

AU CARREFOUR DE LA PSYCHANALYSE ET DE LA STYLISTIQUE : PORTRAITS PSYCHOPATHOLOGIQUES ET TECHNIQUES DE L'ENFERMEMENT DU CORPS FÉMININ DANS *LA CASA DE BERNARDA ALBA* ET *REVELACIONES INESPERADAS SOBRE MOISES*

Kassy Jean Romaric ATCHE

Doctorant

Département d'Espagnol

Université Félix Houphouët-Boigny

atkjro6@gmail.com

Résumé

Cet article interroge la manière dont le théâtre espagnol du XXe siècle met en scène l'enfermement du corps féminin à travers des dispositifs à la fois stylistiques et psychanalytiques. Il s'agit d'analyser comment *La casa de Bernarda Alba* de F. Lorca et *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* d'A. Sastre construisent, chacun à leur manière, des univers oppressifs révélateurs de tensions psychiques et sociales. L'étude propose une lecture croisée des deux pièces en soulignant la façon dont elles utilisent la langue, la structure dramatique et la symbolique pour représenter des figures féminines marquées par la répression, l'aliénation et la surveillance. L'analyse repose sur une double approche : la stylistique et la psychanalytique. Le tout est articulé dans une perspective comparative entre les deux pièces. L'analyse montre que chez Lorca, l'enfermement est collectif, ritualisé, avec une forte charge symbolique autour du désir et de la répression. Chez Sastre, l'enfermement prend une forme plus subjective, marquée par la dislocation du langage et l'absurde, traduisant une crise existentielle et sociale profonde. Dans les deux cas, les personnages féminins incarnent des symptômes d'un ordre oppressif et dysfonctionnel. L'étude conclut que ces deux pièces, bien que stylistiquement opposées, participent toutes deux à une critique de l'enfermement féminin à travers des dispositifs dramaturgiques puissants. Aussi ne doivent-elles leur salut qu'au croisement entre psychanalyse et stylistique.

Mots Clés : psychanalyse, stylistique, l'enfermement psychique, social.

Abstract

This article explores how 20th-century Spanish theatre stages the confinement of the female body through both stylistic and psychoanalytic frameworks. It analyzes how *La casa de Bernarda Alba* by Lorca and *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* by A. Sastre each construct oppressive worlds that reveal deep psychological and social tensions. Through a comparative reading, the study highlights how language, dramatic structure, and symbolism are used to portray female figures marked by repression, alienation, and surveillance. The analysis adopts a dual approach—stylistic and psychoanalytic—applied in a comparative perspective. It shows that in Lorca's play, confinement is collective, ritualized, with strong symbolic ties to desire and repression. In contrast, Sastre presents a more subjective form of confinement, characterized by fragmented language and the absurd, revealing a profound existential and social crisis. The study concludes that despite their stylistic differences, both plays contribute to a powerful critique of female confinement through dramaturgical strategies. All, thanks to both ways.

Keywords : Psychoanalysis, Stylistics, and Confinement psychical, social.

INTRODUCTION

Quel usage peut-il être fait de Federico Garcia Lorca et Alfonso Sastre aujourd’hui ? Peut-être faut-il, pour commencer à répondre à la question, différencier l’héritage des deux dramaturges et la rénovation du théâtre espagnol du XXe siècle. Les articles, mémoires et thèses ont toujours revendiqué Lorca et Sastre comme pères fondateurs du théâtre espagnol d’urgence sociale du XXe siècle, mais un peu comme une politesse, et sans toujours prêter une grande attention à leurs textes. Lorca et Sastre sont peut-être aujourd’hui les dramaturges espagnols du XXe siècle dont les noms sont les plus connus et les œuvres les plus méconnues. Ils ont de toute façon toujours eu une place à part dans les études et productions scientifiques contemporaines, et notamment théoriques.

Il semble que l’influence de Lorca et Sastre, aujourd’hui, se limite au champ théorique de leur philosophie du théâtre, où leurs recherches sur la tragédie et l’existence humaine jouent toujours un rôle – ne serait-ce que de provocation. Dans les champs des travaux scientifiques sur la thématique, la psychologie ou l’historicité de leurs pièces, Lorca et Sastre ont quasiment disparu. Nous avons certes reparlé d’Antonio Buero Vallejo et d’Alfonso Sastre lors d’une polémique à plusieurs étages, née entre l’école du “ Possibilisme et de l’Impossibilisme” à propos du Réalisme avec la thèse de Pilar Garcia Illana *El Realismo teatral en la España de Postguerra : Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre* (Jaén, 18 décembre 2012) ; mais si une chose au moins est claire à propos de ce débat, c’est qu’il n’y a quasiment jamais été question des pièces de Sastre. Nous pouvons en dire autant de Garcia Lorca auteur dramatique. Les mots de M. Auclair (2016, p.1) glissent sur la même pente :

Quant à moi, je suis persuadée que non seulement Lorca mérite sa réputation de poète génial et de grand auteur dramatique, mais je l'estime méconnu : un seul livre, un seul poème, même un passage fameux dans une œuvre copieuse, peuvent être, pour un écrivain, l’arbre qui cache la forêt... Ainsi, pour nombre de ses admirateurs, Garcia Lorca est le poète gitan de Romancero gitan. J'irai plus loin (et c'est à ses compatriotes que je pense).

Et de fait, notre modeste contribution entend répondre en fidèle ouvrière de ces pétitions et ambitionne sauver leur plume d’un oubli presque certain. Hériter Lorca et Sastre aujourd’hui ; pour nous, c'est d'abord les lire comme philosophe, pas comme théoricien - même si la fortune des travaux scientifiques dans le champ conceptuel de leur théorie théâtrale a été considérable - et pas même comme philosophe « du langage théâtral » mais plutôt de l’existence humaine. La richesse de leur thématique sur l’enfermement, si nous en examinons les conséquences, semble déborder en effet le cadre du langage théâtral, ou faire exploser le cadre traditionnel de leur conception du théâtre, car en étudiant la psychanalyse et la stylistique qui sous-tendent leur pièce, nous verrons qu’ils ont transformé le rapport entre littératures et sciences du langage. Mais cela va plus loin...

Puisqu'il existe encore aujourd'hui des divergences d'opinion sur ce point, nous voudrions apporter des arguments massifs qui, par eux-mêmes, c'est-à-dire sans le coup de pouce toujours possible d'une interprétation de notre part, devraient enfin permettre de valider définitivement un propos qui risque encore, à ce stade de l'exposé, de passer pour une simple opinion.

Pour y voir clair, pas de meilleure méthode que d'éplucher le dossier clinique du corps féminin via *Revelaciones inesperadas sobre Moïses* et *La casa de Bernarda Alba* au miroir de la psychanalyse et de la stylistique. Et ainsi, le travail compte deux grandes séquences. Mieux, quatre sous-sections ont fortement tissé ensemble les fils de nos idées, créant une tapisserie de collaboration et d'innovation. Chaque section discute d'une partie concrète.

La première partie ou étape inaugurale que nous avons intitulée "Pour une analyse clinique de la lignée féminine dans un schéma familial toxique : Le cas de *Revelaciones inesperadas sobre Moïses*" prend appui sur deux centres d'intérêts : Le premier axe vient en guise d'un résumé de ladite pièce. Cette phase embryonnaire nous escorte dans l'univers conceptuel et thématique du corpus. Le second axe de la séquence première "Vie familiale et marginalisation de la femme" est un relai au premier point mais cette fois à l'échelle de la psychanalyse du vécu quotidien de la lignée féminine dans un schéma familial dysfonctionnel.

Quant à la seconde séquence intitulée "Pour une boîte musicale de l'enfermement du deuxième sexe dans l'antre de *La Casa de Bernarda Alba*", il nous a semblé tout autant important d'équilibrer, dans une même section, ces divers éléments, pour fournir au lecteur non seulement un outil de travail complet pour comprendre l'essentiel de ladite pièce de F.G. Lorca mais surtout rendre plus digeste l'étude de la dernière sous-section, ou la phase laboratoire. Dès l'aube de celle-ci, des mises au point sur l'arbre des sonorités attirent l'attention sur des alliances esthétiques intéressantes et révélatrices dans la présentation des personnages. Les sonars de l'enfermement qui s'y dégagent se trouvent en bonne place dans cette rubrique, et tout lecteur pourra lire les extraits incontournables de leur résonnance avec le contenu de la pièce. Avec ces lignes, notre lecture carcérale du corpus ; derrière les lunettes de la psychanalyse et la stylistique, vous invite à changer d'atmosphère...

1. Pour une analyse clinique de la lignée féminine dans un schéma familial toxique : Le cas de *Revelaciones inesperadas sobre Moïses*

1.1. Résumé

Sastre revisite les premiers livres de l'Ancien Testament dans une version dépouillée, crue et cynique, rompant avec l'hagiographie traditionnelle. Le texte repose sur des hypothèses scientifiques concernant l'existence historique de Moïse, instaurant un contraste radical entre mythe sacré et réalité humaine. La pièce enrichit une lecture psychanalytique du théâtre sastrien en mobilisant la figure

socialement marginale de la femme comme symptôme d'un sujet psychiquement fracturé au sein de la cellule familiale et à l'autre bout d'une génération. Voilà qui nous conduit à la deuxième séquence *Vie familiale et marginalisation de la femme*.

1.2. Vie familiale et marginalisation de la femme

Les maltraitances subies par des personnes vulnérables dans le cadre de l'accès au soin font l'objet d'un éclairage médiatique, de réflexions ainsi que de mesures et parfois de sanctions. En revanche, il semblerait que les maltraitances dont sont victimes ces personnes dans le cadre de l'accès à la culture, lequel étant lui-même un droit garanti par la Constitution – plus précisément par l'ensemble de la Constitution française incluant notamment le préambule de la Constitution de 1946, intégré à l'actuelle Constitution de 1958 - soient sous l'effet d'une omerta. Et pourtant, leurs conséquences néfastes sont considérables.

Nombre d'individus subissent cette maltraitance culturelle extrême, notamment les femmes qui ne sont considérées qu'au seul regard de leurs données biologiques et ont du mal à se soustraire d'une routine casanière qui les retient de plus belle. En témoigne la société rurale africaine, hindoue, espagnole et guadeloupéenne du XXe siècle. Nous nous rappellerons qu'à l'autre bout du monde, un siècle plus tôt, de la société vietnamienne... Ce qui peut conduire à des syndromes de glissement – il est question d'un concept médical et psychologique qui désigne un **état de renoncement brutal à la vie**, souvent observé chez des personnes âgées ou très vulnérables, **après un choc moral, social ou physique** - avec pour effets des états de grandes souffrances physiques et psychiques.

Face à une telle frange communautaire, quels outils conceptuels et quelle interprétation donner de ses performances langagières ? Il y a d'abord la parole quotidienne des personnes ou des personnages du deuxième sexe y compris la fréquence – agonisante - et le style de leur prise de parole dans les écrits littéraires. Il ne serait guère surprenant de retrouver les résidus d'une frustration maturée dans l'exercice d'une identité, une responsabilité et une liberté collective niée, arrachée et opprimée sous leurs mots. Le psychanalyste D. Anzieu n'est pas en reste lorsqu'il écrit (1977, p.187) :

Le style, qui est affaire inhérente aux modes narratifs – récits d'évènements – où poétique (expression d'affects), vise à communiquer quelque chose du vrai Soi. (...) Le style est individuel car il est une élaboration préconsciente d'un vécu corporel primaire –coenesthésique, proprioceptif, kinesthésique, sensorimoteur - mais une élaboration qui, passant directement du vécu à la sémiotisation, court-circuite le transit habituel par l'expression corporelle (geste, mimique, posture, intonation, cri, etc.) dont se contentent le plus souvent la plupart des gens. (...)"

Ce qui nous donne de constater que les personnages – dans notre contexte – féminins prennent et arrachent la parole dans la pièce pour se faire entendre de tous. Leurs messages anxiogènes ne sont pas sans lien avec des dogmes sociaux mal digérés. Ce qui ; en analyse finale, se résume aux propos de F. Fanon (1961,

p.13) : « Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation... ». Sensible à leurs alarmes, les hommes de lettres leur accordent donc une attention particulière et l'analyse qu'ils leur consacrent se fonde sur la même interprétation. Nous nous en allons préciser maintenant le lieu de lecture adopté.

Ceci dit, il ressort que comme nous l'avons indiqué plus haut, la démarche de D. Anzieu va “ du corps au code” qu'est le langage. Partant du vécu féminin quotidien avec son lot de discriminations, il le retrouve dans le discours, aussi bien dans les performances langagières ordinaires que littéraires. Il s'agit de retrouver “la reprise du corps” aussi bien dans l'élocution journalière que dans l'écriture de la femme. Au premier niveau, celui du style oral – dans le sens large -, ce sont les qualités vocales du système de la communication comportant des éléments infra-linguistiques et verbaux ; gestes, mimiques, postures, intonations, rythmes, etc., qui donnent des caractéristiques stylistiques. L'expression passe par le corps. Par ailleurs, les précisions données sur les lieux de lecture doivent conduire à l'interprétation des traces langagières du corps marginalisé de la femme dans les pièces d'Alfonso Sastre. À cet effet, c'est très intéressant la lecture que donne María – la femme d'Aaron – dans *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* :

María- (avec un brin de folie). Périsse le jour où j'allais être enfantée et la nuit qui a dit : « Une femme a été conçue ! ». Ce jour-là qu'il devienne ténèbres, que, de là-haut, Dieu ne le convoque pas, que ne resplendisse sur lui nulle clarté ; que le revendentiquent la ténèbres et l'ombre de la mort, que sur lui demeure une nuée, que le terrifient les éclipses ! Cette nuit-là que l'obscurité s'en empare, qu'elle ne se joigne pas à la ronde des jours de l'année, qu'elle n'entre pas dans le compte des mois ! Oui, cette nuit-là, qu'elle soit inféconde, que nul cri de joie ne la pénètre. Qu'elle ne voie pas les pupilles de l'aurore ! Car elle n'a pas clos les portes du ventre où j'étais, ce qui eut dérobé la peine à mes yeux. Pourquoi ne suis-je pas morte dès le sein de ma mère ? ¹ (A. Sastre, 1991, p.116).

L'observation de María nous fait noter que la contrée dans laquelle vit le personnage, est une société dans laquelle l'homme jouit pleinement d'une liberté même si certaines possibilités sont strictement niées à la femme. Il s'ensuit ce poème du personnage dont la brièveté concentre le mal de vivre de la femme. Cela

¹ - Texte Original : María – (*con un dejo de locura*) ¡Perezca el día en que iba a ser engendrada, y la noche que dijo: “¡Una mujer ha sido concebida!”! Que ese día se torne tinieblas, que desde lo alto Dios no lo reclame, que ninguna luz brille sobre él ; que lo reclamen las tinieblas y la sombra de la muerte, que una nube lo cubra, ¡que lo aterren los eclipses! Esa noche, que se apodere de ella la oscuridad, que no se una al ciclo de los días del año, que no entre en el cómputo de los meses. ¡Sí, esa noche, que sea estéril, que ningún grito de alegría la atraviese! ¡Que no vea los párpados del alba! Porque no cerró las puertas del vientre que me llevaba, lo que habría ocultado el sufrimiento a mis ojos. ¿Por qué no morí en el seno de mi madre?

dit, dans les vers de María, nous pouvons apprécier l'accablement du personnage, rythmé par la succession des sonorités dures des « que » et la lente lourdeur des phrases qui traduisent la marche inexorable vers la mort de la femme prénatialement jugée et condamnée par une société machiste. Le personnage cède donc devant les réalités carcérales de la femme. Nous ne nous étonnerons donc pas que cette victime de ce mouvement marginal féminin ait reproduit le même cliché dans son environnement familial immédiat. En effet, cette névrose engendrée par cet isolement social a fini par faire du personnage une synthèse qui agglutine inconsciemment toute une conception sociale et traditionnelle paralysante pour sa lignée, surtout de sexe féminin.

Le professeur Lowen dit quelque part que l'histoire psychique de chacun se lit dans sa manière de se tenir, de se mouvoir, de respirer. Rajab mise en face de son frère Elazar trahit bien la sienne :

Elazar- ¿ Eh ? ¿ Quién es ?

Rajab- Soy yo.

Elazar- Dios mío, Rajab.

Rajab- ¿ Tanto nos hemos olvidado?

Elazar- Sabía que andabas en nuestros campamentos, pero como no nos vemos nunca... (El silencio que se produce parece propicio a una reflexión ; y así es).

Rajab- Yo siempre fui la hermana mala, cuando éramos pequeños. Mamá prefería a nuestros hermanos... Para papá siempre fuiste tú el preferido... Y yo basurita ahí, renegrida, que jugaba con los desechos de la causa... con las máscaras viejas de teatrillo del tío Moisés... una niña con mocos... olvidada. ¿ Tú te acuerdas de algo ?¿ Cómo era yo de niña ? (A. Sastre, 1991, p.180).

L'intérêt de cette citation réside dans les nuances qu'elle apporte : si nous envisageons cette perspective du côté de María, celle-ci reproduit fidèlement cette *imago* anxiogène de la femme marginalisée qui l'amène à considérer l'éducation de Rajab comme l'évocation d'un projet phobogène dans la représentation sociale qu'elle se donne de son corps de femme. Nous l'aurons compris. María a une obligation morale à l'égard de ses origines biologiques, celle de rester fidèle à la tradition stigmatisante de la femme dont elle a hérité et avec qui elle se trouve ; malgré sa mauvaise posture sociale, en harmonie. Une valeur qui ; à son avis, mérite d'être communiquée et célébrée par la génération à venir parce que ces vertus civilisatrices et stigmatisantes aujourd'hui fécondes en elle, attendent maintenant une nouvelle génération.

Et à première vue, si nous ne sommes pas avisés sur le sujet, nous pourrions penser que María est une mère dévouée à l'éducation de sa fille. Ne nous leurrons plus. Et ; pour cause, car si nous lisons ces réserves et précautions accordées dans le cadre de l'interlocution marginale, et sans vouloir recourir aux détails que

requiert une compétence beaucoup plus grande en la matière, nous admettrons sans peine que chacun des pôles de comportements dysfonctionnels chez le sujet maternel dans l'éducation de Rajab répond à un statut non seulement social mais également ontologique déterminé, qui rappelle la caractérisation faite par les psychologues des "parents toxiques".

Le problème de l'identité parentale toxique se pose donc dans ce cadre conceptuel révélé par l'ensemble de la mise en scène langagière de la mère dans sa relation à sa descendante Rajab. Nous nous empressons cependant de préciser avant de continuer notre propos que ce n'est pas sans une certaine appréhension que nous utilisons cette notion. Nous savons en effet qu'elle est un terme où toutes les approches psychopathiques mêmes les plus opposées se retrouvent comme le souligne E. Ringot (2025, p.1) en parlant de "différents traits de personnalités toxiques" et en pied de pages « *Personality and individual differences* ».² Aussi s'agit-il d'un concept carrefour ; ou si on veut, d'un concept caoutchouc. Mais, dans le cadre limité de notre sujet, nous retiendrons les éléments retenus par Randa. Celle-ci préfère centraliser toute cette information dans une seule capsule :

Le modèle d'origine sur les rôles familiaux est issu de travaux universitaires sur les enfants de parents alcooliques et a été ensuite transposé à d'autres configurations familiales dysfonctionnelles. Même en l'absence d'addiction chimique. En fait, on a trouvé qu'on a à peu près les mêmes schémas familiaux. C'est-à-dire le déni, le chaos émotionnel imprévisible, le sentiment omniprésent d'insécurité, des secrets de famille dans certaines situations et ; enfin, les fameux rôles qui sont attribués aux enfants en général mais des adultes aussi peuvent prendre ces rôles. Ces dynamiques familiales ont des répercussions sur l'unité familiale. Et elles soumettent les membres de la famille à un stress excessif au point de la rupture ; en particulier les enfants parce qu'ils n'ont pas la maturité cérébrale pour la gestion de stresse. C'est de là que vient la modélisation d'une représentation théorique.³

Ce n'est pas faute de nous le répéter : nous tenons à préciser que notre démarche relève davantage de ce que Randa appelle un schéma familial de comportements dysfonctionnels comme le suggère la démarche d'Alfonso Sastre. Nous éviterons autant que faire de paraphraser ce que l'auteur de *Revelaciones inesperadas sobre Moises* a si bien dit. Cette grille de compréhension nous permet d'identifier les rôles joués par les parents toxiques dans la rupture familiale et des mécanismes mal adaptatifs qu'ils ont déployés quand ils étaient jeunes et vulnérables pour s'adapter au stress. Et cette grille de compréhension nous permet d'avoir des axes de travail pour mieux construire ces schémas dans la pièce car ces

² - Proposition de traduction : "Personnalité et différences individuelles".

³ - Randa, "Parents toxiques et rôles familiaux : Mouton noir ! Enfant chéri ! Enfant invisible!", in la chaîne

youtube *L'audace d'être soi*, in <https://www.youtube.com/watch?v=YBkDQAQqYdY>. Visualisé le 04/01/25.

schémas sont une forme de mécanismes de survies, mal adaptatifs. María la mère de Rajab connaît cette forme de formatage. Ceci dit, il ressort que, comme nous l'avons indiqué plus haut, María se fait l'écho de la marginalisation de la femme dans une société typiquement virile. Elle a très tôt mesuré sur le terrain la pertinence de ce classement hiérarchisé des droits y compris des passe-droits masculins et des devoirs féminins. Aujourd'hui femme au foyer et mère de quatre enfants, elle a du mal à guérir de ses blessures au point de perpétuer ce rôle marginal dans l'éducation de Rajab, sa fille unique en faveur de ses trois garçons. La malédiction sociale qui augure – depuis sa jeunesse - la naissance d'une fille explique son dédain pour sa descendante Rajab. Autant dire que la venue au monde de Rajab permet à sa mère non seulement de saisir les valeurs civilisatrices au niveau de la pensée rationnelle mais aussi de se reconnecter avec des sentiments et des émotions refoulées. Aussi pouvons-nous identifier dans les grandes lignes des propos de Rajab, les mécanismes mal adaptatifs de survie de sa mère (A. Sastre, 1991, p.120).

En nous cantonnant dans les généralités, le dialogue entre Rajab et Elazar héberge des axes de travail sur la marginalisation générale de la femme – socialement piégée dans son corps - et ses inconvénients dans le cocon familial. Il est évident qu'un tableau blanc rendra notre analyse plus digeste :

PERSONNAGES	RÉPÉRAGES	RELATIONS SENTIMENTS	INTERPRÉTATIONS
Rajab	J'ai toujours été la mauvaise sœur, quand nous étions petits. Maman préférait nos frères... Et moi, j'étais la petite ordure là-bas, une noircie, qui jouait avec les débris ... avec les vieux masques ... une enfant sale avec de la morve... oubliée.	Personnage en manque d'affection maternelle.	María, personnage sexuellement marginalisée, transpose cette insécurité vécue et permanente dans ses relations familiales avec sa fille unique. Qu'à cela ne tienne, Rajab finit par devenir une femme socialement oubliée au même titre que sa mère.
Elazar	(Avec sincérité). Je ne me	Personnage privilégié par ses	Comble de l'absurdité : Rajab est

	<p>souviens pas de toi, Rajab. Je ne sais pas comment tu étais. J'étais toujours avec papa. Je ne voyais que lui. Je n'ai pas non plus de nouvelles de maman.</p>	<p>deux parents et qui semble méconnaître les membres de sa famille du sexe opposé.</p>	<p>méconnue de son propre frère Elazar qui avoue ne rien savoir de son enfance. Ce qui nous donne de constater qu'ils ont vécu une enfance fort différente. Lors d'une observation attentive, nous découvrons qu'il ne sait rien de leur mère : María. Aussi avons-nous de ces propos la clé de la justification de la marginalisation unilatérale et consécutive de Rajab aux yeux de María et de María mère aux yeux d'Elazar.</p>
--	---	---	--

De là ; la comparaison et l'équation suivante deviennent plausibles :

$$\frac{\text{Marginalisation}}{\text{Locutrice}} = \frac{\text{Mère}}{\text{María}} = \frac{\text{Aime}}{\text{Elazar}} + \frac{\text{Aime}}{\text{Abihú* Nadab}} - \frac{\text{Néglige}}{\text{Rajab (fille)}} = \frac{\text{Famille}}{\text{Nucléaire}} \emptyset \frac{\text{Fille}}{\text{Rajab}} \text{Masculine}$$

Elles traduisent bien les rapports distanciés entre Rajab et sa mère. Ceci ne devient perceptible que si nous nous penchons sur le rapport de la locutrice au sentiment de rejet dont elle fut l'objet qui a pollué l'atmosphère familiale déjà clivée ou prévalu pendant son enfance comme elle le fait remarquer ci-dessus dans le premier repérage. Il faut comprendre que nous avons une jeune fille brisée et décentrée. Née d'une mère marginalisée, elle ne se maintient entant que la fille invisible de cette dernière ; et qui plus est, la brebis galeuse de la famille que dans la mesure où la femme subissant un processus d'infériorisation sociale est contrainte à la stagnation et est contaminée par la pratique valorisante de l'homme, et enfin de compte, menacée de soumissions. Infériorisation et valorisation : deux processus qui dynamisent la communauté sociale et qui en déterminent les lignes de forces d'un genre à l'autre. Nous pouvons dire que la femme doit se situer, à chaque instant, en fonction de normes collectives dévalorisantes contradictoires à celles de l'homme. D'une part, il faut croire à la norme auto-produite par une histoire vécue par María et qui s'est sédimentée en valeurs inconscientes : la marginalisation du deuxième sexe, son éloignement

professionnel de la sphère masculine, l'éducation de ces normes et leur intrusion dans le cocon familial. D'autre part, il est nécessaire de croire aux valeurs masculines, sans lesquelles il n'y a aucune chance d'élite sociale. La contradiction née de ce clivage social entre les hommes et les femmes a créé chez elle un attachement viscéral aux apparences. Voilà qui justifie ces notes affutées de F. Affergan (1983, p.36) : « il faut paraître être dans la mesure où il y a manque d'être social ». Rajab correspond bien à ce profil puisque qu'elle finira par grossir les rangs de l'armée de Moïse pour finalement se hisser au rang de générale. Son zèle martial sur le front ne passe pas inaperçu. Telle une amazone, elle fait montre d'un patriotisme légendaire. Ça c'est la façade qu'elle présente au peuple pour les rassurer. Mais la vérité est tout autre. La vérité est qu'elle veut rompre les scories sociales de la femme passive tout en rejetant du revers de la main les conventions et les pratiques psycho-sociales partagées entre les membres de sa communauté pour se faire l'égal de l'homme sur les champs de bataille jusqu'à en commander d'une main de fer tout un peloton à sa guise. Nous devons comprendre qu'il y a chez Rajab, une révolution conceptuelle de la femme qui parvient à ce stade en quittant son domaine de conditionnement – la femme socialement soumise, invisible et emmurée – pour parler le langage de l'égalité des sexes, le langage prométhéen du pouvoir social par la femme. La direction de la grande muette a donc permis à Rajab de sortir de ce cercle vicieux féminin et de dire qu'elle n'en veut plus. Aussi saisit-elle la possibilité d'être elle-même, de casser toutes ses pesanteurs culturelles toxiques et misogynes, de s'en défaire et, contrairement à sa mère, de refuser d'user sa jeunesse en perpétuant ce rôle. Aussi refuse-t-elle de faire du passé de sa mère son présent pour changer son futur et conduire ; enfin, les femmes ; après un long siècle de stigmatisations sociales, sur le chemin de la prospérité. Pour faire simple avec Rajab ; un esprit frondeur se répand, annonçant l'émancipation du deuxième sexe pour dégeler enfin le corps féminin figé depuis belle lurette par les valeurs traditionnelles et masculines.

Le doute n'est plus permis : pour nous ce clivage dans l'éducation des enfants – entre ses fils et sa fille - de María serait, comme l'a enseigné Randa, la conséquence d'un trauma psychique. Clivage du Moi féminin, mais en fait du sujet tout entier, à savoir dans toute son épaisseur métapsychosociologique : Moi, Ça, Surmoi, Idéal. À ce niveau, l'attention n'est plus portée au système langagier en lui-même naturel ou conventionnel de la femme, non plus au code mais au corps féminin, aux représentations inconscientes articulées aux vécus sensoriels et à des images de ce corps, interprétés dans une perspective « sociogénétique » ou « sociodiagnostique ».

C'est une psychanalyse topographique des attitudes, des postures, des expressions du visages en tant que représentées par la femme marginalisée. Le psychisme dysfonctionnel qu'elle accuse se lit à travers son ancrage dans le corps. Il y a chez María l'esquisse d'une phénoménologie de l'expérience de la condition féminine et la survie transgénérationnelle de ce phénotype dans l'éducation de ses

filles. Cela explique pourquoi sa fille unique, Rajab, a grandi telle une fleur tardive, délaissée, laissée pour compte par la société, sous le regard absent et résigné de sa mère.

La féminité qu'exècre María, est rejetée comme image corporelle non comme un concept abstrait. La solitude, la négligence dans son éducation, la négation de sa dignité et même de son droit d'exister et partant, sa gageure de prendre un jour la parole dans une société d'hommes, les profondeurs abyssales de son psychisme traduisent cette image corporelle qu'offre la femme et qui, dans l'inconscient des hommes, représente un archétype des valeurs inférieures immuables.

Si nous devions nous résumer, nous dirions que les personnages d'Alfonso Sastre ; via le corps marginalisé de la femme, nous ont laissé une carte génétique pour nous permettre de comprendre le malaise que nourrit le cocon familial de parents toxiques. Certes, une analyse qui serait purement morale et littéraire ne suffit pas aujourd'hui. Les psychologues - ainsi Didier Anzieu, Randa, Antoine Peytavin, et bien d'autres... - montrent avec pertinence comment l'horreur de la marginalisation de la femme, les inégalités sexuelles de longue durée, l'absence de projets d'avenir pour l'égalité des sexes engendrent la dissolution du lien social, les crises identitaires familiales et les peurs de toutes sortes qu'il est si facile de cristalliser sur l'autre : les descendances masculine, féminine, fantasmées comme figures déplacées dans des conditions familiales marquées par l'insécurité et l'hérédité. Les spécialistes nous disent aussi qu'il ne s'agit pas d'une crise familiale passagère, mais des problèmes sociogénétiques fondamentaux car héréditaires. Et, sans doute l'analyse, indispensable, ne suffit pas plus que le cri, nécessaire, qui appellent l'un et l'autre l'action familiale décisive et en balayant un périmètre scientifique plus large, la stylistique. À condition néanmoins de ne pas « revisiter » une histoire a priori connue, mais d'accepter un dépassement désormais aussi grand que celui que nous procure l'exploration de l'Arbre des sonorités perlant *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Une telle orientation se remet à l'agenda de notre prochaine séquence.

2. Pour une boîte musicale de l'enfermement du deuxième sexe dans l'antre de *La Casa de Bernarda Alba*

2.1- Résumé

La pièce se décline en trois actes se déroulant entièrement à l'intérieur de la maison familiale, créant un huis clos dramatique. Bernarda Alba impose **huit ans de deuil rigoureux**, enfermant ses cinq filles âgées de 20 à 39 ans, interdisant toute relation extérieure. Le personnage de **Pepe el Romano**, jamais montré, cristallise intensément la sexualité, la jalousie et la rivalité entre les sœurs. Soit dit en passant, l'omniprésence de Romano brisera l'apparente harmonie familiale et cède au désespoir, culminant la trame dans un dénouement fatal avec le suicide d'Adela qui a entretenu des relations intimes en cachette avec le tombeur. Après cette amère fin, Bernarda n'a

plus qu'une seule préoccupation : le qu'en dira-t-on, et surtout marier Angustias - sa fille ainée – à Pepe el Romano, de la manière la plus convenable.

2.2- : Représentation plastique de l'enfermement : L'arbre des sonorités

Le dramaturge camoufle dans les noms de la famille de Bernarda une trace technique de l'enfermement. Cela apparaît comme une preuve lorsque l'on isole les initiales de María Josefa et de ses cinq petites-filles.

- (M) ARIA JOSEFA
- (A) NGUSTIAS
- (M) AGDALENA
- (A) MELIA
- (M) ARTIRIO
- (A) DELA

Nous retrouvons donc l'acronyme suivant (M.A.M.A.M.A.). Cet acronyme peut être des mots cachés interactifs et fertiles pour l'enfermement. Visuellement d'abord, on remarque que le (A) s'étouffe de plus en plus puisqu'il est progressivement étouffé par la consonne (M). Puis, de manière sonore et technique, cette exposition observe une curieuse structure binaire, trois consonnes, le (M) et trois voyelles identiques, le (A). En travaillant seulement avec très peu d'éléments (M) et (A), le dramaturge révèle une musicalité fidèle à l'œuvre. Ainsi, nous osons croire que toute la sensibilité du dramaturge pour cette structure binaire, est camouflée par l'échange continu de sonorités entre (M) et (A).

Nous remarquons que la bouche observe un mouvement naturel ou plutôt un mouvement très différent en prononçant chaque lettre. Convoquons d'abord la consonne (M). L'art des sons montre que (M) fait partie des consonnes fermées. Sa particularité est que l'air est bloqué par les lèvres fermées, mais s'échappe par le nez. Dans la prononciation de la lettre (M), nous observons une sonorité qui semble un peu nasillarde et la bouche se ferme immédiatement à la fin de sa prononciation. Ainsi, la consonne a une sonorité « semi explosive » tandis que « A » est une voyelle qui a une sonorité très ouverte et une prononciation "explosive". Dès lors, nous avons croisé une série de lettres fermées et ouvertes.

M.- (fermé)

A- (ouvert).

M- (fermé)

A-(ouvert)

M- (fermé)

A-(ouvert)

L'usage de cette articulation inquiétante ne peut être regardé avec indifférence et mérite d'être consulté de préférence. C'est que Lorca cache un ensemble de sons intéressant dans sa chaîne de protagonistes. La série de (M) représente tout ce qui est fermé dans la maison et le respect des interdits tandis que la série de voyelles, le (A), est une force convaincante et représente l'ouverture vigoureuse de la maison commandée par les servantes, la vieille femme et les cinq filles de Bernarda. Enfin, nous savons aussi que dans un mot, les consonnes sont généralement prononcées accompagnées de voyelles pour avoir un sens clair. Cependant, nous allons supprimer le développement par paires susmentionné pour séparer les consonnes (M.M.M) et les voyelles (A.A.A). Les deux blocs contiennent chacun des sentiments carcéraux douloureux qui se familiarisent avec l'œuvre.

La première parenthèse (M.M.M) représente la série de consonnes fermées et concentre donc les vibrations les plus faibles et les plus inquiétantes. En le lisant d'un seul coup, nous entendons un son bref et sourd qui peut faire allusion à des ronronnements, un cri voué à l'échec, la respiration laborieuse d'un mourant, une suffocation et même un état, une colère sourde peut en émaner en raison de la brève onomatopée " [Hmm !] ". Concernant les parenthèses des voyelles, nous remarquons que la lecture audiométrique tonale est supérieure à celle des consonnes. C'est qu'elle maintient une articulation ouverte et plus énergique. La série de voyelles (A.A.A) produit un son énergique qui fait allusion à un cri total, à la mort, à l'enfer, au désespoir et aux pleurs. Ces sentiments évoqués traduisent les sentiments des occupants qui manquent d'air, de liberté dans cette maison sombre en raison de la lourdeur de la tradition qui punit les femmes et du regard aliénant des citadins. Ainsi, la série des consonnes traduit l'étouffement et celle des voyelles, la douleur incontrôlée et incontrôlable des femmes célibataires.

Revenons à l'exposé initial. Comme nous l'avons déjà indiqué, on découvre un contact permanent entre le fermé (M) - « emprisonnement » et l'ouvert (A) - « liberté » selon les termes du linguiste A. Alonso (1967, p.130). Cette structure binaire compose encore un rythme inattendu qui coïncide avec le résumé de l'œuvre.

Les premières lettres de chaque nom (M.A.M.A.M.A) forment un enfermement continu tout comme la vie des habitants. La lecture de l'acronyme présente régulièrement un choc entre la consonne fermée (M) et la voyelle ouverte (A) ce qui fait référence à la confrontation entre l'autoritarisme de Bernarda Alba - et à travers elle, ceux de la tradition et de la société - qui emprisonnent tout le monde et le désir de liberté. Cet acronyme représente le monde dans lequel tous les protagonistes sont prisonniers de leurs pires regards et de leurs pires langues. Bernarda garde ses filles entre les quatre murs de sa maison et elle se sent sous la

pression de « qu'en dira-t-on ». Aussi, les femmes sont victimes de la tyrannie des hommes comme nous l'avons déjà vu.

À la lecture de l'ouvrage, les oppositions contre l'autoritarisme de Bemarda, sont écrasées. Nous le lisons également dans notre acronyme. Nous remarquons que les tensions entre le (M) et le (A) ne cessent guère. Mais la fatigue de l'opposition- (A)- résulte du croisement avec la prononciation de la consonne "M"- marquée dans l'œuvre par "le silence"- qui change continuellement l'énergie pré-méditée du (A) pour atteindre un point final assourdissant. - pour faire taire les désirs de liberté. - Cependant, un "A" final se fait entendre comme un degré extrême de détente qui peut faire allusion à la fatalité. En effet, en consultant à nouveau l'exposition, nous constatons que le désir de sortir -les (A) - continue d'être enfermé par le (M) de manière languissante. Cette chaîne étouffante est allongée, contrastant ainsi avec la dernière (A) qui traduit une chute brutale. Ce seul « A » qui parvient à sortir de cet emprisonnement, correspond au nom « Adela » et fait allusion à la détermination de sa rébellion. Cette sortie finale (A) correspond à son suicide.

Par conséquent, en omettant Adela de l'exposition, nous aurons un nouvel arbre de sons beaucoup plus suffocant.

M.- (fermé) - aria Josefa

A- (ouvert) - ngustias

M- (fermé) - agdalena

A- (ouvert) - mélia

M- (fermé) - artirio

Nous nous retrouvons déjà avec une exposition fermée - (M), - lettre de silence. Cet enfermement fait référence à l'emprisonnement des autres (Maria Josefa, Angustias, Magdalena, Amelia et Martirio) condamnés à une mer de deuil après le suicide de leur plus jeune sœur, Adela. Ainsi, l'exposition de Lorca observe un tracé de sonorités dont l'analyse ne se soustrait pas au contenu du corpus. Ainsi, cette disposition expose ensuite des mots cachés parallèles à la situation des occupants de la maison dont les corps et les désirs sont kidnappés par de nombreuses branches pénitentiaires - comme les valeurs civilisatrices incarnées par le peuple et le poids de la tradition"- et qui luttent désespérément pour sortir de cet enfer. L'exposition de la famille Alba est donc conçue pour l'étude du théâtre, car elle fonctionne comme une véritable interprète du contenu de la pièce et du thème. Dans la lignée de cette technique carcérale, il convient de mentionner les jeux d'invisibilité qui constituent les potentielles grandes lignes de notre prochain article...

CONCLUSION

Après avoir eu plusieurs informations, il n'est pas difficile d'être arrivé à cette conclusion : Ces deux pièces illustrent comment la psychanalyse et la stylistique peuvent déployer des outils complémentaires dans l'étude thématiquement carceral des pièces de Lorca – qui révèle la violence d'un ordre patriarcal qui impose de l'intérieur - et de Sastre - qui opte pour une lecture clinique de l'enfermement à travers la figure brisée de la femme. En croisant ces perspectives — espace stylistique vs identité psychanalytique, réalisme poétique vs langage psychocritique — notre article met en lumière une analyse originale des insécurités carcérales de la femme que génère le discours familial ou institutionnel comme structures psychiques génératrices de conflits intérieurs et de radicalités esthétiques.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

GARCÍA LORCA Federico, 1991, *La casa de Bernarda Alba y otras obras*, México, Editorial : Kapeluz.

SASTRE Alfonso, 1991, *Revelaciones inesperadas sobre Moises*, Pays Basques, Hiru Argitaletxea.

2. AUTRES OEUVRES

AFFERGAN Francis, 1983, *Anthropologie à la Martinique*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

ALONSO Amado, 1967, *Estudios Linguisticos*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

ANZIEU Didier, 1977, "Pour une psycholinguistique psychanalytique" in *Psychanalyse et langage*, Paris, Dunod.

AUCLAIR Marcelle, 2016, *Federico Garcia Lorca Méconnu*, disponible sur <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/e527b386c44db7cecb86880872d218c5.pdfp.>

BAUDET Jean-Marc Baudet, 1988, *L'héritage du siècle d'or dans le théâtre de Federico Garcia Lorca*, Paris 10, 1998.

DERRAR Abdelkhalek, 2010, *Nueva visión del teatro contemporáneo en el Arco oeste Mediterráneo*, Universidad de Oran.

FANON Frantz, 1961, *Peau Noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, Coll. « Points ».

GIULIANO William, 1971, *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Las Américas, New York.

HASLEY Martha T., 24 mai 1973, “Reality, Illusion, and Alienation : *Elbert Bylieu Alfonso Sastre's Escuadra hacia la muerte : An Existential interpretation*”, Proceeding.

POLYDOROU Elena Maria, juillet 2011, *The Reception of Federico García Lorca and his Rural Trilogy in the UK and Spain after 1975*, University of Birmingham.

RANDA, 2025, “Parents toxiques et rôles familiaux : Mouton noir ! Enfant chéri ! Enfant invisible！”, in la chaîne youtube *L'audace d'être soi*, in <https://www.youtube.com/watch?v=YBkDQAQqYdY>. Visualisé le 04/01/25.

RINGOT Emmanuelle, 2025, «Test pour reconnaître une personne sadique», <https://www.marieclaire.fr/test-sadisme-en-neuf-questions,1294984>. Consulté le 05/08/2025.