

Z. CARANDELL, « *La casa de Bernarda Alba*, une prison de langage »

*La casa de Bernarda Alba* illustre plusieurs notions du programme LLCER, examinées successivement au cours de cet article. Le langage est le ressort essentiel du pouvoir tyrannique de Bernarda, qui emmure ses filles dans l'espace carcéral de sa maison.

Mots-clés : théâtre – langage – stéréotype - domination - insoumission.

*La casa de Bernarda Alba* ilustra una serie de conceptos del programa LLCER, que se examinarán sucesivamente en este artículo. El lenguaje es el principal resorte del poder tiránico de Bernarda, que aprisiona a sus hijas en el espacio carceral de la casa.

Palabras clave : teatro - lenguaje - estereotipo - dominación - insumisión.

*La casa de Bernarda Alba* illustrates several notions of the LLCER program, examined in turn in this article. Language is the mainspring of Bernarda's tyrannical power, as she imprisons her daughters in the prison space of her home.

Keywords : theatre - language - stereotype - domination - insubordination.

## ***La casa de Bernarda Alba* : une prison de langage**

ZORAIDA CARANDELL

CRIIA ETUDES ROMANES UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

zcarandell@parisnanterre.fr

1. La dernière pièce de théâtre de García Lorca, qu'il avait lue à ses amis quelques jours avant son départ à Grenade en juillet 1936, constitue un exemple probant de la manière dont le théâtre, en tant que système de modélisation du monde, offre à la fois une représentation du réel et une subversion des codes esthétiques. Sa présence aujourd'hui dans le programme de la spécialité LLCER espagnol rappelle une éphéméride amère. Le 8 mars 1945, il y aura bientôt 80 ans, la compagnie de Margarita Xirgu jouait en exil et pour la première fois cette pièce au théâtre Avenida de Buenos Aires, après l'assassinat de Lorca et la défaite de la République espagnole face aux troupes de Franco. L'avertissement initial de la pièce, « estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico », a conduit la critique à parler du réalisme de la pièce et à le rapprocher de la manière dont Lorca s'empare d'un genre en vogue dans les années 1920 et 1930, le drame rural. Lorca, après deux tragédies, *Bodas de sangre* et *Yerma*, choisit de porter à la scène une pièce dépouillée, dépourvue de poésie : « Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro! », s'exclamait Lorca d'après son ami Adolfo Salazar<sup>1</sup>.

2. Nous examinerons comment le réalisme de la pièce se construit à travers une subversion des codes esthétiques, puis nous analyserons la mise en forme d'une prison du langage dans *La casa de Bernarda Alba*, une prison qui apparaît dans la corporalité de la maison. Ce lieu carcéral se construit dans un espace-temps confiné où s'élève une voix plurielle féminine, un

<sup>1</sup> Cette phrase attribuée à Lorca par son ami Adolfo Salazar est fréquemment citée à l'appui d'une interprétation réaliste de la pièce. Voir A. Salazar, « *La casa de Bernarda Alba* » (Salazar, 1938 ; 30) et Miguel García Posada, « Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba* », (Doménech, 1985 ; 151).

chœur gouverné par l'autoritaire Bernarda, maîtresse de la parole et du silence. Ainsi, la pièce reflète parfaitement des dimensions de la culture hispanique telles qu'elles sont abordées dans la spécialité LLCER. Le type de la mère autoritaire se transforme ici en archétype d'une autorité tyrannique, illustrant ainsi plusieurs axes de la thématique « Représentations culturelles : entre imaginaires et réalités » : l'axe 1, « Natures et mythologies », dans la mesure où l'espace du village acquiert une construction symbolique, étroitement liée à la mise en scène du corps dans la pièce ; l'axe 2, « Les représentations du réel », particulièrement adéquat pour l'étude de cette pièce, qui relève à la fois du réalisme et de sa remise en question par une esthétique de la déformation, enfin l'axe 3, « Du type au stéréotype : construction et dépassement », dans la mesure où Bernarda est transformée en personnage archétype de la maternité paradoxale et du pouvoir totalitaire. À cette thématique qui, dans toutes ses déclinaisons et de manière structurelle évoque les enjeux principaux de *La casa de Bernarda Alba* s'ajoute l'axe 1 de la thématique « Dominations et insoumissions », « Oppressions, résistances et révoltes ». En effet, la pièce se caractérise par la mise en présence de personnages en tension : Adela et María Josefa, libérées par la révolte ou la folie, incarnent une opposition absolue face à Bernarda l'autoritaire mais aussi face aux sœurs soumises, à des degrés différents, à l'autorité maternelle. Dans une moindre mesure, l'axe 3 de cette même thématique, « Cultures officielles et émancipations culturelles » convient à l'étude de l'œuvre, qui a souvent été interprétée comme une dénonciation d'un pouvoir patriarcal atavique sur la société espagnole. Enfin, l'espace de la maison constitue un espace frontière, symbolisé par le seuil de la maison : « Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta », s'exclame Bernarda dans l'acte I, ce qui correspond à l'axe 3 de la thématique « L'Espagne et l'Amérique latine dans le monde »<sup>2</sup>.

3. Si, comme le montre ce court inventaire, probablement incomplet, de la manière dont s'inscrit *La casa de Bernarda Alba* dans les thématiques de la spécialité LLCER, le présent article attire l'attention sur ce qui à nos yeux constitue l'enjeu majeur de la pièce : tout est ramené au langage, où se fabriquent des représentations, l'espace d'oppression et de liberté où évoluent les personnages et la frontière ultime du tragique.

2 Je remercie les enseignants participant à la Journée d'Études du 30 septembre qui ont attiré mon attention sur la pertinence de la thématique de la frontière en lien avec l'espace et le personnage de María Josefa.

## **Thématique 1 : « Représentations culturelles entre imaginaires et réalités »**

---

### 1.1 LES REPRÉSENTATIONS DU RÉEL

4. La subversion passe par la subversion du réalisme, par la figure d'une maternité paradoxale et par la contestation politique. Dans cette pièce, le drame rural est subverti. La pièce n'est pas faite pour consolider des stéréotypes sur l'Andalousie, mais pour les déconstruire. La dimension réaliste est au service d'une critique de la société aussi brutale que celle du film *Tierra sin pan*, réalisé par Buñuel dans la province des Hurdes, en Estrémadure, en 1932, de sorte que l'œuvre est réaliste dans le sens où elle constitue un appel à agir contre la soumission scandaleuse dont les femmes sont victimes. Comme l'annonce le sous-titre de la pièce, tout dans *La casa de Bernarda Alba*, « drama de las mujeres en los pueblos de España » est hyperbole, mais tout est en même temps réaliste. L'outrance est un levier du réalisme, elle permet de surmonter l'indifférence du public en appelant à la révolte contre une société injuste. Comme dans un *esperpento* de Valle-Inclán, la vérité est dans la déformation et dans le grotesque. *La casa de Bernarda Alba* est une œuvre faite de paroxysme et de subversion esthétique qui pourtant a suscité chez le public, au cours de son histoire, de mise en scène en adaptation, le sentiment qu'elle est un reflet fidèle de la réalité : le quotidien des jeunes femmes victimes d'une mère tyrannique s'est imposé aux yeux de public et des metteurs en scène comme le reflet vraisemblable d'une Espagne rurale arriérée et libéricide.
5. Une des grandes réussites de cette pièce réside dans le caractère absolu du pouvoir de cette mère, qui n'est en aucun cas une figure isolée : elle reflète une société patriarcale où, en l'absence du père mort au début de la pièce, la mère revêt des attributs masculins du pouvoir. Bernarda emmure ses filles vivantes : dans la vision du monde qu'elle leur impose, le désir et le corps n'ont pas de place. C'est un monde de règles et de discipline, un monde de surveillance inlassable sur soi-même et les autres, un monde où la révolte des filles est muselée et où chacune occupe sa place, comme une poupée sur un étalage. Pouvoir absolu donc, qui revisite le genre tragique en faisant de Bernarda un bourreau trivial, sans richesse ni grandeur, semblable à mille autres mères autoritaires qui tyrannisent leurs filles dans les paysages les plus arides et hostiles à la liberté. Son discours

seul suffit à inféoder son entourage et à transformer la maison paternelle en une prison de langage.

6. Prison, *La casa de Bernarda Alba* l'est aussi parce que c'est une pièce épurée, sans effets de scène, sans artifice. On n'y trouve ni le corps blanc des bûcherons de *Bodas de sangre*, ni les savants décors de *El público*. Tout est contenu dans la parole de Bernarda et dans la maison, et la mort y est métaphore. Le pouvoir du langage dans la pièce est un ressort essentiel du tragique, et il a été largement exploré dans des publications remarquables, auxquelles nous renvoyons : C. B Morris prête une grande attention aux modulations du discours et au langage comme avis et condamnation. Son article « *Voices in a void: speech in La casa de Bernarda Alba* » (Morris, 1989) analyse notamment l'emploi d'expressions populaires, dans une œuvre marquée par la mise en scène des conflits sociaux, incarnés par le rapport de soumission entre Bernarda et ses servantes. La couleur de ce langage andalou met en exergue l'inventivité idiomatique de Lorca, qui crée des expressions nouvelles. Ces dimensions sont également abordées dans « *El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca* » de Dru Dougherty (Dougherty, 1986). Parmi les contributions récentes, plusieurs travaux de grande qualité, coordonnés par Monique Martinez Thomas, Begoña Riesgo et Evelyne Ricci sont parus dans le cadre du programme de l'agrégation d'espagnol en 2007.

## 1.2 DU TYPE AU STÉRÉOTYPE. CONSTRUCTION ET DÉPASSEMENT

7. La toute-puissante Bernarda regrette de ne pas avoir la puissance des dieux : « *¡Qué pobreza la mía no poder tener un rayo entre los dedos!* » (acte III). C'est une femme ordinaire dans un village ordinaire. Le tragique de *La casa de Bernarda Alba* est celui du quotidien, pauvre de moyens, mais efficace. Bernarda, créature issue de la petite bourgeoisie rurale a un pouvoir sans limites, qui en fait une figure tragique, car c'est malgré elle qu'elle devient un bourreau. Elle répond à une exigence morale, ici dans l'acte II : « *Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice: «Tendré que sentarles la mano ¡Bernarda: acuérdate que esta es tu obligación!»* ». Tout en investissant Bernarda d'un pouvoir absolu, le texte dramatique souligne l'absence de bien-fondé de ce pouvoir.
8. La force de la coutume, qui s'érige en norme absolue, est essentielle dans la configuration du tragique. Lorsque Martirio et Amelia évoquent leur

amie Adelaida, c'est pour dire qu'elle ne saurait briser le cercle vicieux où elle est enfermée : « Las cosas se repiten. Yo veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró ». Ce n'est pas le monstrueux mythologique, c'est le viol familial qui sème la terreur. Une femme et sa fille, violées par un assassin. *La casa de Bernarda Alba* est une pièce militante qui dévoile l'hydre aux mille visages de l'oppression pour la rendre reconnaissable.

9. Le personnage s'inscrit en contrepoint de deux autres figures d'une maternité douloureuse et marquée par le deuil, que Bernarda prolonge et dépasse. La mère de *Bodas de sangre*, qui pleure son mari et ses deux fils et s'abîme à la fin de la pièce dans une danse extatique et *Yerma*, la femme qui ne peut assouvir son désir de maternité et met à mort son mari. Bernarda, figure de la maternité toute puissante, est paradoxalement le bourreau de ses filles. L'instinct de destruction, présent dans *Yerma* et *Bodas de sangre*, se tourne ici contre sa progéniture. Comme un Saturne de Goya, qui inspire certains passages de *Así que pasen cinco años*, *El público* et *Poeta en Nueva York*, Bernarda dévore ses propres enfants. Il n'y a guère d'échappatoire, comme le montre l'impuissance d'Adela et de María Josefa à se libérer de l'emprise de Bernarda autrement qu'en poursuivant leur chimère : une hutte à l'écart pour Adela, loin des ragots, les rivages d'une mer idéalisée dans le discours de María Josefa : ces espaces ouverts et accueillants n'existent presque que dans les discours chimériques des personnages.
10. La pièce constitue une réflexion sur l'espace clos de la scène, que les personnages, comme ceux de *El público*, cherchent en vain à fuir. *El público* lie théâtre et confinement : « Todo teatro sale de las humedades confinadas ». Le tombeau de Juliette est le huis clos dont émane la pensée de Lorca sur le langage théâtral. L'expérience new-yorkaise conduit à la découverte des possibilités expressives du cinéma, et Lorca rédige un script, *Viaje a la luna*, marqué par une itinérance du regard et de l'action. À l'inverse du cinéma, le théâtre doit tout à cette clôture de la scène qui conduit à l'affrontement avec le public. *La casa de Bernarda Alba* pousse dans ses derniers retranchements cette fermeture esthétique pour en faire une réflexion sur les possibilités du langage théâtral à l'heure où le cinéma incarne le renouvellement esthétique. La pièce instaure avec le cinéma un dialogue fécond, par exemple à travers le clair obscur cinématographique, mis en évidence par Brian Morris (Morris, 1989), qui compare les tenues d'Adela, de Martirio et de Bernarda. Elle dialogue aussi avec le théâtre, et la

critique a mis l'accent sur l'héritage shakespearien du *Songe d'une nuit d'été*, dans ce tableau représentant « ninfas y reyes de leyenda » qui apparaît dans la didascalie décrivant le décor de l'acte I. Ainsi, un autre objet de la spécialité LLCER, la nature et les mythologies apparaissent dans l'arrière-plan de la pièce en soulignant le rôle du penchant amoureux ou *inclinación*. Plusieurs personnages exaltent l'amour naturel d'Adela pour Pepe el Romano, comme Magdalena dans l'acte I : « lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela », ou Poncia dans l'acte II :

LA PONCIA. - ¿A ti no te parece que Pepe estaría mejor casado con Martirio o..., isí!, con Adela?

BERNARDA. - No me parece.

LA PONCIA. - Adela. ¡Ésa es la verdadera novia del Romano!

BERNARDA. - Las cosas no son nunca a gusto nuestro.

LA PONCIA. - Pero les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si se saldrán con la suya!

11. Comme cela a été souvent relevé par la critique et notamment par Encarna Alonso Valero (Alonso, 2003), la pensée de Lorca s'inscrit dans le sillage de celle de Nietzsche. Les personnages sont entraînés par des passions invincibles, et le pouvoir coercitif de Bernarda ne peut rien contre celui de la nature, qui incite Adela à se soumettre à une autre force, celle de Pepe el Romano. Comme l'affirme María Josefa dans l'acte III, cet homme se transforme en géant : « Pepe el Romano es un gigante ». Le même phénomène d'amplification intervient sur l'attrait qu'exerce Pepe el Romano et sur le rejet de Bernarda. Ces deux personnages sont magnifiés par les sœurs, qui leur accordent le pouvoir de les rendre malheureuses.

## **Thématique 2: «Dominations et insoumissions»**

---

12. Si la question des modalités esthétiques de la représentation est centrale dans la pièce, sa portée politique ne l'est pas moins. Cette pièce est peut-être la plus ouvertement politique de Lorca, qui avait déjà abordé le théâtre historique dans *Mariana Pineda* et dans *El público*. Peut-on parler d'une pièce à thèse ? La critique lorquienne récuse cette idée, Ricardo Domenech considère qu'aucune pièce de Lorca ne peut être enfermée dans du théâtre à thèse : mais le drame, conçu à une époque où Lorca parcourt, avec *La Barraca*, la Castille dans le cadre de la politique culturelle de la Deuxième République, est bien au service d'une dénonciation de normes

politiques et sociales patriarcales qui régissent le monde rural andalou. Aussi l'axe « Oppressions, résistances et révoltes » convient-il parfaitement à l'analyse de la pièce.

13. La conception lorquienne des libertés publiques et individuelles est forgée dans le sillage du *regeneracionismo* et du libéralisme espagnol du 19<sup>e</sup> siècle. À ce titre, ses affinités avec Galdós et notamment avec son roman et sa pièce *Doña Perfecta* sont remarquables et révélatrices de son rejet de la reproduction des comportements et des normes sociales ; elles ont été étudiées notamment par Miguel García Posada. Disciple du socialiste Fernando de los Ríos, Lorca veut apporter sa contribution à la politique culturelle et sociale de la Deuxième République. En tant que directeur de La Barraca, il participe à l'effort culturel dans les zones rurales. Mais Lorca apporte aussi une vision très avant-gardiste de son art. *Doña Perfecta* et *La casa de Bernarda Alba* se différencient par la place que tiennent, dans la pièce de Lorca, l'inconscient et le corps comme forces libératrices, car Lorca accuse réception de la psychanalyse et du pouvoir d'émancipation des rêves. Comme cela arrive dans les pièces avant-gardistes de Lorca, tous les personnages de la pièce peuvent être interprétés comme différentes voix d'une même conscience écartelée entre l'aspiration à la liberté et l'instinct de mort. Ce que Pirandello appelait un théâtre mental, un théâtre où le drame de la conscience est joué sous l'apparence de la scène par différents personnages, donne à *La casa de Bernarda Alba* sa texture chorale et semblable à un rêve.

#### 2.1 L'ESPACE-TEMPS CONFINÉ.

14. La maison, celle du père de Bernarda et de son grand-père avant lui, véhicule l'esprit patriarcal d'une lignée qui investit Bernarda de son pouvoir. Sur la maison, le temps n'a pas de prise : « así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo », affirme la mère dans l'acte I. Bernarda reproduit son comportement de fille et de femme soumise et ses propres filles ne parviennent pas à se libérer de cette temporalité atavique, comme le montre leur dialogue sur la bague de fiançailles d'Angustias dans l'acte III : « Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de pedida deben ser de diamantes », affirme Adela.
15. Sortir de cette temporalité, circulaire et inéluctable, c'est se libérer de l'étreinte de la maison. Angustias pense pouvoir s'affranchir de cette tutelle

en épousant Pepe el Romano. Dans le premier acte, elle se tient dans la bordure de la maison, et lorsqu'elle traverse la salle commune, ses sœurs se taisent. Elle demande l'heure et s'étonne qu'il soit déjà midi. Le temps passe vite pour Angustias, mais pour ses sœurs il est d'une lenteur inexorable. Dans l'acte II, elle croit pouvoir se libérer de cet espace-temps : « Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno ». Aussitôt ses sœurs cherchent à la faire douter de ce bonheur qu'elle croit proche. La pièce met en scène la destruction de l'espoir, qui est toujours un mirage.

16. À l'image de la temporalité monocorde qui étouffe les sœurs, l'espace de la maison est d'une blancheur étincelante, exposé au regard. C'est un lieu de transparence, où les sœurs sont comme sur des étagères, un lieu sans tache, sur lequel veille inlassable le regard de Bernarda, posé jour et nuit sur ce qui l'entoure. La scène d'exposition montre les servantes qui astiquent les fenêtres dans une pièce à la blancheur immaculée. Ici, toutes les femmes prient, toutes parlent d'une seule voix. C'est un lieu d'homophonie, qui trouve dans l'absence de mixité un parfait écho, car les voix des femmes se confondent en une litanie, qui rappelle celle des sœurs dans un couvent, ou des prisonnières enfermées. L'absence d'homme favorise l'assimilation entre la maison et le couvent, monde qui a retenu l'attention de Lorca dans le poème « La monja gitana » de *Primer romancero gitano*. Dès son premier livre publié, *Impresiones y paisajes*, Lorca dénonce l'enfermement dans les institutions religieuses. Comme la chartreuse de *Impresiones y paisajes*, le couvent est un espace hiérarchique, où la mère supérieure est une guide spirituelle, qui exerce sur les sœurs une puissance absolue. Dans sa fonction de guide, Bernarda commence une prière pour son mari, Antonio María Benavides, comme le ferait un ministre de dieu : « Alabado sea Dios ». La disparition du père déconstruit la famille et soumet les sœurs à une règle unique, édictée par la mère et résumée par Amelia : « Lo que sea de una será de todas » (acte I).

17. La maison est une forme de scène mentale, où malgré la transparence régnante tout n'est pas accessible. L'espace fractionné de la maison inclut des pièces qui échappent aux regards et dont émane une lumière ténue, c'est là où se déroule un scénario de l'intime, celui des rencontres d'Adela avec Pepe, celui de la solitude des chambres et dont l'existence ne parvient qu'à travers les discours rapportés. Le discours de Bernarda ne peut appréhender l'expérience vitale des jeunes filles. La maison est un corps scénique,

qui se dévoile progressivement au fil des trois actes comme le montrent les didascalies initiales.

Acto 1

*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. Sale La criada.*

Acto 2

*Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está Poncia.*

Acto 3

*Cuatro paredes ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte. Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos.*

18. Alors que l'acte I insiste sur l'opposition qui règne entre le dedans et le dehors, « Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta », l'acte II distingue les pièces communes des chambres inaccessibles au regard du spectateur, et l'acte III oppose l'espace inférieur de la maison à celui du ciel, introduisant une verticalité étrangère aux deux premiers actes. La spatialité de la pièce permet de mettre en scène un hors champ, qui a été analysé par Evelyne Ricci (Ricci, 2017). Les chambres des sœurs et le cellier où Adela retrouve Pepe el Romano sont inaccessibles au regard. Métaphore de l'inconscient, les chambres les plus inaccessibles de la maison rappellent les origines de l'inspiration poétique dans la conférence « Juego y teoría del duende » : « El duende hay que buscarlo en las últimas habitaciones de la sangre » (García Lorca, 1997). La maison, dans l'opacité de ses murs, voile les secrets des sœurs. Bernarda dit à Angustias : « Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes? » (acte III). La façade renvoie aussi bien à l'aspect extérieur de la personne qu'à l'enceinte extérieure de la maison, le terme a ici une double signification, psychologique et architecturale.

## 2.2 PAROLE ET ACTION

19. *La casa de Bernarda Alba* met en scène ce que Pirandello nomme une action parlée. Comme le rappelle Dru Dougherty, Patrice Pavis définit ce phénomène dans son *Dictionnaire du théâtre* (article *action*), en décrivant « l'action parlée des personnages, qui se réalise dans chacune des énonciations ou répliques du personnage ». Siège d'une émotion et moteur de l'action, le personnage est le sujet d'une parole constitutive de l'action théâtrale. Le silence, note Dougherty, constitue son miroir négatif et joue également dans la pièce un rôle clé en donnant aux personnages une épaisseur et en configurant un hors champ de la pièce : ainsi les chambres de chacune des jeunes filles, ou bien l'espace extérieur, restent cantonnés dans un hors champ, auquel le spectateur n'a pas accès autrement qu'à travers le discours rapporté par les personnages. Poncia, la servante autorisée à sortir pour les besoins de la maisonnée, joue un rôle singulier dans le récit de ce qui se passe hors champ. Tout ce qui a lieu à l'extérieur ne parvient à la maison de Bernarda qu'à travers les mots de Poncia.
20. Le leitmotiv lancinant du couteau, qui se réfère au discours, apparaît principalement dans les dialogues entre la maîtresse et sa servante Poncia. Dans *Bodas de sangre*, le couteau est l'arme qui tue le père et les frères du fiancé avant de causer la mort des deux protagonistes. Dans *La casa de Bernarda Alba*, *cuchillo* et *cuchilla* sont assimilés à la langue. C'est un mensonge de Martirio à la fin de la pièce, « Se acabó Pepe el Romano », qui entraîne le suicide d'Adela, lui faisant croire que Bernarda a abattu le cavalier de son fusil. Mais Bernarda a raté son objectif : « Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar ».
21. Bernarda n'admet pas de réplique, et plusieurs stratégies contribuent au caractère tranchant de son discours. Ses phrases sont affirmatives ou coercitives. Ses questions ont pour fonction de s'assurer que ses ordres ont été entendus (« ¿me has oído? »), ou de s'informer sur ce qui touche de près ses filles (« ¿y mi hija lo oyó? »). Les reproches qu'elle fait à ses filles et aux autres personnages sont présentés comme des vérités d'ordre général : « No es este tu lugar. Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias », dit-elle à sa servante ; elle interrompt une jeune fille : « a tu edad no se habla delante de las personas mayores », ou pose à Adela cette question rhétorique, chargée de reproches : « ¿es este el

abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre ».

22. Bernarda n'admet pas de désobéissance : « Aquí se hace lo que yo mando », (acte I), « No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno », (acte II), même lorsqu'elle donne une autorisation, celle-ci est un ordre. Elle annonce à ses filles qu'elles observeront un deuil de huit ans : « Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sabanas y embozos. Magdalena puede bordarlas ». Elle est d'autant plus inflexible qu'elle ne fait que son devoir : « ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado! ».
23. Comme un écho, les ragots du village, qui sont au cœur d'un ordre social déjà vilipendé par Lorca dans *La zapatera prodigiosa*, justifient l'autoritarisme de Bernarda, comme le montrent ces répliques d'Amelia : « de todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir » ; de Martirio : « fue todo cosa de lenguas » ; et de Magdalena : « nos pudrimos por el qué dirán ».
24. Les voix entrelacées des femmes créent au cours de la pièce un discours lissé, monocorde comme une litanie de haine, où celle qui prétend faire exception à la règle sera condamnée. Les emprunts aux lieux communs, aux vérités générales, contribuent à cet effet d'homophonie des discours, le spectateur assiste à une joute de proverbes : lorsqu'Angustias dit « más vale onza en el arca que ojos negros en la cara », sa sœur Amelia répond : « Por un oído me entra y por otro me sale » (acte II) ; Bernarda affirme : « Las cosas son como uno se las propone », et Martirio renchérit : « O como Dios dispone » (acte III). S'élabore ainsi un tissu de langage où les mots s'enchaînent et attisent le conflit. Les stratégies discursives du proverbe sont reprises par Bernarda dans des affirmations cinglantes, qui créent des vérités générales forgées de toutes pièces, comme lorsque dans l'acte I elle annonce à ses filles leur destin de femmes (« Eso tiene ser mujer »).
- Aquí se hace lo que yo mando (10)/ Ya no le puedes ir con el cuento a tu padre/ Hilo y aguja para las hembras (10)/ Látigo y mula para el varón (10) / Eso tiene la gente (7) /que nace con posibles (7).
25. Le caractère tranchant du langage se manifeste dans le rythme appuyé et l'emploi de deux phrases nominales au milieu de la réplique, qui éta-

blissent entre les femmes et les hommes (voire entre les femmes et l'homme) une frontière infranchissable, déterminée par leur lot, leur destin quotidien. Le parallélisme masculin féminin (« hilo y aguja », « látigo y mula ») s'accompagne d'une rime assonante interne entre « aguja » et « mula » (u/a) qui rend inattaquable le précepte de Bernarda. Le travail d'aiguille et le travail des champs scellent le destin des personnages, contribuant au caractère tragique de la pièce. Le rythme des segments métriques présents dans la prose, décasyllabes et heptasyllabes, contribue au caractère acéré de l'affirmation. Dans la prose, des vers qui donnent au dialogue un rythme monocorde expriment une litanie. Ce même procédé apparaît dans *Bodas de sangre*, comparé à une cantate de Bach par Christophe Maurer (Maurer, 1991). On observe dans ce passage du début de l'acte I l'emploi de l'octosyllabe et de l'hendécasyllabe :

LA PONCIA. - No tendrás queja ninguna./ Ha venido todo el pueblo/  
BERNARDA. - Sí, para llenar mi casa (8) / con el sudor de sus refajos (9)/ y el veneno de sus lenguas (8).  
AMELIA. - ¡Madre, no hable usted así! (8)/  
BERNARDA. - Es así como se tiene que hablar (11) /en este maldito pueblo sin río, (11)/ pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua /con el miedo de que esté envenenada(11).

26. Les mètres interviennent comme les motifs d'une broderie, leitmotiv obsédant de *La casa de Bernarda Alba*. Dans cet entrelacs, le silence introduit ce qui est en dehors de la scène, le monde non verbalisé du réel. L'évocation synesthésique du silence dans la didascalie initiale de l'acte I « un gran silencio umbroso se extiende por la escena » en fait un des leitmotiv l'œuvre. Sa signification n'est pas univoque ; il peut être une injonction maternelle : « Silencio » est le premier mot prononcé par Bernarda, suivi de « Menos gritos y más obras », ainsi que le dernier ordre de la mère<sup>3</sup>, qui exige le silence autour du corps sans vie d'Adela et de son aventure avec Pepe el Romano. Le silence peut donc exprimer la soumission ou l'insoumission, il est à la fois la réponse des jeunes filles à Angustias, qui traverse la salle alors que ses sœurs se taisent, et la réponse de Poncia à Bernarda, quand elle refuse de lui parler, malgré ses menaces à Adela. Deux métaphores, celle de l'explosion et celle de l'orage (« Hay una tormenta en cada cuarto », « estallar como una granada de amargura ») président à ce dévoi-

3 L'injonction au silence a un caractère obsessionnel comme le montrent de nombreuses répliques de Bernarda : « A tu edad no se habla delante de las personas mayores » (acte I) indique que le silence est bien une forme d'acceptation de l'ordre : « Obrar y callar es la obligación de todos los que viven a sueldo » (acte II).

lement. L'intrigue tourne autour de cette révélation, celle du corps et du désir des sœurs, qui donne à Adela la force d'affronter sa mère, et de s'opposer à elle en brisant la canne qui symbolise son pouvoir.

27. Mais avant que Martirio appelle sa mère, le silence règne autour d'Adela et de son amant. Martirio et Poncia menacent de parler, leur silence ou leurs mots sont investis d'une dimension tragique : « ¡No me desafíes! Adela, ino me desafíes! Porque yo puedo dar voces, encender luces, y hacer que toquen las campanas », prévient Poncia. Les formes indirectes d'insoumission, comme celle montrée par Martirio, qui dénature le discours de sa mère et veille sans relâche sur sa sœur, ou encore La Poncia, qui hésite à dénoncer Adela auprès de Bernarda, finissent par être une forme de collaboration avec la mère répressive, et secondent Bernarda dans son action mortifère.
28. Le silence se déploie, comme une présence maléfique à l'heure de la sieste, l'heure des démons dans la mythologie latine. C'est ce que Bernarda appelle « el silencio del peso del calor » (acte II). Martirio brisera le silence autour de sa sœur : « ha llegado el momento de que yo hable » (acte III). Sa prise de parole est une prise de pouvoir. Adela brise, en parlant, ses chaînes : « Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebatada el bastón de su madre y lo parte en dos.*) Eso hago yo con la vara de la dominadora » (acte III).
29. Adela, à la fin de la pièce, est maudite : « maldita ». Les mots ont le pouvoir de lancer un anathème. À l'opposé des bénédictions de l'oraison funèbre à Antonio María Benavides – « sea por siempre bendito y alabado » – et de la bénédiction de la mère de *Bodas de sangre*<sup>4</sup>, la malédiction finale qui pèse sur Adela renvoie à d'autres personnages qui connaissent un sort fatal, comme Yerma la flétrie - « marchita » -, à la fin du poème tragique.
30. Ce parcours dans *La casa de Bernarda Alba* s'est intéressé au texte dramatique, c'est-à-dire au caractère littéral et littéraire de la pièce. Or, ce point de vue, qui se nourrit de l'immense bibliographie critique disponible, est forcément limité. Si cette pièce est aujourd'hui considérée comme un chef d'œuvre, c'est en raison de sa dimension proprement théâtrale. Après

4 Dans la dernière scène de *Bodas de sangre*, la mère s'écrie : « Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar ».

l'expérience de *La Barraca*, Lorca a acquis une connaissance de la mise en scène et des ressorts proprement dramaturgiques du théâtre qui lui faisait sans doute défaut dans ses toutes premières créations. L'étude de la pièce prendra sa véritable dimension si les élèves ont la possibilité de la jouer ensemble, d'assister à une mise en scène comme celle de Lilo Baur, programmée à la Comédie française en 2025, s'ils peuvent accéder à des enregistrements de mises en scènes, ou à des dossiers comme celui de la mise en scène d'Enzo Verdet au Festival d'Avignon en 2024. Les inciter à rechercher le sillage de l'œuvre de Lorca dans la création théâtrale aujourd'hui est le meilleur moyen de leur montrer que cette pièce est encore d'actualité.

## **Bibliographie**

---

DOMENECH Ricardo éd., *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985.

DOUGHERTY Dru, «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca» de, *ALEC*, Vol. 11, No. 1/2, 1986, p. 91-110.

GARCÍA LORCA Federico, *La casa de Bernarda Alba*, María Francisca Vilches De Frutos ed., Madrid, Cátedra, 1985.

GARCÍA LORCA Federico, «Juego y teoría del duende», *Obras completas*, Miguel GARCIA POSADA ed., Madrid- Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, tome III, 1997, p. 150-162.

MARTINEZ THOMAS Monique (éd.), *Le retour du tragique : le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique : Valle-Inclán, Alberti, García Lorca*, Rennes, PUR, 2007.

MAURER Christopher, «Bach and *Bodas de sangre*», *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*. Manuel Durán & Francesca Colecchia (eds.), New York: American University Studies, Peter Lang, 1991.

MORRIS C. Brian, «Voices in a void: speech in *La casa de Bernarda Alba*», *Hispania*, december 1989, vol 72, p. 498-509.

Z. CARANDELL, « *La casa de Bernarda Alba*, une prison de langage »

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Les éditions sociales, 1980.

RICCI Evelyne, « Scène et hors-scène dans *La casa de Bernarda Alba*: le lieu du nouveau tragique », *Quel espace pour quel théâtre ? Approche croisée des dramaturgies française et hispanique (XVIe–XXe siècles)*, Isabel Ibañez, Hélène Laplace-Claverie (coord.), Genève, Peter Lang, 2017, p. 179-191.

RICCI Evelyne, *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol contemporain*, Paris, Sedes, 2007.

RIESGO Begoña éd., *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique, 1920-1936*, Nantes, Les éditions du temps, 2007.

SALAÜN Serge (éd.), *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*, Paris, Les travaux du CREC en ligne, n. 3, 2008.

SALAZAR Adolfo, «*La casa de Bernarda Alba*», *Carteles*, 10 avril 1938, p. 30.