
Las Hijas de Eva
de Santiago Serrano :
douze personnages en quête de genre

Cristina Breuil
Université Grenoble Alpes
ILCEA4 – E.A. 7356

RÉSUMÉ. De sa genèse en 2008 à ses différentes mises en scène actuelles, la pièce de théâtre inédite *Las Hijas de Eva*, du « teatrista » argentin Santiago Serrano (1954), revisite les images du féminin et du féminisme sur un mode parodique oscillant entre le tragique et le mélodramatique, dans une dynamique métathéâtrale qui dévoile les coulisses d'un processus artistique et identitaire, tout en interrogeant simultanément le genre dramatique et la notion de *gender*.

MOTS CLÉS : Santiago Serrano, Argentine, théâtre, personnage féminin, genre

ABSTRACT. From its genesis in 2008 to its different actual stage productions, the unpublished play *Las Hijas de Eva*, by Argentinian « teatrista » Santiago Serrano (1954), reworks the images of feminine gender and feminism in a parodic way that mixes tragic and melodramatic tones, with a metatheatrical movement that reveals the backstage of an artistic and identity process, while questioning simultaneously dramatic genre and gender.

KEYWORDS: Santiago Serrano, Argentina, Theatre, Female Character, Genre

*A Santiago Serrano, Claire, Amélie,
Céline, Asmae,
Anne-Sophie, Nicole, Pauline,
Tatiana et Cindy*

*La tragédie commence dès lors que
l'homme prend conscience de sa
liberté (Gouhier : 58).*

*Les langages sont libérés ; les
formes ressuscitent, neuves ; on
découvre d'immenses possibilités
d'être heureux ; mais il manque la
conviction d'être là, avec une âme et
un corps, et de pouvoir agir ensemble
(Domenach : 294).*

Le renouvellement actuel des écritures et des pratiques théâtrales correspond à une multiplicité de regards sur un genre dont les conventions et les traditions n'ont jamais cessé d'inspirer les dramaturges, les metteurs en scène, les comédiens, les critiques et les chercheurs. Dans le Río de la Plata, où le théâtre investit une diversité croissante de lieux et semble se disséminer en une multitude de micro-poétiques singulières, le phénomène s'est considérablement développé dans la période de la post-dictature, pour atteindre en ce début de XXI^e siècle une amplitude significative¹. Dans notre société qui tend à se théâtraliser et à brouiller les frontières génériques dans l'enchevêtrement de ses discours, quelle place occupent la tragédie et le mélodrame ? Si l'on parle aujourd'hui de migrations génériques, les études récentes montrent que plutôt qu'à une dilution des genres, on assiste à leur revitalisation et à leur assouplissement, ce qui met à l'épreuve nos propres outils d'analyse théâtrale². Santiago Serrano (Argentine, 1954) est un psychanalyste et un « *teatrista* »³ qui, après avoir été comédien et metteur en scène, a choisi d'entreprendre un voyage dans l'écriture dramatique afin de mener une expérimentation vivante et humaniste des frontières, géographiques, mais aussi linguistiques, temporelles, mentales et spirituelles, qui jalonnent notre monde contemporain. Décrites comme

1 Pour une contextualisation du sujet, voir par exemple les études de Jorge Dubatti (2002 ; 2015) et de Nicasio Pereira San Martín, « *Nuevos espacios escénicos en el teatro uruguayo* » dans Breuil, 2015.

2 Voir la « *poétique du complexe* » proposée par Mireille Losco-Léna : « Nous sommes dans un temps où les notions génériques se sont largement diluées et disséminées ; dans un temps où, surtout, elles ne présentent plus aucune espèce de nécessité pour la création : la plupart des spectacles se réalisent en dehors de tout besoin de référence aux genres. Continuer dès lors à analyser les œuvres contemporaines à travers les catégories génériques traditionnelles, c'est s'exposer au risque d'en manquer à la fois les formes singulières et les intentions. [...] Si l'heure n'est plus à une pensée du système des genres ni à un usage conceptuel étroit des notions de tragique et de comique [...], celles-ci peuvent toujours permettre de pointer certaines dimensions esthétiques de notre théâtre, à condition que nous en acceptions l'élasticité potentielle [...] » (2012).

3 Homme de théâtre, à la fois comédien, dramaturge et metteur en scène.

autant de fils où l'être humain évolue en équilibriste, ces frontières sont une clé de lecture de son œuvre, où l'expérience de la scène est au cœur du processus de création et accompagne le parcours de personnages-miroirs de notre société. La plupart de ses textes sont intimement reliés à leur mise en voix et en espace, et *Las Hijas de Eva* (*Les Filles d'Ève*) en est un bon exemple, puisque son écriture fin 2008 et sa première mise en scène en mai 2009 sont le fruit d'un échange fécond entre son auteur et l'Atelier de théâtre espagnol de l'Université de Grenoble⁴. De sa genèse à ses différentes adaptations, l'aventure de *Las Hijas de Eva* met en scène et en crise certaines traditions et catégories d'analyse théâtrales. Dans cette représentation des rôles et des combats de la femme d'hier et d'aujourd'hui, la caractérisation des douze personnages et leurs interactions sont prises dans une dynamique métathéâtrale qui en fait une exploration des genres d'autant plus approfondie : la répétition tâtonnante d'une pièce de théâtre nous entraîne dans les coulisses d'un processus artistique qui relie plusieurs niveaux de fiction et interroge simultanément le genre dramatique et le *gender*⁵.

Las Hijas de Eva représente la répétition d'une pièce de théâtre sur la femme d'aujourd'hui à travers douze portraits. Sous la direction d'une metteuse en scène dominatrice alliée à la cause féministe et de son assistante, une femme extrêmement romantique qui peine à faire entendre son point de vue, dix autres femmes très différentes se succèdent sur la scène, à commencer par Eva, qui arrive d'un long voyage à travers les siècles, suivie d'une croqueuse d'hommes compulsive, de trois « amies » superficielles en proie à la rivalité, d'une nouvelle Iseut libérée des carcans, d'une mère porteuse en conflit avec la future mère adoptive des triplés qu'elle attend, et d'une femme robot censée incarner la femme du futur. Six tableaux sont ainsi présentés, auxquels vient s'ajouter au centre de la pièce un intermède musical surprise à l'initiative de l'assistante et joué par une caricature de la femme romantique. Chaque scène est commentée et critiquée, certaines sont interrompues, si bien que les comédiennes-marionnettes sont constamment sur le fil, incertaines de leur prestation et conscientes qu'à chaque instant se joue aussi leur propre place au sein de la troupe théâtrale. Les brimades et les menaces de la metteuse en scène ponctuent et morcellent la répétition tout en fragmentant l'identité des personnages, jusqu'à la révolte finale des comédiennes, puis de l'assistante, poussant la metteuse en scène à se défaire de sa rigidité et à dévoiler un visage plus humain. Si Serrano revisite

4 De 2003 à 2013, j'ai animé cet Atelier de théâtre en espagnol dont les objectifs pédagogiques, linguistiques et artistiques se sont enrichis grâce aux échanges avec des dramaturges et à une réflexion scientifique reliant théorie et pratique théâtrales. Pour cette pièce de Serrano, les étudiantes qui composaient l'Atelier m'ont donné des indications quant aux types de rôles qu'elles souhaitaient jouer, et l'auteur a tenu compte de ces vœux. L'une avait envie de jouer une séductrice (d'où le personnage de *la Mujer*), une autre d'incarner une femme romantique (le personnage de l'assistante), une autre encore avait évoqué sa fascination pour le personnage d'Iseut, etc.

5 Le personnage central de *Las Hijas de Eva* est une « *teatrista* » (metteuse en scène et dramaturge) dont la construction autoréflexive propose une mise en lumière réciproque et subversive des notions de genre littéraire et de *gender*. Sur le *gender* et la subversion de l'identité, voir notamment Judith Butler, *Gender trouble* (1990, *Trouble dans le genre*, 2005). Le Celis (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique) de l'université de Clermont-Ferrand mène depuis plusieurs années des recherches sur les rapports critiques entre genre et *gender* dans les Amériques, en incluant des études sur les femmes « *teatristas* ».

les stéréotypes de la féminité dans un élan globalement caricatural, c'est pour mieux interroger la traditionnelle opposition homme-femme qui schématise et polarise les êtres. Au cœur de cette comédie, dans une sorte d'oscillation ou d'alchimie entre les formes mélodramatiques et tragiques, il parvient à libérer cette féminité de ses costumes étriqués ou trop larges qui l'empêchent d'exister.

Des ingrédients caractéristiques du mélodrame composent cette configuration manichéenne qui oppose cette femme autoritaire et ces comédiennes manipulées sous le regard dramatisant de l'assistante. Cette dualité est redoublée au sein de chaque scène, où les personnages féminins affrontent tantôt des figures dégradées de l'autorité suprême – celle d'un Dieu dégradé dans le cas d'Eva –, tantôt les hommes – omniprésents bien que pratiquement absents physiquement de la pièce⁶ –, ou encore d'autres personnages féminins. Entre ces deux pôles bien définis, l'assistante incarne le stéréotype du romantisme avec ses débordements d'émotions intempestifs qui attirent les foudres de la metteuse en scène, mais aussi de certaines comédiennes, et donnent à la pièce ses tonalités ambivalentes. Occupant l'espace du traditionnel chœur tragique dont le rôle, en exprimant sa pitié et sa frayeur à la vue des malheurs du héros, était d'être un instrument du drame favorisant la catharsis, l'assistante est ici une spectatrice impuissante et excessivement théâtrale dont les interventions accentuent le caractère pathétique des histoires. C'est donc une parodie de catharsis qui est à l'œuvre, et on verra que loin de neutraliser les genres, elle les déplace et les « reterritorialise », à l'instar de la tragédie :

La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps – celui des héros et des dieux –, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie (Domenach : 260).

Le spectacle débute par un monologue, après lequel seulement se révèle le jeu du théâtre dans le théâtre, qui remet en question le pacte initial et place la pièce sous le signe de la migration générique. La lumière se fait sur l'arrivée d'une femme chargée de nombreux bagages qui, s'adressant au public avec aisance et familiarité, se présente comme Eva, « una tatarabuena elevada a la enésima potencia de cada uno de Ustedes »⁷ (Serrano : 1). Elle livre sur un ton léger le secret de son existence au Paradis, un lieu ennuyeux et régenté par « el propietario del Establecimiento, un obsesivo de primera clase »⁸ (Serrano : 1), où la compagnie d'un Adam soumis et peu créatif l'empêche de se sentir heureuse. De l'interdit à la tentation, Eva découvre la saveur de la pomme grâce à un serpent enchanteur

6 Seul apparaît un serveur dans le tableau où s'affrontent une mère porteuse et la future mère adoptive ; mais il reste dans son rôle de serveur, en marge de l'histoire de ces femmes, et sa présence ne fait qu'accentuer la frontière qui le sépare d'elles.

7 « Une arrière-grand-mère à l'énième degré de chacun d'entre vous ». Cette traduction et toutes celles qui suivront sont de moi.

8 « Le propriétaire de l'établissement, un obsédé de première classe ».

dont les propos dignes de ceux d'un sexologue aiguillent la conversation vers l'insatisfaction de la jeune femme, afin de l'inciter à accéder, avec son partenaire, au plaisir défendu. Intuitive et libre, cette première femme raconte les péripéties et l'exil qu'elle a dû affronter avec audace pour accéder à sa féminité. Réécriture fantaisiste, féministe et subversive de la Genèse, cette première histoire donne le ton du projet de la metteuse en scène : représenter « *la mujer nueva* »⁹ (Serrano : 3). Le récit biblique y est revisité pour dénoncer les versions erronées qu'en a divulgué la fameuse « *prensa amarilla* », cette presse à scandales en quête de sensations fortes, créatrice de confusions et d'effets de mode à l'origine de nombreux assujettissements féminins, à l'image des magazines d'aujourd'hui. Occupant un espace scénique qui se veut fondateur d'une nouvelle féminité, cette aïeule désacralisée introduit les autres personnages de la pièce comme les continuatrices de sa rébellion :

Con Adán nos separamos hace varios milenios. No es fácil mantener un matrimonio por tanto tiempo. Ahora soy una mujer sola, como tantas. Recorro el mundo como buena exiliada, buscando un lugar donde quedarme. Sé que el Paraíso está perdido. Sólo quise encontrarlos esta noche para intentar explicarles que es posible que yo haya sido la responsable del destierro, pero también soy la que hizo despertar las emociones, el placer, la sed eterna de descubrir algo nuevo. Lo que verán ahora son otras Evas. Ellas también buscan, se equivocan, aciertan, se confunden... pero siempre intentan. Aquí están las hijas de Eva...

Entra por la izquierda la Directora seguida por su Asistente.

DIRECTORA: Congele, querida. Quédese en esa pose. Ahora repita nuevamente la frase final pero con más fuerza y convicción.

EVA (Repita su frase en forma grandilocuente.): Lo que verán ahora son otras Evas. Ellas también buscan, se equivocan, aciertan, se confunden... pero siempre intentan. Aquí están las hijas de Eva...

DIRECTORA: No exagere, querida. No vocifere tanto. Relájese... pero no demasiado. Ténsese... pero no demasiado. (Al ver el desconcierto de la actriz.) Es sencillo. Está relajada tensamente.

ASISTENTE: Creo que no la entiende.

DIRECTORA: ¡Silencio! ¿Quién pidió su opinión?

ASISTENTE (Acobardada.): No volverá a repetirse¹⁰ (Serrano: 2-3).

9 « La femme nouvelle ».

10 « Adam et moi, on s'est séparés il y a plusieurs millénaires. Ce n'est pas facile de faire durer un mariage aussi longtemps. Maintenant je suis une femme seule, comme tant d'autres. Je parcours le monde en bonne exilée, en quête d'un lieu où m'installer. Je sais que le Paradis est perdu. Je voulais juste vous rencontrer ce soir pour tenter de vous expliquer qu'il est possible que je sois la responsable de l'exil, mais c'est aussi moi qui ai éveillé les émotions, le plaisir, l'éternelle soif de découvrir quelque chose de nouveau. Ce que vous allez voir maintenant, ce sont d'autres Ève. Elles aussi cherchent, se trompent, réussissent, s'embrouillent... mais elles tentent toujours. Voici les filles d'Ève... »

Entre en scène par la gauche la Metteuse en scène, suivie de son Assistante.

Metteuse en scène : « Ne bouge plus, ma chérie. Garde la pose. Maintenant, redis la phrase finale, mais avec plus de force et de conviction. »

Ce personnage en quête d'espace et d'identité inaugure une trajectoire dramatique allégorique faite d'errances et d'errements, mais aussi de victoires. Exilées et libérées, les filles d'Eve sont-elles pour autant libres de leurs actes ? La condamnation semble continuer de peser sur une société au sein de laquelle la violence ne surprend plus personne, comme l'évoque Eva en décrivant le châtiement divin – Dieu étant le « patron de l'établissement » – :

[EL DUEÑO DEL ESTABLECIMIENTO:] *no aceptó explicación alguna. ¡Cuánta rigidez! ¡Era un fundamentalista! Ese mismo día nos expulsó del Paraíso. Fuimos los primeros exiliados de la historia... Lo que nunca entendí es por qué no expulsó a la causa del mal y sí a quienes se tentaron con ella. Pero es la historia del mundo y aún hoy se repite: no se ataca el problema sino a quienes lo padecen. [...]* [Adán y yo] *entramos en un valle de lágrimas donde lo único que nos daba felicidad eran las noches de placer. Luego llegaron los hijos. Ya todos conocen el caso de Caín y Abel, claro está que eso ya no asombra a nadie. Casi es natural en los tiempos que corren que un hermano mate a otro. Tuvo mucha prensa amarilla*¹¹ (Serrano : 2).

Dans les interstices de l'humour émergent d'autres paroles, d'autres récits, empreints d'une solennité et d'une gravité certaines, qui ne sont pas sans rappeler l'atmosphère de la tragédie classique. Les traits de cette Ève apparemment décomplexée se brouillent par instants et dévoilent derrière son masque le visage d'une humanité meurtrie par des siècles de violence qui ne peuvent en rien minimiser les horreurs de notre époque. Si la tragédie a connu des ancrages historiques et des codes précis, le tragique, lui, n'a cessé de se renouveler et de prendre de nouveaux visages, à l'instar du destin ou de la fatalité, que l'homme se trouve aux prises avec des divinités, avec l'Histoire, avec la mort ou avec lui-même¹². Même si la metteuse en scène semble s'identifier totalement à son combat libérateur de la femme, ses interventions creusent peu à peu des sillons

Eva (*Répétant la phrase de façon grandiloquente.*) « Ce que vous allez voir maintenant, ce sont d'autres Ève. Elles aussi cherchent, se trompent, réussissent, s'embrouillent... mais elles tentent toujours. Voici les filles d'Ève... »

Metteuse en scène : « N'exagère pas, ma chérie. Ne vocifère pas comme ça. Détends-toi... mais pas trop. Tends-toi... mais pas trop. » (*Voyant la perplexité de la comédienne.*) « C'est simple. Sois détendue de façon tendue. »

Assistante : « Je crois qu'elle ne vous comprend pas. »

Metteuse en scène : « Silence ! Qui t'a demandé ton opinion ? »

Assistante (*Apeurée.*) : « Ça ne se reproduira pas. »

11 « Le patron de l'Établissement n'a pas accepté la moindre explication. Quelle rigidité ! C'était un fondamentaliste ! Le jour même il nous a expulsés du Paradis. Nous sommes les premiers exilés de l'histoire... Ce que je n'ai jamais compris, c'est pourquoi il n'a pas expulsé la cause du mal, mais ceux qui se sont laissés tenter. Mais c'est l'histoire du monde, et aujourd'hui encore elle se répète : on n'attaque pas le problème, mais ceux qui en sont victimes. Adam et moi sommes entrés dans une vallée de larmes où tout ce qui nous rendait heureux, c'étaient les nuits de plaisir. Puis sont arrivés les enfants. Vous connaissez tous l'affaire d'Abel et Caïn, évidemment, ça ne surprend plus personne. Par les temps qui courent, il est presque naturel qu'un homme tue son frère. Ça a fait le bonheur de la presse à scandales. »

12 Voir à ce sujet, entre autres, les essais d'Henri Gouhier (*Le Théâtre et l'existence*, 1952), de Jean-Marie Domenach (*Le Retour du tragique*, 1967) et de Michel Maffesoli (*L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, 2000).

sur la surface lisse et polarisée du monde tel qu'elle souhaite le représenter. Sa présence autoritaire mime la violence de l'Histoire et confine les comédiennes dans un non-dit favorisant l'intériorisation progressive du tragique : l'homme devient le théâtre de sa propre tragédie, et la prise de conscience de sa liberté est au prix d'une douleur profonde.

Illustrant la prise de pouvoir de la femme dans le domaine de la sexualité, la *Mujer* entre dans l'espace scénique qu'elle sature d'images exacerbées du féminin : la quasi-absence de didascalies concernant son apparence et sa gestuelle est largement compensée par le flot de paroles libérées de son monologue, qui invite à un jeu expressif. Si la comédienne incarnant ce rôle peut apparaître comme un stéréotype de la féminité, elle peut aussi créer un contraste avec son personnage, selon les choix de mise en scène. Dans tous les cas, l'irruption de cette femme fatale marque la culmination d'un féminisme caricatural et comique où les clichés sont simplement consolidés dans l'inversion des rôles et la relégation de l'être au rang d'objet. Dès ses premiers mots – « Hombrecitos... ¿quién más que yo puede saber sobre esta especie mamífera cuya única virtud es poseer entre las piernas un órgano que puede erectarse? »¹³ (Serrano : 4) – l'experte collectionneuse d'hommes donne le ton de sa mission scientifique :

MUJER: Ustedes dirán: ¿Quién es esta señora que se jacta tanto de conocer el género masculino? No soy ninguna improvisada, se los aseguro. Años de profunda investigación me avalan. Desde mi más tierna adolescencia he dedicado todos mis desvelos a descubrir el misterioso mundo de los hombres. [...] Yo he ido al « encuentro » de mi objeto de estudio. He tenido contacto « in situ » con cada uno. No he tenido miedo de perder la objetividad científica al dejarme abrazar por una de esas criaturas o al retozar sobre las sábanas una semana entera con el espécimen más voraz. Soy una erudita de la vida sexual masculina. Y si bien jamás cursé ningún estudio académico sobre el tema, mi praxis en la materia « Hombres » me habilita. (*Saca una libreta de la cartera.*) Quinientos cuarenta y un casos avalan mis afirmaciones. Aunque, pensándolo bien, son quinientos cuarenta y dos. Consideré a los gemelos Fernández como si fueran uno solo. ¡Es que se parecían tanto!¹⁴ (Serrano : 4-5).

13 « Les hommes... qui connaît mieux que moi cette espèce mammifère dont la seule vertu est de posséder, entre les jambes, un organe érectile ? »

14 Femme : « Vous allez me dire : qui est cette dame qui se vante à ce point de connaître le genre masculin ? Je ne suis pas amateur, je vous l'assure. Des années de recherches approfondies m'accréditent. Depuis ma plus tendre adolescence, j'ai consacré tous mes efforts à la découverte du monde mystérieux des hommes... Je suis allée à la « rencontre » de mon objet d'étude. J'ai eu un contact « in situ » avec chacun d'entre eux. Je n'ai pas eu peur de perdre mon objectivité scientifique en me laissant enlacer par l'une de ces créatures, ni en m'abandonnant dans des draps pendant une semaine entière avec le spécimen le plus vorace. Je suis une érudite de la vie sexuelle masculine. Et j'ai beau ne pas avoir fait d'études universitaires sur le sujet, ma pratique dans la matière « Hommes » m'habilite. (*Elle sort un carnet de son sac.*) Cinq cent quarante-et-un cas accréditent mes affirmations. Quoique, en y réfléchissant bien, c'est plutôt cinq cent quarante-deux. J'ai compté les jumeaux Fernández comme un seul cas. Il faut dire qu'ils se ressemblaient tellement ! »

Le monologue charge l'autoportrait d'une féministe décomplexée qui entend dénoncer le rôle passif dans lequel le machisme a confiné des générations de femmes. L'anti-modèle traditionnel des contes de fées transparaît dans le souvenir des paroles de la mère à sa fille alors adolescente : « *Falta poquito para que llegue el hombre que te convierta en mujer* »¹⁵ (Serrano : 5). Mais la clarté du discours de la *Mujer* et son expérience bien rodée recèlent une part d'ombre qu'elle ne tarde pas à révéler. Anticipant les réactions du public, elle se justifie et se démasque : « *En ese laberinto de hombres intento encontrarme como mujer* »¹⁶ (Serrano : 5), et avoue qu'aucun homme ne l'a fait accéder à son identité de femme, ni même au plaisir. Derrière sa cruauté et ses désirs de vengeance se dessine une frustration profonde doublée d'un espoir à peine avoué :

*Estoy desconcertada, debo confesarles. Pero no pierdo la esperanza. [...] Seguiré investigando y quizás un día, cuando menos lo espere, alguno de estos « conejitos de Indias » me permita descubrir mi femineidad más oculta. Si no es así me vengaré de todos ellos y publicaré una exhaustiva enciclopedia de fracasos masculinos*¹⁷ (Serrano : 6).

Arrivée au terme de sa prestation et de sa démonstration pseudo-scientifique, cette femme semble condamnée, telle un Sisyphe moderne, à répéter en boucle une existence qu'elle a elle-même programmée. Ainsi soumise à une fatalité intérieure qui l'empêche de changer de regard sur le monde, sur elle-même et sur les hommes, elle est la proie sacrificielle de ses propres démons :

Le tragique est d'autant plus virulent que le conflit est plus intime, et que la force adverse provient, non d'un impératif extérieur, mais du caractère du héros, de son projet, de ses moyens, de ses actes ; lorsqu'elle est, non l'ennemie d'une liberté, mais sa compagne, ou sa fille (Domenach : 56).

Le troisième tableau présente trois femmes que l'espace scénique ne réunit jamais, ce qui renforce le triangle dramatique créé par le jeu des rivalités qui les opposent. La scène se déroule dans un magasin de vêtements ; Josefina, puis Karina, se trouvent dans une cabine d'essayage pendant que les deux autres – Marina et Karina, puis Marina et Josefina – bavardent et critiquent leur amie absente. Leurs échanges superficiels sont jalonnés d'indiscrétions et de marques de jalousie voilées par l'hypocrisie, et leur univers tourne autour de leur apparence physique, du « shopping », de l'argent et des potins liés aux relations de couple. Au fil des dialogues, on découvre que le petit ami de Josefina lui a été infidèle avec chacune de ses deux amies, mais la révélation n'a pas l'effet

15 « Bientôt viendra l'homme qui fera de toi une femme. »

16 « Dans ce labyrinthe d'hommes, j'essaie de me trouver en tant que femme. »

17 « Je suis déconcertée, je dois vous l'avouer. Mais je ne perds pas espoir. Je poursuivrai mes recherches, et peut-être qu'un jour, au moment où je m'y attendrai le moins, l'un de ces « cobayes » me permettra de découvrir ma féminité la plus secrète. Sinon, je me vengerai d'eux et je publierai une encyclopédie exhaustive des échecs masculins. »

escompté, puisque Josefina a reçu les confidences de son petit ami au sujet de ses aventures avec Karina, puis avec une femme dont elle ne connaît pas le nom et qui se serait révélée frigide... Marina quitte soudain le magasin, de peur d'être démasquée. La metteuse en scène exulte :

DIRECTORA: [...] Este maravilloso texto que escribí muestra la competencia feroz de las hembras.

ASISTENTE: ¿La competencia no era masculina?

DIRECTORA: Este es el tiempo del « sálvese quien pueda ».

ASISTENTE: ¿Y la amistad?

DIRECTORA: Pero Usted parece sacada del siglo XIX. [...] Las mujeres de la escena se quieren a su manera.

ASISTENTE: Se quieren destruir. Yo, entonces, prefiero los valores antiguos¹⁸ (Serrano : 12-13).

Les mesquineries de la rivalité féminine permettent à l'auteur de dénoncer la mise à mal de la notion d'amitié et de dépeindre une société anesthésiée, prise dans une fièvre du paraître et de l'avoir. Fuyant leur destin, ces personnages préservés « des inquiétudes et des chagrins que provoquent les attachements profonds et fidèles » reflètent un désengagement et un désenchantement qui prive les êtres de leurs forces de révolte et les condamne à « une sorte d'immobilisme de la mobilité » (Domenach : 248-249).

En écrivant la pièce, Santiago Serrano a choisi d'y insérer une chanson emblématique d'un genre et d'un regard ambivalent sur une époque tourmentée : il s'agit du boléro « Una mujer » composé par Paul Misraki pour l'une des premières comédies musicales argentines, *Si Eva se hubiese vestido* (1943), de Carlos Olivari et Sixto Pondal Ríos¹⁹. Le message de la chanson est sans équivoque : une femme n'est digne d'être une femme qu'à travers un homme. Cette insertion à la fois musicale et intertextuelle est placée au centre de la pièce²⁰. Lors de la représentation grenobloise, l'étudiante chantait en *playback* et, conformément aux didascalies, amplifiait sa gestuelle jusqu'à l'excès, tandis que sa

18 Metteuse en scène : « Ce merveilleux texte que j'ai écrit montre la compétition féroce qui se joue entre les femmes. »

Assistante : « Je pensais que l'esprit de compétition était masculin. »

Metteuse en scène : « Nous sommes à l'époque du 'chacun pour soi' ».

Assistante : « Et l'amitié ? »

Metteuse en scène : « Mais on dirait que tu vis au XIX^e siècle. Les femmes de cette scène s'aiment à leur manière.

Assistante : Elles veulent se détruire. Dans ces conditions, je préfère les anciennes valeurs. »

19 Paul Misraki (1908-1998), compositeur français né à Constantinople, s'est expatrié pendant les années d'occupation avec Ray Ventura et sa bande, en Amérique du Sud, où il a composé entre autres le boléro « Una mujer » pour la comédie musicale mentionnée, qui fut la première en Argentine à adopter le style de Broadway. Il est aussi le compositeur de célèbres chansons telles que « Tout va très bien Madame la Marquise » (1935) – phrase qui est d'ailleurs devenue une expression populaire pour désigner un aveuglement face à une situation tragique –, et « Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ? » (1937), et de la musique de plus de cent soixante longs-métrages de grands cinéastes.

20 Lors de l'écriture de sa pièce, Serrano m'avait suggéré d'utiliser une très belle interprétation de ce morceau par la chanteuse et actrice argentine Sandra Mihanovich (1957).

tenue romantique parsemée de fleurs créait un redoublement parodique encore accentué par les regards contrastés de la metteuse en scène et de l'assistante :

Entra una mujer vestida románticamente. Llena de moños, flores y con corazoncitos aplicados a su vestido. Canta con gestos exacerbadamente « femeninos ». Canta el bolero de Paul Misraki « Una mujer », creado para una de las primeras comedias musicales argentinas de los años 40 con la letra traducida por Ríos y Olivari.

*La mujer
Que al amor no se asoma
No merece
Llamarse mujer
Es cual flor
Que no esparce
Su aroma
Como un leño
Que no sabe arder.
La pasión
Tiene un mágico idioma
Que con besos
Se debe aprender
Puesto que una mujer
Que no sabe querer
No merece llamarse
Mujer.
Una mujer
Debe ser
Soñadora, coqueta
Y ardiente
Debe darse al amor
Con frenético ardor
Para ser
Una mujer.*

*Yo viví
Como en sombras, dormida
Sin sentir la más leve
Emoción
Una vez
Me dijeron, querida
Y esa voz
Mi letargo quebró.
Ahora quiero
Y me aferro a la vida
Ahora mi alma comienza*

*A nacer
Puesto que una mujer
Que no sabe querer
No merece llamarse
Mujer*

La asistente applaude enfervorizada.

ASISTENTE: [Con aires de directora.] ¡Maravilloso! ¡Excelente! ¡Un ángel! Parecía volar entre corazones. [Mira a la Directora que ha enmudecido.] ¿No va a decir nada?

DIRECTORA: La náusea no me lo permite. Decadente. Basta de cursilerías. La mujer de nuestro tiempo no es una muñequita llena de moños y corazoncitos. Es un ser potente capaz de cualquier cosa para obtener sus objetivos. Alguien que rompe todas las cadenas y vive su propio destino²¹ (Serrano: 13-15).

Mélodramatisé par sa surinterprétation théâtrale, cet intermède chanté est un grain de sable dans la mécanique de la pièce dont il accentue l'effet comique. Cette tentative ratée de comédie musicale est une voix dissonante dans l'entreprise féministe de la metteuse en scène, défiée par l'assurance soudaine de son assistante enthousiaste. Choix esthétique et éthique de l'auteur, cet ingrédient musical est loin d'être un simple collage dans le texte, il en est l'un des moteurs d'écriture et en confirme la plurivocité générique. Il brandit l'image d'une féminité normative et les miroitements d'un idéal surhumain : « *La canción me pareció perfecta para retratar un estereotipo de mujer idealizada. Es absolutamente machista. [...] Me recuerda, salvando las distancias, a un poema de Rudyard Kipling que se llama "Si"* »²². Porte-parole de l'assistante brimée, la chanteuse du boléro tend à la metteuse en scène un miroir déformant et ouvre un espace nou-

21 *Entre en scène une femme à la tenue romantique. Affublée de rubans, de fleurs et de petits cœurs cousus sur sa robe. Elle chante avec une gestuelle exagérément « féminine ». Elle interprète le boléro de Paul Misraki, « Une femme », créé pour l'une des premières comédies musicales argentines des années 40, et dont les paroles ont été traduites par Ríos et Olivari.*

« La femme / Qui à l'amour ne s'abandonne / Ne mérite pas / De s'appeler une femme / Elle est comme une fleur / Qui ne répand pas / Son parfum / Comme une bûche / Qui ne peut se consumer. / La passion / Possède un langage magique / Qui doit s'apprendre / Par des baisers / Puisqu'une femme / Qui ne sait pas aimer / Ne mérite pas de s'appeler / Une femme. / Une femme / Doit être / Rêveuse, coquette / Et ardente / Elle doit se donner à l'amour / Avec une ardeur frénétique / Pour être / Une femme. / J'ai vécu / Comme une ombre, endormie / Sans éprouver la moindre / Émotion / Un jour / On m'a dit « Ma chérie » / Et cette voix / A brisé ma léthargie. / A présent j'aime / Et je m'accroche à la vie / A présent mon âme commence / À éclore / Puisqu'une femme / Qui ne sait pas aimer / Ne mérite pas de s'appeler / Une femme. »

L'Assistante applaudit, emplie de ferveur.

Assistante : [Sur un ton de metteuse en scène] « Merveilleux ! Excellent ! Un ange ! On aurait dit que vous voliez parmi les cœurs ! [Elle regarde la Metteuse en scène, qui est restée muette.] Vous n'allez rien dire ? »

Metteuse en scène : « La nausée m'en empêche. Quelle décadence. Assez de mièvrerie. La femme d'aujourd'hui n'est pas une poupée affublée de rubans et de petits cœurs. C'est un être puissant, capable de tout pour atteindre ses objectifs. Quelqu'un qui rompt toutes ses chaînes et vit son propre destin. »

22 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Cette chanson m'a semblé parfaite pour décrire un stéréotype de la femme idéalisée. Elle est absolument machiste. Elle me rappelle, toutes proportions gardées, un poème de Rudyard Kipling qui s'intitule « If ».

veau sur la scène : les langages corporel et musical modifient le rythme d'un jeu porté par des personnages et une idéologie pour le moins monolithiques, malgré la visibilité croissante de conflits latents qui creusent ces identités malmenées.

A l'issue de la chanson, la metteuse en scène revient à la charge avec son quatrième tableau, l'histoire d'une Iseut revisitée sous la forme d'un « monólogo que demuele una leyenda machista »²³ (Serrano : 15). Prenant à rebours la légende celtique tragique de *Tristan et Iseut* entrée dans l'histoire au XII^e siècle, « Isolda, princesa de Irlanda »²⁴ manie l'ironie face à un destin qui n'en est pas dépourvu. Son aimé s'appelle tantôt Tristán, tantôt Tristán²⁵, vomit pendant presque tout le voyage en bateau qui les ramène en Bretagne, boit un philtre d'amour par erreur car il est daltonien et a confondu deux flacons, et hormis son physique avantageux, en particulier ses fesses pour lesquelles Isolda se passionne – « ¡Qué nalgas más carnosas tenía Tristán! »²⁶ (Serrano : 15) –, il ne s'intéresse pas du tout à la jeune femme amoureuse et ne semble pas très rusé : « ¡Cuánta estupidez toda junta en un solo hombre! »²⁷ (Serrano : 16), s'exclame même Isolda lorsqu'il la livre au roi Mark pour sauver son propre honneur. Lorsqu'elle a enfin l'occasion de revoir Tristan, la parodie se pare de contours funestes, car la jeune femme ignore que sa rivale Isolda de Breñaña a guéri son mari de son daltonisme :

Tristán había sido herido nuevamente y sólo yo podía salvarle la vida. Mi primer pensamiento fue dejarlo morir como a una cucaracha, pero luego, el recuerdo de sus nalgas carnosas me hizo cambiar de opinión. Huí aquella noche del palacio y me embarqué rumbo a Breñaña. El mensajero me confesó durante el viaje que Tristán le había dicho que esperaba mi llegada desde la ventana de su alcoba [...]. Él se daría cuenta que yo había aceptado ayudarlo si el navío traía velas blancas en su mástil. En caso contrario, el barco llevaría velas negras e inmediatamente él se dejaría morir. [...] Yo sonreía feliz pensando en nuestro encuentro, cuando recordé la dificultad del pobre Tristán, digo Tristán. « ¡Es daltónico!, grité, ¡Confunde los colores! » El mensajero obedeció mi orden de cambiar las velas a color negro. Pero más tarde me hizo dudar sobre qué color vería blanco un daltónico. Pusimos velas de todos los colores. La tripulación trabajó tanto... Finalmente llegamos a puerto con una bonita vela color amarillo patito. Corrí en cuanto pude hacia el castillo, esperando reencontrarme con mi amor. Cuando llegué lo hallé dando su último estertor. Isolda de Breñaña me dijo más tarde, con una sonrisa irónica, que ella había curado su daltonismo con una pócima mágica hacía bastante tiempo. ¡Qué hacer contra tanto dolor! Pensé en matarme y unirme a él en la

23 « Monologue qui démolit une légende machiste. »

24 Isolda [Iseut], princesse d'Irlande.

25 Tristánet.

26 « Quelles fesses charnues il avait, Tristan ! »

27 « Tant de stupidité concentrée en un seul homme ! »

*muerte. Pero luego de unos minutos, una inspiración divina cambió mi decisión. Me abalancé contra la otra Isolda y no paré hasta apagar su último aliento. Hice que la metieran en una caja sellada y se la enviaran al Rey Mark. Yo no había vivido mi propia vida hasta ese momento. Me había dedicado a mis padres, a mi hermano, a los súbditos del reino y sobre todo, a salvar a Tristán, perdón Tristán. Todos me dieron por muerta y a partir de ese día he estado más viva que nunca. Siempre hay otra oportunidad cuando una mujer se libera de los mandatos. No lo olviden. Siempre hay otra oportunidad. Sale de escena*²⁸ (Serrano : 16-17).

Le monologue d'Isolda concentre dans un tableau central de la pièce une hybridité générique favorisée par la forte narrativité du texte, et qui laisse par ailleurs le champ du jeu de scène très ouvert. Sans perdre leur dimension tragique, qu'elles soient lues ou déclamées, ces paroles gardent leur ambivalence générique de départ. Les dimensions épique et poétique restent présentes jusqu'au dénouement, tout en s'enrichissant de tonalités comiques et mélodramatiques qui peuvent être plus ou moins accentuées par le jeu, sans jamais éclipser totalement le tragique. Car la parodie ne s'appuie pas sur un anachronisme simpliste, et cette Isolda de Serrano tire son héroïsme de son double ancrage dans la légende et dans la pièce contemporaine : ballottée par le destin, mais survivant à la fatalité, elle vit à la fois les souffrances de l'Iséut du passé et les émotions d'une femme d'aujourd'hui, sans changer d'identité. Si elle fait une galerie de portraits ironique, elle s'y inclut avec les autres – « *Como toda princesa que se precie, pasaba mis días en un eterno bostezo* »²⁹ (Serrano : 15) –, et subit la cruauté du sort jusque dans ses absurdités – le daltonisme, source du

28 « Tristán avait été de nouveau blessé, et j'étais la seule à pouvoir lui sauver la vie. Ma première pensée a été de le laisser mourir comme un cafard, mais ensuite, le souvenir de ses fesses charnues m'a fait changer d'avis. J'ai fui le palais cette nuit-là, et j'ai embarqué en direction de la Bretagne. Le messenger m'a révélé pendant le voyage que Tristán lui avait dit qu'il attendrait mon arrivée depuis la fenêtre de sa chambre. Il comprendrait que j'avais accepté de l'aider si le navire arborait sur son mât des voiles blanches. Dans le cas contraire, le bateau porterait des voiles noires, et alors il se laisserait aussitôt mourir. Je souriais, heureuse, en pensant à notre rencontre, lorsque je me suis rappelé la difficulté du pauvre Tristán [Tristounet], je veux dire Tristán. « Il est daltonien !, ai-je crié, Il confond les couleurs ! » Le messenger a obéi à mon ordre de remplacer les voiles blanches par des noires. Mais plus tard, il m'a fait douter au sujet de la couleur qui serait perçue comme blanche par un daltonien. Nous avons mis des voiles de toutes les couleurs. L'équipage a tellement travaillé... Finalement, nous sommes arrivés au port avec une jolie voile jaune canari. J'ai couru aussi vite que j'ai pu vers le château, espérant retrouver mon amour. Quand je suis arrivée, je l'ai trouvé en train de rendre son dernier souffle. Isolda de Bretagne m'a dit plus tard, avec un sourire ironique, que ça faisait bien longtemps qu'elle avait guéri le daltonisme de Tristán grâce à une potion magique. Que faire contre tant de douleur ! J'ai envisagé de me tuer et m'unir à lui dans la mort. Mais au bout de quelques minutes, une inspiration divine a changé ma décision. Je me suis jetée sur l'autre Isolda et ne l'ai pas lâchée jusqu'à éteindre son dernier souffle. J'ai fait en sorte qu'elle soit placée dans une caisse scellée et envoyée au Roi Mark. Moi, je n'avais pas vécu ma propre vie jusqu'alors. Je m'étais consacrée à mes parents, à mon frère, aux sujets du royaume, et surtout, au sauvetage de Tristán, pardon, Tristán. Tout le monde m'a donnée pour morte, et à partir de ce jour-là j'ai été plus vivante que jamais. Il y a toujours une nouvelle opportunité lorsqu'une femme se libère des carcans. Ne l'oubliez pas. Il y a toujours une nouvelle opportunité. » [*Elle quitte la scène.*]

29 « Comme toute princesse digne de ce nom, je passais mes journées dans un éternel bâillement. »

malentendu tragique qui provoque la mort de l'anti-héros – et jusqu'à la vengeance par le meurtre de sa rivale au nom de sa propre liberté. Son personnage présente une complexité encore plus grande que celle de l'Ève inaugurale, dont elle prolonge le discours conquérant.

Dans le cinquième tableau, « *melodrama de la maternidad no deseada* »³⁰, Pauline, une future mère adoptive de triplés, affronte dans un café Nicole, la mère porteuse dont la grossesse est très avancée, pour lui avouer qu'elle a changé d'avis et ne veut plus adopter les bébés. La tension croissante de ce dialogue est dramatisée par trois irruptions du serveur, le seul homme de la pièce, autour duquel se noue un faux malentendu sur la boisson commandée. Au comble de la désinvolture, la mère adoptive justifie son changement d'avis par son souhait de profiter encore de sa liberté, tandis que la mère porteuse évolue dans un déni de sa grossesse où pointe une nostalgie de son corps de mannequin. Entre angoisses, colères et supplications, dans une atmosphère qui rappelle le crescendo dramatique d'une *telenovela*, Nicole tente de convaincre Pauline de revenir sur sa décision, mais celle-ci finit par se lever et part dans une solennité d'emprunt : « *Manejos psicopáticos, no. Tengo un corazón sensible. Es mejor partir.* »³¹ (Serrano : 23). Mélodramatiques dans leurs réactions, ces deux femmes sont au fond des personnages tragiques, dans la mesure où elles se retrouvent l'une et l'autre en décalage avec leurs aspirations profondes qu'elles n'ont pas su décrypter, et prisonnières d'un destin qui les lie l'une à l'autre, ainsi qu'aux trois enfants à venir. La scène se clôt sur les paroles d'une mère porteuse au bord de la folie, soudain assaillie par l'énigme de son propre désir. Cette scène remet en question le discours qui tend à faire de la maternité une condition de réalisation de la féminité, et aborde aussi au passage le questionnement éthique que suscite aujourd'hui la gestation pour autrui. Mais c'est surtout dans l'intimité de la conscience et de l'inconscient féminins que se joue ce mélodrame qui se pare d'une solennité tragique, dans l'obscurité d'un désir finalement aussi puissant et effrayant que la fatalité, et dans la douloureuse clarté d'une prise de conscience de la responsabilité individuelle. À l'issue de cette scène, les larmes de l'assistante renouent avec le mélodramatique et convoquent de nouveau l'univers des séries télévisées sentimentales³². Mais comme par un effet de retour de balancier, cette culmination mélodramatique annonce, et même provoque, la chute tragique des masques.

L'entrée en scène de la « *Mujer robot* » du sixième et dernier tableau doit marquer le dénouement de cette pièce et l'aboutissement de la démonstration

30 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Mélodrame de la maternité non désirée. »

31 « Ah non ! Pas de manipulations psychologiques. J'ai un cœur sensible. Il vaut mieux que je parte. »

32 Les apports mutuels du théâtre, de la télévision et du cinéma éclairent le phénomène des migrations génériques. L'étude de Jean-Pierre Esquenazi (2014), *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* démontre comment les séries télévisées s'inscrivent dans l'histoire de la fiction populaire et y trouvent leurs « formules ». Il s'appuie notamment sur l'analyse de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976) pour expliquer que le mélodramatique est né du besoin d'une nouvelle conscience morale que le tragique ne suffisait plus à refléter, et il désigne le langage emphatique de ce nouveau genre comme étant une nécessité narratologique, un moyen de présenter un code lisible.

de la metteuse en scène. Mais au bout de sa première phrase – « [Comienza con voz firme.] Soy la mujer robot y el futuro es mío. Nadie podrá... [Duda.] Nadie... »³³ (Serrano : 24) –, le doute s'empare de la femme robot, qui a oublié la suite du texte. Cette mise en scène du trou de mémoire est aussi celle de la mise en échec du langage. Prenant conscience de l'absurdité du rôle qui lui a été imposé, la comédienne se révolte et se dévoile, se débarrassant de son costume et démontant méthodiquement les stéréotypes féminins représentés tout au long de la pièce :

MUJER ROBOT: [A lo largo del monólogo va quitándose su traje de robot.] Yo creo en el amor, pero no en las cursilerías. Gusto tanto de las películas románticas como de las que tienen un reguero de muertos. Me encanta que un hombre me regale flores y me abra la puerta para que yo pase primero. Adoro los piropos. Sin embargo también practico box una vez por semana y tengo una derecha letal. Gusto de cocinar y preparar una mesa impecable para mis invitados. Del mismo modo, disfruto de comer pizza con las manos mientras veo un partido de fútbol por televisión. [...] He tenido un solo novio y me casé con un regio vestido blanco. No somos especialistas en sexualidad. [...] He tenido dos hijos y disfruté cada segundo de mi embarazo. Hasta mi marido ha tenido los mismos síntomas [...]. He trabajado desde la adolescencia y disfruto mucho haciéndolo pero hay días en que lo dejaría todo para quedarme en casa tirada en la alfombra jugando con mis hijos. [...] Por todo esto y por muchas más razones, no puedo decir su apología de la mujer robot. Soy una mujer de carne y hueso. DIRECTORA: Querida, no me has entendido. Una mujer debe ser... MUJER ROBOT: Una mujer no « debe ser » de ninguna manera. Yo no creo en su falsa elección entre mujer dominada o mujer poderosa. Esos son modelos impuestos por intereses ajenos a la mujer. [...] Se nos incita a comprar para que haya mayor consumo. A adelgazar en pos de un cuerpo casi patológico. Antes nos querían redondas y llenas de curvas. Ahora debemos ser palos de escoba. No estoy dispuesta a aceptar ninguna imposición³⁴ (Serrano : 25).

33 [Elle commence d'une voix assurée.] « Je suis la femme robot et l'avenir m'appartient. Personne ne pourra... [Elle hésite.] Personne... »

34 Femme Robot : [Au fil du monologue, elle enlève peu à peu son costume de robot.] « Moi je crois à l'amour, mais pas à la mièvrerie. J'aime autant les films romantiques que ceux qui montrent des flopees de morts. J'adore qu'un homme m'offre des fleurs et me tienne la porte pour me laisser passer en premier. J'adore les compliments. Mais je pratique aussi la boxe une fois par semaine et j'ai une droite redoutable. J'aime cuisiner et préparer une table impeccable pour mes invités. Mais j'aime tout autant manger une pizza avec les mains en regardant un match de foot à la télé. J'ai eu un seul fiancé et je me suis mariée dans une robe blanche somptueuse. Nous ne sommes pas experts en matière de sexualité. J'ai eu deux enfants et j'ai savouré chaque seconde de ma grossesse. Et même mon mari en a eu les symptômes. Je suis entrée dans la vie active à l'adolescence et travailler m'apporte beaucoup de plaisir, mais il y a des jours où j'aimerais tout laisser tomber pour rester à la maison, vautrée sur le tapis à jouer avec mes enfants. Pour toutes ces raisons et bien d'autres encore, je ne peux pas déclamer votre apologie de la femme robot. Je suis une femme de chair et d'os. » Metteuse en scène : « Ma chérie, tu ne m'as pas comprise. Une femme doit être... »

Cet enrayement de la mécanique de la pièce est sa véritable culmination dramatique, et cette scène de reconnaissance est le résultat de la censure faite à toutes les paroles tuées derrière les masques. Construite en filigrane tout au long de la répétition, une parole nue se révèle, qui dit la véritable dimension tragique de ces histoires enchâssées. La parole de cette femme du futur est une parole collective : ensemble, les filles d'Ève ont tissé une trame au cœur de laquelle on reconnaît, entrelacé avec ceux de la comédie et du mélodrame, le fil de la tragédie qui réunit enfin les êtres et les mots, les paroles et les actes :

134

L'esthétique tragique la plus grandiose qui soit, est en même temps la plus naturelle puisque tout en elle concourt à faire prédominer le langage dans une splendide nudité : langage de l'être, de ses passions, de ses devoirs, poésie pour un instant unie à l'acte. Or le langage souverain en dit toujours davantage. Mais cette intensité même la rend fragile et l'expose à sombrer dans la grandiloquence. La parodie suit la tragédie comme son ombre. Elle la corrode, la détruit, et pourtant, [...] c'est d'elle que la tragédie oubliée renaîtra frauduleusement – preuve qu'on n'oppose pas impunément le rire au tragique : c'est quand-même celui-ci le plus fort (Domenach : 57-58).

Contestée dans son autorité, la metteuse en scène renvoie immédiatement la comédienne, provoquant la rébellion des autres. Sur un mode mélodramatique qui trahit cette fois-ci chez elle une certaine pudeur, elle fond en larmes dans les bras de son assistante, reconnaissant son erreur : « *Yo en el fondo soy una mujer sensible* »³⁵ (Serrano : 25). Après la grandiloquence et le silence, la parole renaît dans l'espace intermédiaire du métathéâtre, où s'incarnent des êtres de chair et de sang enfin débarrassés de leurs identités d'emprunt. Mimant un théâtre total et réhumanisé, les comédiennes-personnages esquissent de multiples facettes de la féminité, dans une scène finale semi-improvisée qui tend à la poésie et interpelle le public :

ACTRIZ 1: Una mujer puede ser una flor que perfuma el ambiente. Comienza un juego entre las actrices donde cada una dice lo primero que se le ocurre. Como en una tormenta mental. El ritmo del decir es cada vez mayor.

ACTRIZ 2: Una mujer puede ser una leona que defiende sus cachorros.

ACTRIZ 3: Puede ser una obrera que se rompe las manos trabajando.

ACTRIZ 4: Puede ser pasión ardiente sobre sábanas blancas.

ACTRIZ 5: Guía de miles de personas.

Femme Robot : « Une femme ne « doit être » ni comme ci, ni comme ça. Moi, je ne crois pas à votre fausse alternative entre femme dominée et femme puissante. Ce sont des modèles imposés par des intérêts étrangers à ceux de la femme. On nous incite à acheter pour accroître la consommation. À maigrir pour avoir un corps presque pathologique. Avant on nous préférait rondes et pulpeuses. Maintenant on doit être des manches à balai. Je ne suis pas prête à accepter que l'on m'impose quoi que ce soit. »

35 « Au fond, je suis une femme sensible. »

ACTRIZ 6: *O frágil como el cristal. [...]*

ACTRIZ 3: *Paloma.*

ACTRIZ 4: *Hipopótama. [...]*

DIRECTORA: *Ahora le preguntan al público. ¡Adelante!*

ACTRIZ 1: *[A un espectador.] ¿Una mujer puede ser...?*

ACTRIZ 5: *[A otro espectador.] ¿Una mujer puede ser... ?³⁶ (Serrano : 25-26).*

Le texte se prolonge par une parole vivante qui intègre celle des spectateurs. Les derniers mots de la pièce – « ¡Viva la diferencia! »³⁷ (Serrano : 26) – sont prononcés à l'unisson par toutes les comédiennes réunies autour d'Eva, qui seule reprend son masque théâtral pour symboliser, au centre d'un tableau final photographique, l'histoire et le sens d'une quête porteuse de fraternité. La réflexion de Jean-Marie Domenach sur le retour du tragique est plus que jamais d'actualité, et *Las Hijas de Eva* illustre bien le déplacement progressif d'une notion jamais déracinée, revigorée par les nouveaux engrenages d'une société de consommation et d'une violence quotidienne banalisée où l'humain se trouve, si ce n'est anéanti ou aliéné, du moins exilé de lui-même :

Si réellement l'être est fasciné par la perte de lui-même, s'il trouve l'apaisement à se dissoudre dans le bavardage et la consommation, alors nous avons affaire à une relation tragique qu'aucune thérapeutique sociale ne saurait éliminer, et il faut admettre, au contraire, que l'évolution actuelle donne à ce tragique les moyens de s'étendre en offrant toujours davantage d'objets, de paroles, de spectacles, en recouvrant du tapage et du scintillement de ses slogans la méditation de la parole authentique et la recherche du chemin personnel (Domenach : 250).

Les tensions et les conflits qui sillonnent *Las Hijas de Eva* ouvrent, dès le début de la pièce, une brèche de liberté où la rigidité est peu à peu mise à l'épreuve, et avec elle, la construction des personnages féminins qui, en se débarrassant de leurs étiquettes, se replacent dans la quête de leur propre justesse. Les comédiennes s'affranchissent des injonctions qui régissaient leur vie comme leur jeu pour aboutir à une expression spontanée de leur identité. La dynamique

36 Comédienne 1 : « Une femme peut être une fleur qui parfume l'atmosphère. »
Commence entre les comédiennes un jeu dans lequel chacune dit ce qui lui passe par la tête.
Comme une tempête d'idées. Le rythme des répliques est de plus en plus rapide.

Comédienne 2 : « Une femme peut être une lionne qui défend ses petits. »

Comédienne 3 : « Elle peut être une ouvrière qui se tue au travail. »

Comédienne 4 : « Elle peut être la passion ardente dans des draps blancs. »

Comédienne 5 : « Guide de milliers de personnes. »

Comédienne 6 : « Ou fragile comme le cristal. »

Comédienne 3 : « Colombe. »

Comédienne 4 : « Hippopotame. »

Metteuse en scène : « Interrogez le public maintenant. Allez-y ! »

Comédienne 1 [*A un spectateur.*] « Une femme peut être... ? »

Comédienne 5 [*A un autre spectateur.*] « Une femme peut être... ? »

37 « Vive la différence ! »

métathéâtrale aurait pu creuser une certaine distance vis-à-vis des histoires et des émotions qu'elles peuvent susciter, mais l'articulation et la désarticulation progressive des personnages et la naissance tragique des comédiennes sous leurs masques est une double révélation qui nous renvoie à notre propre complexité identitaire. Défendant une « poétique du complexe », Mireille Losco-Léna écrit :

La poétique dont nous avons dès lors besoin, pour évoquer les questions de comique et de tragique dans les œuvres contemporaines, doit être attentive à la complexité des affects humains (dans leur dimension consciente et inconsciente) et à la singularité des expériences de l'existence véhiculées dans les œuvres : expériences de l'histoire, du politique, de la catastrophe, de la mort, de la joie, ou encore de l'énigme de la vie, mais surtout expériences qui illustrent bien moins des concepts qu'ils ne remettent en jeu et à l'essai les catégories par lesquelles nous pensons, représentons et questionnons l'existence. C'est dans la prise en compte de cette remise en jeu, à travers le vécu et la subjectivité de l'assemblée théâtrale, qu'une telle poétique peut parvenir à se construire (Losco-Léna, 2012).

Las Hijas de Eva a été jouée pour la première fois dans le cadre d'un échange interuniversitaire de théâtre en espagnol avec une troupe étudiante de l'Université de Lyon 2, l'Atelier 5 dirigé par Alberte Alonso, qui avait choisi de mettre en scène cette année-là *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. Cette coïncidence a donné un relief particulier aux deux textes issus d'époques très éloignées historiquement et géographiquement. L'une présentant un tragique dépouillé et sombre et l'autre, un tragique multicolore, elles ont pourtant comme point commun une réflexion approfondie sur le personnage féminin, et l'omniprésence du personnage masculin malgré son absence scénique vient rappeler que le féminin et le masculin sont indissociables. Vivant, le texte théâtral peut donner lieu à diverses expérimentations selon les lieux, les temps et les optiques de ses adaptations, et la double notion de genre que *Las Hijas de Eva* interroge peut trouver différents échos selon les pays et les générations. Interrogé sur la réception de sa pièce, Serrano explique :

Han asistido tanto hombres como mujeres y han reflexionado sobre sus roles. Si bien todos los personajes son femeninos, salvo el mozo, en la obra están presentes los hombres de esas Evas. No considero la obra como feminista. Hasta ridiculiza ese concepto, cuando es llevado a ultranza. Lacan [...] decía: la Mujer, no existe. Existen mujeres. El término mujer es un término en construcción constante. Se intenta cristalizarlo y así manipular ese concepto desde lo social, político y económico, pero siempre se va reformulando. Lo mismo ocurre con hombre, familia, infancia. La obra es fiel a ese concepto, es un ensayo

*en constante formulación. Por otra parte, en cada país se han realizado modificaciones*³⁸.

Cette pièce offre de multiples voies d'interprétation, et si les troupes qui l'ont adaptée n'ont pas demandé à l'auteur de participer directement au travail de mise en scène, elles l'ont en revanche souvent sollicité au sujet de leur lecture de la pièce et de leurs choix singuliers :

*[S]e me ha consultado bastante en cuanto a cambios que se han realizado en la puesta. No siempre se ha representado la obra tal y como fue estrenada en Grenoble. En algunos casos se han representado las escenas y monólogos sin mantener la idea de un ensayo. [...] La primera vez que entregué el texto fue a un grupo de gente muy joven de Necochea (Argentina). En realidad, nunca dimensioné la repercusión que tendría el texto. Me sorprendió que hubiera tantos pedidos para hacerlo. Creo que el mayor mérito es que explora diferentes visiones de la mujer en la historia y en distintas culturas [Eva e Isolda]. También que no pontifica, ni trata de cerrar un sentido de lo femenino. No toma una posición feminista del tema*³⁹.

Ainsi, certains personnages comme Eva ou la Mujer ont été joués par des jeunes femmes vêtues de manière très féminine ou par des femmes d'âge mûr dépenaillées, accentuant les stéréotypes ou les effets de contraste. L'adaptation mexicaine par Yulleni Pérez Vertti (2016) a intégré des temps musicaux, des chorégraphies et même un combat scénique, et des comédiennes du spectacle dirigé par Pablo Wohl à Bahía Blanca en Argentine (2015) pensent que « mien-

38 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Le public a été composé d'hommes et de femmes à parts égales, et les uns comme les autres ont mené une réflexion sur leurs rôles. Bien que les personnages soient tous féminins, hormis le garçon de café, les hommes de ces Ève sont présents dans l'œuvre. Je ne considère pas cette pièce comme féministe. Elle va même jusqu'à ridiculiser ce concept lorsqu'il est poussé à des extrêmes. Lacan disait : la Femme n'existe pas. Il existe des femmes. Le terme « femme » est un terme en permanente construction. On tente de le cristalliser et de manipuler ainsi ce concept depuis les sphères sociale, politique et économique, mais il ne cesse de se reformuler. La même chose se produit avec les termes « homme », « famille », « enfance ». La pièce est fidèle à cette conception, elle est une répétition théâtrale en constante évolution. D'ailleurs, dans chaque pays où elle a été représentée, elle a subi des modifications. »

39 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « On m'a souvent consulté pour des changements qui ont été réalisés dans la mise en scène. La pièce n'a pas toujours été représentée telle qu'elle l'a été pour la première fois à Grenoble. Dans certains cas, les scènes et les monologues ont été joués sans garder l'idée d'une répétition. La première fois que j'ai donné ce texte, c'était à une troupe de très jeunes comédiens de Necochea (Argentine). En vérité, je n'ai jamais mesuré les répercussions qu'aurait ce texte. J'ai été surpris qu'il y ait tant de demandes pour le jouer. Je crois que son plus grand mérite est qu'il explore différentes visions de la femme dans l'histoire et dans différentes cultures (Ève et Iseut). Et aussi qu'il ne pontifie pas, ni ne tente de figer une définition du féminin. Il ne prend pas une position féministe sur le sujet. »

NdA : Depuis sa première représentation en France à Grenoble (mai 2009), *Las Hijas de Eva* a été adaptée et représentée à Montevideo, Uruguay (août 2010), Bahía Blanca, Argentine (mai 2016), Mexico (janvier-mars 2016 et mars 2017) et Donostia, Espagne (mars 2016).

tras la temática avanza por un lado, la puesta en escena diverge hacia otro »⁴⁰ (Diario *La Nueva*, 2015).

« *Nunca escribo una obra pensando en qué género está planteada. Tampoco analizo esto con posterioridad* »⁴¹, déclare Santiago Serrano, qui aime avant tout se situer aux frontières, là où les contradictions humaines peuvent être démasquées, acceptées ou dépassées. Si la scène est le terrain de jeu privilégié de l'auteur, c'est qu'elle est à la fois caisse de résonance et laboratoire, présence vivante de l'Histoire et de l'histoire du théâtre, mais surtout de ses rituels qui y réunissent des hommes et des femmes. Intemporel, le tragique s'y renouvelle, et s'il joue toujours le rôle de miroir de notre société, c'est le signe que le théâtre contemporain, jusque dans la prolifération de ses espaces et de ses micropoétiques, n'est pas près de se désacraliser. Le jeu du théâtre dans le théâtre place l'événement théâtral et ses protagonistes aux frontières des genres, qui plutôt que s'éclipser mutuellement, effectuent des glissements et des oscillations de l'un à l'autre, s'éclairent l'un l'autre, de la même façon que dialoguent mythe et histoire, passé et présent. *Las Hijas de Eva* interroge le genre dans les deux sens du terme – les identités féminine et masculine et les modalités théâtrales – dans un même élan de dés-identification féconde où fond et forme sont étroitement imbriqués⁴². Revêtir les atours du mélodrame, du tragique ou du stéréotype féminin permet à chacune de ces filles d'Ève d'éprouver sa propre complexité intérieure. *Las Hijas de Eva* revisite donc non seulement les images du féminin et du féminisme, mais aussi celles du masculin, en déjouant le piège du dogmatisme et en signifiant que l'identité, comme le masque sacré, est affaire d'engagement, d'audace et d'humilité. Si la parodie semble parfois mettre à distance le réel, voire certaines émotions, elle y est en fait intimement reliée et tend à nous pousser tôt ou tard hors de notre zone de confort. Le mélodramatique, le tragi-comique, le comique, ne sont souvent que les masques qu'adopte le tragique contemporain pour toucher plus profondément notre sensibilité, nous éclairer et nous éveiller. Le théâtre est un palimpseste où s'entrelacent les histoires du passé et les rêves de l'avenir ; écrit ou joué, ici ou là, il est un rituel qui nous engage autant qu'il nous allège. À l'instar du texte dramatique, le « *teatrística* » est toujours en mouvement, car il est une parole vivante, créatrice et libératrice. L'œuvre de Santiago Serrano nous incite à ne pas faire de notre monde et de notre propre existence un simple jeu de rôles, et à vivre pleinement nos grandeurs, nos failles, notre humanité.

40 « Tandis que le thème se déploie dans une direction, la mise en scène s'oriente dans une autre direction. »

41 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Je n'écris jamais une pièce de théâtre en pensant à quel genre elle appartient. Je n'analyse pas non plus cela a posteriori. »

42 Le tragique et le mélodramatique n'étant pas de simples formes, mais des discours et des visions du monde qui n'ont cessé de construire les imaginaires du féminin et du masculin.

Œuvres citées

- Anonyme (2015) : « Eva, sus hijas y nietas se desnudan en una obra ». *La Nueva*, Diario en línea de Bahía Blanca, <<http://www.lanueva.com/aplausos-impresa/812534/eva-sus-hijas-y-nietas-se-desnudan-en-una-obra.html>> (consulté le 04/02/2017)
- BREUIL, Cristina, Dir. (2015) : *La Révolution théâtrale dans le Río de la Plata*. Université Grenoble Alpes : Revue de l'ILCEA, n° 22.
- BUTLER, Judith (1990) : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.
- DOMENACH, Jean-Marie (1967) : *Le Retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil.
- DUBATTI, Jorge (2002) : *Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- _____ (2012) : *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos – Fundación OSDE.
- _____ (2015) : « El teatro 1983-2013 : Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura) ». *La Révolution théâtrale dans le Río de la Plata*. Cristina Breuil (dir.). Université Grenoble Alpes : Revue de l'ILCEA n° 22, <<http://ilcea.revues.org/3156#text>>>
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2014) : *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.
- GOUHIER, Henri [1952] (1991) : *Le Théâtre et l'existence*. Paris : Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».
- LOSCO-LÉNA, Mireille (2012) : « Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une poétique complexe ». *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*. Torres, Milagros, Ferry, Ariane (dir.). Université de Rouen : Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloque, n° 7, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/LOSCO_LENA.pdf>>
- MAFFESOLI, Michel (2000) : *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël.
- SERRANO, Santiago (2015) : « Escritos desde la frontera ». *La Révolution théâtrale dans le Río de la Plata*. Ed. Cristina Breuil. Université Grenoble Alpes : Revue de l'ILCEA n° 22, <<http://ilcea.revues.org/3181>>>
- _____ (2001) : *Fronteras*, inédit, consultable sur le site de l'auteur : <<http://www.santiagoserranoteatro.com>>
- _____ (2009) : *Las Hijas de Eva*, inédit, consultable sur le site de l'auteur : <<http://www.santiagoserranoteatro.com>>
- _____ (2011) : *Lluvia de ángeles. Tras las paredes*. Bilbao: Artezblai.
- _____ (2012) : *Amores hay tantos como mortales en la tierra*, inédit, consultable sur le site de l'auteur : <<http://www.santiagoserranoteatro.com>>
- STEINER, George [1961] (2002) : *La Mort de la tragédie*, trad. de l'anglais par Rose Celli. Paris : Gallimard.
- SZONDI, Peter [1961] (2003) : *Essai sur le tragique*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de La Combe et Jean Jourdeuil. Paris : Circé.

