

# L'erreur affective de la mère

## Une analyse coinémique de *Muerto de Amor* de Federico García Lorca.

Marcello Mangano<sup>1</sup>  
[marcello.mangano@gmail.com](mailto:marcello.mangano@gmail.com)

La *théorie des codes affectifs* du psychanalyste italien Franco Fornari<sup>2</sup> (1921-1985), dont dans ce travail fait usage en l'appliquant au texte *Muerto de Amor* de Federico García Lorca, postule l'existence, à la base de toute manifestation de signes, que ce soit oralement ou par écrit, de petites unités de signification affective, que Fornari appelle coinemes (à partir du grec ancien κοινός, “en commun”). Les coinemes peuvent être traduits en ce que Sigmund Freud appelait le rêve symbolisé primaire, puis divisé en *parentema* (le père, la mère, l'enfant, le frère) et *erotema* (les organes sexuels, l'accouplement, l'utérus, la naissance, la mort, etc.), exprimant ainsi les instincts élémentaires de les relations familiales et de la reproduction. Les différentes formes de combinaisons coinémiques forment des structures que l'on pourrait appeler, selon Fornari, les *structures affectives de la signification*, et sont réglementées par des codes affectifs relatifs aux parentema. Ces structures élémentaire coinémiques sont donc conçues comme *pré-concepts linguistiques* ou *hypothèses affectives de la langue*. Fornari affirme que chaque mot, chaque groupe des signes, correspond à un rêve de transfert, à savoir un transfert interne coinémic. Ceci est étroitement lié au processus par lequel l'énergie psychique, prenant la forme du coineme, se transporte sur la langue en lui donnant un sens primaire décalé. Le référent coinémique entre dans une relation de *transsubstantiation* avec le référent lexical. Dans ce sens on peut dire que la poésie provient d'une transformation profonde d'un drame dans le langage à travers lequel il se manifeste.

La suprématie de l'articulation syntaxique des signifiants - le texte poétique dans ce cas – conduit le sens coinémique de la même manière que le langage coinémic, dans sa suprématie pré-linguistique, domine et structure la langue comme un *organisateur symbolique*. Nous appellerons alors, dans la présente analyse et par convention du même Fornari, *scène manifeste* le texte poétique lui-même, *scène cachée* sa transfiguration onirique qui se développe le long de l'articulation des signifiants.

---

<sup>1</sup> Doctorat en Langues et Littératures Ibériques et Ibéroaméricaines à l'Université de Palerme, Italie. L'article a été présenté au XXVI congrès AISPI *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, 27-30 Octobre 2010. Le texte du *Romancero Gitano* qu'ici je prend en compte est l'édition de Miguel García Posada (en *Federico García Lorca. Primer Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Editorial Castalia, 1988). La traduction utilisée est celle de Line Amselem (en *Federico García Lorca. Complaintes gitanes*, Paris, Édition Allia, 2010). Dans cette étude j'ai utilisé l'italique pour les titres, les mots étrangers qui ne sont pas reçus dans le lexique commun français et pour les termes empruntés à des dispositifs méthodologiques.

<sup>2</sup> Fornari, Franco, *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*, Turin, Boringhieri, 1979.

En ce qui concerne la *scène manifeste* du poème *Muerto de Amor*, nous sommes confrontés à l'une des plus importantes oeuvres, riche en traces de poésie populaire et traditionnelle de tout le *Romancero Gitano*. Le poème commence par la célébration d'un mariage. La lumière des lanternes, provenant des balcons haut-perchés, vient à la maison de l'homme protagoniste de l'événement dramatique jusqu'à se réfléchir malgré lui dans ses yeux. C'est le jour du mariage de la femme qu'il aime et sa mort d'amour, comme le titre l'indique, a lieu ce jour-là<sup>3</sup>:

¿Qué es aquello que reluce  
por los altos corredores?  
[...]  
En mis ojos, sin querer,  
relumbran cuatro faroles.<sup>4</sup>

Dans la scène il y a aussi la mère qui, avec des raisonnements banals, essaie de cacher au fils la vraie raison de les lanternes, à savoir le mariage de la femme qu'il aimait:

Cierra la puerta, hijo mío;  
acaban de dar las once.  
[...]  
Será que la gente aquella  
estará fregando el cobre.<sup>5</sup>

Le *scène manifeste* tourne autour du drame d'un amour qui, maintenant devenu impossible, va causer la mort d'un homme déjà atteint de tuberculose. En termes de *sémiosis affective*, caché dans le texte l'analyse coinémique voit le drame mis en scène par le coinème Naissance-Accouchement à l'intérieur du code de la Mère. La *scène cachée* se réfère toujours à quelque chose d'autre, parce que le but des affects est celui de retrouver, à travers la *scène manifeste*, ce qu'on avait et qui a été perdu. Mais désireux de procéder avec ordre, on va maintenant tenter d'esquisser le chemin qui mène à cette conclusion à partir de l'enquête sur les sources possibles d'inspiration du poème.

Une recherche sur la poésie populaire et traditionnelle andalouse, principale source d'inspiration du poète, trouve dans la collection de Francisco Rodríguez Marín une longue série de versets qui montrent une tendance très similaire à celle de notre poème. On rapporte ici la première strophe:

Me han dicho que tú te casas;

---

<sup>3</sup> García Posada, Miguel, *op. cit.*, p. 175.

<sup>4</sup> Trad. frç.: Que voit-on briller là-bas/ sur les balcons haut-perchés ?/ ... / Dans mes yeux, sans le vouloir,/ quatre lanternes reluisent.

<sup>5</sup> Trad. frç.: Ferme la porte, mon fils,/ j'entends onze heures sonner./ ... / Ce sont ces gens-là sans doute/ en train d'astiquer les cuivres.

así lo dice la gente;  
serán en un mismo día  
tu casamiento y mi muerte.<sup>6</sup>

Comme pour la situation dans *Muerto de Amor*, dans la série de versets populaires le sujet lyrique apprend le mariage de la femme qu'il aime, d'où une longue série d'hypothèses amères. Il imagine que sa propre mort aura lieu symboliquement le jour du mariage de sa bien-aimée qui est sur un balcon car il passe juste en dessous du balcon avec une robe franciscaine (vêtement que, selon les traditions anciennes, on utilise pour habiller le défunt). C'est aussi avec des balcons que commence le poème lorquien (Que voit-on briller là-bas/ sur les balcons haut-perchés?).

Il s'avère, ainsi que l'indique la recherche relative aux répertoires de poésie populaire, que le balcon de la bien-aimée est souvent le bénéficiaire des soupirs de l'amant, et rappelle également les nombreuses sérénades, dans la collection de Rodríguez Marín, sont regroupés dans leur propre section. Dans le strophe suivante, prise de la même collection, on rencontre encore une fois le balcon éclairé par une lumière et l'amour nostalgique de celui qui le regarde:

En aquel balcon hay luz;  
¡Si se estarán acostando!  
Allí está mi corazon  
Y aquí mi alma penando.<sup>7</sup>

Mais dans le poème lorquien, l'éclat implacable qui se reflète dans les yeux de l'homme provient de quatre lanternes enveloppées dans un halo de mystère. Depuis la première strophe, le poème est chargé de l'atmosphère mystérieuse qui renvoie à la fois au même mythe que le rêve, et à la lumière, symbole indiscutable de la valeur positive par opposition à l'obscurité des ténèbres, est ici présenté comme un élément symbolique fatale, donnant à l'image poétique l'atmosphère qui caractérise le mythe.

En fait la composition, ainsi que toute la poésie en général, a vraiment une nature mythique, parce qu'elle représente un mythe personnel, privé, qui peut être vu comme un rêve, puisque que le rêve lui-même peut être considéré comme un mythe privé. L'objectif de cette étude est de révéler ce mythe privé, qui est étroitement lié non seulement à la capacité exceptionnelle du poète de faire une sélection dans la poésie populaire, à l'utilisation de la métaphore et du symbole selon sa poétique

---

<sup>6</sup> Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Seville, Francisco Álvarez y C.<sup>a</sup> Editores, 1932, Tome III, p. 441, n. 5581.

<sup>7</sup> Ibidem, Tome II, p. 484, n. 3233.

d'auteur, mais aussi à la capacité de l'acte créateur de régresser à un niveau primitif de la hiérarchie psychique et de pêcher dans la mer de l'inconscient.

On procède donc à l'identification de la *scène cachée*, à savoir de les structures affectives du mythe que «tirent le ficelles» de la *scène manifeste*: tandis que le poète décrit son monde intérieur comme quelque chose que les autres savent déjà, la recherche sur les contenus affectifs inconscients se déplace dans une direction opposée, en ce sens qu'elle tente de ramener le déjà connu à l'inconnu (ou inconscient). Comme déjà mentionné précédemment, la *scène cachée*, se déplaçant dans le code de la Mère, se souvient de la naissance au moment de l'accouchement.

Adhérent à la première strophe de *Muerto de Amor*, la maison dans laquelle l'homme amoureux se trouve représente le coineme Utérus, qui se réfère au coineme de la Mère dans sa fonction de contenant maternel. Non seulement nous nous trouvons face à un signifiant classique de le coineme Mère, c'est à dire la maison, mais cette hypothèse est d'ailleurs confirmé par la présence de la mère en personne qui est un *parentema*, l'un des principaux acteurs de la scène affective primaire, et la représente, constituant une *tautologie primaire*<sup>8</sup>.

Comme un récipient contenant un enfant à l'intérieur, la maison est un complément de spécification que précise l'état de la mère: une femme enceinte sur le point d'accoucher. La scène est par conséquent la situation intra-utérine. Il va sans dire que le fils, en tant que tel, il est signifiant du coineme Enfant. Tout comme la *scène manifeste* est composée de sujets et prédicats, la *scène cachée* va aussi de pair de la même manière: après avoir identifié les actants de la scène affective - une mère avec un bébé à l'intérieur - nous observons que le prédicat principal est véhiculée par la présence de la lumière extérieure, ce qui se reflète dans les yeux de l'enfant. D'une part, il y a un enfant dont les yeux reflètent la lumière, d'autre part il y a une mère qui tente de cacher la lumière de son enfant en fermant la porte. En tant que le poème indique la lumière comme le signifiant d'un événement indésirable, c'est à dire le mariage de sa bien-aimée, la *scène cachée* nous informe (grâce à la mise-en-forme de l'énergie psychique) d'un autre événement fâcheux et émotionnel: l'avortement, apparemment dans une tentative de la mère de nier à son enfant la vie à travers le barrage de la voie de la naissance. La vision du mariage, ainsi que la porte fermée, offrant ainsi deux variables sémantiques qui conduisent à une signification émotionnel unique, invariante et métalinguistique, le désir hallucinatoire qui prend la forme de la mort de l'enfant à cause de la mère.

---

<sup>8</sup> Fornari, Franco, *La lezione freudiana. Per una nuova psicoanalisi*, Milan, Feltrinelli, 1983, p. 145.

Ce n'est pas par hasard que, au moment du trépas de l'homme - rendu par le poète à travers l'une des images poétique les plus belles et riche en symboles de toute la collection - reviennent les éléments typiques de la situation intra-utérine:

Siete gritos, siete sangres,  
siete adormideras dobles  
quebraron opacas lunas  
en los oscuros salones.<sup>9</sup>

Les hurlements qui rappellent à la fois l'enfant à naître et sa mère en travail, le sang qui fait allusion à un acte violent et encore au sang sur le fœtus, et enfin le sommeil profond de la mort symbolisée par les pavots à double sphère: sont tous des éléments qui semblent reproduire précisément les étapes de l'accouchement, parce que, comme le soutient Fornari, à la même signification affective peut correspondre un nombre infini de signifiants. Et puis la rupture des miroirs opaques en forme de lune<sup>10</sup>, ce qui est apparent dans la rupture des eaux fœtales et la contraction concentrique des muscles, dans les salons ténébreux de l'utérus. Fait à noter, une fois de plus, par la rupture des miroirs qui réfléchissent le clair de lune, la mort est représentée comme l'absence de lumière. En outre, en tant que fils de la terre (un autre représentant privilégié du coineme Mère), et pour sa petite taille par rapport aux plantes et arbres, la fleur de pavot est considéré comme un signifiant de plus du coineme Enfant, ce qui donne lieu à une fusion unique entre l'enfant et la mort. Il semble que le travail inconscient du poète se heurte parfois à l'effort de sa pensée consciente.

Sur les balcons haut-perchés de la fête de mariage, donc, se projette le drame primaire de l'échec de la naissance, celui évoqué maintenant par le mariage. Un mariage qui provoque douleur et mort, et que Lorca traduit dans une mer de tous les serments plein de mains à couper:

Lleno de manos cortadas  
y coronitas de flores,  
el mar de los juramentos  
resonaba no sé dónde.<sup>11</sup>

C'est l'une des images les plus oniriques du *Romancero Gitano*. Nous rencontrons encore une fois un signifiant classique du coineme Mère, c'est à dire la mer, confirmé dans son rôle de

---

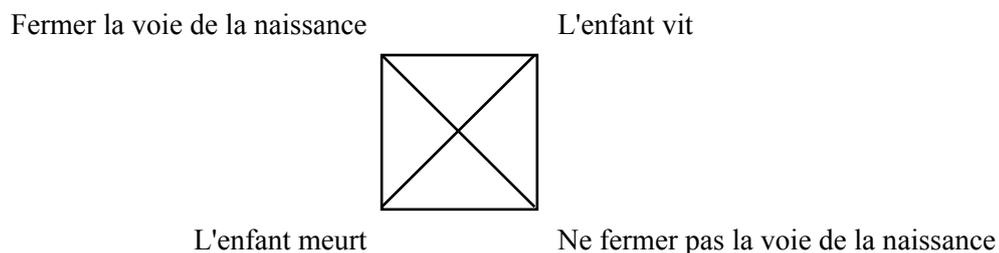
<sup>9</sup> Trad. frç.: Sept hurlements, sept saignées,/ sept pavots à double sphère,/ dans les salons ténébreux/ d'opaques miroirs brisèrent.

<sup>10</sup> Dans la poésie de Federico García Lorca, la lune est souvent un signifiant privilégié de la mère. Voir à cet égard le premier poème du *Romancero Gitano* (*Romance de la luna, la luna*).

<sup>11</sup> Trad. frç.: Pleine de mains à couper,/ de fleurettes en couronnes,/ la mer de tous les serments/ je ne sais où roule et sonne.

conteneur maternel contenant les mains coupés et de couronnes de fleurettes funéraires. L'image de la fleur, signifiant de l'enfant, est également repris par le poète dans ces strophes, ainsi que celle des mains et des doigts qui renforcent ce sens. Encore une fois, dans ces strophes, nous trouvons une fusion unique de la scène d'ouverture de la mère dans le travail, dans le signifiant de la mer qui rappelle le liquide intra-utérin, et la scène du mariage de la femme bien-aimée, dans la signification de les serments fatales pour le protagoniste de poème. Même l'utilisation du diminutif *coronitas* dirige l'analyse coinémique vers le monde et le langage des enfants.

La double figure de la femme, cela de mère et maîtresse, conduit donc l'analyse à une seule signification affective liée au coinème Mère. Le mariage n'est autre qu'un événement symbolique du transit de l'état de la femme de l'amant à la mère. Son sens originel, qui nous retrouvons dans le latin *matrimonium* ("mater" mère, nourrice et "munus" tâche, devoir), il s'avère que le mariage, au niveau de la substance du contenu correspond à la «tâche/devoir» de la mère, ce qui dans l'analyse coinémique du texte poétique correspond à accoucher. Le mariage devient ainsi le signifiant d'un objet interne affectif. Suivant le modèle théorique de Fornari la structure décisionnelle affective de la *scène cachée* peut être représentée comme ça:



Dans le carré décisionnel l'*opposition diagonale* montre ce qu'il y a de confondu dans la scène coinémique à travers la coexistence des contraires, bref son indécibilité. Le coinème est en soi une unité affective *confusive*<sup>12</sup> et dépourvue de caractère distinctif comme c'est le cas pour le langage des rêves, et il est toujours vécu de une manière bi-universelle bon/mauvais ou vie/mort. Avec le *principe de confusivité coinémique* Fornari introduit dans la théorie générale du langage le concept de *unité confusive*, comme parallèle à la notion d'unités distinctives, et il pointe cette «confusivité» comme une opération associée à l'opération de distinction<sup>13</sup>. La «distinctivité» et la décidabilité, dans ce cas, sont liées à l'articulation des signifiants de la *scène manifeste* qui, en

<sup>12</sup> Le terme *confusive*, utilisés par Franco Fornari dans sa théorie psychanalytique du langage, compense l'absence d'une fonction exactement à l'opposé de la fonction distinctive des unités minimales de différenciation, indivisibles et abs-traites dans un système linguistique.

<sup>13</sup> Fornari, F., *op. cit.*, p. 198.

établissant une vérité partielle, permet aux coïncidences la sortie de leur ambiguïté naturelle et établit un ordre de signification distinct. L'*opposition verticale*, qui s'établit entre la partie supérieure et la partie inférieure du carré décisionnel, indique le code affectif génitale et conscient, elle montre ainsi deux alternatives décidable: si la voie de la naissance est fermée le bébé meurt dans l'utérus, si elle n'est fermée pas l'enfant vit. L'*opposition transversal*, qui est établie entre le côté gauche et le côté droit du carré décisionnel, montre au contraire le code affectif prégénital et inconscient selon lequel fermer la sortie de l'utérus donne lieu à la naissance de l'enfant, la laisser ouvert conduit à sa mort. Cette opposition montre *de facto* la structure décisionnelle affective de la *scène cachée*, et bien qu'elle puisse sembler improbable, elle s'adapte bien en termes de relation prégénitale entre mère et enfant. La décidabilité des deux alternatives est possible dans la mesure où l'amour de la mère, bien que résultant d'une intention noble et bénéfique, quand il est trop fort peut nuire au développement de la psyché de l'enfant. Si au niveau de la pensée consciente est présentée la bonne mère, au niveau émotionnel et inconscient la bonne action de la mère tire au clair l'erreur affectif que détermine l'expression idéologique du poète. La valeur affective de la scène prend alors le sens de la plainte d'un objet interne pervers. Ce sens de la plainte semble trouver libre cours dans les vers suivants du poème lorquien:

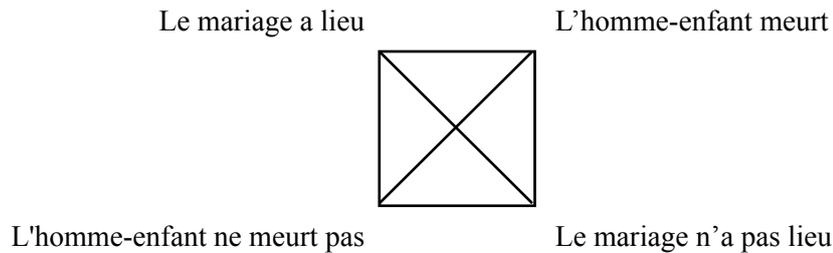
Madre, cuando yo me muera,  
que se enteren los señores.  
Pon telegramas azules,  
que vayan del Sur al Norte.<sup>14</sup>

Lorsque le personnage sera mort par amour, son désir, qu'il confie à sa mère, est d'informer des messieurs mystérieux, d'expédier à tout le monde des télégrammes bleus (le bleu est la couleur que la tradition occidentale attribue au mâle à naître), comment pour prendre le monde à témoin de l'éclatant méfait commis par la mère.

Voyons maintenant comment l'analyse coïncidence de la scène maternelle à l'intérieur de la maison peut entrer en contact avec la scène parallèle du mariage. Quant à la scène de la fête de mariage le carré décisionnel montre le schéma ci-dessous:

---

<sup>14</sup> Trad. frç.: Mère, quand je serai mort,/ fais-le dire à ces messieurs,/ préviens-les du Sud au Nord/ par des télégrammes bleus.



En relation avec la scène de la maison et l'intention de la mère de cacher la vérité à son fils, la représentation des réjouissances qui accompagnent le mariage renvoie au paradigme suivant: si la porte de la maison est fermée, cachant ainsi à la vue la cérémonie et la fête en cours, le mariage n'a pas lieu; si la porte est ouverte, le mariage a lieu. Donc, si le mariage n'a pas lieu l'homme-enfant ne meurt pas, mais si il a lieu l'homme-enfant meurt. Toutefois, la récupération de la signification originelle du mot mariage, puisque l'analyse coïnémique est une analyse profonde des significations historiques, le mot latin *matrimonium* nous informe, comme mentionné plus haut, qu'à l'origine il y a la tâche/devoir de la mère en relation avec l'enfant. Compte tenu de cela le carré décisionnel montre ensuite que si la mère fait son devoir l'enfant ne meurt pas, si elle ne fait pas son devoir l'enfant meurt. Ce qui, à première vue, peut sembler une transposition pure et simple de l'erreur affective dans la scène des célébrations de mariage, à travers l'analyse coïnémique se révèle être la projection d'une structure chiasmique en positif qui récupère la dynamique affective primaire adressée à la vie.

En conclusion, en *Muerto de Amor* on réalise, à l'intérieur du code de la Mère, le fantasme prohibitive de la mère pointe comment un excès d'amour et un désir de protection de l'enfant empêche la «naissance» à l'âge adulte représenté par le mariage, inhibant ainsi sa fonction génératrice. Cette dernière ayant finalement comme effet la perte de la volonté de se marier (Dans mes yeux, sans le vouloir,/ quatre lanternes reluisent.). Pas étonnant alors que, à partir de son titre, *Muerto de Amor* nous renseigne sur l'existence d'un désir hallucinatoire: un amour nuisible et mortel. L'attitude hyper-protectrice du parent est souvent citée comme une cause d'insécurité dans la vie d'adulte de la personne et conduit parfois aussi à l'homosexualité.

Mais au-delà des implications psychologiques qui peuvent résulter de la situation émotionnelle qu'on a vu se dessiner ici, l'objectif principal de cette étude est montrer comment l'expérience esthétique dépend de facteurs à la fois émotionnels et cognitifs et comment l'analyse coïnémique permet à l'interprétant de parvenir à une vision binoculaire capable de comprendre la

création artistique a la fois au niveau de la scène et au niveau de l'arrière-scène qui a préparé sa genèse.

## **Bibliographie**

Fornari, Franco, *Psychanalyse de la situation atomique*, trad. de l'italien par Sula Aghion, Paris, Gallimard, 1969.

Fornari, Franco, *Sexualité et culture*, trad. de l'italien par Robert Maggiori, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

Fornari, Franco, *Simbolo e codice: dal processo psicoanalitico all'analisi istituzionale*, Milan, Feltrinelli, 1976.

Fornari, Franco, *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*, Turin, Boringhieri, 1979a.

Fornari, Franco, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Milan, Il Saggiatore, 1979b.

Fornari, Franco, *La lezione freudiana. Per una nuova psicoanalisi*, Milan, Feltrinelli, 1983.

García Posada, Miguel, *Federico García Lorca. Primer Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Editorial Castalia, 1988.

Line, Amselem, *Federico García Lorca. Complaintes gitanes*, Paris, Édition Allia, 2010.

Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Seville, Francisco Álvarez y C.<sup>a</sup> Editores, 1932.