

Identité féminine, relations conjugales et manque d'enfants : étude dramaturgique comparative d'un lien conflictuel

— Yerma de F. García Lorca, *La Chatte sur un toit brûlant* de T. Williams et *Les Co-épouses* de F. Gallaire

Dr. Christina Oikonomopoulou
Université du Péloponnèse, Grèce



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 125-134

Résumé : *L'article présent vise à interpréter le comportement féminin au cœur des situations de conflit conjugal et de manque d'enfants, tracées dans Yerma de G. Lorca, La Chatte sur un toit brûlant de T. Williams et Les Co-épouses de F. Gallaire. La méthodologie adoptée se fonde sur l'approche des étapes d'analyse suivantes : repères significatifs sur l'identité dramaturgique des pièces, approche de l'évolution de la personnalité des protagonistes féminins au sein de leur lien matrimonial, déchiffrement de la signification du sujet de la stérilité. L'évaluation des constats ambitionne de prouver l'apport du diptyque infertilité/relations conjugales à la catharsis existentielle des héros.*

Mots-clés : *femme - relation conjugale - manque d'enfants - conflit - stérilité - rejet de la femme.*

Abstract: *This article aims to interpret the female behavior inside situations of conjugal relationships and absence of children, as painted in Lorca's Yerma, T. William's Cat on a Hot Tin Roof and F. Gallaire's The House of Wives. The followed methodology was based on three steps of analysis : significant information about the dramaturgical identity of the plays, approach of the female protagonists' personality's evolution through the matrimonial bound, deciphering of the infertility theme. The evaluation of the deducted conclusions aims to prove the contribution of the diptych sterility / conjugal relations to the existential catharsis of the heroes.*

Keyword: *woman - conjugal relationships - absence of children - sterility - rejection of the woman.*

المخلص: تهدف هذه الدراسة لتفسير سلوك المرأة في صميم حالات النزاع الزوجي وعدم وجود الأطفال، الموجودة في *Yerma* فيدريكو لغرسي لوركا، *La Chatte sur un toit brûlant* لتنيسي وليام و *Les Co-épouses* لفاطمة فالير. اعتمدنا منهجية تقوم على مقارنة المراحل التالية للتحليل: المؤشرات الهامة للهوية الدرامية للمسرحية، مقارنة تطور شخصية الأشخاص الإناث في علاقتهما الزوجية و فك رموز معنى موضوع العقم. يهدف تقييم النتائج إلى إظهار مساهمة الثنائية العقم / العلاقات الزوجية في الأبطال. التحرر الجودي للأبطال.

الكلمات المفتاحية: المرأة، والعلاقة الزوجية، وعدم وجود الأطفال، الصراع، العقم، رفض للمرأة.

L'objet de cet article porte sur l'approche comparative de trois pièces théâtrales, dissemblables au niveau spatio-temporel d'écriture, de langue, de mentalité socio-anthropologique et d'objectifs esthétiques. Pour autant, toutes semblent présenter des similitudes au niveau d'une trame thématique universelle et atemporelle : la femme, la dynamique du couple et l'impact de l'absence d'enfants sur cette relation.

La pièce *Yerma* de Lorca fut montée pour la première fois en 1934 par Margarita Xirgu au *Teatro Españõl* de Madrid. Drame en trois actes, elle fait partie de la «trilogie des tragédies rurales» de l'auteur (Lorca, 1994 : 1), les deux autres étant *Noces de sang* et *La Maison de Bernarda Alba*. Sous-titrée «poème tragique» (Styan, 1983 : 88), elle met sur scène le désir accablant du protagoniste même nom d'avoir un enfant après deux ans de mariage avec Jean. Après plusieurs efforts échoués, Yerma finit par tuer son mari, considéré comme le seul coupable de sa stérilité. Pleine d'exaltation lyrique et allégorique, intensifiée par la présence plénipotentielle de la nature, la pièce dépasse la simple approche individualisée de l'épouse infertile (Knapp, 1987 : 12) et devient l'éloge violent de la solitude et de la sentimentalité féminines contre les normes conventionnelles familiales et communautaires.

La Chatte sur un toit brûlant de Tennessee Williams, pièce en trois actes, a fait sa première en 1955 au *Morosco Theatre* de New York sous la direction d'Elia Kazan. L'intrigue de la pièce, située dans le Mississippi, traite la crise vécue par le couple de Maggie et Brick. L'époux, frustré, oisif et alcoolique après la mort de son ami Skipper, manifeste avec cruauté son indifférence envers son épouse et les membres de sa propre famille. Maggie, provocante et tenace, essaie de regagner l'amour de son mari et de l'encourager à prétendre occuper une place dynamique dans le foyer parental, d'autant plus que son père meurt de cancer et que son frère Gooper prépare très activement, avec l'aide de son épouse, l'appropriation de son patrimoine. Se déroulant dans le Sud américain des années 50, la pièce met sous microscope les relations humaines *via* une optique kaléidoscopique qui capte les personnages à des moments de trouble (Halliwell, 2007 : 92). L'alcoolisme de Brick, sa confusion due à sa relation ambiguë avec Skipper, l'angoisse désespérée de Maggie d'être aimée, la figure emblématique du Grand-Père (Devin, 1986 : 46), le pharisaïsme de la famille de Gooper, sont des situations qui résument la volonté de Williams de traiter de grandes questions existentielles, telles que la signification des mensonges, le passé accablant, l'intimité et la communication conjugales, la mort et le problème de l'identité sexuelle (Rohrhofer, 2007 : 37).

Les Co-épouses s'intègre dans l'œuvre de la dramaturge francophone Fatima Gallaire, qui, pour qui *Jean Déjeux* «s'impose comme la dramaturge algérienne» (Gallaire, 2004 : 7). Représentant sur scène des situations apparemment ordinaires, elle y saisit l'occasion pour mener une étude dramatisée, historique, sociologique et psychanalytique sur l'Algérie coutumière. À l'aide de ses propres expériences, enrichies de son imaginaire (Gallaire, 2004 : 7), Gallaire reconstitue avec une profondeur aiguë l'«identité individuelle et collective» (Rachédi, 2004 : 90). La pièce a été représentée pour la première fois en 1991 au *Théâtre du Lierre* par Maurice Attias. Cette «comédie de la polygamie»

(Makward et Cottenet-Hage, 1997 : 258) traite le thème suivant : la puissante belle-mère Nahnouha, exige que son fils Driss épouse une seconde femme, parce que la première, Taos, semble stérile. La deuxième épouse, Mimia, donne à la famille sept filles et meurt sur le dernier accouchement. Nahnouha oblige encore une fois Driss à se marier, dans l'espoir de le voir père d'un garçon. Mais Siréna, la nouvelle bru, femme émancipée et amie de Taos, assure par un artifice sa propre répudiation. À ce projet de complicité de femmes s'ajoute le comportement révolutionnaire de la fille aînée Chems, qui impose à Driss une nouvelle situation dans laquelle il devra faire preuve d'amour parental et conjugal.

Un premier constat sur ces femmes porte sur la similitude de leur statut au sein de la famille. Ancrées dans l'ambiance étouffante de la province, Yerma vit dans le milieu fermé de la campagne espagnole, Maggie dans le Mississippi conservateur et Taos dans un village de l'Algérie traditionnelle. Hébergées dans le foyer de leur mari, les héroïnes sont *a priori* interdites de toute action libre, d'autonomie et de vie privée.

Cette subordination de la femme est initialement due à sa dépendance financière entraînant la dévaluation de son rôle dans la famille. Yerma, Maggie et Taos sont d'origine pauvre et ne pratiquent aucune fonction rétribuée. Le mari de Yerma lui apporte tout ce dont elle a besoin, puisqu'il n'aime pas qu'elle sorte de la maison (Lorca, 1953 : 147). Ayant vécu dans la misère, Maggie n'hésite pas à exprimer avec sincérité son dégoût pour la pauvreté (Williams, 1958 : 434-435), d'où son anxiété de participer avec Brick au partage de l'héritage de 'Big Daddy' (Williams, 1958 : 410, 434). De plus, l'origine basse de Taos devient pour sa belle-mère la meilleure excuse pour justifier l'arrivée d'une nouvelle épouse de famille riche (Gallaire, 1990 : 23).

Cela étant, dès leur apparition sur scène, les héroïnes sont présentées en état de réclusion, de plus en plus claustrophobe et fortifiée par l'espionnage de la belle-famille. Pour Yerma, la maison est un «tombeau» (Lorca, 1953 : 193), à cause de la présence accablante de ses belles-sœurs, vouées à observer constamment ses faits et gestes selon les instructions données par leur frère. Dans *La Chatte sur un toit brûlant*, la jeune femme vit chez ses beaux-parents, d'où l'image d'un ménage patriarcal (Rohrhofer, 2007 : 19) marqué par la personnalité écrasante de 'Big Daddy' qui veut tout savoir et tout régler (Williams, 1958 : 451-452, 468). Maggie doit aussi tolérer la présence indiscrete de Gooper et de sa femme Edith qui «*écoutent la nuit ce qui se dit dans cette chambre et après ils vont moucher à Grand-mère*» (Williams, 1958 : 455). Pareillement, Taos, victime d'un ménage dirigé sous les normes patriarcales, souffre de la méchanceté et de l'intervention impitoyables de Nahnouha, prête à la reléguer «au rang de meuble» (Gallaire, 1990 : 19) pour ne pas stigmatiser la réputation de son fils par sa stérilité.

Bloquées dans une relation conjugale problématique et conflictuelle, où l'amour, le mariage et l'intimité acquièrent des tons polyvalents, ces femmes se trouvent face à un mari incapable de répondre à leurs besoins sentimentaux ou charnels. Dans *Yerma*, Jean incarne l'époux privé de puissance corporelle et d'élan

sentimental. L'instantané de la pièce où Yerma lui propose de boire un verre de lait (Lorca, 1953 : 144) constitue une image symbolique de la femme-mère qui essaie d'allaiter son mari pour renforcer sa vigueur et par extension sa virilité fertilisante (Knapp, 1987 : 13). En vérité, la relation entre Yerma et Jean ne manque pas seulement de mutualité des espérances mais aussi d'amour. Quoique l'héroïne avoue son affection à son époux (Lorca, 1953 : 146), le spectateur se trouve vite témoin du caractère conventionnel de leur relation privée de réciprocité sentimentale et de volupté. Ayant obéi à la volonté paternelle de se marier avec Jean, Yerma confesse à la Vieille l'absence de satisfaction libidinale offerte par son époux. D'ailleurs, l'héroïne oppose l'absence de désir conjugal au frissonnement voluptueux qu'elle a momentanément ressenti pour Victor, le berger (Lorca, 1953 : 164). Effectivement, le dialogue entre Yerma et Victor plein d'une tension sous-jacente, émotive et sensuelle, (Smith, 1998 : 25) implique bien que le seul homme qui émeut Yerma est le jeune berger. Par contre, le comportement autiste et indifférent de Jean, «*sourd, immobile, comme un lézard au soleil*» (Lorca, 1953 : 183), justifie le déclenchement d'une crise irréversible entre lui et Yerma.

La relation entre Maggie et Brick semble plus complexe, à cause de Skipper, personnage sans présence scénique mais dont l'ombre pèse lourdement sur le passé et le présent du couple. À travers la présence cauchemardesque de ce triangle amoureux, le spectateur assiste aux efforts désespérés des protagonistes de rechercher la purification morale et relationnelle qui leur permettra de vivre avec moins de peine et de remords. Le trait caractéristique principal de la relation entre Maggie et Brick est son identité intensément conflictuelle, accentuée par la cruauté de l'incompréhension mutuelle et l'exclusion impitoyable de l'épouse par le mari. Brick, furibond, sarcastique, malheureux, de qui la mutilation psychique est constamment symbolisée par sa cheville cassée mise dans un plâtre, symbole phallique ostensible (Burkman and Roof, 1998 : 236), se dispute avec Maggie, condamnée à la solitude et l'adiaphorie sentimentale et intime. (Williams, 1958 : 425). Dans ce déchirement mutuel, durant lequel Maggie essaie de provoquer son mari et auquel Brick riposte par le dédain, se construit progressivement l'historique du conflit du couple, un peu comme une enquête policière où les éléments de preuve s'accumulent pour baliser le trajet d'une relation qui aboutit à l'emprisonnement des protagonistes «dans une cage» (Williams, 1958 : 422). Nous sont donc progressivement dévoilés l'amitié précieuse qui unissait Skipper et Brick, sorte de lien sacré qui oscillait entre la candeur des sentiments et l'homosexualité latente, la jalousie de Maggie et sa décision d'abolir cette relation étrange en tentant l'adultère avec Skipper, la confusion de celui-ci qui fait une confession d'amour désespéré à Brick, la réaction négative et homophobe du mari (Corber, 1997 : 118), le suicide de Skipper, l'abattement psychologique de Brick, et la punition de Maggie par le rejet (Devin, 1986 : 35).

Dans la pièce de Gallaire, l'absence de réciprocité amoureuse apparente entre Taos et Driss semble prendre ses racines dans l'aboulie de Driss, dans sa sujétion complète à sa mère, et dans la mentalité traditionnelle de la société maghrébine qui impose l'image d'un mari tenu de constamment faire preuve de sa supériorité virile et agnatique (El Khayat-Benai, 1985 : 65). Néanmoins,

Taos diffère des deux autres héroïnes du fait de l'amour qu'elle éprouve pour son époux. Durant sa confession presque hypnotisante à Siréna, Taos, «*dans un hurlement de plaisir*» identique à un orgasme, admet la volupté que son mari lui offre pendant leurs moments d'intimité. » (Gallaire, 1990 : 47). Amoureuse de son mari, elle n'hésite pas à le lui avouer avec une audace « scandaleuse pour les habitudes traditionnelles algériennes » (Déjeux, 1994 : 66), dans un effort de le convaincre d'abandonner ses plans de polygamie. Toutefois, Driss, figé dans les normes imposées par les lois claniques sur le devoir de progéniture, réagit avec cruauté et résume sa position d'homme en un être dont le seul paramètre stable dans la vie serait sa mère, femmes et enfants étant toujours susceptibles à d'abandon (Gallaire, 1990 : 51-53).

Au sein de cette ambiance de lien matrimonial tendu, le manque d'enfants s'ajoute comme vecteur d'aggravation des relations au sein du couple. Abordons en premier lieu la distinction qui se dégage des trois oeuvres à propos de la procréation absente. Dans *Yerma*, la privation de la plénitude maternelle culpabilise uniquement et doublement Jean (Smith, 1998 : 25) : refus de paternité et surtout stérilité (Lorca, 1953 : 165, 233). Chez Williams aucune question de stérilité. L'alternative de la maternité est d'emblée exclue puisqu'elle présupposerait l'accouplement désiré par Maggie, dégoûtant pour Brick (Williams, 1958 : 440). Dans *Les Co-épouses*, l'absence d'enfants culpabilise Taos. Cette considération, initialement hâtive et cultivée par Nahnouha, sera ensuite confirmée par la naissance des sept filles de Mimia.

Ce rejet de l'épouse, dualiste, puisqu'il porte sur son identité de mère future et/ou de femme-amante, contribue à constater la différenciation de l'approche du thème du manque d'enfants chez les trois dramaturges. Plus précisément, le sujet de l'infertilité est l'axe central autour duquel pivote toute l'action de *Yerma*, offrant l'occasion à Lorca de déployer son credo esthétique et poétique. Dans *La Chatte sur un toit brûlant*, l'absence de progéniture apparaît comme un leitmotiv qui contribue à l'exploration perspicace du psychisme tourmenté de Brick et de Maggie. Finalement, la thématique de la stérilité offre à Gallaire l'amorce d'une véritable étude socio-anthropologique dramatisée sur des questions taboues de la société conventionnelle algérienne sur la féminité.

Désiré par les protagonistes, le rêve de maternité est présenté sous différentes optiques. Pour *Yerma*, bien que la progéniture représente la conséquence logique du mariage, Victor est le père secrètement voulu pour ses enfants. C'est pourquoi dans la scène inaugurale de la pièce, Lorca présente *Yerma* rêvant d'un berger qui tient un enfant par la main, image qui renvoie psychanalytiquement au désir inconscient de l'héroïne d'être fertilisée par Victor, l'objet masculin de son désir (Knapp, 1987 : 13). En outre, les propos de l'héroïne relatifs à la maternité sont souvent émaillés d'images et de symboles empruntés au monde animal et végétal (Lorca, 1953 : 148-149, 200), ce qui prouve l'inscription de la fertilité dans les lois archétypales de la nature (Fishburn, 1998 : 37). Nonobstant cela, la procréation quitte progressivement la tension lyrique et ésotérique du simple besoin d'enfanter, et devient lamentation déchirante pour aboutir à une obsession qui métamorphosera *Yerma* en un être hystérique (Smith, 1998 : 18) - au sens étymologique du terme, désignant la maladie mentale féminine due

au disfonctionnement de l'*hystéra*, la matrice en grec -, cherchant à bannir le cauchemar de la stérilité à tout prix.

Chez Williams, la progéniture est pour Maggie l'agent catalyseur de fortification de sa relation avec Brick, d'expiation de sa faute d'avoir souillé l'amitié de son époux avec Skipper, et de restauration de la réputation conjugale dans la famille Pollitt. Au début de la pièce, le comportement de Maggie envers les enfants de Gooper qu'elle dénomme par le qualificatif péjoratif de «petits monstres sans cou» (Williams, 1958 : 408), ne peut que dévoiler sa répulsion pour la procréation. En tout cas, devant les insinuations de la Mère ou d'Edith sur son dégoût pour la progéniture, la protagoniste avoue avec assurance qu'elle aime les enfants, mais à condition qu'*«ils [soient] bien élevés»* (Williams, 1958 : 428). Toujours est-il que la fertilité intéresse vivement Maggie, ce qui est affirmé par ses maintes références devant Brick et par la proposition directe à son mari d'essayer de procréer (Williams, 1958 : 440), volonté que l'opiniâtre héroïne n'abandonnera pas jusqu'à la fin de la pièce.

Dans *Les Co-épouses*, Taos semble être conduite par sa belle-mère et son mari au bout extrême de l'humiliation due à sa stérilité, considérée sous l'aspect culpabilisant, religieux et transcendant, du péché (Gallaire, 1990 : 27). Il est intéressant de remarquer le lien étroit qui unit la procréation au mariage et à la solitude féminine. Reproduisant avec fidélité pragmatique et lyrique l'image réaliste de la femme maghrébine dont le prestige et la renommée dépendent de la capacité de procréer, Gallaire met sur scène la fragilité et la solitude de la femme, menacée par la répudiation et l'arrivée d'une co-épouse. Taos avoue : *«Nous venons au monde avec une fleur entre les jambes. Elle est source de peurs tant qu'on l'a et source de malheurs quand on la perd »* (Gallaire, 1990 : 33).

Pour renforcer le trajet tragique de leurs protagonistes, les dramaturges ont choisi l'intégration de deux motifs supplémentaires, soulignant davantage la douleur de la privation de l'expérience maternelle. Le premier motif concerne les solutions réfléchies ou proposées aux héroïnes pour avoir des enfants. Dans le cas de Yerma, les réponses à la stérilité sont multiples et vont de l'adoption d'un enfant (Lorca, 1953 : 195) et de l'alternative scandaleuse de l'accouplement avec un autre homme (Lorca, 1953 : 234), à des solutions à caractère rituel, mystique, chrétien ou bacchant (Lorca, 1953 : 211, 223, 228, et Knapp, 1987 : 11).

À propos de Maggie, signalons sa volonté d'accélérer ses efforts de procréation grâce à sa visite chez un médecin qui lui confirme sa capacité de procréer (Williams, 1958 : 440). Au contraire, dans le cas de Taos, toute aide à résoudre le problème de la stérilité est forcément non-recommandée (Gallaire, 1990 : 15), d'autant plus que la seule solution au manque problématique d'enfants est une nouvelle épouse. Le second motif concerne le placement à côté des héroïnes stériles d'une autre femme, sorte de double opposé et de faire-valoir cruel de leur stérilité. Les relations qui se tracent entre ces femmes-mères et les protagonistes stériles se caractérisent, à l'exception de la pièce de Williams, du paradoxe de la solidarité féminine. C'est le cas de Maria, l'amie de Yerma, femme enceinte, de qui la protagoniste essaie d'apprendre tous les mécanismes de la conception. À travers leur dialogue (Lorca, 1953 : 149-154),

on découvre l'opposition douloureuse qui s'instaure entre les deux femmes : calme et ignorance de Maria de tout ce qui concerne la maternité, inquiétude et perfectionnisme maternel pour Yerma; volupté conjugale offerte à Maria pour se fertiliser, absence d'amour dans le cas de Yerma.

A *contrario*, Maggie se trouve côte à côte avec sa belle-sœur, « *la bonne pondreuse* » (Williams, 1958 : 454). Peinte sous des couleurs hideuses, Edith contribue à l'accentuation du côté sympathique de Maggie, puisqu'elle donne l'image d'une femme qui, ayant inculqué à ses cinq enfants un baratin pour sensibiliser 'Big Daddy' (Williams, 1958 : p. 410), n'hésite pas à se montrer perfide envers Maggie en lui rappelant sa stérilité et son rejet humiliant par Brick (Williams, 1958 : 518).

Chez Gallaire, le rôle de la mère est assumé par la co-épouse de Taos, Mimia, envers qui la protagoniste déploie sa compréhension et son support (Gallaire, 1990 : 59-73) tout au long de sa présence dans la maison.

Ayant goûté l'éloignement conjugal et la peine du manque d'enfants, Yerma, Maggie et Taos choisissent souvent de recourir à un univers fictif de bonheur maternel, nourri d'une relation illusoire avec leur enfant, voire avec leur fils. Ce lien hallucinatoire devient intense pour Yerma au fur et à mesure que ses rêves de progéniture sont démentis. Nous voyons ainsi la protagoniste « *passer la main sur son ventre* », symbole de la fécondité, chanter et parler à son enfant pas encore conçu (Lorca, 1953 : 148-149). Yerma va plonger encore plus profondément dans son utopie et commencer à avoir des hallucinations acoustiques de voix enfantines, pour aboutir, selon les propos de Jean, à devenir « *folle avec [son] tourment* » (Lorca, 1953 : 195). En outre, le désir de procréation de Yerma est davantage concrétisé par sa préférence traditionnelle et psychanalytique (Le Vauguerèse, 2010 : 2) pour un garçon. Cette volonté se transmutera progressivement en une identification avec le fils pas encore né (Lorca, 1953 : 201), pour qui Yerma est prête à sacrifier son existence. Son assimilation passionnée et chimérique au mâle espéré connaîtra son point culminant à la fin de la pièce. Quand Yerma étrangle son mari, elle ne déplore pas sa perte, mais l'assassinat de son fils (Lorca, 1953 : 241), d'où l'émergence de l'apogée lyrique de l'effondrement du rôle conjugal et du triomphe, même dans l'échec, de la femme mère de fils.

Dans *La Chatte sur un toit brûlant*, la relation illusoire de Maggie avec l'enfant est représentée non pas en tant que besoin ésotérique pour nourrir ses espérances de fertilité, mais comme preuve d'amour profond envers le mari et freinage aux plans usurpateurs du beau-frère. L'espérance de Maggie d'avoir un enfant prend ainsi la forme du mensonge d'une grossesse inattendue que l'héroïne dévoile devant tous les membres de la famille Pollitt (Williams, 1958 : 516), dans le but de lutter ardemment pour la dignité perdue de Brick et son retour dans le jeu des prétendants du patrimoine paternel.

Dans *Les Co-épouses*, la relation fantastique avec le fils est momentanée et totalement intériorisée. La progéniture masculine y acquiert le rôle d'idole divine à laquelle Taos oriente son vœu de fertilité. Au moment où elle prend

conscience de la situation irréversible de l'arrivée de la co-épouse dans le foyer à cause de sa stérilité, elle s'adonne à une lamentation lyrique et marquée de gestualité intense, en monologuant seule sur scène (Gallaire, 1990 : 34-35). L'invocation des enfants mâles, appelés par une accumulation de qualificatifs renvoyant à l'abondance de progéniture, vise à la dramatisation du désir de Taos de procréer et à la révélation de la tradition maghrébine qui n'impose la contrainte de l'image honorifique de la femme que dans son rôle de mère de garçons (El Khayat-Benai, 1985 : 68). Dans le tourbillon de la bataille pour la progéniture et du déséquilibre conjugal, le sort des trois héroïnes connaît un dénouement différent, variant de l'effondrement de leur but existentiel jusqu'à la promesse d'un meilleur avenir.

Chez Lorca, la volonté de Yerma pour la progéniture reste tragiquement inassouvie. Assassinant son mari, elle ne se prive pas seulement de l'espoir d'une amélioration de la relation conjugale, mais surtout de son désir d'enfanter. Au contraire, chez Williams, les luttes de Maggie pour regagner son époux commencent à apporter des fruits, ce qui est attesté par le support silencieux de Brick envers sa grossesse mensongère et le dernier dialogue entre le couple, où la proposition maligne au mari de «faire que le mensonge devienne vérité» et sa déclaration d'amour ne provoquent plus son insensibilité, mais son interrogation sur la vérité de cette confession, laissant ainsi ouverte l'éventualité d'un rejaillissement de la passion conjugale (Williams, 1958 : 522).

Le dénouement des *Co-épouses* s'avère aussi intéressant. Faisant l'éloge de l'égalité entre les deux sexes, rétablissant la dignité féminine, donnant l'espoir à l'anonymat réel des femmes opprimées (Berkowitz-Gross, 2001 : 163), Gallaire exalte la joie féminine auparavant considérée comme perdue à jamais (Gallaire, 1990 : 7). C'est ainsi que Taos, ayant partiellement satisfait son rêve de maternité par sa dévotion aux sept filles de la co-épouse morte, va connaître la renaissance de son équilibre conjugal, grâce à la solidarité des femmes du foyer qui, par la ruse et la révolution violente, restaureront la position de l'héroïne dans la maison et réussiront la mutilation du mâle ainsi que son assujettissement à la justesse matrimoniale et parentale (Gallaire, 1990 : 101-103).

Espagnole, américaine ou algérienne, femme traditionnelle, émancipée ou assujettie, personne des temps passés ou des temps modernes, appelée Yerma, Maggie ou Taos, la femme et sa dramatisation par les trois auteurs répondent pleinement au caractère universel de sa nature, dont les traits caractéristiques principaux restent sa perspicacité, sa lutte et sa puissance de répondre avec succès aux difficultés, aux entraves et aux pièges des rôles et des identités que la société lui impose.

Bibliographie

Berkowitz-Gross, J. 2001. « Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire ». In : *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris : L'Harmattan.

- Box, L. 1999. "Voicing the intergenerational feminine". In : *Francophone Voices, Exeter : Elm Bank Publications*.
- Brahimi, D. 1995. *Maghrébines - Portraits littéraires*. Paris: L'Harmattan-Awal.
- Burkman, K.-H. and Roof, J. 1998. *Staging the rage: the web of misogyny in modern drama*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Bydlowski, M. 1998. *La dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*. Paris : PUF.
- Corber, R.-J. 1997. *Homosexuality in Cold war America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. North Carolina: Duke University Press.
- Déjeux, J. 1994. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala.
- Dermit (Mc), P. 2007. *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*. London : Tamesis Books.
- Devin, A.-J. 1986. *Conversations with Tennessee Williams*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- El Khayat-Benai, G. 1985. *Le Monde arabe au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Fauré, C. 1998. *Encyclopédie politique et historique des femmes*. Paris : PUF.
- Fishburn, E. 1998. *Short fiction by Spanish-American women*. Manchester: Manchester University Press.
- Gallaire, F. 1990. *Les Co-épouses*. Paris : Éditions des Quatre-vents.
- Gallaire, F. 2004. *Théâtre I*. Paris : L'Avant-scène théâtre/ collection des Quatre-vents.
- Gross, R.-F. 2001. *Tennessee Williams: a casebook*. New York: Garland Publishing Inc.
- Halliwell, M. 2007. *American Culture in the 1950s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kiosses, J.-T. 1999. *The Dynamics of the imagery in the Theatre of Federico García Lorca*. Lanham: University Press of America.
- Knapp, B.-L. 1987. *Women in Twentieth-Century Literature: A Jungian View*. Pennsylvania State University Press.
- Lorca, F.-G. 1953. *Yerma*. In : *Théâtre II*, Paris : Gallimard.
- Lorca, F.-G. 1994. *Yerma*. Manchester: Manchester University Press.
- Makward, C.-P. et Cottenet-Hage, M. 1997. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française - de Marie de France à Marie NDiaye*. Paris : Karthala.
- Rachédi, L. 2004. « Les littératures maghrébines issues de l'immigration en France ». *Le français dans le monde*, numéro spécial, pp. 80-91.
- Rey-Debove, J. et Rey, A. (dir.) 1994. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

- Rohrhofer, S. 2007. *Aspects of class in select plays by Tennessee Williams and their film adaptations: "A Streetcar named desire", "Cat on a Hot Tin Roof", "Sweet bird of youth"*. Munich: Grin Verlag.
- Rupert, A.-C. 1974. *Psyche and Symbol in the Theatre of Federico García Lorca: 'Perlimplín', 'Yerma', 'Blood Wedding'*. Austin: University of Texas Press.
- Smith, P.-J. 1998. *The Theatre of García Lorca - Text, performance, Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spoto, D. 1997. *The Kindness of Strangers: the life of Tennessee Williams*. Cambridge Massachusetts: Da Capo Press Inc.
- Styan, J.-L. 1983. *Modern Drama in Theory and Practice: Symbolism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vauguerèse (Le), L. 2010. *Œdipe, le mythe et le complexe*. In : http://www.oedipe.org/fr/oedipe,portail_de_la_psychanalyse_francophone.
- Williams, T. 1958. *La Chatte sur un toit brûlant*. In : *Théâtre*, Paris : éd. Robert Laffont.
- Williams, T. 2000. *Une Chatte sur un toit brûlant*. Paris : éd. L'Avant-scène Théâtre.
- Williams, T. 2004. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: New Directions Publishing Corporations.