

LA VISION MISOGYNE DANS LE THÉÂTRE ET LE ROMAN ESPAGNOLS : CAS DE LA FEMME ESCLAVE SEXUELLE, PROSTITUÉE ET ADULTÈRE DE LOPE DE RUEDA A BENITO PÉREZ GALDÓS ET CAMILO JOSÉ CELA

Djoko Luis Stéphane KOUADIO,

Maître de Conférences, Laboratoire de Littératures et Écritures des Civilisations,
Université Félix Houphouët-Boigny,
djokoluis1@yahoo.fr

Et

Akissi Agnès Danielle KANGA,

Maître-Assistant, Laboratoire de Littératures et Écritures des Civilisations,
Université Félix Houphouët-Boigny,
kangaagnes@yahoo.fr

RÉSUMÉ :

Le concept de la femme chaste ou prude, longtemps prôné par le National-Catholicisme espagnol depuis le Moyen Age est ici vilipendé par un certain nombre d'auteurs à travers des siècles que sont le siècle d'Or, le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècles. En effet, Fernando de Rojas, Lope de Rueda, Benito Pérez Galdós et Camilo José Cela et Luis Martin Santos, au moyen de quelques-unes de leurs productions littéraires, dépeignent des maux de la société espagnole que sont, entre autres, la prostitution, l'adultère avec pour vecteur principal la gent féminine. Celle-ci est présentée sous le prisme d'une victime sans défense, condamnée à subir le dictat masculin dans une société patriarcale où seule la satisfaction de l'homme doit primer.

Mots-clés : roman, théâtre, Espagne femme, sexe, prostituée, adultère

ABSTRACT :

The concept of the chaste or prude woman, long advocated by Spanish National Catholicism since the Middle Ages, is here vilified by a number of authors throughout the centuries of the Golden Age, the 19th and 20th centuries. Fernando de Rojas, Lope de Rueda, Benito Pérez Galdós, Camilo José Cela and Luis Martin Santos, through some of their literary productions, depict the evils of Spanish society, such as

prostitution and adultery, with women as the main vector. The latter is presented as a defenceless victim, condemned to undergo male dictatorship in a patriarchal society where only the satisfaction of the man must take precedence.

Keywords : novel, theatre, Spain woman, sex, prostitute, adultery

INTRODUCTION

La femme espagnole, dans la littérature du siècle d'Or au XX^{ème} siècle franquiste, est caricaturée sous les traits d'un être soumis au dictat masculin par une relégation de son sexe en simple instrument voué au plaisir de l'Autre. Le siècle d'Or s'appesantit sur une description de la femme Noire qui assouvit les bas instincts des hommes dans les pièces théâtrales de Lope de Rueda et autres dramaturges de la même époque. Le XIX^{ème} siècle se borne à montrer les stratégies séductrices liées à la volonté d'adultère féminin à travers le roman de Benito Pérez Galdós. Quant à Camilo José Cela, son œuvre romanesque offre une véritable plongée dans l'univers sombre de la prostitution sous le franquisme au XX^{ème} siècle. Dès lors, quel(s) regard(s) le théâtre et le roman espagnols, du siècle d'Or à l'époque franquiste, proposent-ils sur la condition sexuelle de la femme ? De là l'importance d'une approche méthodologique basée sur la sociologie de la littérature qui « est conçue comme l'étude des médiations entre les œuvres et les conditions sociales de leur production » (Sapiro, 2014, p. 8). L'hypothèse qui fonde notre réflexion est que les œuvres littéraires de Lope de Rueda, Benito Pérez Galdós et Camilo José Cela renvoient à une description de la femme sous le prisme du libertinage. Ainsi, l'objectif de cette étude consistera à dégager les relations entre les textes littéraires et le(s) contexte(s) d'écriture à la lumière des modes et systèmes de pensée sociaux vis-à-vis de la sexualité féminine dans l'Espagne du siècle d'Or à l'époque franquiste. La première partie se focalise sur les prostituées et esclaves sexuelles au siècle d'Or. La seconde partie fait référence à Galdós et sa vision de la femme adultère au XIX^{ème} siècle. La troisième partie rend compte du rapport entre Camilo José Cela, le franquisme et la femme adultère et /ou prostituée.

PROSTITUÉES ET ESCLAVES SEXUELLES AU SIÈCLE D'OR

Le siècle d'Or n'est pas encadré par des dates précises, bien qu'on considère généralement qu'il s'est étalé sur deux siècles, entre 1492, année de la fin de la Reconquête¹, de la découverte de l'Amérique et de la publication de la *Grammaire castillane* par Antonio de Nebrija. Mais l'année 1681, date du décès du dramaturge, Pedro Calderón de la Barca, est considérée comme la fin du siècle d'Or. Les pièces et représentations théâtrales de cette époque s'adressent à un public Blanc qui se rend compte qu'il appartient à une race supérieure et qui ne saurait se mélanger avec les esclaves Noirs. L'importance du théâtre au sein de la société du siècle d'Or se dégage car il s'agit d'un genre littéraire qui met à nu les strates sociales.

¹ La « Reconquista », « Reconquête » en français, est la période de l'histoire de la Péninsule Ibérique d'environ 780 ans entre la conquête de la Péninsule Ibérique par les Omeyyades en 711 et la chute, en 1492, du royaume nasride de Grenade aux mains des royaumes chrétiens en pleine expansion. La conquête complète de Grenade marque l'expulsion des musulmans et des juifs hors d'Espagne, nation définitivement unie sous la bannière du christianisme incarné par les Rois Catholiques Isabel I de Castilla et Fernando II de Aragón.

Que voit-on depuis l'œil du théâtre ? [...] où des rôles sociaux ont pu être représentés. [...]. Le théâtre, tout comme la recherche, produit [donc] une matière intelligible sur la société. [En effet,] lieu particulier d'énonciation du monde, la scène de théâtre est un axe attrayant permettant de cerner les modes de pensées et les différents groupes sociaux qui fondent l'Espagne du Siècle d'Or (Landrin, 2019, p. 4).

Le théâtre indique que beaucoup de femmes qui pratiquent la prostitution au siècle d'Or ne le font que pour payer leur loyer, mais exercent aussi d'autres professions considérées comme honnêtes. D'autres le font de manière plus fréquente et organisée dans des bordels ou des maisons privées, dépendant généralement d'une « alcahueta », qui est une ancienne prostituée sachant repérer les clients, ou d'un proxénète, appelé « rufián » qui les exploite et les protège d'éventuelles agressions (García Jiménez, 2018). Un certain nombre de prostituées, dites les « cantoneras » ou « busconas », offrent leurs services dans la rue et se rendent ensuite au domicile du client, qui peut appartenir à n'importe quelle classe ou catégorie sociale. Nous l'observons dans la tragicomédie *La Celestina* (1500) de Fernando de Rojas à travers le personnage éponyme. Nous découvrons qu'il s'agit d'une femme forte et courageuse, capable de continuer à exercer « le plus vieux métier du monde » malgré son âge avancé – une soixantaine d'années – et le contrôle strict de la prostitution par les autorités. Le personnage Celestina semble être au courant des sanctions que les autorités ont décrétées pour les proxénètes et la pratique de la prostitution clandestine. Par conséquent, consciente du danger qu'elle court, Celestina essaie de garder ses activités inaperçues de ses proches sans être remarquée par ses voisins. Ainsi, face à la demande de Sempronio et de Pármeno pour qu'elle distribue les bénéfices qu'elle leur avait promis, Celestina les supplie de ne pas crier pour ne pas éveiller les soupçons des voisins. Elle murmure : « [...] Vete con Dios de mi casa tu. Y essotro no de bozes, non allegue la vecindad [...] » (Rojas, 2003, p. 189). Sa grande habileté réside aussi dans le fait de combiner des images médicales avec des métaphores érotiques et de réussir ainsi à faire disparaître la peur et la honte de Melibea et à obtenir sa confession. Celestina convainc même Areúsa, jeune fille qui lui est redevable, par ses paroles d'avoir des relations sexuelles avec Pármeno contre sa volonté :

Que uno en la cama y otro, en la puerta y otro, que suspira por ella en su casa, se precia de tener. E con todos cumple y a todos muestra buena cara y todos piensan que son muy queridos y cada uno piensa que no ay otro y que el es solo el priuado y el solo es el que le da lo que ha menester [...] » (Rojas, 2003, p. 151).

La femme est décrite par le dramaturge sous les traits d'une grossière et vulgaire prostituée, à tout le moins comme un être dont les mœurs et le mode expressif sont ceux des basses classes sociales. A l'instar de Fernando de Rojas, le lecteur et/ou le spectateur se rend(ent) compte que chez Lope de Rueda, amour, fréquentation interdite et adultère se mêlent et s'entrecroisent, avec des personnages féminins qui pratiquent la tromperie et la dissimulation :

Así, algunos de los personajes femeninos creados por Rueda son mujeres fuertes y emprendedoras, como la protagonista de *La mujer brava*; mujeres que toman las riendas, no sólo de su casa discutiendo las decisiones del marido, como Águeda de *Las aceitunas*, sino de su vida, como ocurre con Bárbara, la protagonista de *Cornudo y contento*, quien con su astucia, habilidad y descaro, engaña a su ingenuo y simple marido, siendo ella misma la que con picardía propone argucias a su amante (García Sierra, 2002, p. 858).

Les personnages féminins de Lope de Rueda cachent de terribles secrets, en lien avec le sexe. C'est la raison pour laquelle dans les comédies du siècle d'Or, par exemple chez ce dramaturge, le lecteur ou le spectateur se trouve confronté à l'univers des proxénètes, des prostituées, des voleurs, des domestiques et des brutes. Toutefois, la représentation de la femme dans la comédie du siècle d'Or se caractérise aussi par le fait que, Blanche, Noire ou Mulâtre, celle-ci se reconnaît comme un objet érotique convoité par les hommes de toutes les classes sociales. Dans *El médico de su honra* (1637) de Pedro Calderón de la Barca, le personnage féminin Doña Mencía, une noble Blanche, est obsédée par l'honneur qui ne doit point être souillé :

Así mi honor en sí mismo
Se acrisola, cuando llego
A vencerme, pues no fuera
Sin experiencias perfecto (Calderón de la Barca, 1637, V. 149-152).

La femme sait donc qu'elle est responsable de l'honneur de sa famille et c'est pourquoi elle se bat pour le préserver dans une société où la misogynie n'est pas à écarter. En effet,

On peut [d'abord] distinguer [...] une misogynie sociale institutionnelle qui pense la femme incapable de remplir des fonctions plus ou moins importantes [, ensuite] une misogynie des représentations dévalorisées-dévalorisantes de la femme en général qui la présente comme dangereuse ; [enfin] une misogynie en colère, active, devenant agressive, en particulier dans les couples (Letondal, 2008, p. 9).

L'image dévalorisante de la femme, Noire ou Blanche, demeure une thématique des comédies de la Péninsule ibérique, portugaise et espagnole. Dans la comédie *D'Anrique da Mota a um Créligo sobre ãa pipa de vino que se lheí foi polo chã, e lamentava* (1495) du portugais Anrique Da Mota, la servante Noire, dont le nom n'est pas précisé, se défend contre les attaques de son maître blanc, un prêtre, qui l'accuse de vol. La femme Noire lui fait savoir qu'elle recourra au juge et au sacristain pour défendre son honneur au risque d'évoquer leurs multiples relations sexuelles forcées. En effet, la servante Noire, telle est une esclave sexuelle résignée, a dû subir plusieurs assauts du prêtre sans pouvoir opposer de résistance. Surpris et effrayé par la hardiesse de la femme Noire, le prêtre se ravise car il a réellement peur que les révélations de sa servante Noire portent atteinte à sa réputation d'ecclésiastique prétendant vivre la chasteté et, au-delà de sa personne, mettent à mal l'Eglise catholique :

Oo perra de Maniconguo [...]
E poys ela he tam rroy,
Bem ssera que me perçeba,
Diraa que' e minha mançeba
Pera sse vinguar de mym (Anrique da Mota, 1495, p. 478-479).

Si le prêtre a peur des révélations de sa servante noire au sujet de leurs relations sexuelles, c'est qu'il craint l'Inquisition (Vassallo, 2020, p. 1-28) parce que l'Eglise, à travers le Concile de Trente (1542-1563), considérant le sexe comme une « force perturbatrice de la société » (Sarrion Mora, 1994, p. 36), exalte la chasteté et le célibat, au détriment de l'état de mariage. Ainsi, le Concile prescrit-il des amendes, des emprisonnements temporaires et même la privation des avantages dont bénéficient les religieux, afin que ceux-ci fassent amende honorable en cas de fautes avérées telles que :

Aventuras amorosas y sexuales, amancebados públicamente y con hijos, malos tratos a quienes denunciaban sus fraudes, uso de armas y vestimentas poco dignas, ventas ilegales de vino, carbón, etc. en tabernas y otros garitos, jugadores, analfabets o muy poco formados, simoníacos y usureros, arrendadores de esclavos (Peña Díaz, 2010, p. 52).

La réaction de la servante Noire est emblématique. Le cas de cette femme, dont la présence en Espagne s'explique par la traite des Noirs, donne l'image des esclaves sexuelles dont le pouvoir de séduction est une réalité. Le maître Blanc, ou Musulman, décide d'abuser d'elle puisqu'il en est le propriétaire. Il est libre d'user de son corps en lui imposant toutes les pratiques sexuelles qu'il souhaite expérimenter. Par exemple, le récit court *El amante liberal* (1613) et la tragicomédie *los baños de Argel* (1615) de Miguel de Cervantes évoquent cette situation. En réalité, les femmes capturées lors des rapt sur les deux rives de la Méditerranée par les corsaires chrétiens ou musulmans font aussi l'objet d'un traitement similaire. Telle est la conclusion à laquelle aboutit Hutchinson (2010, p. 151) en ces termes: « por ambos lados, sin embargo, la esclava misma ocupa un espacio propio cuyos parámetros quedan fuera de la culpa y la moral: sexualizada al máximo, la esclava (a diferencia de la prostituta o la cortesana, por ejemplo, y también lejos de la mujer honrada) permanece inocente».

En tant que personnage féminin du siècle d'Or, l'esclave sexuelle devient la figure de proue d'un combat en vue du respect de sa dignité même si le portrait qui est fait d'elle se décline sous divers aspects, à la fois comme simple objet sexuel et comme sujet pensant caractérisé par le respect de son honneur (Lobato, 2017, p. 305-325). Qu'en est-il du regard de l'écrivain du XIX^{ème} siècle, en l'occurrence Pérez Galdós, sur la sexualité, plus précisément l'adultère de la femme ?

GALDÓS ET L'ADULTÈRE FÉMININ AU XIX^{ÈME} SIÈCLE

L'œuvre *Realidad* de Galdós, d'abord roman publié en 1889, puis pièce théâtrale présentée en 1895, répond de façon originale au schéma du roman et du théâtre d'adultère. En effet, la femme adultère remet en question le sens du mariage et des rôles sexuels, car elle met à l'épreuve la famille en tant qu'institution, la maternité et la transmission des biens, qui sont les piliers de la société bourgeoise.

El adulterio es un fenómeno sociológico grave, del que el teatro puede dar cuenta a fondo por medio del análisis de las motivaciones, por un examen más justo de los puntos de vista de los cónyuges, por el intento de una solución que no tiene por qué estar necesariamente en conformidad con los paradigmas dictados por la costumbre (Belot, 1982, p. 85).

A la lecture de l'œuvre galdosienne, l'adultère féminin correspond à une transgression impardonnable du point de vue de la société patriarcale espagnole qui semble plutôt tolérer l'adultère masculin. Mais avec *Realidad*, aussi bien le roman galdosien que la pièce théâtrale du même écrivain, apparaîtra la première œuvre espagnole qui rompt avec la tradition de la vengeance du mari cocu (Belot, 1982, p. 89). L'adultère d'Augusta est identifié au chaos qui menace l'ordre social bourgeois de l'Espagne du XIX^{ème} siècle. Le traitement du sujet de l'adultère est propre aux réalistes français et espagnols, surtout que Galdós s'inspire du maître du réalisme français Gustave Flaubert dans la mesure où des similitudes existent au niveau de leurs techniques d'écriture issues du réalisme (Mejía González, 2012, p. 87). A l'image du personnage Emma Bovary du roman éponyme de Gustave Flaubert publié en 1857, le personnage féminin galdosien

Augusta tombe également amoureuse d'un autre homme pour échapper à l'ennui de la vie bourgeoise, qu'elle trouve trop ordonnée et rigide :

Me atrae el desorden (...) Es cierto que me atrae el misterio, lo desconocido. Lo claro y lo evidente me aburre (...) ¿Por qué me enamoraste, granuja? Porque eres una realidad que no está muy clara»» (Pérez Galdós, 1895, Jornada II, Escena IX).

Augusta accepte et admire son mari, mais elle ne l'aime pas. L'adultère ne signifie rien pour elle, car elle considère que le véritable amour est un sentiment légitime. Dans la pièce théâtrale comme dans le roman, Augusta Cisneros et son mari Tomás Orozco n'ont pas de véritable communication. La jeune femme a une liaison avec Federico Viera, un homme jeune, séduisant et aristocratique mais impeccable. Sa fierté de classe l'empêche d'accepter l'aide de quiconque, sauf de son amie Leonor, La Peri, une prostituée. Federico n'est attaché à Augusta que par pure concupiscence. Il songe à l'abandonner parce que cela le dérange qu'elle lui offre toujours de l'argent. En outre, il souffre quand il voit qu'elle trompe Orozco, un bourgeois au grand cœur et de bonne moralité. En effet, Orozco a hérité d'une grande fortune obtenue par des fraudes de son père, associé de Joaquin Viera, père de Federico, l'amant de sa femme. Et de cette origine illicite de la fortune vient à Orozco cette manie spiritualiste de la perfection. L'intérêt de *Realidad* réside dans la manière originale dont Galdós aborde le sujet de l'adultère qui va à l'encontre des modes de pensée de la société espagnole du XIX^{ème} siècle. L'époux trompé était en droit d'assassiner sa femme sans faire l'objet d'une quelconque mise en accusation :

Se ha de subrayar la autoridad hacia el marido para asesinar tiránicamente con sus propias manos a los adúlteros sorprendidos *in fraganti*, potestad que se conservaría en vigor hasta 1822 y que fue reformada en los códigos penales del XIX mediante la tipificación del uxoricidio (asesinato de una mujer a manos de su marido), como homicidio atenuado, castigado con la pena casi simbólica de destierro. Así lo señala el art. 438 del citado Código Penal de 1870, que transcribe fielmente la formulación de los anteriores y que conservará su presencia en nuestro derecho hasta 1963.

Par conséquent, le personnage Orozco s'inscrit dans une dynamique différente de celle des hommes de son époque, prompt à se venger de leurs épouses et amants une fois l'adultère découvert. Avec *Realidad*, l'écrivain espagnol innove à travers l'attitude du marié trompé qui, informé de l'infidélité de la femme, veut lui pardonner sans attenter à sa vie et à celle de son amant comme l'y autorise la loi en vigueur. Orozco s'attend stoïquement à ce qu'elle l'avoue, sans prendre de résolution violente pour réparer son honneur.

OROZCO.- (para sí.) Ánimo, y adelante. Volvamos a esta vida externa, cuya estupidez me es necesaria, como la esterilidad glacial del yermo en que habito. Vivamos en esta aridez pedregosa, como si nada hubiera ocurrido. Despierto de un sueño en que sentí reverdecer mis amortiguadas pasiones, y vuelvo a mi rutina de fórmulas comunes, dentro de la cual fabrico, a solas conmigo, mi deliciosa vida espiritual. (Alto y con resolución.) Augusta. (Pérez Galdós, 1895, Journée V, Scène XII).

Augusta reconnaît les mérites de son mari, l'admire, ressent de l'affection pour lui, mais ne l'aime pas. Pour elle, l'adultère ne signifie rien de mal, car elle considère que le véritable amour est un sentiment légitime. Convaincue que son amour est légitime, Augusta, la femme mariée infidèle, est une créature amoral, indifférente aux normes de la société dans laquelle elle vit ; cependant, son mari, Tomás Orozco, et son amant, Federico Viera, sont tous deux dépendants de ces normes. Augusta, en revanche, vit et pense comme

un esprit libre qui s'ennuie au sein de son couple. Elle trouve son époux idiot et aspire à autre chose, ce qui l'entraînera à l'adultère. Elle affirme: « A mí, no. Estoy acostumbrada a sus tonterías, y la oigo como si leyera los chascarrillos de la sección amena de un periódico » (Pérez Galdós, 1905, Journée III, Scène VI). Dans la plupart des romans d'adultère, l'héroïne finit par être punie de mort pour avoir violé l'institution du mariage (Houel, 2004, p. 117-125). Chez Pérez Galdós, la femme adultère survit sans être punie et c'est plutôt son amant qui meurt. Federico Viera se suicide car il ne peut pas vivre en sachant qu'il a outragé l'honneur de son ami et protecteur, l'époux de sa maîtresse. Il se sent inférieur au mari d'Augusta, qui subit l'infidélité de sa femme et veut toujours l'aider financièrement. Federico ne supporte pas d'être un « éternel assisté ». Rappelons que dans la vie de Federico, il y a deux femmes, Augusta, la femme mariée et La Peri, la prostituée. Pour Federico, Augusta est une femme dominatrice qui essaie d'acheter sa fidélité et sa confiance avec de l'argent qui provient des coffres de son mari. Benito Pérez Galdós nous présente un renversement des rôles dans *Realidad*; généralement, dans les romans d'adultère, la femme est acculée et sans argent et se tourne vers l'homme pour le résoudre. Le lecteur ou le spectateur assiste à un retournement de situation dans *Realidad* où l'amant, ruiné, endetté est blessé dans son amour propre lorsque sa maîtresse bourgeoise, Augusta, lui propose de partager ses biens car elle est très riche. Elle le rappelle en ces termes : « Soy rica. ¿Cómo puedo soportar que vivas en la miseria? Quiero compartir mi bienestar contigo, delante del mundo si es necesario. No me avergüenzo de ello » (Pérez Galdós, Journée II, Scène X). Federico trouve cette offre humiliante et se sent indigné qu'une femme lui donne de l'argent parce qu'il est son amant. Il a la certitude d'être devenu un « prostitué » à l'instar de La Peri et n'accepte pas la dégradation, d'où la nécessité pour lui de disparaître en se suicidant. Le lecteur assiste donc à une situation contraire dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, où le personnage Emma se suicide parce que son amant lui refuse l'argent pour payer ses dettes. Federico se suicide parce qu'il s'est senti déshonoré en recevant de l'argent de la part de ses deux amantes. Toutefois, avant son suicide, la prostituée La Peri était sa consolatrice car leurs relations sont devenues, au fil du temps, maintenant désintéressées. Mais La Peri, prostituée-amante de Federico, devenue sa confidente, n'a pas cessé de lui prêter de l'argent pour payer ses dettes. Les faveurs, aussi bien sexuelles que financières, sont certes acceptées par Federico, mais le plongent dans un profond malaise. En effet, le fait qu'une prostituée s'occupe de lui, comme s'il était un proxénète, lui renvoie l'image d'une classe sociale bourgeoise espagnole désabusée, déclinante et dégradée. C'est dans cette perspective qu'il affirme ce qui suit : « Por nada del mundo aceptaría ciertos favores de un amigo de mi clase. ¿Por qué los acepto de ti, sin que mi propiedad se vea afectada? No puedo explicárselo con claridad [...] ¿Acaso se basa en nuestra degradación? » (Pérez Galdós, Journée II, Scène V).

Face à la critique de la bourgeoisie opérée par l'écrivain, nous sommes amené à souligner que Galdós semble présenter l'adultère, voire la prostitution, comme un acte de rébellion contre les normes sociales qui oppriment les femmes. La femme est libre d'user de son corps comme elle l'entend. Son œuvre romanesque est sans aucun doute une critique sévère des valeurs morales et sociales de la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle (Acosta González, 2015). Le thème de l'adultère est présenté dans ses romans sous différents angles. Dans le roman *La de Bringas* (1884), Pérez Galdós décrit les problèmes d'une femme de classe moyenne, Rosalía Pipaón, qui, détruite par des raisons économiques, commet un adultère pour payer ses dettes. Dans *Lo prohibido* (1884-1885), le sujet est traité du point de vue du séducteur. José María Bueno

de Guzmán, un riche héritier libertin, séduit ses cousines pourtant mariées qui se prêtent à ce jeu pour fuir l'ennui. En revanche, dans la tragicomédie *Realidad*, le sujet de l'adultère est présenté sous un angle plus libéral. En effet, le lecteur découvre tour à tour un mari exceptionnel, Orozco, décrit sous les traits d'un saint séculier, un amant, Federico, qui se suicide pour préserver son honneur et une femme mariée, Augusta, sexuellement libre. Celle-ci ne se sent pas coupable de son infidélité. Au contraire, quand Orozco lui demande d'avouer son infidélité afin qu'il lui pardonne, Augusta nie et le monologue intérieur l'atteste *No me confieso, no me confesaré. Su santidad me congela*» (Pérez Galdós, 1905, Journée V, Scène XII). Orozco reste totalement impuissant. Il s'agit d'un mari bouleversé face à l'attitude de son épouse : « No tiene alma en absoluto [...]. Si me confiesa la verdad (...), la perdonaré e intentaré recuperarla [...]. ¿Merece la pena este perdón? El perdón de los que no sienten nada, ¿es un perdón? » (Pérez Galdós, 1905, Journée V, Scène XII).

Le personnage Orozco n'est pas le prototype de l'Espagnol qui est tenu de laver dans le sang l'humiliation due à l'adultère de son épouse. Le Code pénal espagnol de 1870 incluait déjà dans son texte la formule de la vengeance du sang, un pouvoir pénal accordé aux pères et aux maris de tuer leurs filles et leurs femmes, ainsi que leurs amants. Par conséquent, Orozco devient l'anti-modèle car l'adultère des femmes attaque la structure patriarcale, défait la structure familiale traditionnelle comme le perçoit la société espagnole du XIX^{ème} siècle. En effet, aussi bien dans la scène d'exposition et le dénouement de la tragicomédie que dans l'excipit et l'incipit de l'œuvre galdosienne, le personnage féminin Augusta exalte l'adultère, le transformant en une relation bourgeoise, stable et qui équilibre le foyer dans lequel la femme s'ennuie. Mais le théâtre de Benavente, bien que postérieur à celui de Pérez Galdós, reflète des positions plus conservatrices que ce dernier. C'est ainsi que dans *Rosas de Otoño*, publié en 1905, l'on assiste à une tolérance sociale à l'égard de l'époux qui trompe sa femme contrairement à une sévérité implacable de l'adultère de l'épouse. La femme adultère humilie sa famille et commet une faute impardonnable :

Ya sé que, si el cariño existe, solo está en esa prosa de la vida, y entre su aridez y su vulgaridad hay que saber encontrarlo, si no queremos llorar toda la vida algún error irreparable [...]. ¿ Es verdad lo que dice Pepe ? ¿ Es verdad lo que dice tu marido ? Pues ni en su casa ni en ésta puedes estar; porque si allí deshonoras a tu marido, aquí deshonoras a tu padre (Benavente, 1970, Acte III, Scène XII).

La pièce théâtrale de Benavente, à la différence de celle de Pérez Galdós, met plutôt l'accent sur la sauvegarde d'un ensemble de valeurs traditionnelles rejetant toute forme d'adultère de la femme espagnole. À l'épouse abandonnée et incomprise et à la prostituée ne se verront offrir rien d'autre qu'une sorte d'acceptation résignée du quotidien. Toutefois, comment l'adultère et la prostitution sont-ils abordés par le romancier Camilo José Cela, virulent critique du franquisme ?

CELA, FRANQUISME, ADULTERE ET PROSTITUTION

Ce « privilège de la vengeance du sang » a été réintroduit par la dictature de Franco et révisé en 1963, l'éliminant du code pénal. Cependant, la figure du mari en tant que chef de famille et la nécessité d'une licence maritale n'ont pas disparu jusqu'à la réforme du code civil de 1975, qui a constitué une étape décisive pour les femmes. Le délit d'adultère, présent dans le Code Pénal de 1944, était un crime en Espagne jusqu'au

26 mai 1978. Les articles 449 et 452 du Code Pénal relatifs à l'adultère et au concubinage indiquaient des peines allant de six mois à six ans d'emprisonnement. Il y a donc une répression, non seulement de l'adultère féminin, mais aussi et surtout de l'usage sexuel sous Franco (Alonso Tejada, 1977). Dans *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, cela est évident :

En lo que respecta a la cuestión del sexo en *La colmena*, está reflejada por varios casos como el de Victoria y Purita entre otros. En esta novela el escritor español pretende reflejar las causas que llevaron a estas personas a ir por el camino de la prostitución y el sexo a cambio de dinero [...]. En esta novela, también es preciso señalar la obsesión de los hombres por el sexo, como se ve en su preocupación por ver a una chica desnuda, como ocurrió con Victoria. El acoso por parte de un señor mayor fue mientras iba de camino a su trabajo en la imprenta «El Porvenir» (Maghrabi, 2012, p. 119).

La question de la prostitution est l'une des préoccupations de Franco et c'est dans cette perspective qu'il rétablit, en 1941, la réglementation de la prostitution sous prétexte de l'augmentation des maladies sexuelles. En outre, d'un point de vue plus symbolique, le rétablissement du système de régulation a pour objectif de mettre en sécurité des femmes dignes du pays des mères pieuses, libérées de la pression sexuelle des hommes, qui peuvent pratiquer une sexualité libre dans des maisons closes. En dépit du puritanisme en vigueur durant le premier franquisme entre 1939 et 1953, il existe une prostitution féminine dont l'importance n'est pas révélée par les chiffres officiels. En outre, une distinction est faite entre la prostitution officielle et la prostitution clandestine, cette dernière dépassant de 80 % la prostitution officielle, c'est-à-dire la prostitution réglementée par l'État espagnol franquiste (Nuñez Díaz-Balart, 2003). La prostitution est organisée comme un service à l'ensemble de la société dans le but de maintenir la paix, la cohésion sociale tout en préservant la virginité des jeunes filles chrétiennes pratiquantes et appartenant à la bonne classe sociale. En effet, « el burdel era parte integrante del espacio sexual del hombre español, claramente considerado como parte esencial del orden moral, de la salvaguarda de la virginidad femenina y de la tranquilidad cristiana » (Guereña, 2000, p. 167).

De plus, l'inquiétude concernant la prostitution est liée au fait que la considération au XIX^{ème} siècle de la prostitution comme un « mal nécessaire » n'apparaît pas dans le réalisme social sous l'ère franquiste ; même si l'intention des romanciers est de dénoncer cette pratique. La marginalisation des prostituées apparaît dans les romans de Cela comme une caractéristique commune à l'Espagne sous Franco. Cependant, en raison de la famine et de la mauvaise situation économique du pays dans les premières années de la dictature, de nombreuses femmes se sont tournées vers la prostitution de rue comme seul moyen de gagner leur vie (Phaeton, 2003). Une marginalisation résultant des problèmes sociaux que l'Espagne a connus pendant cette période et qui peut être constatée en observant les vicissitudes des prostituées. Par exemple, dans *La colmena*, une étudiante analyse les raisons d'entrer dans le monde de la prostitution : « Para ser puta, hay que ser medio analfabeta o estar muy desesperada » (Cela, 1992, p. 270).

Le mot *pute* évoque un certain mépris et appartient au discours populaire ou à un sous-groupe, ici c'est le discours étudiant. Le langage et l'explication de l'étudiante sont très grossiers et suggèrent que le manque d'éducation et le désespoir sont des éléments externes qui agissent sur les femmes qui se livrent à la prostitution. En outre, se dégage une volonté de limiter la prostitution aux seules femmes, comme pour

insister une fois de plus sur la marginalisation des femmes dans la société. Dans *La colmena*, Elvira, cette prostituée des bas-fonds, est présentée par rapport à son passé avec, par exemple le rappel que son père est en prison parce qu'il a tué sa femme pour cause d'adultère. Dans le roman, la misère et le désespoir apparaissent comme des éléments communs à toutes les prostituées, puisque près de la moitié d'entre elles confirment que le manque de ressources économiques les a conduites à la prostitution. Le narrateur omniscient prend position et donne une image presque positive du personnage Elvira en affirmant : « La pobre mujer es una sentimental que se lanzó a la vida para no morir de hambre » (Cela, 1992, p. 79). L'adjectif *pauvre* fait référence à la religion catholique, d'autre part l'adjectif sentimental exclut la notion de vice qui est généralement associée aux prostituées et enfin, l'utilisation du verbe *jeter* traduit la dureté du manque de choix de cette femme. D'autre part, en ce qui concerne l'âge des prostituées, nous observons que plusieurs personnages sont de très jeunes femmes, sortant souvent à peine de l'enfance ou de l'adolescence. Ainsi, dans *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, roman paru en 1962, le narrateur évoque-t-il le cas d'une jeune fille de quinze ans qui se livre à la prostitution : « A los quince años, ya se vendía profesionalmente » (Martín Santos, 1992 p. 187). Le lecteur note une certaine désapprobation du narrateur face aux pratiques sexuelles de la jeune prostituée et au caractère inhabituel de la jeunesse du personnage. Dans *Tiempo de silencio*, les caractéristiques récurrentes qui apparaissent comme facteurs de marginalisation sont résumées à travers l'évocation d'histoires personnelles de différents personnages. Il s'agit, entre autres, de l'absence de liens familiaux solides, la précocité du premier rapport sexuel, les grossesses non désirées, la grande précarité économique, l'abandon ou les mauvais traitements de la part du petit ami sont des pièces constitutives des différentes souffrances de la prostituée. De même, toutes les catégories sociales de l'Espagne de Franco sont représentées, et à chaque catégorie sociale correspond une classe sociale de prostituées. Ainsi, les aristocrates, les bourgeois, les fonctionnaires sont les clients de la prostitution de luxe ; les étudiants et les soldats sont les clients de la prostitution du monde souterrain. C'est ainsi qu'un autre personnage du roman, jeune étudiant en médecine dénommé Pedro, pratique un avortement clandestin qui provoque la mort d'une très jeune prostituée, se cache dans un bordel où il va habituellement. Dans *San Camilo* de José Camilo Cela publié en 1974, le samedi soir est présenté comme un jour d'affluence pour les prostituées. Le client, touriste américain, pour cinq dollars achète du plaisir et classe les prostituées selon la couleur de peau : « A las putas negras se las puede echar de la cama cuando se acabe » (Cela, 1974, p. 194). Les romans du réalisme social sont une mise en accusation du régime franquiste car, au yeux de la société espagnole, les hommes ayant relations sexuelles avant le mariage ne sont coupables de rien, mais semblent être les plus virils du monde.

CONCLUSION

La société espagnole, à travers le substrat littéraire, pose un regard réducteur sur la place de la femme considérée comme un être soumis au plaisir masculin du siècle d'Or au XX^{ème} siècle franquiste. Bien que reconnaissant l'existence de l'esclavage sexuel, la prostitution et l'adultère, les textes littéraires étudiés indiquent que le machisme reste la norme en Espagne. Certes, force est de constater que Benito Pérez Galdós tente de justifier l'adultère féminin dans une Espagne viscéralement patriarcale et traditionnelle, mais cette approche est rejetée par ses contemporains. En réalité, les pièces théâtrales et romans, de Lope de Rueda,

Fernando de Rojas, Benito Pérez Galdós, Camilo José Cela et Luis Martín Santos servent d'outils d'analyse de la condition et de de la représentation du sexe féminin dans l'Espagne du siècle d'Or au XXème siècle. La prolifération des lieux délictueux, critiqués par les écrivains, où se pratiquent la débauche, le libertinage sexuel ou la prostitution est une évidence de cette Espagne fausse, hypocrite et démythifiée qui tente de sauver les apparences. Au-delà de ces auteurs, la question digne d'intérêt de la femme esclave ou objet sexuel dépasse les frontières espagnoles. Cette problématique est de plus en plus mise en exergue par les différents mouvements féministes actuels, qui tentent de réhabiliter, depuis le XXème siècle, l'image de la femme en prônant l'égalité des sexes et la nécessité de respecter les droits et libertés individuelles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACOSTA GONZÁLEZ María Lourdes, (2015), *La aparición de una nueva sociedad en la obra de Benito Pérez Galdós*, Thèse de Doctorat, Barcelona, Universidad de Barcelona,.
- ALONSO TEJADA Luis, *La represión sexual en la España de Franco*, (1977), Madrid, Círculo de Lectores.
- BELMONTE RIVES Paloma, (2017), *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria*, Thèse de Doctorat, Elche, Universidad Miguel Hernández.
- BELOT Albert, (1982), « Galdós y la fábula del adulterio », *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, n°39, 1982, p. 81-97.
- BENAVENTE Jacinto, (1970), *Rosas de Otoño*, Madrid, Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, (1637), *El médico de su honra*, [En ligne] URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-medico-de-su-honra--1/html/>
- CELA Camilo José, (1996), *La colmena*. Madrid, Ed. Jorge Urrutia.
- CELA, Camilo José: *San Camilo, 1936*, (1992), Madrid, Alianza Alfaguara.
- GARCÍA JIMÉNEZ Gustavo, (2018), « La prostitución en el Siglo de Oro », *Despertar ferro* [En ligne]. URL: <https://www.despertaferro-ediciones.com/2018/la-prostitucion-en-el-siglo-de-oro/>
- GARCÍA SIERRA Begoña Leticia, (2002), « Sociedad y personajes en *Los pasos* de Lope de Rueda », *AISO. Actas VI*, p. 853-862.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2000), « Marginación, prostitución y delincuencia sexual: la represión de la moralidad en la España franquista (1939-1956) », En MIR, C.; AGUSTÍ, C.; GOLONCH, J. (eds.), *Pobreza, marginación, delincuencia y políticas sociales bajo el primer franquismo*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- HOUEL Annick, (2004), « Une passion au féminin : l'adultère », *Cliniques Méditerranéennes*, n°69, p. 117-125.
- HUTCHINSON, Steve, (2010), «Esclavitud femenina y erotismo en el Mediterráneo áureo», *eHumanista*, Vol. 15, p. 136-153.
- LANDRIN Lise, (2019), « Déclencher, représenter, restituer : le théâtre comme méthode géographique », *Cybergeog* [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/cybergeog/33530> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cybergeog.33530>

- LETONDAL Jacques, (2008), « Introduction générale à la misogynie ou bref parcours sur un champ de savoir », *Érès*, n°194, vol. 3, Toulouse, Editions Érès, p. 9-16.
- LOBATO María Luisa, (2017), « El paso de negra en *El coloquio de Gila* Lope de Rueda, y otras negras en el teatro del siglo XVI », *Hipogrifo*, n°5, vol. 1, Madrid, IDEA, p. 305-325
- MAGHRABI Madian, (2018), « “Pobreza y sexo en La colmena de Camilo José Cela y El edificio Yacobian de Alaa AlAswany” », *Actio Novia*, n°2, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, p. 108-132.
- MARTÍN-SANTOS Luis, (1992), *Tiempo de silencio*. Barcelona, Seix Barral.
- MEJÍA GONZÁLEZ Alma Leticia,, (2012), «Relaciones entre Flaubert y Galdós: el caso de La educación sentimental», p. 87, *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Vol. 5, Roma, Bagatto Libri, p. 86-91.
- NUÑEZ DÍAZ-BALART Mirta, (2003), *Mujeres caídas: prostitución en la España franquista (memoria)*, Oberón, Flor del Viento Ediciones.
- PÉREZ GALDÓS Benito, (1895), *Realidad* [En ligne]. URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/obra-visor/realidad-novela-en-cinco-jornadas--0/html/
- PHAETON, Jacqueline, (2003), *Prostitution et société en Espagne 1939-1956*, Tours, Université François Rabelais.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, (2010), « La vida cotidiana en la época moderna: disciplinas y rechazos », *Historia Social*, Valencia, Universidad de Valencia, n°66, p. 41-56.
- ROJAS Fernando de, *La Celestina* (2003), Barcelona, Bienvenido MorrosVicens Vives.
- SAPIRO Gisèle, (2014), *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte.
- SARRIÓN MORA Adelina, (1994), *Sexualidad y Confesión. La solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Alianza.
- VASSALLO Jaqueline, (2020), « Sexualidad y vida cotidiana de los sacerdotes de los obispados del Tucumán y Córdoba en tiempos inquisitoriales (siglos XVI-XIX) », *Revista Historia y Justicia*, n°15, p. 1-28. [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/rhj/7576> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhj.7576>