ATTESTATION DE PUBLICATION
Akofena n°21, Vol.4 | Soumission : 27-05-2026 | Évaluation : 29-07-2026 | Publication : 30-09-2026

DE LA CONTRE-PRODUCTIVITÉ DES PERSONNAGES MASCULINS DANS *HISTORIA DE UNA ESCALERA* (1949) D'ANTONIO BUERO VALLEJO

Affoué Victoire Amandine KOUAKOU épouse GANIAN
École Doctorale SCALL
Université Félix Houphouët-Boigny
kouakouvictoire308@gmail.com
&
Djoko Luis Stéphane KOUADIO
Département d'Etudes Hispaniques et Lusophones
Université Félix Houphouët-Boigny
ORCID iD : 0000-0001-8112-6999
djokoluiskouadio@gmail.com

Résumé : La pièce théâtrale *Historia de una escalera* (1949) d'Antonio Buero Vallejo permet d'observer, par le jeu des personnages masculins, l'impossibilité pour ceux-ci de se réaliser. Le dramaturge pointe du doigt l'inaction des hommes qui, au lieu de lutter pour changer leur condition sociale sous le franquisme, agissent plutôt de manière contre-productive. Le jeu dramaturgique de l'écrivain espagnol est élaboré en vue de dénoncer les attitudes et comportements des hommes qui s'enferment dans une passivité plongeant la société dans l'immobilisme.

Mots-clés : théâtre, Buero Vallejo, dramaturge, personnage masculin, franquisme

ON THE COUNTERPRODUCTIVITY OF THE MALE CHARACTERS IN *HISTORIA DE UNA ESCALERA* (1949) BY ANTONIO BUERO VALLEJO

Abstract: The play *Historia de una escalera* (1949) by Antonio Buero Vallejo shows, through the actions of the male characters, their inability to achieve personal fulfillment. The playwright points out the inaction of men who, instead of fighting to change their social condition under Franco's regime, act in counterproductive ways. The dramatic approach of the Spanish writer is designed to denounce the attitudes and behaviors of men who trap themselves in passivity, leaving society stuck in stagnation.

Keywords: theatre, Buero Vallejo, playwright, male character, Francoism

Introduction

Historia de una escalera dont la version originale a été publiée en 1949 au Théâtre Espagnol de Madrid nous présente trois générations de personnes vivant dans le même immeuble durant 30 ans. C'est une pièce en trois actes dans laquelle transparaît la frustration de chaque personnage. La pauvreté, le vice et la misère sont leur partage et aucun d'entre eux ne parvient à aller de l'avant. Ils sont dans une stagnation totale, montant et descendant le même escalier au fil du temps. Parmi les figures représentées, les personnages masculins se distinguent par leur incapacité récurrente à réaliser leurs ambitions et à améliorer leur

condition de vie. De là, les questions suivantes : Comment le dramaturge construit-il la contre-productivité des personnages masculins ? En quoi cette représentation constitue-t-elle une dénonciation du franquisme ? Cette étude s'interroge donc sur la manière dont Antonio Buero Vallejo construit la contre-productivité des personnages masculins dans *Historia de una escalera* et sur la portée critique de cette représentation. Deux hypothèses fondent notre réflexion. La première est que cette contre-productivité résulte de l'écart entre les aspirations des personnages et leurs actions effectives. La seconde est que la pièce théâtrale traduit l'engagement du dramaturge espagnol. L'objectif recherché est celui de révéler la critique acerbe de l'immobilisme social sous Franco. Ainsi donc, à partir de la sociocritique qui, « dans le champ des études théâtrales […], enrichit de perspectives nouvelles » (Sylvain Ledda et Esther Pinon, 2022 :52), il sera possible de vérifier les hypothèses et atteindre l'objectif fixé. Bien entendu, ce cadre méthodologique sera aussi enrichi par l'outil thématique qui permet de dégager l'organisation de la pièce autour d'un sujet précis (Michel Pruner, 2001), à savoir la contre-productivité des personnages masculins buériens. Notre réflexion s'articulera autour de trois axes. D'abord, nous présenterons le concept de contre-productivité, le franquisme et l'écriture de Buero Vallejo. Ensuite, nous verrons la contre-productivité des personnages masculins principaux. Enfin, nous étudierons la contre-productivité des personnages masculins secondaires.

1. Contre-productivité, franquisme et écriture buérienne

À la société franquiste, du moins tel que le révèle le fait littéraire, peut s'appliquer la remarque relative au concept de contre-productivité élaboré par Ivan Illich :

> Or, pour Illich, ces institutions modernes tout entières vouées à un système de production génèrent immanquablement ce qu'il appelle de la « contre-productivité », dès lors qu'elles dépassent un certain seuil critique caractérisé par le fait que l'outil qu'est l'institution inverse sa logique d'efficacité. Cette inversion de la logique du fonctionnement de l'institution s'accomplit selon trois modalités : premièrement, l'institution devient une fin en soi et non plus un instrument au service de ses usagers, deuxièmement, elle faire perdre à ses utilisateurs le contrôle qu'ils devraient avoir sur leur usage et sur leur propre vie et, troisièmement, elle les réduit au rôle de simples consommateurs ignorants et passifs, plutôt que d'usagers intelligents et actifs (Quentin Landenne, 2024 :790).

En d'autres termes, la contre-productivité est source de perte de dignité et de revalorisation de soi en ce sens que l'être humain, du fait des conditions politico-sociales pétrificatrices, n'arrive plus à agir pour changer le cours de son existence. C'est précisément cette approche que fait ressortir la pièce théâtrale de Buero Vallejo. Reconnu pour le caractère novateur et critique de sa dramaturgie, Antonio Buero Vallejo (1916-2000) fait du théâtre un lieu de vérité morale sous la dictature franquiste, devenant ainsi l'une des figures les plus représentatives du théâtre espagnol engagé (Cristóbal Cuevas García, Enrique Baena Peña, 1990). Le texte de Buero Vallejo fustige les institutions franquistes sous le prisme d'une approche combinant « símbolo, metáfora y filosofía de la dramaturgia » (Enrique Pajón

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

Mecloy, 1998 :141). En effet, l'écriture de Buero Vallejo est révélatrice d'un constat qui, toujours opéré sous l'œil de la contre-productivité illichienne, est le suivant :

> les institutions [du franquisme], loin de remplir la fonction émancipatrice qu'elles revendiquent, tendent, en dépassant leur seuil critique, à désapproprier les sujets institutionnalisés de leur autonomie et de la confiance spontanée qu'ils peuvent avoir dans leurs capacités d'apprentissage, dans leur mobilité ou dans le sens qu'ils peuvent donner à leur santé, à leurs manières d'habiter l'espace urbain et à leur pouvoir d'agir sur eux-mêmes et sur leur environnement en général (Quentin Landenne, 2024 :791).

Dès lors, il va sans dire que l'œuvre *Historia de una escalera* renvoie à un miroir critique du franquisme. Le dramaturge Buero Vallejo utilise la scène comme le lieu où se nouent les interactions entre le pouvoir politique et la société espagnole. Il y a donc un espace créé qui sert d'articulation entre l'ordre politique autoritaire, établi par Franco, et la production des conduites sociales. Dans son sens global, la politique renvoie à l'organisation du pouvoir et à la gestion des rapports entre les membres d'une même cité (Phillipe Braud, 2021 :11-15). C'est exactement ce que cherche à faire Franco, une fois vainqueur de la guerre civile de 1936-1939. Cependant pour y parvenir, il met en place un système répressif qui lui permet de contrôler l'ensemble de la société jusqu'en 1975, date de son décès. Dès lors, le pouvoir franquiste ne s'exerce plus avec la société espagnole, mais contre elle et à travers elle. Pourtant, les discours clamés par le leader Franco présentent une réalité toute autre alors qu'il se présente par la même occasion comme un leader attentif aux besoins d'ordre social du peuple espagnol sur lequel il est établi. Or, la stratégie franquiste repose sur la fabrication, par le jeu propagandiste, d'un prétendu consensus national :

> Recordemos que dentro del aparato de propaganda de la dictadura los textos de Franco son textos enunciados –desde una posición polílogа– para ser citados y están inevitablemente determinados por las sucesivas recepciones y redistribuciones. Tal era pues el enfoque que condicionaba la producción discursiva del Generalísimo. En este sentido, su compromiso con las diferentes familias del régimen, en un momento de enfrentamientos, actuaba sin duda como condicionante. Por otra parte, en aquel momento y de una manera general, la primera obligación discursiva que tenía un periodista español residía en disimular el discurso intermediario que organizaba y regulaba la propaganda y colaborar en la representación del mito de un espacio de comunicación social de perfecto consenso (Lydia Romeu, 2011 :85).

Mais force est de constater que cette mythologie se heurte au démenti social au regard des difficiles conditions de vie et de travail des espagnols, victimes d'un pouvoir répressif (Igor Barrenetxea Marañon, 2022 :73-130). En effet, si le labeur propagandiste du franquisme promeut une nation « una, grande y libre » pour reprendre la devise du pouvoir franquiste, le constat est que la vie sociale est marquée par des difficultés socioéconomiques notoires dans la phase immédiate d'après-guerre et une réglementation rigide observée tout le long de l'existence du pouvoir franquiste ; ce qui met en mal l'épanouissement du peuple espagnol et contraste avec l'image agréable que le régime s'efforce à présenter. En effet, une

fois la guerre civile (1936-1939) terminée, le général Franco accède à la régence supérieure d'Espagne et développe une politique basée sur la répression qui n'est rien d'autre que le franquisme. Ce système politique englobe toute la période qui part du soulèvement militaire de 1936 conduisant à la guerre civile, puis au gouvernement de l'Espagne par le général Francisco Franco, et s'achève avec la mort de ce dernier en 1975. Cette période se caractérise par une confrontation permanente qui divise l'État en deux parties opposées, en raison de l'incapacité du peuple espagnol à trouver un consensus pour consolider la stabilité. En effet,

> La larga duración de la dictadura de Franco, sus particularísimas características; los desarrollos y decrecimientos de sus formas ultra-autoritarias; las influencias que durante el primer período recibió del fascismo italiano y del nazismo; la relativa ocultación interior de tales aspectos y el injerto en el imperialismo americano; el nacimiento de tendencias tecnocráticas (que en sus proyecciones más agresivas yo considero como un nuevo tipo de fascismo); […] todo ello es un conjunto de fenómenos que hacen de España un tejido de hechos económicos, políticos e ideológicos muy problemáticos, a veces también porque se encuentran desfasados entre sí…, a pesar de las casi cuatro décadas de gobierno franquista existen pocos cambios en sus líneas programáticas, aunque cambien considerablemente en sus formas de conducta política y económica (Sergio Vilar, 1977 :15-16).

Autrement dit, le franquisme ne parvient pas à asseoir un régime stable tout le long de son existence, ce qui s'explique en grande partie par le mélange idéologique et les tâtonnements systématiques sur lequel il repose. Franco, en tant qu'admirateur des principaux dirigeants politiques totalitaires de son temps. Il s'agit d'Adolf Hitler, chef de l'Allemagne nazie, et Benito Mussolini, maître de l'Italie fasciste, de qui Franco tend à recopier leurs idéologies absolutistes et modes totalitaires d'exercice du pouvoir. Les multiples échanges, correspondances et contacts entre ces trois dirigeants, de la guerre d'Espagne de 1936-1939 à la Seconde Guerre Mondiale, sont historiquement prouvés (Luis E. Togores, 2020). C'est donc à juste titre que Franco « se hizo con el poder únicamente gracias a la ayuda de Hitler y Mussolini » (Paul Preston, 1994 :13). Le franquisme manque donc d'une identité idéologique propre puisqu'il se construit sur la base d'emprunts d'idéologies et méthodes des régimes totalitaires déjà existants. On note donc une récurrence des changements systématiques dans la gestion du pouvoir, vacillant entre le totalitarisme pur et le relâchement à certains niveaux pour avoir de meilleurs résultats. Cette tendance à tâtonner entre totalitarisme et ouverture entrave la stabilité tant politique, qu'économique et idéologique de l'Espagne. Les perturbations se constatent et persistent jusqu'à la fin du pouvoir de Franco. Outre l'instabilité politique, notons que le franquisme dans son fonctionnement de base repose essentiellement sur la violence et les abus. Les mesures sévères imposées, la censure, la répression et la confiscation des libertés individuelles sont parties intégrantes du quotidien. Ces mesures restrictives couvrent tous les domaines, y compris l'art, la littérature et la culture. C'est dans ce contexte que le théâtre, à cette époque, n'est rien d'autre qu'un moyen de divertissement occultant la réalité sociale du peuple pour

Revue Scientifique des Sciences du Langage, Lettres, Langues & Communication

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

ne mettre en scène que des comédies légères au service de la propagande et de la censure franquistes (Juan Manuel Escudero Baztán, 2024 : 543-558).

C'est précisément cette reconfiguration du rapport politique/société que le théâtre de Antonio Buero Vallejo donne à voir. Ce dramaturge montre comment la dictature produit non seulement un ordre politique autoritaire, mais aussi une société de la compromission, de l'enfermement et de l'aveuglement volontaire. Buero révèle la nette intention de faire de la scène théâtrale un miroir critique pour dénoncer la difficile réalité sociale sous le franquisme. Pour avoir été lui-même une victime du pouvoir franquiste et incarcéré en raison de ses idéologies républicaines, relate les abus et réalités de la politique franquiste avec crudité et réalisme. En effet, le thème commun des pièces d'Antonio Buero Vallejo est le drame de l'individu vu d'un point de vue social, éthique et moral. De même, le sujet abordé dans notre analyse tourne autour de la condition de l'homme dans la société dans laquelle il se trouve, c'est-à-dire à l'ère du franquisme. Ainsi, Buero Vallejo développe un réalisme symbolique, puisque chacune de ses œuvres met l'accent sur un aspect de la réalité à travers des symboles ou des images : il critique le pouvoir sans l'évoquer explicitement (Kouadio Djoko Luis Stéphane, 2019 : 142-156). En d'autres termes, « todo el teatro de Buero responde al deliberado empeño de llegar a una síntesis de dos estilos antagónicos : el realismo y el simbolismo » (Ricardo Doménech, 1973 :54). Telle est effectivement la définition de la production théâtrale de Antonio Buero Vallejo, dont la singularité réside dans l'évocation, voire la dénonciation des réalités quotidiennes à travers des symboles. C'est ce qui fera dire à Arturo del Hoyo (1984, p. 187) que « porque tragedia, y no otra cosa, es *Historia de una escalera* ». En d'autres termes, cette approche confirme l'idée selon laquelle *Historia de una escalera* procède en effet à une description de la condition humaine confrontée à un destin malheureux face auquel il semble impossible de lutter. À travers l'exemple de la société espagnole sous le pouvoir de Franco, la pièce nous invite à une méditation sur l'aspect tragique de la vie de l'homme dans son entièreté. L'œuvre est publiée en pleine période de censure en 1949. Elle aborde les notions de fatalité, frustration, déterminisme, amour, en un mot le drame de l'individu dans un système où les chances de réussite sont presqu'inexistantes. Le contexte dans lequel Buero Vallejo publie *Historia de una escalera* est assez sombre. En effet, suite à la guerre civile, la situation générale de l'Espagne est critique. Entre les dégâts provoqués par la guerre et les mesures sévères imposées par les vainqueurs, la désolation est totale dans le pays. Par ailleurs, les relations entre Franco et l'extérieur ne sont pas au beau fixe. Donc l'après-guerre est marqué principalement par une crise nationale et des tensions avec l'extérieur. L'impact de cette situation politique sur la société est de loin considérable. *Historia de una escalera* en fait une description assez claire à travers les conditions de vie des personnages. *Historia de una escalera* est considérée par les critiques comme une pièce *costumbrista*, c'est-à-dire que les faits qui y sont énoncés sont la représentation fidèle de la réalité de l'Espagne franquiste :

Revue Scientifique des Sciences du Langage, Lettres, Langues & Communication

> *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo es una de las obras más relevantes de todo el teatro español. Presentada por primera vez en 1949, en ella vemos reflejada una historia costumbrista de la España de la posguerra. Todos los acontecimientos que suceden en su puesta en escena son conducidos por una comunidad de vecinos de una escalera y las relaciones que nacen entre ellos (José Ortega, 2021).

L'histoire se passe sur trois actes au long de trente années et on distingue trois générations de personnages : les parents, leurs enfants, et les enfants de leurs enfants. Dans la génération des parents, on retrouve six personnes dont deux couples et deux parents célibataires à savoir Don Gregorio et son épouse Doña Generosa, Don Juan et son épouse Doña Paca, Don Manuel père célibataire et Doña Asunción mère célibataire. Ensuite, la deuxième génération est composée de sept personnes à savoir Carmina et Pepe les enfants du premier couple, Urbano, Trini et Rosa tous enfants du second couple, Elvira fille de Don Manuel et Fernando fils de Doña Asunción. Pour finir, des couples se forment aussi au sein de la deuxième génération pour donner naissance à trois personnes qui sont Fernando fils et Manolín, tous deux enfants de Fernando et Elvira, puis Carmina fille, enfant de Carmina et Urbano. Il y a quatre autres personnages qui en notre sens jouent un rôle essentiel : le collecteur de la facture d'électricité qui n'apparaît qu'une fois, les deux nouveaux voisins qu'on voit au troisième acte et l'escalier lui-même, le témoin de l'évolution de la vie des personnages du début à la fin de l'histoire.

Dans *Historia de una escalera*, il est difficile d'identifier un seul personnage principal car Buero présente différentes facettes de la condition sociale dans l'Espagne franquiste et chacune de ces facettes est perçue chez l'un des personnages. Il n'y a donc pas un seul personnage principal, sinon un groupe de personnages au centre de l'histoire et qui font l'intrigue du début jusqu'à la fin. N'oublions pas que la confrontation est récurrente entre les personnages de Buero ; il y a toujours deux parties, deux opinions, deux systèmes d'idée opposés. Dans le cas de *Historia de una escalera*, on distingue d'une part les personnages actifs et d'autre part des personnages contemplatifs qui ne font rien de concret, se limitant aux rêves. Toutefois, chaque groupe contient à la fois des personnages principaux et des personnages secondaires. Ainsi nous étudierons les personnages principaux d'une part et d'autre part les personnages secondaires.

L'histoire dans *Historia de una escalera* est racontée sans aucun artifice, juste une description de la vie d'un voisinage vivant dans un immeuble dont l'escalier est le témoin de tout. Cette simplicité dans l'écriture fonde la singularité de l'œuvre d'Antonio Buero Vallejo. En fait, les personnages et les conditions décrites correspondent à la représentation de l'Espagne, c'est-à-dire les exemples d'innombrables maisons et personnes ayant les mêmes conditions modestes (Robert L. Nicholas, 1984 :215-220). Le dramaturge n'évoque pas explicitement le volet politique d'autant plus que la pièce est publiée en pleine dictature. Toutefois, ces conditions de vie du peuple résultent de la politique en vigueur, étant donné que ce sont les politiques mises en place qui déterminent la qualité de la vie au sein de la société (Jean-Jacques Rousseau, 2009). Le sociogramme ici souligne l'immobilisme qui cause la souffrance et complique les relations entre les individus. Les caractéristiques

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

principales des rapports entre les individus sont la contre-productivité des hommes, l'hétérogénéité des caractères féminins et les relations conflictuelles.

2. De la contre-productivité des personnages principaux

Il est essentiel de comprendre que le rôle du personnage est crucial dans la fiction en général, dans le théâtre en particulier. Dans le genre dramaturgique, le personnage est le moteur de l'action puisqu'il est celui-là même qui, par ses choix, actes et paroles, modifie la situation sur scène (Anne Ubersfeld, 1996). Par ailleurs, au travers des émotions et sentiments qu'il suscite chez le public-spectateur ou le lecteur, le personnage opère une catharsis selon le mot d'Aristote (Aristote, 1980 : 53). En outre, le personnage théâtral est aussi l'incarnation d'un archétype social ou la voix qui permet au dramaturge de dévoiler sa posture sociopolitique ou son engagement (Patrice Pavis, 2019 : 239-241). Certes, le personnage principal en est la base, mais chez Buero Vallejo, il faut noter que la pièce théâtrale rend tous les personnages dynamiques et chacun à son niveau joue un rôle déterminant dans la trame. L'observation des personnages masculins donne à croire que les hommes sont pour la plupart spectateurs dans la lutte quotidienne pour la survie et l'amélioration des conditions de vie. Ils sont au nombre de onze répartis à travers les trois générations comme suit :

- Première génération : le collecteur de facture d'électricité, Don Manuel, Don Gregorio et Señor Juan
- Deuxième génération : Fernando, Urbano et Pepe
- Troisième génération : les deux nouveaux voisins, Fernando (fils) et Manolín

La contre-productivité se perçoit aussi bien chez les personnages masculins principaux que chez les personnages masculins secondaires. L'élément commun à ces hommes est la trahison qu'il manifeste, soit par rapport à leurs ambitions, soit envers leurs promises. Car, le refus d'agir pour atteindre leurs objectifs est si marqué que l'option qu'ils choisissent est l'abandon, d'où la trahison. Par ailleurs, ils manifestent une réelle démission quant à leurs responsabilités, toujours poussés par le manque d'action.

2.1. Fernando, image de l'idéalisme

La relation entre l'idéalisme et l'utopie reste un des éléments sur lequel se base l'écriture théâtrale de Buero Vallejo à travers le personnage masculin Fernando. N'oublions pas que par définition, l'idéalisme renvoie au « caractère de quelqu'un qui se propose un idéal élevé, voire utopique, qui croit en des valeurs idéales, en particulier sur le plan social » tandis que l'utopie correspond ici à un « projet dont la réalisation est impossible, conception imaginaire » (*Dictionnaire Larousse en ligne*). Fernando en est la parfaite illustration. En effet, ce personnage est décrit comme un jeune homme séduisant, instruit et ambitieux. En plus de travailler dans une papeterie, il écrit des textes, fait de la poésie et veut devenir ingénieur. Il a un caractère contemplatif car il passe toute sa vie à nourrir des projets et ambitions qui n'aboutissent à rien. Un exemple de sa tendance contemplative est

son histoire d'amour avec Carmina. Au premier acte, il promet à Carmina de l'aimer malgré tout et de réussir à sortir de la pauvreté avec elle, comme le montre cette réplique :

> FERNANDO.- (Abrazándola por el talle.) Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos…Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional (Antonio Buero Vallejo, 1949 :57).

De telles déclarations pourraient toucher le cœur de n'importe quelle fille à notre sens. On voit là un homme responsable qui est prêt à faire le nécessaire pour assurer son avenir avec sa bien-aimée. Cependant, ces promesses ne s'accomplissent jamais et pis encore, on réalise que dix ans après au deuxième acte, il renonce à son amour pour Carmina et se met en couple avec Elvira dont le père a une bonne situation financière. Un autre exemple du caractère contemplatif de Fernando est sa carrière professionnelle. On le voit échanger avec Urbano dans le premier acte pour exprimer ses grandes ambitions et projets pour l'avenir. Dans sa conversation avec Carmina à la fin de l'acte premier, il expose son plan en ces termes :

> FERNANDO.- Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año…Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito (Antonio Buero Vallejo, 1949 :57-58).

Le plan est tellement bien élaboré ! Fernando est si rêveur qu'il fixe même les périodes de réalisation de ses différentes tâches, excluant l'idée que certains évènements échappant au contrôle humain comme la maladie, la mort, peuvent influencer le cours des choses. Il est convaincu de relever tous ces défis dans le délai qu'il se fixe lui-même. En plus de cela, Fernando est peu solidaire, très individualiste, et entend prospérer pour être ce petit bourgeois qu'il s'imagine par lui-même sans l'aide de personne. Il dit, à cet effet, : « ¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Yo sé que puedo subir y subiré solo » Antonio Buero Vallejo, 1949 :44). En clair, Fernando est sûr de devenir quelqu'un d'important sans le soutien de qui que ce soit ; un peu prétentieux à notre avis. Ce qui est curieux avec lui est qu'il n'a nullement l'attitude de quelqu'un qui veut réussir, encore moins de quelqu'un qui veut réussir seul. On ne le voit jamais tout le long de l'histoire poser un acte concret pour se rapprocher de ces grands objectifs. Il ne travaille pas autant que la situation l'aurait exigé pour atteindre ses objectifs. Résultat, aucun objectif n'est atteint et il

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

termine sa vie étant frustré, sans aucun bonheur. Analysons maintenant le personnage de Urbano.

2.2. Urbano, image du matérialisme

Le matérialisme, par opposition à l'idéalisme, est la « manière de vivre, état d'esprit orienté vers la recherche des satisfactions matérielles, de plaisir » (*Dictionnaire Larousse en ligne*). Le matérialiste considère uniquement la matière ou la réalité, chose mise en évidence par l'attitude de Urbano. Urbano est de loin l'opposé de son ami Fernando. Urbano est un homme au caractère actif et un travailleur convaincu que la réussite est impossible sans l'entraide et on est plus fort dans l'unité. Sa réplique à Fernando illustre bien son état d'esprit :

> URBANO.- Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dieses cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués! (Antonio Buero Vallejo, 1949 :44).

Urbano est très réaliste et il représente avec Fernando la lutte des classes. Malheureusement, il n'atteint pas non plus l'aisance souhaitée. Sa vie amoureuse n'est pas non plus si reluisante car il est en couple avec Carmina, mais ne parvient pas à avoir une vie harmonieuse avec elle, comme le montre cet échange entre eux deux :

> URBANO.- ¿Cuándo estaremos de acuerdo tú y yo en algo?
> CARMINA.- (Con amargura.) Nunca.
> URBANO.- Cuando pienso lo que pudiste haber sido para mí… ¿Por qué te casaste conmigo si no me querías? (Antonio Buero Vallejo, 1949 :93).

Au total, Urbano échoue comme Fernando, bien qu'ayant choisi des chemins différents tous les deux : Urbano le chemin du syndicat et Fernando la voie de l'individualisme. On remarque à la fin que le syndicat n'a pas pu aboutir non plus à un résultat probant, et Fernando se moque de son ami en ironisant « Sí ; como tú. También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad. (Irónico.) Ibais a arreglar las cosas para todos… Hasta para mí » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :95). Bien qu'étant déterminé à réussir par le travail et des actes concrets, Urbano ne parvient pas à rompre le cycle de l'immobilisme. Fernando (fils) le fils de Fernando est le dernier personnage masculin principal de l'histoire.

2.3. Fernando (fils), image de la répétitivité

Fernando (fils), l'aîné de Fernando et Elvira au troisième acte atteste le caractère répétitif de l'action, et par conséquent de l'immobilisme. Cet adolescent est arrogant et assez puéril. Il s'entête à entretenir une relation avec Carmina fille, malgré l'opposition de ses parents et de ceux de cette dernière. Il est décidé à se rebeller contre l'autorité de son père en lui disant « ¡No quiero entrar! ¡Ya estoy harto de vuestras estúpidas prohibiciones! » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :89). Ce désir manifeste de liberté et d'autonomie, son père l'a

exprimé aussi vingt ans plus tôt en parlant de se libérer de « los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :57). Dans la scène finale avec Carmina fille, il lui répond ainsi :

> FERNANDO, HIJO. - Sí, Carmina. Aquí sólo hay brutalidad e incomprensión para nosotros. Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador. Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces ya estaremos casados… Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio…, lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso. ¡No, no, Carmina! Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita (Antonio Buero Vallejo, 1949 :99-100).

Ses promesses sont clairement la reproduction de celles de son père à la mère de Carmina fille vingt ans en arrière dans le même escalier. Tant les objectifs qu'il se fixe que les mots employés pour les définir sont l'exacte répétition de ceux de son père. Somme toute, les personnages masculins principaux dans *Historia de una escalera* sont le témoignage de la stagnation de l'action. Pis, ils en sont les auteurs par leur attitude passive, à l'exception d'Urbano qui semble plus poussé vers l'action sans toutefois parvenir à changer quoi que ce soit. Qu'en est-il des personnages masculins secondaires ?

3. De la contre-productivité des personnages secondaires

Ces derniers gravitent autour des personnages précités pour les accompagner dans le déroulement de l'intrigue. Il s'agit des pères Don Gregorio, Don Manuel et Señor Juan, du collecteur de facture d'électricité, de Pepe, des deux nouveaux voisins et de Manolín, le second fils de Fernando. Toutes ces personnes sont soumises à une pression économique considérable symbolisée par la présence du collecteur de la facture d'électricité dès l'entame de la scène d'exposition.

Lettres, Langues & Communication

3.1. Le collecteur de la facture d'électricité, image de la pression économique

Ce personnage masculin apparaît juste au début de l'histoire pour distribuer les factures d'électricité et exiger leur règlement par les usagers qui vivent dans l'immeuble. Il n'est pas très ouvert aux négociations puisque sa présence sur les lieux indique que le moment de solder le dû suite à la consommation de l'électricité est arrivé à échéance. Il semble agacé et insensible face aux doléances de ses clients, allant jusqu'à les menacer de suspendre la distribution d'électricité en ces termes : « Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :38). Il se plaint donc de l'irrégularité du paiement des factures, ce qui explique son irritabilité. Cela témoigne donc d'une difficulté financière à laquelle sont confrontés les habitants de l'immeuble. La présence du collecteur de la facture d'électricité, dès les premières répliques, traduit la force de la pression économique sur l'ensemble des personnages-citoyens. C'est la raison pour laquelle l'époque 1939-1949 est fortement marquée par des restrictions électriques qui ont

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

mis à mal aussi bien le tissu économico-industriel que les conditions de vie des citoyens sous le franquisme (Pablo Díaz Morlán, Elena Cristina San Román López, 2009 :73-95). La pièce théâtrale est donc à la fois un rappel de la précarité dans laquelle vivent de nombreux espagnol et une dénonciation de cette situation. Cependant, quelques-uns des personnages masculins semblent ne pas subir le poids de la pression économique puisqu'ils font face à la réalité en subvenant à leurs besoins de cette pression. Don Manuel en est l'exemple parfait.

3.2. Don Manuel, image du contentement

Don Manuel a le plus de ressources et de luxe dans l'immeuble, en témoigne son apparence impeccable et ses beaux vêtements. Il est un père célibataire qui est très affectueux envers sa fille Elvira, il se laisse constamment convaincre par elle. Ses affaires marchent bien et il aide les autres sans rien demander en retour, comme on le voit dans le l'Acte Premier où il paie la facture d'électricité de sa voisine (Antonio Buero Vallejo, 1949 :39). Il doute que Fernando soit le meilleur compagnon de sa fille, mais ne l'empêche pas non plus d'être avec lui. Il consent même à offrir un meilleur emploi à ce dernier à la demande de sa fille. Il pousse sa bonté jusqu'à payer le cercueil de sa voisine Doña Asunción lors de ses obsèques (Antonio Buero Vallejo, 1949 :60). Le problème avec Don Manuel est qu'il est très satisfait, un peu trop même, de sa vie. Il est en paix car se sentant à l'abri du besoin. De ce fait, il ne fait rien de nouveau, n'entreprend rien : il vit sans aucun challenge. Durant deux décennies, il a le même boulot et vit dans la complaisance. Même dans l'éducation de sa fille Elvira, il cède à tous ses caprices. Ce manque d'efforts cause sa stagnation, à l'instar des autres. Il ne prépare pas non plus sa retraite et à sa mort, sa fille Elvira et Fernando son mari ne sont pas capables de lui organiser des funérailles aussi convenables que celles qu'il a fait pour sa voisine. Il est enterré de façon quelconque après avoir vécu dans le luxe de son vivant. Sa fin de vie n'est en rien mieux que celle de ses voisins ayant vécu dans l'extrême pauvreté, ce qui marque son échec. A la suite de Don Manuel, nous passons à cet autre personnage masculin qu'est Don Gregorio.

Lettres, Langues & Communication

3.3. Don Gregorio, image de l'insuccès

Don Gregorio est l'époux de Generosa et père de Carmina et Pepe. Cet homme travaille comme conducteur de tramway durant de longues années, et finit par être licencié en raison de son âge avancé. Toute cette carrière n'apporte rien d'aussi significatif à sa condition sociale, laquelle condition devenant pire lorsqu'il perd son emploi. Il n'intervient pas dans l'œuvre puisqu'au début du premier acte, il est déjà à la retraite et invalide (Antonio Buero Vallejo, 1949 :51). On voit juste sa femme répéter des mots qu'il a prononcé après son licenciement : « ¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle ? » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :51). Il ne se relève jamais de son invalidité jusqu'à mourir en début du second acte. Au total, Don Gregorio vit dans des conditions précaires et son insuccès touche même à son intégrité physique car il termine ses jours étant invalide. Don Gregorio représente toutes ses victimes qui perdent la vie dans la recherche de la stabilité financière et de l'amélioration des conditions de vie. Découvrons la passivité avec Señor Juan.

3.4. Señor Juan, image de la passivité

Señor Juan est le mari de Paca et père de Trini, Urbano et Rosa. C'est un homme sans histoire qu'on ne voit presque jamais dans l'escalier. Ce n'est qu'au deuxième acte qu'on le voit prendre la parole pour exprimer sa douleur face au décès de son voisin Gregorio en ces termes « ¡Ya no jugaremos más a las cartas, viejo amigo ! » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :61). Señor Juan illustre bien la passivité, entendons par passivité « état, attitude de quelqu'un qui subit les évènements sans réagir » (*Dictionnaire Larousse en ligne*). Les personnages de façon générale ne réussissent pas à créer un changement dans leur vie par leurs actions certes, mais le cas de Señor Juan est bien particulier. Ce personnage est si passif qu'il ne parle quasiment pas dans toute l'histoire, n'apparaît dans quasiment aucune didascalie et n'est jamais aperçu dans l'escalier qui pourtant est une sorte de passage obligé pour tous. Seule sa femme s'investit dans l'éducation des enfants et la gestion du foyer. Avec le personnage suivant, nous découvrons comment le manque d'implication des parents dans l'éducation des enfants peut conduire ces derniers à la délinquance.

3.5. Manolín, image de la délinquance juvénile

Fils cadet de Fernando et Elvira, Manolín est aussi un personnage de la troisième génération. Ses parents, toujours enclins à se disputer et à évoquer sans cesse le cas de la relation de leur fils aîné avec Carmina (fille), ne consacrent presque pas de temps à ce personnage-enfant. Il est donc livré à lui-même et tombe aussi dans le vice, fumant la cigarette à seulement douze ans (Antonio Buero Vallejo, 1949 :83). Il est le prototype du personnage est mal élevé surtout qu'il manque de respect ouvertement à Rosa qui pourrait être sa mère (Antonio Buero Vallejo, 1949 :84). Il ose faire courtiser Trini qui est son aînée de quinze ans. Cet acte est révélateur de la déliquescence morale de ce personnage. En réalité, Manolín est l'image de la délinquance juvénile et cela est dû à la démission de ses parents dans leur rôle d'éducateurs. La critique de Buero Vallejo est donc acerbe car il fait comprendre au public-spectateur ou au lecteur de sa pièce théâtrale que l'harmonie entre les parents dans un foyer est le gage d'une bonne éducation des enfants et de leur parfaite intégration dans le tissu social à court, moyen et long terme. Pepe, que nous découvrons à présent, incarne le vice sous toute sa couture.

3.6. Pepe, image du vice

Pepe est un autre personnage issu de la deuxième génération. Dans la pièce théâtrale, il est le fils de Generosa et Gregorio, le frère de Carmina. Agé d'environ 30 ans, c'est un homme irritable. Il ne fait aucun métier stable et passe son temps à flirter dans des boîtes de nuit avec des filles bien qu'étant marié à Rosa. Il ose même flirter avec Trini la sœur de sa femme quand cette dernière vient lui reprocher d'avoir manqué les funérailles de son père où il a brillé par son absence, au mépris de toutes les convenances sociales et familiales. Ce personnage masculin n'a aucun égard vis-à-vis non plus de sa propre famille. Une telle attitude, marquée par l'indifférence et le mépris, lui est reprochée par le personnage féminin Trini en ces termes : « ¿No te da vergüenza haber estado haciendo el golfo mientras tu padre

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

se moría? ¿No te has dado cuenta de que tu madre y tu hermana están ahí (Señala al I), llorando todavía porque hoy le dan tierra? » (Antonio Buero Vallejo, 1949 :65). En réalité, l'admonestation de Trini n'est que le reflet de la critique virulente de la passivité, de l'indifférence et de la perte d'identité de Pepe, trop enclin au vice et à la débauche. Son attitude dérange tout le monde autour de lui et ne le rend pas plus heureux. Ce malaise va être renforcé et généralisé par l'emménagement de nouveaux voisins dans l'Acte Troisième.

3.7. Les nouveaux voisins, prélude du changement

La scène finale, le dénouement, est caractérisée par l'arrivée de deux autres personnages comme l'annonce la didascalie (Antonio Buero Vallejo, 1949 :80). Il s'agit d'un jeune homme et d'un adulte. On ignore leurs noms et ils apparaissent seulement dans un dialogue au troisième acte. Leur bref échange montre qu'ils ont chacun un emploi et une vie assez correcte. Ils veulent même refaire le ménage et l'aménagement dans l'immeuble. Le plus âgé souhaite le déménagement de l'un de ses voisins pour prendre son appartement qu'il trouve plus spacieux. Les familles vivant dans l'immeuble n'apprécient pas beaucoup leurs voisins qu'ils trouvent indésirables (Antonio Buero Vallejo, 1949 :80). Or l'entrée en scène de ces hommes, visiblement insatisfaits des conditions de vie dans l'immeuble, marque un tournant. Ils veulent mettre fin à l'immobilisme qui frappe la vie des personnages dans l'immeuble en entreprenant des réaménagements. Cette action, au niveau symbolique, laisse entrevoir une lueur d'espoir dans la perspective buérienne. En effet, l'immeuble est l'espace de l'action qui est resté intacte jusque-là pour attester la sclérose des conditions de vie des individus. Par conséquent, à travers ce symbolisme, une mise en état de cet immeuble avec le fameux escalier, témoin oculaire de toute l'histoire, suppose une réforme, voire une révolution qui bouleverse l'ordre établi tant dans l'attitude que dans les actes en vue d'aboutir au changement escompté. L'écriture de Buero Vallejo indique qu'il n'y a donc pas à désespérer puisque, tôt ou tard, l'immobilisme prendra fin en Espagne (Phillipa B. Yin, 1994 : 101-111).

Conclusion

De ce qui précède, nous pouvons déduire que les personnages masculins de *Historia de una escalera* connaissent tous une forme d'échec, tant sur le plan personnel que collectif. Ceux qui accèdent à une certaine aisance économique finissent par partager le même destin que les plus démunis, ce qui traduit une fatalité générale dont aucun ne parvient à s'affranchir. Leurs ambitions se heurtent à leur passivité, à leurs illusions et aux contraintes dues au milieu social franquiste. Notre étude a montré que la contre-productivité des personnages masculins contribue à maintenir l'immobilisme qui domine la pièce théâtrale de Buero Vallejo. A travers eux, le dramaturge critique la société espagnole de l'après-guerre civile, marquée par la résignation, l'absence de mobilité sociale et la répétition des mêmes échecs d'une génération à une autre.

Bibliographie

Aristote (1980). La poétique (Traduction et présentation par Dupont-Roc, Roselyne et Lallot, Jean), Paris, Seuil.

Cuevas García, C. y Enrique Baena Peña E. (1990). El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo. Actas del Tercer Congreso de Literatura Española Contemporánea, Anthropos, Universidad de Málaga.

Barrenetxea Marañon, I. (2022). Mentiras y gordas. Desmontando la propaganda y los mitos franquistas, Cuadernos republicanos, 110, 2022 :73-130

Phillipe Braud, P. (2021). Sociologie politique. Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.

Buero Vallejo, A. (1949). Historia de una escalera. Madrid, Espasa-Calpe.

Pablo Díaz Morlán, P. et San Román López, E. C. (2009). Causas de la restricción eléctrica en el primer franquismo: una aportación desde la historia empresarial, Investigaciones de Historia Económica, 5(13) :73-95.

Dictionnaire Larousse [en ligne]. Disponible sur : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue

Doménech, R. (1973). El teatro de Buero Vallejo: una meditación española, Madrid, Gredos.

Escudero Baztán, J. M. (2024). Textos teatrales apologéticos del franquismo: Notas para la creación de un Teatro Nacional español, de Federico Blas Torralba Soriano, Hipogrifo, 12 (1) :543-558

Hoyo, A. D. (1984). Sobre Historia de una escalera, Estudios sobre Buero Vallejo (coord. por Mariano de Paco de Moya), Murcia, Universidad de Murcia :187-190.

Kouadio, D. L. S. (2019). La sociedad española en el teatro de Antonio Buero Vallejo: ejemplo de Historia de una escalera, ReSciLaC. Revue des Sciences du Langage et de la Communication, 9 : 142-156.

Landenne, Q. (2024). La société sans école et la désinstitutionalisation éducative chez I. Illich, Repenser l'institution et la désinstitutionalisation à partir du handicap. Actes de la conférence Alter 2022 (sous la direction de Hachez I., Marquis N.) :783-800.

Ledda, S. et Esther Pinon, E. (2022). Ce que la sociocritique fait au théâtre. Notes sur les comédies d'Alfred de Musset, Etudes françaises, 58(3) :51-64.

Nicholas, R. L. Nicholas (1984). La "historia" de Historia de una escalera, Estudios sobre Buero Vallejo (coord. por Mariano de Paco de Moya), Murcia, Universidad de Murcia :215-220.

Pajón Mecloy, E. (1998). Voluntad de luz: Símbolo, metáfora y filosofía de la dramaturgia de Buero Vallejo, Homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario, Madrid, Universidad Complutense de Madrid :141-144.

Preston, P. (1994). Franco. Caudillo de España, Barcelona, Grijalbo Mandadori.

Pruner, M. (2001). L'analyse du texte de théâtre, Paris, Armand Colin.

Ortega, J. (2021). Historia de una escalera – Personajes. [en ligne], unprofesor.com, disponible sur: https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/historia-de-una-escalera-personajes-5021.html. Consulté le 15 avril 2026.

Romeu, L. (2011). El discurso del general Franco en los comentarios de opinión del diario Arriba (1943), Prensa, Política e historia, Lyon, Université Lumière-Lyon 2 :83-96.

Rousseau, J.-J. (2009). Les Confessions, Paris, Folio.

Togores, L. E. (2020). Franco frente a Hitler. La historia no contada de España durante la segunda guerra mundial, Madrid, La Esfera de los libros, 2020

Ubersfeld, A. (1996). Lire le théâtre, Paris, Belin.

Pavis, P. (2019), Dictionnaire du théâtre, Paris, Armand Colin.

Vilar, S. (1977). La naturaleza del franquismo, Barcelona, Península.

Phillipa B. Yin (1994). El realismo, la esperanza y las relaciones en "Historia de una escalera" de Antonio Buero Vallejo y "Clash by night" de Clifford Odets, De lo particular a lo universal : el teatro español del siglo XX y su contexto (coord. John P. Gabriele), Madrid / Frankfurt, Iberoamérica / Vervuet :101-111

Akofena
Revue scientifique des Sciences du Langage, Lettres, Langues & Communication

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0