

E. DÍAZ, « *Maribel y la extraña familia* (1959) de Miguel Mihura... »

L'analyse de l'écriture de la pièce de Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia*, de son contenu, discours, thèmes et enjeux, donne lieu à une lecture sous le prisme de la thématique de réflexion de l'altérité et de la *convivencia*, montrant l'évolution de l'identité et de l'altérité de la protagoniste vers la *convivencia*.

Mots-clés : Théâtre espagnol, Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia*, identité, altérité.

El análisis de la escritura de la comedia de Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia*, de su contenido, discurso, temas y problemáticas permite una lectura desde el enfoque de la temática de la alteridad y de la convivencia, mostrando la evolución de la identidad y la alteridad de la protagonista hacia la convivencia.

Palabras-clave: Teatro español - Miguel Mihura - *Maribel y la extraña familia* – identidad - alteridad

***Maribel y la extraña familia*
(1959) de Miguel Mihura,
entre « Altérité et convivencia »**

ELVIRE DÍAZ

UNIVERSITÉ DE POITIERS

elvire.diaz@univ-poitiers.fr

Introduction

1. Je m'intéresserai ici à la pièce, à son contenu, à la scénographie, à ses enjeux mais surtout à son analyse sous le prisme de la thématique de l'altérité et de la *convivencia*. On le sait, depuis la réforme du Lycée général de 2019, dans la perspective du continuum lycée-université (« bac-3 / bac+3 »), la spécialité Langue, Littérature et Civilisation Étrangère et Régionale Espagnol, en Cycle terminal comprend deux thématiques en classe de Première : « Circulation des hommes et des idées » et « Diversité du monde hispanophone ».
2. Ces thématiques spécifiques s'appuient sur un programme limitatif, différent pour chacune des deux années, composé de quatre œuvres littéraires et d'un film. Mais, au total, 13 œuvres et 2 films sont proposés dans le cadre de l'enseignement d'espagnol du secondaire en classes d'approfondissement culturel et linguistique de BFL, de Bachibac ou de la spécialité LLCER Espagnol. *Maribel y la extraña familia* figure ainsi pour la seconde fois au programme de l'enseignement de spécialité de LLCER espagnol, en classe de première (années 2023-2024 et 2024-2025)¹, mais a été peu étudiée.

1 On trouvera le Programme littéraire de Première, ici : <https://www.education.gouv.fr/bo/2023/Hebdo20/MENE2310268N> (consulté le 23/10/2024).

3. Concernant les deux thématiques, signalons d'emblée que l'analyse de la pièce pourrait se faire sous le prisme de lecture des deux, mais que nous en privilégierons une dans cette contribution. Rappelons que la première, « Circulation des hommes et des idées », comporte trois sous-thématiques : « Voyage et exil », « Mémoire(s) : écrire l'histoire, écrire son histoire » et « Échanges et transmission », et la seconde, « Diversité du monde hispanophone », en comporte trois autres : « Pluralité des espaces, pluralité des langues : Langues, territoires et identités », « Altérité et *convivencia* » et « Métissage et syncrétisme ». C'est cette dernière thématique que nous retiendrons, au vu de la description qui en est faite par le texte ministériel² :

La diversité du monde hispanophone se reflète dans la pluralité de ses territoires et dans leurs contrastes. Villes moyennes ou mégapoles tentaculaires [...], immensités désertiques ou simple *pueblo*, pour ne citer que quelques exemples, sont au cœur d'une production littéraire et artistique abondante qui en reflète les mutations. Loin d'être un simple cadre, ces espaces qui s'étendent, reculent, intègrent ou excluent y sont traités comme des protagonistes à part entière.

Langue officielle dans 21 pays de trois continents (Amérique, Europe, Afrique), l'espagnol est parlé par plus de 500 millions de personnes, troisième langue la plus utilisée sur internet et deuxième sur les réseaux sociaux.

Cette expansion est le résultat des grandes expéditions et conquêtes du début de l'époque moderne, qui ont profondément enrichi et transformé l'espagnol. La rencontre de l'autre est devenue au fil du temps source d'enrichissement qui se reflète chaque jour davantage dans les sociétés, les arts, les coutumes, etc. Cette diversité du monde hispanophone est envisagée à travers trois axes d'étude.

Les relations à l'autre sont de différentes sortes. Mythe historiographique ou réalité, à l'époque médiévale, la *convivencia* évoque les relations harmonieuses entre des populations appartenant à des ethnies et à des religions différentes qui cohabitèrent au sein de la Péninsule ibérique, comme on peut le voir à travers les *Romances fronterizas*, par exemple.

À partir de 1492, le regard que les découvreurs et les conquérants ont porté sur les peuples qu'ils rencontraient au gré de leurs voyages ou de leurs campagnes, a fait l'objet de chroniques (Hernán Cortés, *Cartas de Relación*) qui sont autant de documents précieux pour aborder la notion d'altérité dans le monde hispanophone. Les notions d'altérité et de *convivencia* trouvent un écho dans la société contemporaine : en Espagne, avec les questions des nationalismes ou de l'accueil de l'étranger, touriste ou migrant ; en Amérique latine où la question du vivre ensemble reste d'actualité, par exemple avec les revendications des populations indiennes.

4. Par rapport aux deux thématiques évoquées, « Circulation des hommes et des idées » et « Diversité du monde hispanophone », et aux six axes possibles, la piste la plus pertinente et la plus riche est certainement la

2 Le descriptif complet de cette thématique peut être lu ici : https://cache.media.education.gouv.fr/file/SP1-MEN-22-1-2019/85/2/spe590_annexe3_22-1_1063852.pdf (consulté le 22/10/2024).

rencontre et les contacts avec l'autre, d'une part, et les différences entre Maribel et la *extraña familia* Terrón, d'autre part. L'altérité, indissociable de l'identité, conduit à l'idée de dualité, omniprésente dans la pièce, comme on le voit avec la présence et le contraste entre deux classes sociales (la famille Terrón/Maribel et ses amies prostituées), de deux territoires (ville/campagne ; beaux quartiers/quartiers populaires) ; deux mondes sociaux, économiques et idéologiques différents (de riches propriétaires d'une fabrique de *chocolatinas*, « Terrón e hijo »/prostituées) ; deux langues (formelle, colloquiale) et même de deux genres de musiques (la variété/le classique). Deux mondes que tout oppose et qui n'auraient jamais dû se rencontrer, sans le hasard de la rencontre entre Marcelino et Maribel, dans un lieu public (un bar) de Madrid, hors de leur territoire respectif habituel ; la pièce met également en présence deux générations et deux sexes, et pose la question de l'inclusion, sociale et de genre. Ainsi l'analyse de *Maribel y la extraña familia* répond à plusieurs des axes de la thématique « Diversité du monde hispanophone », puisqu'elle met en jeu l'importance de la langue et de l'espace (« Pluralité des espaces, pluralité des langues : Langues, territoires et identités ») et de l'« Altérité et convivencia ».

Miguel Mihura Santos : humoriste de presse, dessinateur, scénariste et dramaturge

5. Né à Madrid en 1905, Miguel Mihura est un enfant de la balle, issu du milieu du spectacle : du théâtre par son père, Miguel Mihura Alvarez (1877-1925)³, comédien et directeur de théâtre ; du cinéma, par son frère aîné, Jerónimo, réalisateur de cinéma connu. Il cultiva l'humour graphique dans la presse populaire, fut dialoguiste et scénariste de nombreux films, et fonda plusieurs revues d'humour satirique dont les plus connues sont *La ametralladora* et *La Codorniz*, qu'il créa et dirigea entre 1942 et 1946. Il est l'auteur de 23 comédies, dont la plus célèbre est *Tres sombreros de copa* (écrite en 1932, mais représentée seulement en 1952), d'autant de films, dont *Bienvenido Mister Marshall* (1953), et de centaines d'historiettes et de micro-récits illustrés.

6. Miguel Mihura écrit contre les clichés et les stéréotypes, sociaux ou linguistiques, le manque d'imagination, la mesquinerie, le mensonge,

3 Pour sa biographie, voir : <https://turismomedinasidonia.es/arte-y-cultura/personajes-celebres/miguel-mihura-alvarez> (consulté le 22/10/2024).

notamment des classes aisées. Son écriture, poétique, humoristique, absurde, porte sur des sujets sociétaux mais peu politiques, ou autant que possible, compte tenu du contexte. Il pratique un théâtre dit « de l'évasion », humoristique, sans problèmes politiques ou sociaux approfondis, éloigné du théâtre du réalisme social et des nouvelles expérimentations, et son écriture est parfois comparée à celle de Marcel Achard. Mais la période est marquée au théâtre par une réflexion existentielle et mélancolique. Pour l'intellectuel et historien Pedro Laín Entralgo, il fait partie de « *la otra generación del 27* », celle des humoristes. L'ancien ami de Mihura, l'humoriste José López Rubio, à l'occasion de son propre discours d'investiture à l'Académie espagnole en juin 1983, intitulé « *La otra generación del 27* », rappela les propos de Pedro Laín Entralgo, qui le premier évoqua cette « *otra generación* », ainsi : « Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27, la de los 'renovadores' –los creadores más bien–, del humor contemporáneo », avant d'en donner la liste des membres selon lui : Antonio de Lara « Tono », Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura et José López Rubio ⁴.

7. Mihura fut distingué à de nombreuses reprises : Prix national du théâtre (1952, 1960), du Prix Calderón de la Barca de literatura en 1964, élu à l'Académie royale espagnole en 1976 - mais, malade, il meurt en 1977. Il a traversé tout le XX^e siècle, dont il est un témoin : le règne d'Alphonse XIII, la dictature de Primo de Rivera, la Seconde république, la Guerre civile, la dictature franquiste et le début de la Transition.

8. En effet, le franquisme des années 1950-1960 n'est guère propice à la création et à l'innovation. La littérature sous le franquisme (1939-1975) est frappée par l'exil des grands noms et par l'exil intérieur de ceux qui sont restés. La censure frappe les arts depuis 1936 jusqu'à la Transition et le théâtre en particulier souffre en outre de l'absence de subventions. Le théâtre en 1950-1960 en Espagne est marqué par le contexte franquiste : censure, austérité, moralisme ; cependant une tentative de modernité apparaît avec le théâtre de l'absurde que Mihura pratique dans une certaine mesure et le théâtre social d'Alfonso Sastre ou Buero Vallejo par exemple, pendant du réalisme social dans le roman.

4 Voir « Los humoristas del 27 », <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/humoristas-27> (consulté le 25/10/2024).

9. Le contexte historique et politique suit quatre étapes, dont la relative ouverture des années 1950-1960, époque où la pièce est écrite (entre juillet-septembre 1959).
10. Après la période d'après-guerre (1939-1942) de reconstruction nationale, parallèlement à la II^e Guerre mondiale qui frappe l'Europe notamment, ce sont les années noires, du rationnement, de l'épuration et de la censure ; puis la période 1943-1952 est marquée par un fort isolement international, bien que l'Espagne entre à l'UNESCO en 1950 et à l'ONU en 1952, et bénéficie indirectement du Plan Marshall américain ; une lente et relative ouverture se produit entre 1953-1965 : l'Espagne, membre de l'ONU, signe en 1953 un concordat avec le Vatican et un accord avec les Etats-Unis pour installer des bases américaines sur le sol espagnol ; l'éducation du futur roi Juan Carlos de Bourbon est confiée à Franco, en 1954 ; l'année 1959 marquant l'ouverture à l'étranger et une stabilisation, avec un plan de stabilisation économique, la visite d'Eisenhower à Madrid en 1959 et le développement du tourisme. La dernière période (1966-75), le tardo-franquisme, est marquée par le délitement du régime et la lente agonie de Franco.

Mihura et Maribel

11. Le cas de *Maribel y la extraña familia*, dans l'œuvre mihurienne, est un classique. Il aborde une grande variété de thèmes : la femme libre, l'amour, le couple, le mariage, contre les stéréotypes, les clichés ou les tabous, l'inclusion, la question du genre, les différences de classe. Dès le titre, l'héroïne est désignée par un singulier, par une identité et une unicité, face au groupe « la extraña familia », mettant en avant le côté intime, intérieur, de cette fille de la rue que Mihura désigne comme « una profesional », « una chica de la carrera », « una chica de alterne ». La figure de la prostituée est récurrente dans son théâtre.
12. Dans une conférence en février 1977, avant son entrée programmée à l'Académie, Mihura rappelait l'importance des personnages féminins dans son œuvre :

Si mis personajes buenos son los femeninos es porque no hay nada que me aburra más, que me entristezca más, que me desespere más, que ponerme a escribir. Para no estar solo, invento, imagino, creo un tipo de mujer a mi gusto, que siento en una butaca, frente a mí y que me hace compañía cuando escribo y, mientras, ella me habla de sus cosas, y yo de las mías, y nos hacemos íntimos

amigos. Y así sale la comedia. Porque mi teatro soy yo y una mujer en frente
(Ramoneda, 1988 ; 702)

13. La pièce connaît un succès immédiat et donne lieu à un millier de représentations à Madrid. Elle reçoit le Prix national de théâtre et est adaptée au cinéma en 1960, par José María Forqué, avec comme comédien principal, Adolfo Marsillach. Elle est aussi jouée à l'étranger, au Théâtre de poche de Bruxelles en 1960. De même, la publication du texte est immédiate (Madrid, Rivadeneyra, 1959), et elle connaîtra une quarantaine de rééditions, soit individuelle, soit en étant associée avec une autre pièce de Mihura, notamment dans les éditions théâtrales spécialisées, les collections de référence Austral ou Alfil.
14. La pièce étudie l'évolution du personnage de Maribel, le changement progressif et vraisemblable de l'héroïne, en quelques semaines, qui affecte son caractère, son comportement, son apparence et son statut, la faisant passer de prostituée (« chica de alterne, una profesional »), à jeune femme « formal ». Cet argument s'inscrit dans une histoire littéraire : en effet, la situation est basée sur une variante du thème et du mythe de la rédemption de la prostituée par l'amour et la bienveillance, qui n'est pas sans rappeler la figure biblique de Marie-Madeleine, et l'acceptation des différences. L'argument de la pièce présente dès lors des relations intertextuelles avec les contes traditionnels de la bergère et du roi, de Cendrillon et du prince et, plus près de nous, avec des films comme *My Fair Lady*, voire *Pretty woman*. *My Fair lady*, célèbre film musical américain de George Cukor sorti en 1964, avec Rex Harrison et Audrey Hepburn, et qui reçut huit Oscars en 1965, montre l'éducation d'une jeune fille populaire. Il s'agit en fait l'adaptation de la comédie musicale du même nom, de Frederick Loewe et Alan Jay Lerner, créée en 1956, elle-même inspirée de la pièce de George Bernard Shaw, *Pygmalion* (1914). Outre ce clin d'œil, Mihura reprend aussi les personnages de Paula et des « chicas del music-hall » de *Tres sombreros de copa*, et la figure de la « tanguista » (une entraîneuse) qui attend « le client » dans les cabarets ou les bars qu'il a développée dans ses micro-récits journalistiques. La pièce est à mettre en relation avec d'autres œuvres de Mihura, sur le thème du mariage et le travail de la femme, comme *La bella Dorotea* et *Sublime decisión*.
15. Le thème, pour l'époque, interroge : il est difficile de présenter l'histoire d'une prostituée, mais en fait le sujet est plutôt la rédemption et la

transformation, afin de montrer que nul n'est assigné à un rôle. L'évolution du personnage, par l'éducation, la bienveillance et la bonté, revêt un aspect philosophique, qui relève de l'existentialisme face au déterminisme. Mais des facteurs permettent au lecteur et au spectateur de croire à cette possibilité.

16. Ainsi, c'est une famille « *extraña* », d'abord parce qu'elle ne reflète pas la famille canonique, traditionnelle franquiste ; on note par exemple l'absence de la figure du père, du *pater familias*, pour diriger la maison et décider, notamment au moment du mariage du fils, mais il est remplacé par les femmes (Paula et Matilde). De même, les deux femmes ignorent tout de la vie de la rue et donc ne reconnaissent pas le métier de Maribel, qu'elles considèrent comme une jeune femme moderne et émancipée, qui travaille. Elle est aussi étrange car marquée par une forme de folie, de « *quijotismo* ». Un brin de folie, d'originalité, frappe la famille, qui tel Don Quichotte voit autre chose que le réel : c'est le « *querer ver* », cette opposition entre les apparences et la réalité, qui leur fait porter un regard innocent et ingénu sur le monde. La place de la folie donne d'ailleurs lieu à la scène entre Maribel et le docteur Roldán : « *esta gente... ¿está bien de la cabeza? [...] ¿está usted seguro que..., que de locos, nada?* » (Acte 1, scène 7).
17. L'onomastique est aussi intéressante, avec ses connotations, allusions et références bibliques et mariales notamment : le prénom Maribel, contraction de María Isabel, renvoie à l'une des appellations de la Vierge Marie en y ajoutant la beauté (« *bella* »), et à la figure de Marie-Madeleine. Son prénom utilisé en entier contraste avec les diminutifs attribués à ses amies : Nini, Rufi et Pili, et avec les noms plus formels de doña Paula et doña Matilde.
18. Voyons le déroulé de la pièce, qui est un exemple de théâtre classique, bourgeois, avec son « *saloncito* » et son piano, mais qui mêle savamment réalisme et imaginaire, humour et absurde.
19. D'abord, on observe que la distribution (le « *reparto* », les *dramatis personae*) réunit onze personnages, avec une prédominance de personnages féminins (sept sur onze), ce qui est remarquable, car cela suppose une infrastructure économique solide, et permet un dynamisme de l'action. Les didascalies (« *acotaciones escénicas* ») nombreuses, longues et précises indiquent la forte direction scénique de Mihura : il s'agit d'un texte dramatique, indissociable de sa représentation (« *función* »), qui suppose l'ana-

lyse littéraire du discours et l'analyse théâtrale des procédés, déplacements, décors, accessoires, etc. Les didascalies posent les caractéristiques techniques de la représentation et l'ambiance, comme autant de conseils pour la direction artistique ; par exemple, les décors réalistes ont pour objectif de convaincre de la possibilité et de la vraisemblance de la situation, peu ordinaire : la demande en mariage d'une prostituée. Outre les didascalies, la structure vient en renfort de l'argument, avec un découpage en trois actes « classiques », avec introduction, nœud et résolution.

20. Un rapide découpage des scènes (dont le nombre, très élevé, sert à dynamiser, rythmer la pièce et « suspendre » la crédulité du lecteur-spectateur) nous permettra d'avoir les éléments nécessaires pour notre analyse.
21. Le premier acte situe l'action dans un lieu urbain, le centre de Madrid, calle Hortaleza, dans un intérieur d'appartement bourgeois, classique (« saloncito » et piano), aisé, différent de la rue plus populaire de Fuencarral, et se déroule une fin d'après-midi de début d'été, vers 19 heures. Une sorte de huis clos, avec l'entrée successive des personnages fondamentaux.
22. La pièce débute *in medias res*, avec la scène absurde des « visitas pagadas » par doña Paula, tante de Marcelino, qui révèle l'originalité de la vieille dame, veuve, qui vit recluse chez elle depuis des années. Elle paie ainsi un couple pour l'écouter, sans en subir les réponses importunes. La scène reprend un thème de sketches illustrés satiriques de Mihura qui critiquait cette coutume, souvent hypocrite, des classes aisées qui reçoivent des visiteurs.
23. Le retour de Marcelino qui a invité son amie Maribel pour la présenter à sa famille, en vue de l'épouser, précède l'arrivée de Maribel, surprise d'abord, effrayée ensuite et qui tente de partir, puis de don Luis Roldán, médecin de doña Paula. Un cocktail est organisé sur un fond musical de variétés, le disque d'Elvis Presley (1959), qui contraste avec le morceau classique « Para Elisa » de Beethoven que doña Paula jouera au piano pour Maribel.
24. Le premier acte met en lumière deux mondes, celui de Maribel et de la classe plus aisée représentée par la famille, le médecin Roldán et l'administrateur des biens de la famille, don José ; il présente l'originalité de la famille et l'inversion des clichés, Maribel se méfiant de la famille alors que celle-ci est prête à l'accueillir sans préjugés. On relève une ambiance lourde

de sous-entendus, d'allusions à des événements tragiques qui ont frappé la famille, puisqu'il s'agit de trois veuf et veuves. Les femmes, Paula et Matilde, par leur bonté et toute leur attention dédiée au fils-neveu, renvoient aux saintes femmes, à la Trinité, Marcelino, au prénom d'un saint, pouvant rappeler également le héros du célèbre film religieux, *Marcelino, Pan y vino*, de 1955. Quant à Maribel, son prénom évoque une variante de la figure de Marie-Madeleine.

25. Le 2^e acte reprend le même décor, avec plus d'éclairage, et se déroule vers 20h-21h, 15 jours après le premier acte. Maribel fréquente régulièrement le lieu et a invité ses trois amies prostituées qui, vêtues de manière criarde et inhibées, observent les lieux, les objets et les animaux présents : un canari mais surtout une perruche nommée Susana. Inquiètes de l'étrangeté du lieu et de la situation (vouloir se marier avec une fille de la rue, la présenter à ses parents), soupçonnent un danger. La pièce, dès lors, entre dans une nouvelle thématique et genre, également à la mode, à savoir les pièces à suspense, à crime, que pratiquaient aussi Mihura (par exemple *La mujer asesinada* ou *La tetera*), et son ami Jardiel Poncela.
26. Le 3^e acte ouvre sur un changement de décor, la maison à la campagne de la familia Terrón, près de Cuenca, quinze jours plus tard. Les trois amies de Maribel sont venues pour veiller sur elle, inquiètes de cette famille, craignant qu'on l'assassine. Un suspense s'installe autour de la figure de la première épouse de Marcelino, Susana, qui s'est noyée dans l'étang de la propriété, « el lago de las niñas malas », où elle apprenait à nager. Les trois amies comprennent que Marcelino et sa famille sont de bonnes personnes, après avoir parlé avec la cuisinière et le chauffeur. Marcelino revient de la ville où il a acheté la robe de mariée de Maribel (l'habit étant aussi un motif d'une autre pièce de Mihura, *La bella Dorotea*), tandis que la tante et la mère sont aussi de retour pour éviter les commérages des gens du village sur le couple.
27. Le dénouement heureux, bourgeois, annonce un mariage décent, qui pourrait illustrer le proverbe populaire et picaresque « Arrímate a los buenos y serás uno de ellos », montre que malgré l'altérité des personnages, la *convivencia* est possible. Mais le dénouement reste ouvert et ambigu, puisque le mariage se fera à partir d'un mensonge qu'on veut croire (Maribel est couturière). La pièce s'inscrit dans un genre mixte, comédie et tragi-comédie, romantique et à suspense, dont le fond et la portée politique et

religieux restent discrets. Toutefois, les vertus chrétiennes sont à l'œuvre avec le rachat des péchés, la rédemption, l'amour de son prochain, de même que les allusions à des personnages religieux (Marie, Marie-Madeleine, les Saintes femmes, la Trinité). La pièce est structurée par une construction théâtrale dynamique, avec des changements de décor, un aller-retour intérieur-extérieur, un jeu en huis clos, des *dramatis personae* nombreux, et une grande variété de thèmes abordés dont l'amour, le couple, le mariage, la femme et une forme de proto-féminisme suggéré.

Altérité vs identité et *convivencia*

28. La pièce porte clairement sur la relation à l'autre, les contacts, les échanges, mais aussi sur les différences : entre Maribel et la « *extraña familia* » Terrón ; entre des espaces : le monde rural (Marcelino incarnant « el paleta », avec « los chismorreos » à la campagne) / urbain (liberté, modernité de la ville) ; des classes différentes : classe aisée (entreprise de chocolats Terrón e hijo / classe basse) ; et de langue : populaire, familière, colloquiale / formelle.
29. La *convivencia* est possible, si elle est issue d'une volonté du vivre ensemble, de faire un pas l'un vers l'autre : Maribel s'approche de la famille, qui l'accepte sans difficulté, de même que ses trois amies. L'identité, l'altérité et la *convivencia* sont liées.
30. Le terme, comme le phénomène social de la *convivencia*, doit être nuancé. Selon la Real Academia Española, la « *alteridad* » est « la condición de ser otro » et l'idée de « *convivencia* », « acción de convivir » (RAE), de « *convivir* : vivir en compañía de unos u otros ». Il comporte des valeurs positives, de paix, d'acceptation de l'autre et de ses différences. Il en résulte l'idée de vivre ensemble malgré ou avec les différences. La « *convivencia* » peut donner lieu à une forme de coexistence pacifique ou indifférente ou conflictuelle, un « vivre ensemble », une vie en commun, ou une simple cohabitation.
31. On a vu que la *convivencia* est un topique, issu d'un mythe historiographique ou d'une réalité, depuis l'époque médiévale, qui évoque les relations harmonieuses entre des populations appartenant à des ethnies et à des religions différentes qui coexistèrent dans la Péninsule ibérique. Pour autant des formes variées d'altérité ont été mises en avant pour parler des

sociétés anciennes, comme le rappelle le texte du BO dédié au programme des lycées :

À partir de 1492, le regard que les découvreurs et les conquérants ont porté sur les peuples qu'ils rencontraient [...], a fait l'objet de chroniques [...] qui sont autant de documents précieux pour aborder la notion d'altérité dans le monde hispanophone. Les notions d'altérité et de *convivencia* trouvent un écho dans la société contemporaine : en Espagne, avec les questions des nationalismes ou de l'accueil de l'étranger, touriste ou migrant [...]⁵.

32. La pièce porte sur l'accueil de l'autre, du marginal, ici Maribel, sur les différences sociales, de genre et culturelles, sur le travail des femmes, donc sur la question des femmes, les droits des femmes, et l'émancipation. Selon l'accueil ou le rejet de l'autre, se pose l'impact sur la question du vivre ensemble. Ces différences de genre, sociales, de classe et d'idéologie (qui renvoient à l'habitus, chez Bourdieu, *La distinction*), se réalisent dans un cadre social et spatial, un espace d'échanges, comme la ville, le monde du travail ou des loisirs, qui sont des lieux de rencontre ou de ségrégation. L'altérité, qui présuppose l'identité de chacun, peut ainsi déboucher sur des changements ou des réactions positifs ou négatifs, et mener à la *convivencia* ou à l'opposition, au conflit personnel, social ou politique. Les différences entre les individus, la conscience de la différence, le regard différent ou bien les tabous, les codes, reflètent l'altérité.

33. Maribel et les femmes ont le rôle principal. Un proto-féminisme apparaît, précédant le mouvement féministe qui va émerger dans les années 70. On pourrait aussi étudier la question genrée, les différences de genre et de classe. La pièce fonctionne sur le renversement du cliché de la jeune femme de basse extraction, amoureuse d'un bourgeois, trompée, abusée et abandonnée. Son identité et son altérité, de sexe et de classe, recherche l'émancipation, par le travail et ici l'amour qui en effet produira la fusion entre les amoureux et effacera les différences. Signalons que malgré l'absence paternelle, le patriarcat se manifeste dans la pièce, à travers quelques exemples. Ainsi ce qu'on a appelé la double morale (une facette sociale décente vs une vie intime libre) est illustrée par les liens entre don José, l'administrateur des biens de la famille, et Rufina la prostituée. De même la fabrique appartient à l'homme de la famille, et la raison est incarnée par le docteur Roldán.

5 Voir « Annexe 3 » :
https://cache.media.education.gouv.fr/file/SP1-MEN-22-1-2019/85/2/spe590_annexe3_22-1_1063852.pdf

34. Maribel se construit et s'identifie par son altérité et ses différences par rapport à son environnement, par l'absence de famille et par sa liberté (elle circule seule dans la ville par exemple), face aux bourgeois, les Terrón, et aux filles à marier de la bonne société, mais aussi par rapport à ses trois amies ; mais Marcelino décide de ne pas en tenir compte et choisit de croire qu'elle est couturière. L'altérité concerne le physique, l'éducation et les habitudes de Maribel. Mais au contact de la famille, elle évolue, son aspect extérieur change, son éducation se raffine, elle se civilise, s'habille mieux et s'exprime mieux (un clin d'œil au thème de *My Fair lady*). Elle travaille, contrairement aux femmes de ce milieu-là à cette époque, en particulier les filles à marier. Le texte défend, dans une certaine mesure, les droits des femmes, notamment le travail, et discrètement les revendications féministes. La pièce dénonce les coutumes de l'époque, les obligations faites aux femmes sous le franquisme, destinées au mariage obligatoire et souvent au mariage de convenance ou arrangé.
35. En effet, sous le franquisme, existent les « chicas casaderas », dont on prépare le mariage arrangé, grâce à des rencontres organisées dans des lieux publics, le « paseo » notamment et certaines fêtes dans la famille. Le « paseo », exemple de rite social, met d'ailleurs en évidence les différences de genre, du fait que garçons et filles sont séparés, de même que les familles selon leur classe : seuls circulent les bourgeois, les classes aisées hautes et moyennes ; les générations sont séparées et les enfants reproduisent les coutumes parentales et les valeurs de leur classe, illustrant le thème des héritiers et l'habitus développés par Bourdieu. Ainsi le mariage devient un élément de promotion sociale qui s'appuie sur une sorte d'enquête concernant le ou la future conjointe, nécessitant l'observation de l'autre et la prise d'informations sur l'autre, selon un processus où domine la raison sur les sentiments. Dans le fameux « paseo », qui répond à des codes, chaque sexe va de son côté, la distance s'interpose entre les classes. Chaque sexe est accompagné par son entourage familial, formant un cercle difficile à intégrer par un extérieur. La distance, l'observation de l'autre, précèdent tout contact, verbal ou physique. Le « paseo » suit des étapes, et telle une cérémonie se déroule dans un lieu précis et public, en plein air, à un horaire précis, pour éviter justement les commérages, comme une mécanique sociale bien huilée, pour passer de l'altérité à la *convivencia*.
36. La pièce porte sur l'évolution du rôle, de l'image, de la condition et des droits des femmes, et touche même à l'intersectionnalité, puisque s'unissent

les inégalités sociales et de genre. La pièce met en scène une réalité, l'existence de différences, jusqu'à une résolution de la situation par la *convivencia*. Les nombreuses formes d'altérité présentes sont de types et de portée différentes : personnelles, de genre, sociales, politiques, religieuses, culturelles, intersectionnelles et reliées à des lieux. Ces différences mettent en question la *convivencia* social.

37. La société s'organise face à l'altérité, en adoptant des stratégies variées et contradictoires comme : l'acceptation, le compromis, la recherche de réduction des différences, les rites, l'ignorance ou l'indifférence face à l'autre, le rejet, l'opposition, la lutte, l'éloignement, voire la ségrégation. Pour dépasser les différences, afin de coexister et atteindre une *convivencia*, une attitude, des décisions personnelles et civiques doivent être prises. Pour accepter l'altérité, réduire ou dépasser les différences, pour coexister et rendre possible la *convivencia*, il faut être attentif à la psychologie personnelle et collective, à la définition de l'identité qui doit être nuancée ; elle se divise entre la « ipséité » (de *ipse* en latin : soi-même, spécifique à un être), et la « mêmété » (de *idem*, le même, considéré comme immuable), selon l'essai *Soi-même comme un autre*, de Paul Ricoeur (Ricoeur, 1990), puis de Bourdieu dans *La distinction* (Bourdieu, 1979).
38. Notons le rôle fondamental de l'espace public, de la ville, de la vie urbaine, qui permet le croisement et le contact entre des mondes différents, ici la rencontre dans un lieu particulier, un bar. Les lieux reflètent une stratification sociale et de genre, avec les différents quartiers par exemple, populaires ou aisés comme la rue Hortaleza ou Fuencarral, ou la dualité ville-campagne (Madrid, un village de la province de Cuenca).
39. Finalement, ce qui rend possible la rencontre et la *convivencia* résulte d'un faisceau de facteurs, dont le hasard : Marcelino passe par un certain quartier et découvre Maribel. S'ajoutent l'innocence, l'ignorance, la bienveillance et l'absence de préjugés des vieilles dames, qui ne voient pas le métier de Maribel, mais aussi l'absence de figure d'autorité, de morale (le père) et les aléas de la vie, car tous trois sont veufs. La rencontre des amants, due au hasard, au lieu (un bar), à la situation (en tête-à-tête), au fait que Maribel circule seule en ville, est en rupture avec la coutume, comme le rite du *paseo*. La pièce met en avant le rôle de la civilisation, de l'amour, de la bonté comme facteurs pour le changement et pour réduire les différences. Sans oublier le pouvoir éthique et pédagogique de l'écriture qui

peut apporter une évolution de la société et dans les habitudes. Ainsi la pièce offre une vision optimiste, montrant que nul n'est assigné à un rôle, à un milieu, à un lieu, que le changement -et donc le libre arbitre- est possible. Les bons sentiments font parfois de la bonne littérature, comme ici dans *Maribel y la extraña familia*.

Bibliographie

BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

LAMARRE Jean-Marc, « Identité », *Dictionnaire de philosophie de l'éducation*, Paris, ESF Sciences-humaines, 2021, p. 141-142.

MIHURA Miguel, *Maribel y la extraña familia*, « Introducción y guía de lectura » de Emilio de Miguel Martínez, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 2011.

MERLO Philippe, « Le théâtre : entre réalisme social et nouvelles expérimentations », in Philippe Merlo, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 141-155.

—, « Miguel Mihura », *Ibid.*, p. 150-151.

RAMONEDA Arturo, « Miguel Mihura », in Arturo Ramoneda, *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, SGEL, 1988, p. 698-705.

—, « El teatro desde 1939 », *Ibid.*, p. 641-723.

RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005.

Pour compléter cet article, nous suggérons quelques références accessibles, des ressources pédagogiques, et des conseils, notamment voir la représentation de la pièce (et projeter des scènes éventuellement) et du film ; des captations existent sur de nombreux liens et la pièce continue d'être représentée par des troupes, voir par exemple :

E. DÍAZ, « *Maribel y la extraña familia* (1959) de Miguel Mihura... »

<https://tube-langues-vivantes.apps.education.fr/w/9zSBrRCcS6e5LK6NPhWrVU>

<https://www.youtube.com/watch?v=8ghJLTvkus4>

<https://www.youtube.com/watch?v=CpKFsnGsUuU>

Le site suivant offre des ressources pédagogiques sur les œuvres au programme :

<https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/se-former/programmes-denseignement/ressources-de-la-cle-espagnole-pour-lenseignement-de-specialite>