

Littératures

ÉCRIRE  
LA  
GUERRE

Études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux  
et Robert Pickering

*Clermont-Ferrand 2000*

Université Blaise-Pascal

Presses Universitaires Blaise Pascal

# **“Mi vida es una herida de juventud dichosa” : la Guerre Civile Espagnole dans la poésie de Miguel Hernández**

par

Thomas STAUDER

Pour pouvoir comprendre la poésie de guerre de Miguel Hernández, il est nécessaire de parler auparavant brièvement de sa production poétique d'avant la Guerre Civile Espagnole. Seulement en comparant la partie de son œuvre composée avant le 18 juillet 1936 avec la partie composée après, il est possible de discerner la “spécificité formelle de l'écriture de guerre”<sup>1</sup>.

## **1. Poésie composée avant le début de la guerre.**

### **1.1. *Perito en lunas* (1933).**

En 1933 Miguel Hernández publia son premier tome de poésie, *Perito en lunas*. Il y emprunte les moyens stylistiques du néogongorisme de la “Generación del 27”, c'est-à-dire des métaphores tellement recherchées à devenir presque incompréhensibles et en général un langage très artificiel. Tous les poèmes de *Perito en lunas* sont rédigés dans des “octavas reales” (une strophe déjà utilisée par Góngora) et ne portent aucun titre pour ne pas aider le lecteur à trouver le thème du poème<sup>2</sup>. Regardons comme exemple l'octave numéro XIV, à laquelle Miguel donna plus tard le titre “Barbero”, dévoilant ainsi l'énigme :

Blanco narciso por obligación. / Frente a su imagen siempre, espumas  
pinta, / y en el mineral lado del salón / una idea de mar fulge distinta. / Si  
no esquileo en campo de jabón, / hace rayas, con gracia, mas sin tinta ; / y  
al fin, con el pulgar en ejercicio, / lo que le sobra anula del oficio<sup>3</sup>.

---

1. Je cite les “Axes de réflexion proposés” des organisateurs du colloque *Ecrire la guerre*.  
2. Seulement plus tard (après la première publication du tome), Miguel ajouta des titres aux poèmes de *Perito en lunas*.  
3. *Obra completa*, I, p. 259.

Le barbier est appelé "Narcisse malgré lui" parce qu'il est forcé à se regarder sans cesse dans la glace. L'emploi de la mythologie ancienne dans ce contexte quotidien est frappant et extraordinaire. Sous les vers 3 et 4 se cache le mur couvert de carreaux ("mineral lado"), où se trouve une cuvette ("una idea de mar"). L'extension du savon sur le visage du client est une raison suffisante pour appeler ce visage dans le vers 5 un "champ"; et comme sur les champs il y a normalement des moutons, le rasage est appelé "tonte". Le vers 8 nous offre une hyperbate dans la tradition du cultisme baroque espagnol.

Pour déterminer la position esthétique de *Perito en lunas* on peut se servir aussi de l'article "Mi concepto del poema", écrit par Miguel dans la même année 1933 :

¿ Qué es el poema ? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. [...] Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿ Y habrá algo más horrible que un esqueleto ? Guardad, poetas, el secreto del poema : esfinge<sup>4</sup>.

C'est une profession de foi en faveur de l'hermétisme poétique, une position encore très éloignée de celle sous-jacente de la poésie de guerre de Miguel.

### 1.2. *El rayo que no cesa* (1936).

*El rayo que no cesa* - dont la préparation avait été commencée en 1934 - consiste presque uniquement en sonnets d'amour pour sa fiancée Josefina Manresa. Comme la "octava real" de *Perito en lunas*, le sonnet de *El rayo que no cesa* est une strophe traditionnelle, qui en Espagne avait connu sa période de floraison pendant le *Siglo de Oro*. Mais comme Miguel avait révolutionné le style de Góngora en l'appliquant à des sujets quotidiens, il parvient ici à une innovation du sonnet pétrarquiste en utilisant des métaphores d'un nouveau genre. Regardons le poème dont le premier vers donna son titre au recueil :

No cesará este rayo que me habita / el corazón de exasperadas fieras / y de  
fraguas coléricas y herreras / donde el metal más fresco se marchita ? // ¿  
No cesará esta terca estalactita / de cultivar sus duras cabelleras / como

---

4. *Obra completa*, II, p. 2113.

espadas y rígidas hogueras / hacia mi corazón que muge y grita ? // Este rayo ni cesa ni se agota : / de mí mismo tomó su procedencia / y ejercita en mí mismo sus furores. // Esta obstinada piedra de mí brota / y sobre mí dirige la insistencia / de sus lluviosos rayos destructores<sup>5</sup>.

Ces images extrêmement violentes expriment toutes la blessure du moi à travers des objets insupportablement durs ou insupportablement chauds. Pour ce type de métaphore il n'y avait aucun prédécesseur direct dans la tradition de la poésie amoureuse. Il faut donc souligner que, avec *El rayo que no cesa*, Miguel voulait encore atteindre un but artistique loin de l'idéal de clarté et communication immédiate de sa poésie de guerre.

### 1.3. "Poemas sueltos" composés sous l'influence de Alberti, Neruda et Aleixandre (1935-36).

Ces poèmes isolés composés dans les deux années précédant la guerre avec leur abandon de la strophe traditionnelle et avec de nouveaux sujets politiques étaient un premier pas vers l'esthétique de la poésie de guerre. Miguel avait pris cette direction nouvelle sous l'influence de ses amis Rafael Alberti, Pablo Neruda et Vicente Aleixandre, dont il avait fait la connaissance à Madrid à partir de 1934. Le communiste Alberti avait proclamé déjà en 1933 : "La literatura debe ser una literatura de partido"<sup>6</sup>. Neruda, consul du Chili dans la capitale espagnole, revendiqua en 1935 dans sa revue *Caballo verde para la poesía* "una poesía impura como un traje, como un cuerpo, [...] con [...] sueños, [...] declaraciones de amor y de odio, [...] creencias políticas [...]"<sup>7</sup>. C'était une nouvelle conception de la poésie dirigée contre l'esthétique<sup>8</sup> de la "Generación del 27" – et Miguel, collaborateur au *Caballo verde*, suivait cette voie nouvelle. Quant à Aleixandre, celui-ci enseignait à Miguel surtout l'incorporation d'éléments surréalistes dans sa poésie ; cela signifiait aussi une ouverture esthétique en face des positions de *Perito en lunas* et *El rayo que no cesa*. Comme exemple de cette phase de la production de Miguel, nous pouvons lire "Sonreídme" de 1935<sup>9</sup> :

5. *Obra completa*, I, p. 494.

6. Dans son recueil de poèmes *Consignas*, cité d'après Cano Ballesta, p. 97.

7. *Caballo verde para la poesía*, num. 1, octobre 1935 (cité d'après la reproduction anastatique, p. 5).

8. Dont le manifeste théorique avait été *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset (1925).

9. Voir le commentaire dans *Obra completa*, I, p. 994.

Vengo muy satisfecho de librarme / de la serpiente de las múltiples cúpulas, / la serpiente escamada de casullas y cálices : [...] / Sonreídme, que voy / a donde estáis vosotros los de siempre, / los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe, / los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos, / os arrancáis la corona del sudor a diario. // Me libré de los templos : sonreídme, / donde me consumía con tristeza de lámpara / encerrado en el poco aire de los sagrarios. [...] // Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices / que llevo de tratar piedras y hachas / a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne, / porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados / habremos de agruparnos oceánicamente. // Nubes tempestuosas de herramientas / para un cielo de manos vengativas / nos es preciso. Ya relampaguean / las hachas y las hoces con su metal crispado, / ya truenan los martillos y los mazos / sobre los pensamientos de los que nos han hecho / burros de carga y bueyes de labor. / Salta el capitalista de su cochino lujo, / huyen los arzobispos de sus mitras obscenas [...] <sup>10</sup>.

Au début du poème le moi parle de sa libération des contraintes imposées par l'église catholique ; après, le moi proclame sa solidarité avec les exploités de la société capitaliste. L'expulsion de l'Espagne des riches et des évêques évoquée vers la fin du poème sera aussi un thème de la poésie de guerre non seulement de Miguel Hernández, mais de tous les poètes combattants pour la république. Nous rencontrons ici une autre anticipation de sa poésie de guerre dans les symboles communistes "faucille et marteau" ou dans la comparaison entre deux types d'animaux symboliques (l'un apprivoisé, l'autre indomptable), qui réapparaîtront tous entre 1936 et 1939. Le choix des "versos libres" au lieu de la métrique traditionnelle suit l'exemple de Alberti, Neruda et Aleixandre et signifie pour Miguel une libération esthétique.

## 2. Poésie composée après le début de la guerre.

### 2.1. *Viento del pueblo* (1937).

Le premier poème de guerre de Miguel Hernández est "Sentado sobre los muertos", écrit en septembre 1936 :

Sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses, / beso zapatos vacíos / y empuño rabiosamente / la mano del corazón / y el alma que lo mantiene. // [...] // Acércate a mi clamor, / pueblo de mi misma

---

10. *Obra completa*, I, p. 519 sq.

leche, / árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes, / que aquí estoy  
yo para amarte / y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca /  
como dos fusiles fieles. // Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un  
vientre / desdichado y con pobreza, / no fue sino para hacerme / ruiseñor  
de las desdichas, / eco de la mala suerte, / y cantar y repetir / a quien  
escucharme debe / cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se  
refiere. // Ayer amaneció el pueblo / desnudo y sin qué ponerse, /  
hambriento y sin qué comer, / y el día de hoy amanece / justamente  
aborrascado / y sangriento justamente. / En su mano los fusiles / leones  
quieren volverse / para acabar con las fieras / que lo han sido tantas veces.  
// Aunque te falten las armas, / pueblo de cien mil poderes, / no  
desfallezcan tus huesos, / castiga a quien te malhiere / mientras que te  
queden puños, / uñas, saliva, y te queden / corazón, entrañas, tripas, / cosas  
de varón y dientes. // [...] // Aquí estoy para vivir / mientras el alma me  
suene, / y aquí estoy para morir, / cuando la hora me llegue, / en los  
veneros del pueblo / desde ahora y desde siempre. / Varios tragos es la vida  
/ y un solo trago es la muerte<sup>11</sup>.

Un des morts des deux premiers mois de guerre civile évoqués au début du poème était Federico García Lorca, un ami personnel de Miguel pendant son séjour à Madrid dans les années précédentes. En 1937 Miguel dira de Lorca que sa mort était une des raisons de son propre engagement pendant la guerre : “Es su sangre, bestialmente vertida, el llamamiento más imperioso y emocionante que siento y que me arrastra hacia la guerra”<sup>12</sup>. La solidarité avec le peuple mentionnée ici en strophe 2 est un thème constant de la poésie de guerre de Miguel. L’image de l’arbre comme symbole de fécondité et harmonie cosmique que nous rencontrons ici était déjà apparue dans sa poésie d’avant la guerre. Cela signifie que certaines métaphores sont utilisées par Miguel indépendamment des circonstances historiques. Si le moi lyrique dit ici qu’il voudrait “défendre le peuple avec sa bouche et son sang”, cela reflète la situation de Miguel qui était en même temps soldat et poète. Si l’auteur s’appelle ici “rossignol du malheur”, cela exprime sa volonté de chanter les problèmes des pauvres ; mais il faut surtout observer que le symbole du rossignol était déjà apparu dans les premiers brouillons<sup>13</sup> de *El rayo que no cesa*, où il était encore l’oiseau amoureux par excellence ; sa métamorphose en oiseau chanteur du peuple marque aussi la métamorphose esthétique de

11. *Obra completa*, I, p. 555 sq.

12. *Obra completa*, II, p. 2228 (la conférence fut publiée le 22 août 1937 dans la revue *Nuestra Bandera*).

13. Dans *El silbo vulnerado*, premier degré de *El rayo que no cesa*.



Miguel Hernández. Dans ce poème nous rencontrons aussi plusieurs symboles de la violence de la guerre : les ennemis sont appelés “bêtes féroces” et le peuple utilise pour sa défense ses griffes et ses dents. Ces symboles réapparaîtront assez souvent dans la poésie de guerre de notre auteur et signifient toujours un abrutissement de l’homme. Au début de la guerre, cette violence est pour Miguel encore justifiée quand elle est employée pour la défense de la république ; mais vers la fin de la guerre il verra dans cette violence seulement la perte de la dignité humaine.

Miguel était conscient du changement d’esthétique que la guerre avait effectué dans son œuvre littéraire ; dans la préface à son *Teatro en la guerra*, publié en 1937, il parle aussi de sa poésie :

El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio. [...] Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra<sup>14</sup>.

De pareille importance comme déclaration de ses buts littéraires pendant la guerre est la “Ponencia colectiva” signée par Miguel le 10 juillet 1937 au “II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura”<sup>15</sup> à Valencia. Ici est rejetée non seulement la “poésie pure” (à laquelle Miguel avait contribué avant la guerre), mais on refuse également de servir à l’art de propagande (c’est-à-dire, au “réalisme socialiste”) :

Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo ; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos. [...] El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. [...] De ahí nuestra actitud ante el arte de

14. *Obra completa*, II, p. 1787 sq.

15. Voir Schnelle, Papenbrock, Trapiello.

propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí sólo, insuficiente. [...] Nosotros queremos un arte por y para el hombre<sup>16</sup>.

Si nous continuons l'analyse du recueil *Viento del pueblo*, le prochain poème qui mérite notre attention est "Vientos del pueblo me llevan", qui explique aussi le titre du tome. Ici Miguel identifie de nouveau le peuple comme source d'inspiration de sa poésie de guerre ; pareillement familière nous est l'opposition entre animaux apprivoisés et indomptables, avec ces derniers comme symbole de la résistance politique et militaire :

Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran, / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta. // Los bueyes doblan la frente, / impotentemente mansa, / delante de los castigos : / los leones la levantan / y al mismo tiempo castigan / con su clamorosa zarpa. // No soy de un pueblo de bueyes, / que soy de un pueblo que embargan / yacimientos de leones, / desfiladeros de águilas / y cordilleras de toros / con el orgullo en el asta<sup>17</sup>.

Comme dans "Sentado sobre los muertos", l'auteur se présente comme une espèce de "rossignol combattant", soulignant ainsi sa condition de poète parmi les soldats :

Cantando espero a la muerte, / que hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas<sup>18</sup>.

Que les mêmes métaphores puissent acquérir des significations très différentes, nous voyons dans la réapparition de la foudre, ici associée à la défense de la république :

¿ Quién habló de echar un yugo / sobre el cuello de esta raza ? / ¿ Quién ha puesto al huracán / jamás ni yugos ni trabas, / ni quién al rayo detuvo / prisionero en una jaula ?<sup>19</sup>

Dans *El rayo que no cesa*, la foudre avait été encore le symbole de la peine amoureuse ; ici l'image est utilisée dans un contexte purement politique.

---

16. Aznar Soler / Schneider, *Actas, Ponencias, Documentos y Testimonios*, p. 188-192.

17. *Obra completa*, I, p. 557.

18. *Obra completa*, I, p. 560.

19. *Obra completa*, I, p. 559.



Dans "Recoged esta voz", nous rencontrons de nouveau les dents comme symbole de la violence pendant la guerre, ici attribué seulement à l'ennemi qu'il faut vaincre :

Será la tierra un denso corazón desolado, / si vosotros, naciones, hombres, mundos / con mi pueblo del todo / y vuestro pueblo encima del costado, / no quebráis los colmillos iracundos<sup>20</sup>.

Dans "Canción del esposo soldado", l'auteur admet implicitement que les soldats de la république utilisent la même violence, symbolisée par les dents et les griffes ; mais il n'oublie pas à justifier cette violence comme nécessaire :

y dejaré a tu puerta mi vida de soldado / sin colmillos ni garras. // Es preciso matar para seguir viviendo<sup>21</sup>.

Pour terminer notre analyse du recueil *Viento del pueblo*, il faut encore jeter un regard sur ses structures métriques. Miguel n'utilise ici presque jamais le "verso libre" de ses "poemas sueltos" des années 1935-1936, mais emploie surtout des strophes rimées. Cela pourrait paraître comme un pas en arrière sur le plan esthétique ; en vérité c'était seulement l'adaptation de ses moyens stylistiques à la situation de la guerre. Miguel récitait souvent des poèmes auprès des soldats dans le cadre d'une fonction officielle avant le "Altavoz del Frente" : pour être compris par ces soldats, il avait besoin d'une strophe traditionnelle, familière à l'oreille des combattants.

Parmi les poèmes composés au même temps que *Viento del pueblo* mais exclus de ce recueil, on trouve aussi des vraies insultes en vers. Dirigées contre l'ennemi, leur véhémence est compréhensible, mais leur insuffisance esthétique est évidente. Dans ces textes l'auteur lâche la bride à sa haine ; avec quel résultat, on le voit très bien dans l'extrait suivant dédié à Franco :

Cocodrilito pequeñito, ñito, / lagartija de astucia, / mezquina, subterránea, con el rabo marchito / y la mirada alcantarilla sucia. // Tarántula diabética y escuálida / forúnculo político y gramático, / [...] // Humo soberbio, sapo que te hinches / cuando oyes un piropo<sup>22</sup>.

20. *Obra completa*, I, p. 577.

21. *Obra completa*, I, p. 602.

22. *Obra completa*, I, p. 628 sq.

**2.2. *El hombre acecha* (composé entre fin 1937 et fin 1938 ; imprimé en mars 1939).**

Le second recueil de poésie de guerre de Miguel Hernández était déjà imprimé quand, le 1<sup>er</sup> avril 1939, la guerre civile se termina ; mais les vainqueurs empêchèrent la reliure et la distribution du livre<sup>23</sup>. Dans "Canción primera", nous rencontrons l'explication de son titre :

Se ha retirado el campo / al ver abalanzarse / crispadamente al hombre. //  
 ¡ Qué abismo entre el olivo / y el hombre se descubre ! // El animal que  
 canta : / el animal que puede / llorar y echar raíces, / recordó sus garras.  
 // Garras que revestía / de suavidad y flores, / pero que, al fin, desnuda / en  
 toda su crueldad. // Crepitan en mis manos. / Aparta de ellas, hijo. / Estoy  
 dispuesto a hundirlas, / dispuesto a proyectarlas / sobre tu carne leve. // He  
 regresado al tigre. / Aparta, o te destrozo. // Hoy el amor es muerte, / y el  
 hombre acecha al hombre<sup>24</sup>.

La critique<sup>25</sup> a identifié le dicton de Thomas Hobbes, "Homo hominis lupus", comme source du dernier vers de ce poème ; dans le contexte de la guerre les mœurs sont perverties, l'homme ne respecte plus son prochain, mais voit en lui seulement l'ennemi à abattre. Cette violence, symbolisée de nouveau à travers les griffes des animaux, est attribuée aussi au moi, c'est-à-dire pas uniquement à l'adversaire dans la guerre. L'auteur déplore la perte de l'innocence de l'état primordial de l'homme ; cette harmonie primitive est symbolisée par l'olivier, une des images préférées de Miguel Hernández tout au long de sa carrière comme poète.

Le symbolisme de la fertilité, déjà un des éléments de sa poésie d'avant-guerre, est utilisé d'une manière surprenante dans "El herido" : ici, le blessé n'est pas associé à la mort, mais à la vie et à la jeunesse florissante. Cela parce que le soldat républicain lutte pour la liberté de l'Espagne : sa souffrance sert à un futur meilleur. A noter les images prises au monde des plantes, comme "champ de blé", "arbre", "pousser" et "sève" ; l'auteur voudrait convaincre le lecteur que la force de la nature est plus grande que toutes les blessures de l'homme :

---

23. Voir Luis / Urrutia, p. 29 sq.

24. *Obra completa*, I, p. 648.

25. Par exemple, Luis / Urrutia, p. 25.

Por los campos luchados se extienden los heridos. / Y de aquella extensión de cuerpos luchadores / salta un tragal de chorros calientes, extendidos / en rancos surtidores. // [...] Mi vida es una herida de juventud dichosa. / [...] Para la libertad sangro, lucho, pervivo. / Para la libertad, mis ojos y mis manos, / como un árbol carnal, generoso y cautivo, / doy a los cirujanos. // [...] Porque donde unas cuencas vacías amanezcan, / ella pondrá dos piedras de futura mirada, / y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan / en la carne talada. // Retoñarán aladas de savia sin otoño / [...] / Porque soy como el árbol talado, que retoño : / porque aún tengo la vida<sup>26</sup>.

Un poème très important pour la conception générale de la poésie de guerre de Miguel Hernández est "Llamo a los poetas". Au début il évoque Pablo Neruda et Vicente Aleixandres et fait allusion à leurs recueils *Residencia en la tierra* (Neruda) et *Pasión de la tierra* (Aleixandre). Ces deux poètes, qui avaient déjà influencé ses "poemas sueltos" en 1935 et 1936, continuaient à être des modèles pour lui pendant la guerre. Miguel rejette une poésie basée uniquement sur l'érudition (le paon étant une allusion au "modernismo" de Salvador Rueda) et revendique une poésie proche de la réalité de chaque jour :

Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre / y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra : / [...] Dejemos el museo, la biblioteca, el aula / sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo. / [...] // Quitémonos el pavo real y suficiente, / la palabra con toga, la pantera de acechos. / Vamos a hablar del día, de la emoción del día. / Abandonemos la solemnidad. // Así : sin esa barba postiza, ni esa cita / que la insolencia pone bajo nuestra nariz, / hablaremos unidos, comprendidos, sentados, / de las cosas del mundo frente al hombre. [...] <sup>27</sup>.

Dans le dernier poème de *El hombre acecha*, l'espérance d'une prochaine fin de la guerre et de la violence (à noter de nouveau le symbole de la griffe) est exprimée avec beaucoup de doutes, conforme au pessimisme prédominant dans ce recueil :

[...] El odio se amortigua / detrás de la ventana. // Será la garra suave. // Dejadme la esperanza<sup>28</sup>.

---

26. *Obra completa*, I, p. 665 sq.

27. *Obra completa*, I, p. 674 sq.

28. *Obra completa*, I, p. 680 sq.

Comme dans *Viento del pueblo*, et aussi dans son second tome de poésie de guerre, Miguel utilise la rime (“rima aconsonantada” et “asonantada”) pour communiquer avec son public ; le vers libre est donc absent<sup>29</sup>.

### **2.3. *Cancionero y romancero de ausencias* (composé entre octobre 1938 et septembre 1939, publié seulement après la mort de l’auteur).**

Après la victoire de Franco et la fin de la guerre, Miguel fut emprisonné. En liberté provisoire pendant quelques jours du mois de septembre 1939, il donna à sa femme Josefina un cahier avec des poèmes composés depuis octobre 1938. Le titre *Cancionero y romancero de ausencias* fut donné au recueil après la mort de l’auteur, mais est basé sur plusieurs poèmes dans lesquels Miguel parle de l’absence de sa famille pendant sa participation à la guerre ou pendant son séjour en prison. Même dans les poèmes écrits avant le 1<sup>er</sup> avril 1939, Miguel parle rarement de la guerre et préfère parler au lieu de cela de son amour pour sa femme et son enfant. Vers la fin de 1938, la défaite de la république et avec elle de tous les idéaux politiques de Miguel était prévisible. Il est compréhensible que Miguel ait cherché un peu de bonheur – l’unique qui lui restait – dans la vie privée. Les quelques poèmes dans le *Cancionero* qui traitent encore de la guerre sont parmi les plus sombres que Miguel a jamais écrit sur ce thème.

Dans le poème numéro 49 du *Cancionero*, la jeunesse espagnole, qui dans “El herido” avait donné ses membres avec joie pour défendre la liberté, est déjà morte et dans le cercueil. L’arbre – avant, symbole de la fertilité – est ici desséché et étioilé :

La vejez en los pueblos. / El corazón sin dueño. / El amor sin objeto. / La hierba, el polvo, el cuervo. / ¿Y la juventud ? / En el ataúd. // El árbol solo y seco<sup>30</sup>.

Ce poème n’utilise aucun verbe et exprime ainsi la stagnation générale après la guerre.

29. Mais il y a cinq poèmes qui utilisent “versos blancos”, c’est-à-dire des vers sans rime avec un nombre régulier de syllabes.

30. *Obra completa*, I, p. 704.

Dans "Guerra", le dernier poème qui sera commenté ici, la désillusion de l'auteur à l'égard de la guerre est évidente. Il parle de la peur des mères pour leurs fils, d'une nature pervertie symbolisée par la mauvaise herbe qui prend la place des fleurs. Il se moque des frontières fictives entre les hommes dans une manière qui rappelle *La grande illusion* de Jean Renoir. Les "épées folles" symbolisent l'absurdité de la guerre et le laurier a perdu sa valeur en présence des morts :

Todas las madres del mundo / ocultan el vientre, tiemblan, / [...] / Pálida, sobrecogida / la fecundidad se queda. / [...] / Las flores se desvanecen / devoradas por la hierba. / Ansias de matar invaden / el fondo de la azucena. / [...] / Un fantasma de estandartes, / una bandera quimérica, / un mito de patrias : una / grave ficción de fronteras. / [...] / Espadas locas / abren una inmensa herida. / Después, el silencio, mudo / de algodón, blanco de vendas, / cárdeno de cirugía, / mutilado de tristeza. / El silencio. Y el laurel / en un rincón de osamentas<sup>31</sup>.

Malgré la permanence de certains symboles et moyens stylistiques, on peut donc constater un développement significatif à l'intérieur de la poésie de guerre de Miguel Hernández : son attitude va du consentement à une guerre perçue comme nécessaire en 1936 jusqu'au refus radical de toutes les guerres en 1939.

---

31. *Obra completa*, I, p. 729 sq.

## Bibliographie

(Ma conférence est basée sur ma thèse d'habilitation actuellement en préparation ; dans l'intérêt du lecteur je cite ici quelques ouvrages utiles pour l'étude de Miguel Hernández.)

Miguel Hernández, *Obra completa*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid [Espasa Calpe], 1993 (= segunda edición), tomo I, *Poesía* ; tomo II, *Teatro, Prosas, Correspondencia*.

Aznar Soler, Manuel et Schneider, Luis-Mario, *Actas, Ponencias, Documentos y Testimonios*. (II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, vol. III), Valencia [Generalitat Valenciana], 1987.

Calamai, Natalia, *El compromiso en la poesía de la Guerra Civil Española*, Barcelona [Editorial Laia], 1979.

Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid [Siglo Veintiuno Editores], 1996 (= primera edición completa ; primera edición, 1972).

Carrera, Nicolás de la, *El Dios de Miguel Hernández*, Estella [Editorial Verbo Divino], 1995.

Chevallier, Marie, *L'homme, ses œuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, thèse présentée devant l'Université de Paris X le 28 juin 1972, Lille [Service de Reproduction des Thèses], 1973 (tomes I et II).

Chevallier, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid [Siglo Veintiuno Editores], 1977.

Chevallier, Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid [Siglo Veintiuno Editores], 1978.

Collado, Pedro, *Miguel Hernández y su tiempo*, Madrid [Ediciones Vosa], 1993.

Guereña, Jacinto-Luis, *Miguel Hernández*, Barcelona [Ediciones Destino], 1983.



*Litoral – Revista de la Poesía y el Pensamiento*, n° 73-74-75, Torremolinos-Málaga, 1979 : *Vida y muerte de Miguel Hernández*.

Luis, Leopoldo de, *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, Madrid [Libertarias/Prodhufo], 1994.

Luis, Leopoldo et Urrutia, Jorge, "Introducción" à Miguel Hernández, *El hombre acecha – Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid [Cátedra], 1995, p. 11-99.

Manresa, Josefina, *Recuerdos de la Viuda de Miguel Hernández*, Madrid [Ediciones de la Torre], 1981 (= segunda edición corregida y aumentada).

Papenbrock, Jürgen, "Tristan Tzara und der Internationale Schriftstellerkongreß in Valencia 1937", in *Beiträge zur Romanischen Philologie* (Berlin), XIX, Jahrgang 1980, p. 37-42.

Puccini, Dario, *Miguel Hernández – vida y poesía*, Buenos Aires [Losada], 1970.

*Revista de Occidente*, tomo XLVII (segunda época), Madrid, Octubre, Noviembre y Diciembre 1974, número dédié à Miguel Hernández.

Salaün, Serge, *La poesía de la guerra de España*, Madrid [Castalia], 1985.

Schnelle, Kurt, "Überlegungen zum II. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur während des nationalrevolutionären Krieges in Spanien 1937. Ein Beitrag zum Verhältnis von Literatur und Geschichte", in *Beiträge zur Romanischen Philologie* (Berlin), XIX, Jahrgang 1980, p. 7-29.

Tietz, Manfred (Hrsg.), *Die spanische Lyrik der Moderne*, Frankfurt/M. [Vervuert], 1990.

Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras – Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona [Planeta], 1994.

Zardoya, Concha, *Miguel Hernández : vida y obra – bibliografía – antología*, New York [Hispanic Institute], 1955.