

# MIGUEL HERNÁNDEZ, *EL RAYO QUE NO CESA* : DES CONVENTIONS AMOUREUSES À L'ACTE DE FOI

LAURENCE GARINO-ABEL

Université de Grenoble 3 - CERHIUS/ILCEA

Le XX<sup>e</sup> siècle a ébranlé bon nombre de croyances dont la religion catholique définie comme “système solidaire de croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Eglise, tous ceux qui y adhèrent”<sup>1</sup>.

Par ses compromis d’ici-bas avec le pouvoir et la justice, la religion catholique est circonstancielle ment rentrée en contradiction avec des valeurs humaines fondamentales dans sa communauté et bien au-delà d’elle : l’amour et la liberté. Quand la transcendance s’est confondue avec une figure d’autorité menaçante, incapable d’apporter une réponse satisfaisante sur l’univers, incapable de répandre amour et bonheur, mais toujours prête à punir et à limiter les désirs de l’homme, alors “Dieu est mort”. En réaction, l’athéisme a favorisé les courants de pensée et les activités humaines, en particulier philosophiques et artistiques, dont le *credo* est devenu “l’homme créateur de son monde”<sup>2</sup> contre toutes formes d’aliénation et tout absolu.

En prenant appui sur les 30 poèmes de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández<sup>3</sup> — dont les années de formation littéraire et intellectuelle ont

---

<sup>1</sup> *La religion*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel, Paris : GF Flammarion – Corpus, 2000, p. 81.

<sup>2</sup> Ramón Martínez de Pisón, *La liberté humaine et l’expérience de Dieu chez Maurice Zundel*, Montréal : Les Editions Bellarmin / Paris : Desclée, 1990, p. 43.

<sup>3</sup> *El rayo que no cesa* est publié sous sa forme définitive en 1936 après la rédaction de deux versions antérieures de 1934 inédites jusqu’en 1936, *Imagen de tu huella* et *El silbo vulnerado*.

ébranlé la foi —, nous souhaiterions montrer que lorsque la quête ontologique du poète chrétien se déplace vers l'immanence, l'initiation à l'être correspond à deux expériences primordiales du souffle créateur. Toutes deux sont des modalités complémentaires d'incarnation : d'une part, l'expérience du langage comme Verbe ou *poïesis* et, de l'autre, l'expérience de l'Eros comme énergie tellurique et cosmique.

A la lumière de la crise du religieux et de ses conséquences ontologiques, nous questionnerons donc la “*poesía desgarrada*” de Miguel Hernández dont Marie Chevallier dit :

Es el grito de un cristiano, a quien han arrancado dolorosamente la fe, y que trata de colmar el vacío dejado por el Dios que se ha ausentado mediante un amor absoluto de sustitución<sup>1</sup>.

Mais commençons par considérer le type d'expérience humaine et spirituelle que la religion catholique propose au croyant.

Parce qu'elle invite l'homme à vivre, par la pratique et la pensée, la relation à Dieu comme “une promotion humaine”<sup>2</sup>, nous pouvons constater que la comparaison est moins antinomique qu'il n'y paraît de prime abord avec l'incarnation poétique et érotique de l'être chez le sujet amoureux hernandien.

Dans son essai intitulé *La religion*, publié en 1912, le sociologue allemand de la religion Georg Simmel montre que la religion, définie comme système de dogmes, de rites et de croyances, n'est pas le garant de cette promotion humaine “qui fait de chacun un être irremplaçable, un être dont l'existence est nécessaire, un être dont l'absence fait un trou dans toute la Création”<sup>3</sup>. C'est la foi dont elle n'est que le langage qui fonde cette expérience ontologique sacrée.

La foi, comme expérience sacrée de l'humanité, est une démarche, au sens de processus, dans laquelle l'homme assume la grandeur de sa relation avec Dieu, c'est-à-dire la grandeur d'une dépendance qui le fonde

---

<sup>1</sup> Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1977, p. 5.

<sup>2</sup> Ramón Martínez de Pisón, *op. cit.*, p. 153.

<sup>3</sup> Ramón Martínez de Pisón, *op. cit.*, p. 151, d'après un texte inédit de 1959, cité par Donzé, *L'humble présence*, p. 81.

comme personne et comme don. Il s'agit là d'une profonde émancipation puisque, pour en arriver à la rencontre de soi qui est rencontre avec Dieu, l'homme va devoir faire trois expériences essentielles, exposées ci-après par le théologien et philosophe Ramón Martínez de Pisón :

En premier lieu, la liberté, qui consiste à ne rien subir, ne peut s'atteindre sans le refus de se subir soi-même, la chose que nous sommes, sans donc la recherche de *libération de soi*. En deuxième lieu, la libération de soi ne peut ultimement s'accomplir que dans le *don de soi*. Devenir libre, c'est passer de l'état où nous sommes un être donné par la nature à celui où nous existons en forme de don. Enfin, le don de soi ne peut advenir dans l'existence humaine qu'en jaillissant comme un élan d'amour vers un Dieu infini qui me suscite moi-même comme don et dont la Présence ne s'atteste que dans l'instant précis où je me donne à lui en devenant en acte une personne<sup>1</sup>.

Ces trois expériences, le sujet amoureux les fera aussi dans *El rayo que no cesa*. C'est pour cela qu'il se sauvera de la détresse de la peine d'amour ; c'est pour cela que, dans le malheur, il surmontera sa propre finitude.

Ces considérations préliminaires nous invitent à reformuler la question posée aujourd'hui en partant du constat suivant.

La religion a échoué dans sa mission d'enraciner l'homme dans un monde qui témoigne de la présence de Dieu et dans lequel, loin de l'individualisme, l'homme doit faire en lui et avec les autres l'expérience d'une découverte fondatrice : sa qualité d'homme précisément.

Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle au moins, les pratiques, les repères et les valeurs ne permettent plus d'associer la religion à cette expérience d'ascension humaine. Le sens métaphysique et mystique de la connaissance s'est perdu pour le plus grand nombre dans la matérialité de l'univers. C'est la connaissance scientifique qui a récupéré les notions de fini et d'infini, de vérité et d'intelligibilité de l'univers. Quant à l'idéologie et à la philosophie, elles ont utilisé, comme la science, les sentiments d'inquiétude et d'insécurité nourris par la perte généralisée de

---

<sup>1</sup> Ramón Martínez de Pisón, *op. cit.*, p. 60.

sens pour proposer d'autres types de libération et de dépassement, d'autres formes de bonheur et de progrès.

Il est à noter que cet échec de l'entreprise religieuse n'a pas entraîné le discrédit des symboles liés à cette expérience fondatrice car ils étaient bien enracinés dans le patrimoine commun. Ils sont réapparus dans d'autres champs de l'expérience humaine articulés à la création et à la subjectivité.

C'est depuis cette perspective que nous abordons maintenant le champ de la création littéraire et l'œuvre particulière de M. Hernández.

Le choix de *El rayo que no cesa* nous situe immédiatement après la période agitée dite des avant-gardes. Les mouvements artistiques et littéraires manifestent la crise du sens et de la représentation dans un monde sans Dieu. Il y a une évidence : le monde change, a changé ; de nouvelles expériences, de nouvelles réalités montrent les limites des connaissances mais surtout du système cognitif lui-même. C'est la production du sens et le rapport au réel qui sont ébranlés parce qu'il ne semble plus que l'intelligibilité rationnelle puisse continuer à faire l'économie du sujet et d'une véritable intériorisation du sens. C'est le pari qui s'impose à toutes les pratiques humaines à cette époque-là et aujourd'hui peut-être plus encore qu'hier.

L'expérience littéraire avant-gardiste, telle que l'analysent Carlos Serrano et Serge Salaün dans leur essai sur les années 20 en Espagne<sup>1</sup>, nous montre de fait la construction de la subjectivité comme une nécessité. A cette époque, ce sont les termes "sensibilité", "sensation" ou "émotion" qui reviennent le plus souvent sous la plume. Mais la revendication est trop exubérante, trop iconoclaste et trop radicale aussi pour aboutir à une expérience poétique constructive, c'est-à-dire pas seulement anti-mimétique et deshumanisée. Les auteurs d'avant-garde risquent dangereusement le sens et jusqu'à leur être-au-monde parce qu'ils choisissent de ne célébrer qu'un pouvoir démiurgique qu'ils transfèrent directement sur l'objet créé. Voici quelques lignes empruntées à S. Salaün qui résumant l'entreprise et ses limites :

La crise de la représentation et du signe, inscrite dans tous les modes d'expression artistique (à des périodes et à des vitesses

---

<sup>1</sup> Carlos Serrano et Serge Salaün, *Temps de crise et "Années folles". Les années 20 en Espagne*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, collection Ibérica - Essais, 2002.

diverses), depuis Mallarmé, tend indiscutablement à instaurer, sous des formulations hétéroclites et parfois contradictoires, la doctrine de l'art producteur d'objets qui sont à eux-mêmes leur propre finalité. Il ne s'agit plus de dire le monde, mais de construire l'objet artistique (...)<sup>1</sup>.

Immédiatement après l'effervescence avant-gardiste des années 20 et sous l'influence plus mûre et humaine de la génération de 27, *El rayo que no cesa* peut illustrer comment la crise de toutes formes de transcendance — le beau, le vrai et le divin — a réorienté la poésie vers une conception certes non-représentationnelle mais résolument poïétique. Le premier tercet du poème central ne dit pas autre chose :

Me llamo barro aunque Miguel me llame.  
Barro es mi profesión y mi destino  
que mancha con su lengua cuanto lame.

Cette réorientation poïétique se manifeste dans l'œuvre comme une crise du langage poétique même et des conventions attachées à la thématique amoureuse, par exemple garcilacistes et becquériennes. Désormais, poésie et conventions ne parviennent plus à dire le nouveau rapport du sujet à soi, à l'autre et au monde par le seul travail sur le signifiant et la forme du poème. Dans la violence et la désespérance de la peine d'amour, il ne s'agit plus seulement pour le sujet de se sauver et de se connaître grâce à la fonction poétique du langage, en se réappropriant les mots de la langue pour exprimer sa réalité, c'est-à-dire l'espace intime du moi. Pareil retour sur soi finit par n'enfanter qu'un bégaiement. Écoutons cette parole crispée dans trois sonnets qui se suivent :

Sonnet 13 - début du 2<sup>e</sup> quatrain :  
Ya es corazón mi lengua lenta y larga,  
mi corazón ya es lengua larga y lenta...

Sonnet 16 - début du 2<sup>e</sup> quatrain :  
Desde que me conozco me querello  
tanto de tanto andar de fiera en fiera

---

<sup>1</sup> Carlos Serrano et Serge Salaün, *op. cit.*, p. 252.

sangre, (...)

Sonnet 19 - dernier tercet :

Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,  
pero me voy, desierto y sin arena:  
adiós, amor, adiós hasta la muerte.

Pire, l'enfermement narcissique auquel arrive le sujet va jusqu'à provoquer la dissolution ou désarticulation de toutes les structures de la langue qui auraient pu sauver les apparences. C'est exemplairement le cas dans le second quatrain surréaliste du sonnet 27, dans lequel tout s'écroule, sémantiquement et syntaxiquement :

Corazón cada día más frecuente  
en para idolatrar criar ciudades  
de amor que caen de todas mis edades  
babilónicamente y fatalmente.

Il faut au sujet amoureux avancer un pas de plus pour se sauver du silence et de l'anéantissement. Ce pas, il le fait en poussant la destruction jusqu'au détachement vécu comme un don : don d'amour, don de soi à la manière de l'expérience mystique. C'est ce que nous disent, par exemple, les deux tercets du sonnet 28 ou bien, plus pathétiquement encore et conformément au modèle christique, les deux tercets du seul sonnet précédé d'un titre, le "Soneto final".

Sonnet 28 :

Ya puedes, amorosa fiera hambrienta,  
pastar mi corazón, trágica grama,  
si te gusta lo amargo de su asunto.

Un amor hacia todo me atormenta  
como a ti, y hacia todo se derrama  
mi corazón vestido de difunto.

Soneto final:

Al doloroso trato de la espina,  
al fatal desaliento de la rosa

y a la acción corrosiva de la muerte

arrojado me veo, y tanta ruina  
no es por otra desgracia ni otra cosa  
que por quererte y sólo por quererte.

L'incarnation de l'être par le verbe est à ce prix dans l'immanence aussi. Alors seulement le verbe sauve. Le poème prend corps, il habite le corps du sujet et lui transmet le souffle de la Création tout entière. Le poème est devenu prière ; il partage son efficace parce que le sujet est touché par la grâce et que son âme s'élève à l'amour pur, à la beauté du monde, à l'au-delà de l'humain et de lui-même. Un espace sumaturel s'ouvre et l'homme y puise la confiance et l'énergie pour exister, c'est-à-dire être et créer tout à la fois. L'amour pur qu'il perpétue n'est ni amour imaginaire d'autrui, ni adoration idolâtre, mais bien plutôt acte d'amour qui le fonde lui-même dans le don, comme l'expliquait plus haut le théologien R. Martínez de Pisón. Le dernier dystique d'hendécasyllabes du poème central l'exprime avec toute la violence de ce que Juan Cano Ballesta désigne par la formule "vitalismo trágico"<sup>1</sup>.

Teme un asalto de ofendida espuma  
y teme un amoroso cataclismo.

En guise d'illustration de cette forme poétique du Salut, je prendrai deux exemples dans lesquels le corps foudroyé et souffrant de l'amant vit l'épreuve de la *poiesis* comme libération du souffle créateur qu'il se nomme "jugoso fuego" ou bien "vendaval sonoro".

Sonnet 7, 2<sup>e</sup> quatrain :  
Todo el cuerpo me huele a recienhecho  
por el jugoso fuego que lo inflama  
y la creación que adoro se derrama  
a mi mucha fatiga como un lecho.

---

<sup>1</sup> Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Ed. Gredos – Biblioteca Románica Hispánica, 1962.

Sonnet 23, 1<sup>er</sup> tercet :

Como el toro me crezco en el castigo,  
la lengua en corazón tengo bañada  
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Cette expérience est une forme d'extase dans laquelle le sujet, poète et amoureux, sort de lui-même jusqu'à retrouver l'aspect charnel, incarné, sanguin et passionné du langage poétique. Cette rencontre avec la source infinie de la vie comme création poétique exige le retour à l'état de poussière ou de terre originelle — "barro" dans le texte —. Cette terre de l'origine est, d'un point de vue cosmique, l'équivalent du verbe. Terre et Verbe, deux matières originelles qui se mêlent dans le premier tercet du poème central déjà cité — "Me llamo barro aunque Miguel me llame. (...)" — et qui fusionnent dans l'image incarnée, sanguine et boueuse de la nouvelle langue poétique. La voici :

Sonnet 13, 1<sup>er</sup> quatrain :

Mi corazón no puede con la carga  
de su amorosa y lóbrega tormenta  
y hasta mi lengua eleva la sangrienta  
especie clamorosa que lo embarga

Poème 15, 2<sup>e</sup> tercet :

(...) Soy una lengua dulcemente infame (...)

C'est maintenant une évidence : l'intensité et la violence de la peine d'amour n'ont plus pour finalité la virtuosité ou la complaisance romantique. Contrairement aussi aux conventions pétrarquistes et courtoises, rendre un culte à la femme aimée, la servir jusqu'à l'avilissement ne rachète ni ne purifie l'amoureux transi. D'ailleurs la dame, "amorosa fiera hambrienta" (sonnet 28), est bien trop charnelle et sensuelle pour être l'objet d'une divinisation ou d'une contemplation néo-platonicienne. Nous pensons notamment à ce vers du sonnet 14 qui en recueille l'essence : "Una humedad de femenino oro".

La finalité de cette intense violence est plutôt de capter l'énergie de l'élan d'amour pour tout faire exploser et revenir ainsi à la nudité originelle ou, plus exactement, dé-création. La violence déchire ; elle

libère le cri d'une souffrance qui prend à la gorge et monte jusqu'au regard comme il est dit dans les tercets du sonnet 24 :

que un dulce tiburón, que una manada  
de inofensivos cuernos recientes,  
habitándome días, meses y años

ilustran mi garganta y mi mirada  
de sollozos de todos los metales  
y de fieras de todos los tamaños.

Le cri fait perdre toutes les mesures, conventionnelles et rationnelles, de nature prosodique, syntaxique et stylistique. Les figures conceptistes, les métaphores symbolistes et surréalistes s'associent alors à la plus noble des formes poétiques, le sonnet, pour célébrer autrement la souffrance et le néant engendrés par la peine d'amour. C'est un premier tournant dans l'initiation ontologique, par cette nuit "oscure de sartenes / redondas, pobres, tristes y morenas" (sonnet 10) si proche de celle des grands mystiques.

Ce tournant réintroduit une dimension paradoxalement transcendante au cœur d'une quête ontologique vécue cosmiquement dans l'Eros puisque le sujet amoureux s'y dépasse dans l'expérience d'un absolu.

Pour en arriver là, il aura fallu l'épreuve corporelle et esthétique de la dé-crétation qui, elle aussi, justifie la comparaison avec l'expérience de la foi. Comme nous invite à le méditer Simone Weil, la philosophe juive chrétienne, la foi fait "descendre à la source des désirs pour arracher l'énergie à son objet", écarte "les croyances combleuses de vides, adoucisseuses des amertumes. (...) bref les *consolations* qu'on cherche ordinairement dans la religion" pour parvenir à "détacher notre désir de tous les biens et attendre. L'expérience prouve que cette attente est comblée. On touche alors le bien absolu"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris : Plon – collection Agora, 1988 pour la présente édition, p. 31, 21-22.

Avant que l'équation Amour / Mort / Vie si chère à M. Hernández<sup>1</sup> ne se mette en place, la dé-création est d'abord vécue dans la chair, comme nous en faisons, nous-mêmes lecteurs, l'expérience dès le premier quatrain du sonnet 2 qui exige la lecture à haute voix et un effort musculaire de diction remarquable :

¿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?

Dans cette mise à l'épreuve sensible du corps et de la lettre, les mots ne sont pas là pour transfigurer le malheur ni l'anéantissement. Un chant du cygne en quelque sorte. Ils n'étouffent pas la voix mais la délivrent jusqu'à ce que retentisse l'adieu — "mi adiós definitivo" sonnet 18, "adiós hasta la muerte" sonnet 19 —. L'adieu se présente comme une offrande à la terre. Il est consentement à l'extinction d'un désir stérile car narcissique et imaginaire. En le prononçant, la femme ne peut pas rester sur son piédestal, continuer à être un ersatz de transcendance.

Sans vouloir jouer sur les mots, nous pouvons dire que, dans l'épreuve de la mort d'amour, l'adieu est consentement libre à l'anti-transcendance qui fait la grandeur de l'homme et de laquelle il reçoit et donne, à son tour, vie et amour sans limites. Que cette transcendance évince le ciel et s'enracine dans l'Eros ne change rien à son efficace car la terre est devenue le nouvel alpha et oméga : de la glaise des origines, en passant par le sable du pêcheur, le champ du paysan ou bien la prairie où les animaux batifolent, jusqu'à la fosse décrite comme terre promise ou jardin d'Eden.

Dans cette étonnante métaphysique érotique de l'être, la spiritualité prend la forme poétique et ontologique qui lui correspond dorénavant le mieux, celle de l'impossibilité et de la contradiction. L'agrammaticalité, les raccourcis conceptistes, les antinomies, les oxymores et les métaphores, sont les procédés les plus employés pour la concrétiser.

---

<sup>1</sup> Je rappelle le célèbre poème qui la décline en trois couplets dans *Cancionero y Romancero de ausencia* (1939-1942) : "Llegó con tres heridas : / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida. — Con tres heridas viene: / la de la vida, / la del amor / la de la muerte. — Con tres heridas yo : / la de la vida, / la de la muerte, / la del amor."

Les origines terriennes de M. Hernández expliquent sans doute l'ancrage cosmique de la quête ontologique du poète et de l'homme amoureux. Il nous semble que l'authenticité de sa foi jusqu'à l'âge adulte explique, quant à elle, le maintien d'une forme de spiritualité dans cette quête. Quand nous lisons S. Weil à propos de l'élévation mystique dans la foi, les rapprochements sont, en effet, frappants avec la démarche du sujet dans *El rayo que no cesa*, notamment à propos de l'impossibilité et de la contradiction dans la quête du bien absolu. Elle explique par exemple :

Quand quelque chose semble impossible à obtenir, quelque effort que l'on fasse, cela indique une limite infranchissable à ce niveau et la nécessité d'un changement de niveau, d'une rupture de plafond. S'épuiser en efforts à ce niveau dégrade. Il vaut mieux accepter la limite, la contempler et en savourer toute l'amertume.

Quand l'attention fixée sur quelque chose y a rendu manifeste la contradiction, il se produit comme un décollement. En persévérant dans cette voie, on parvient au détachement<sup>1</sup>.

Ce décollement ou changement de niveau se produit dans les poèmes hernandiens grâce à trois expériences : la mort, le néant et la solitude. Celles-ci modifient la nature du désir pour qu'il devienne Eros ou amour pur : sans objet, parce qu'il n'est ni amour-possession, ni amour-attachement. Cet amour-là n'humilie pas, ne détruit pas comme le résume le second quatrain du sonnet 28, sonnet taumachique dans lequel le taureau vit le sacrifice comme don absolu, amour absolu :

Volcánicos bramidos, humos fieros  
de general amor por cuanto nace,  
a llamaradas echa mientras hace  
morir a los tranquilos ganaderos.

Dans *El rayo que no cesa*, cet amour pur se confond finalement avec la contemplation bienheureuse de la création qui lui est une source de plénitude. Le sonnet 27 clôt le passage de l'amour idolâtre à l'amour purifié par ce dernier tercet où nous lisons :

---

<sup>1</sup> Simone Weil, *op. cit.*, p. 113, 115.

Ojos de ver y no gozar el cielo,  
corazón de naranja cada día,  
si más envejecido, más sabroso.

En conclusion, nous pouvons dire que si le travail sur la forme et le signifiant transfigure la peine d'amour, la nouvelle esthétique n'est cependant pas une fin en soi car elle n'est pas ici, à elle seule, une voie d'élévation, même paradoxale. Elle est la voix poétique du sujet lorsqu'il s'éprouve dans l'être comme corps, verbe et monde tout à la fois.

Le propre de cette ontologie est de s'éprouver dans la matière brute — la lave, la terre, le sang — ; de s'éprouver comme énergie — celle du volcan, du cosmos et du corps —. Ainsi, malgré l'intertextualité biblique — les références à la Genèse et à l'Apocalypse entre autres —, l'ontologie s'écarte de la spiritualité parce que l'amour est ici une énergie absolument et résolument terrestre et humaine. La résurrection de l'ami défunt au futur catégorique dans l'élégie — l'avant dernier poème —, en témoigne, dans le cadre d'un jardin d'Eden sensuel, peuplé de mots aussi matériels que "andamios", "labores", "labradores", et bercé par le souffle de l'âme devenu souffle poétique.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:  
por los altos andamios de las flores  
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.  
Volverás al arrullo de las rejas  
de los enamorados labradores.

Le poète pas plus que le sujet amoureux ne ravissent donc le feu sacré. Ils ne se substituent pas à Dieu comme le préconisait par exemple Huidobro pour le poète démiurge.

Dans *El rayo que no cesa*, l'humain ne rivalise pas avec le divin. Si, par moments, sa quête ontologique s'apparente à une expérience mystique ce n'est pas non plus par mimétisme jaloux. Les démarches se ressemblent parce que toutes deux répondent à un appel lointain à l'expérience commune de l'humanité. Toutes deux révèlent l'engagement comme une croyance : la foi.

L'homme, poète ou amoureux, n'a pas à ignorer ou à combattre le divin pour faire pleinement l'expérience de son humanité. Il l'a fait ailleurs et autrement mais tout aussi profondément, absolument. Et dans son cas aussi, la rencontre avec l'amour purifié est rédemption et glorification de l'être.

