du Festival don Quijote, depuis sa création en 1991, a été récompensé en Espagne, en 2011, par le prix Max de la Crítica, pour son immense travail de diffusion sur la scène parisienne des Arts scéniques du monde hispano-américain (théâtre, danse, chant). Voir le site du Festival : 1^{er} septembre 2015, www.festivaldonquijote.com/ et www.zorongo.com/.

53 Dans son compte-rendu, Enrique atonal rend également hommage au formidable travail de diffusion du théâtre hispano-américain réalisé par Luis Jiménez : « Reitero mi admiración por el Festival don Quijote, son 22 años de lucha, de sacrificios, pero también de grandes satisfacciones y de inolvidables noches de teatro, esas joyas únicas, esos regalos primitivos, ese regreso a los fundamentos de la civilización humana. La escena como un cofre que aglutina épocas, caja de Pandora de poesía y gesto, ritual

Après cette soirée magique, d'échanges et de débats sur la complexité de l'identité de genre, la compagnie reprend la route afin de poursuivre sa tournée en Espagne et de continuer à rendre plus populaires encore *Ana, Rosa, Marisa y Fran*, quatre personnages de *best-seller*, sur la scène cette fois.

Bibliographie

Artez. *Revista de las artes escénicas*, n° 194, Bilbao, novembre-décembre 2013, et n° 195, janvier-février 2014. Cf. 1^{er} septembre 2015 <<http://www.revistadeteatro.com>>.

BADINTER, Elisabeth, *Le conflit. La femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

BARRACHINA, Marie-Aline, *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Paris, Editions Sedes-Armand Colin/ CNED, 2007.

BEAUVOIR, Simone de, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1968.

« Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », *OutreScène 12, La revue de la Colline*, La Colline-Théâtre National, Paris, mai 2011.

« Desnudando con Ana Otero el *Atlas de geografía humana* », *El Club Express*, 5 septembre 2014. 1^{er} septembre 2015 <<http://elclubexpress.com/blog/2014/09/05/ana-otero-atlas-geografia-humana-entrevista/>>.

ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*, Barcelona, Ediciones Destino, Booket, 2001.

ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Folio/ Gallimard, 2011.

GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana* (Adaptación : Luis García-Araus), Madrid, Centro Dramático Nacional/ Autores en el centro, 2012.

–, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Maxi Tusquets Editores, 2014 [Andanzas, 1998].

HUSTON, Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, Actes Sud, 2012.

cada vez más entrañable. Y el teatro español, el teatro en español sigue vivo, vigente y más combativo que nunca. La prueba es esta incursión en tierras extrañas que llega a París desafiando crisis y malos tiempos: El Festival don Quijote », « La renovada fiesta del teatro español en París », in *Artez, Revista de las artes escénicas*, n° 195, p. 83. Voir également, dans le n° 194 de cette même revue *Artez*, l'article qui annonce la 22^{ème} édition du Festival don Quijote, « El teatro iberoamericano se vuelve devoción en París », p. 22-23. Cf. <<http://www.revistadeteatro.com>>.

Muze (La revue trimestrielle de la culture au féminin), n° 66, Paris, Janvier-février-mars 2012. Voir le dossier « Idéal féminin, la maternité ? Romancières, psychanalystes et artistes s'interrogent », p. 117-147.

« Pouvoirs de l'émotion », *OutreScène 11* (La revue du théâtre national de Strasbourg), Strasbourg, juin 2008.

ROTMAN, Charlotte, « La femme réduite au chimpanzé », *Libération*, Paris, 10/02/2010.

TORRES, Rosana, « Cuatro chicas de la movida », *El País*, Madrid, 21/11/2012.