

Liberté du vers et poétique de la libération dans les prisons du premier franquisme

AUORE DUCELLIER
(Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Résumé. La liberté d'expression, héritée du processus libéral de 1812 par la Seconde République espagnole, est remise en cause lors du coup d'État militaire de 1936. De nombreux prisonniers victimes de répression politique se tournent alors vers le lyrisme : en quoi cette voix thaumaturgique de la subjectivité devient-elle l'incarnation d'une liberté perdue ? Face au contrôle de l'écriture en détention, les formes orales et semi-clandestines du vers se multiplient. L'incantation lyrique se fait défi à la soumission et résilience sensorielle, affective voire idéologique. À la manière d'un talisman conservé contre soi ou d'un espoir projeté hors de soi, la liberté se dessine entre les vers. La fuite subversive et libératrice permet, en effet, non seulement de se reconnecter à soi-même et aux êtres chers, mais aussi au cosmos par une poétique de l'horizon et de l'envol. Les paysages infinis auxquels accèdent le sujet lyrique depuis la cour de prison – métonymie essentielle de la liberté sous contrainte – et son imagination se substituent au *locus eremus* de la cellule.

Liberté, poésie, expérience carcérale, franquisme, Espagne.

Abstract. The freedom of expression, inherited from the liberal process of 1812 by the Second Republic of Spain, is reconsidered during the military coup of 1936. Many prisoners of political repression turn to lyricism: how does this thaumaturgical voice of subjectivity become the embodiment of a lost freedom? Faced with the control of writing in detention, the oral and semi-clandestine forms of verse are multiplying. The lyrical incantation is a challenge to submission and a sensory, emotional and even ideological resilience. Like a talisman conserved against oneself or a hope projected out of oneself, freedom is drawn between the verses. The subversive and liberating escape allows, in fact, not only to reconnect with oneself and loved ones, but also with the cosmos by a poetics of the horizon and the flight. The infinite landscapes accessed by the lyric subject from the prison yard - the essential metonymy of freedom under duress - and his imagination replace the *locus eremus* of the cell.

Freedom, poetry, prison experience, Francoism, Spain.

*¡Oh, la gran tragedia de la libertad en el encierro,
con el deseo puesto en un mundo perdido
y en una dicha que la cautividad agiganta!
Ángel Johán¹*

À l'âge de seize ans, Marcos Ana s'engage pour défendre la Seconde République au sein du Bataillon « Libertad »². À la même époque, les poètes Diego San José, Luis Hernández Alfonso et Félix Paredes collaborent dans le journal antifranquiste *El Liberal*, ce qui deviendra un chef d'accusation, en particulier contre le premier³, pour démontrer leur Adhésion à la Rébellion en 1939. En pleine Seconde Guerre mondiale, revendiquer la liberté en Espagne est toujours – et plus que jamais – un acte délictueux : Francisco Burgos Lecea est emprisonné notamment pour avoir acheté le journal *Liberación Nacional* en 1942⁴, année où Helios Gómez fonde le groupe *Liberación Nacional Republicana* avant d'être incarcéré à Barcelone⁵. La liberté est une valeur fondamentale de la République, que les résistants antifranquistes vont emporter avec eux tel un talisman en prison, et qui restera en eux un Âge d'Or idéalisé, un souffle de vie pour survivre dans « l'immense prison » qu'est devenue l'Espagne de Franco, selon l'expression de Carme Molinero⁶.

En effet, dès le coup d'État, la nuit du 17 juillet 1936 et, surtout, à partir de la victoire du camp national début 1939, les incarcérations politiques se multiplient en Espagne, d'abord dans des camps d'internement et dans des prisons habilitées pour classer les prisonniers de guerre. Les Républicains sont dès lors traqués, notamment dans les zones insulaires comme les Canaries, qui se referment comme un piège sur un peuple coupable d'avoir revendiqué des droits sociaux jusqu'à lors interdits. À travers la mise en accusation des nouvelles libertés offertes par le Front Populaire de 1936, c'est l'esprit même de « l'Espagne Libérale » héritée de 1812 qui est visée, comme en témoigne le débat de 1938 sur le projet de Loi sur les Responsabilités Politiques qui envisagea la possibilité de ne pas limiter la rétroactivité des

¹ Ángel JOHÁN, *Surcos*, 1940, cité par Nuria Presedo, *Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)*, Sada (La Corogne), Do Castro, 2003, p. 29.

² Marcos ANA, *Decidme cómo es un árbol*, Barcelone, Umbriel, 2007, p. 47.

³ AGHD TMT1, Diego San José de la Torre, Madrid, 2625, Legajo 3794.

⁴ AGHD TMT1, Francisco Burgos Lecea (Madrid 1942) 116378, caja 3304 n° 1.

⁵ Helios GÓMEZ RODRÍGUEZ, *Poemas de lucha y sueño, 1942-1956*, Barcelone, Association Culturelle Helios Gómez, 2006, p. 65.

⁶ Carme MOLINERO, Margarida SALA et Jaume SOBREQUÉS I CALLICÓ (éd.), *Una inmensa prisión: los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelone, Crítica, 2003.

délits à octobre 1934⁷, ce qui aurait entraîné une profusion de procès militaires à l'encontre de tous les libéraux du XIX^e au XX^e siècle. Les nouveaux Prométhées ibériques, lorsqu'ils n'ont pu fuir en exil, doivent purger des peines de prison pour rébellion contre les militaires putschistes ou sont fusillés.

Si certains d'entre eux sont libérés à partir de l'inversion des rapports de force de la Seconde Guerre mondiale, d'autres restent ou retournent en prison, comme José Luis Gallego (1913-1980), le poète le plus prolifique de mon corpus de thèse⁸. Ce dernier publiera un dernier recueil sous le signe de la libération en 1961, *Prometeo XX y Prometeo Liberado*, mais sa voix s'est définitivement éteinte entre les barreaux, après vingt ans d'enfermement. Le poète anarchiste Cristóbal Vega Álvarez (1914-2008), pour sa part, est incarcéré en 1933, en 1939, puis à nouveau en 1945 pour s'être engagé avec la UNE dans la résistance à Pau et à Toulouse pour reconquérir l'Espagne : c'est le dernier de ces poètes à être libéré, en décembre 1963, grâce à Amnesty International et Albert Camus. Cependant, les libérations n'en sont pas vraiment, puisque les anciens détenus sont placés en liberté conditionnelle et surveillée, et doivent se présenter au commissariat tous les quinze jours jusqu'en 1975⁹.

Comment, dans ces conditions carcérales, est-il encore possible de rêver, de créer, de composer des vers ? Subsiste-t-il un lyrisme dans les geôles du premier franquisme qui parvienne à dépasser l'élégie ? Comment la liberté devient-elle une ligne d'horizon pour le sujet emprisonné, lorsque l'émotion douloureuse est sublimée en matière lyrique, cathartique et libératrice ? Nous verrons dans un premier temps que c'est le recours aux origines orales de la poésie ainsi que le jeu sur les contraintes métriques qui permettent de déjouer le carcan d'un lyrisme sous surveillance, puis nous analyserons la triple résilience corporelle, affective et idéologique qui se fait jour dans cette poétique de la libération, avant de montrer, enfin, que l'évasion horizontale et verticale depuis la cour de prison est la culmination de cette émancipation lyrique.

⁷ Manuel ÁLVARO DUEÑAS, « Delitos políticos, pecados democráticos », in Julio Aróstegui Sánchez (dir.), *Franco, la represión como sistema*, Barcelone, Flor del Viento, 2012, p. 98-99.

⁸ Aurore DUCÉLLIER, *Les voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2016, vol. 2, p. 61-62. José Luis Gallego est emprisonné de 1939 à 1942 puis de 1943 à 1960 et aurait composé au moins vingt recueils poétiques durant cette période, dont quatre seulement ont été publiés.

⁹ Domingo RODRÍGUEZ TEJEIRO, « Excarcelación, libertad condicional e instrumentos de control postcarcelario en la inmediata posguerra (1939-1945) », Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente, Rebeca Saavedra Arias (éd.), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 2011, pág. 120.

D) Écriture sous contrainte(s) : le lyrisme prisonnier dans l'Espagne des années quarante

Les détenus républicains, privés de nombreuses « libertés fondamentales » sur le plan juridique mais aussi affectif, voient leur droit à l'écriture restreint. Les lettres font l'objet de normes particulières, d'un « rationnement épistolaire » que Verónica Sierra analyse en détail dans son ouvrage *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra civil y el franquismo*¹⁰. Ainsi, en 1940, la Direction Pénitentiaire imposa un régime d'isolement total du point de vue de la communication et, à partir de 1942, les lettres sont à nouveau autorisées à la condition expresse de n'être adressées qu'aux proches de la famille en ligne directe et de ne parler que de l'état de santé ou des besoins alimentaires et vestimentaires. Quelle place reste-t-il pour le lyrisme dans cet univers prosaïque, si ce n'est celle d'un refuge identitaire, du repli sur soi et de l'individualité ?

La poésie, dans sa dimension écrite, est en *liberté surveillée* au même titre que les lettres. Cependant, son rationnement n'est pas aussi régulé que celui de l'écriture épistolaire, certes largement tributaire de l'arbitraire local et des périodes de l'année, mais souvent réduite à une lettre par semaine, préalablement visée par la censure. La Direction Pénitentiaire et les jésuites en charge de la rédemption spirituelle des détenus partent du principe que la seule poésie qui mérite d'exister est celle qui paraît du 1^{er} avril 1939 à 1978 dans les pages de *Redención*, hebdomadaire « pour les prisonniers et leurs familles », le seul journal officiellement autorisé dans les prisons franquistes¹¹. L'orientation lyrique de ces vers de propagande écrite par les détenus volontaires, encouragés par leurs chapelains, est celle de la *libération* spirituelle et morale de chaque individu repentant après les égarements du marxisme. La muse pardonnée, la *Musa Redimida*, du nom de l'anthologie de ces poèmes, publiée en 1940, est celle qui accepte son châtement comme une rééducation bénéfique.

Si l'écriture en vers ne fait donc pas l'objet de recommandations spécifiques dans le *Reglamento interno* des prisons de 1948, elle peut être, au même titre que n'importe quel écrit clandestin, saisie lors de fouilles par les gardiens. L'article 497, le détail de tout ce qui doit faire l'objet de fouille à l'entrée et la sortie, à savoir « les objets interdits ou dommageables pour le régime », dont les écrits. Ce règlement prévoit à l'article 161 une sanction « grave » en cas de « [possession] clandestine de lettres, livres, écrits, journaux, coupures de presse,

¹⁰ Verónica SIERRA BLAS, *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2016, p. 99-101.

¹¹ Gutmaro GÓMEZ BRAVO, *La redención de penas: la formación del sistema penitenciario franquista, 1936-1950*, Madrid, Catarata, 2007, p. 171.

aliments, substances et autres objets interdits qui ne constitueraient pas un danger ou une menace », et une sanction « très grave » s'ils sont identifiés comme dangereux¹².

Il y a donc une écriture « sous contrainte », à partir du moment où elle dépasse la ligne rouge de la subversion, telle qu'elle est redéfinie par les franquistes. Luis Alberto Quesada a perdu une grande partie de ses poèmes de la prison d'Alcalá, de même qu'ont été mutilés des recueils de José Luis Gallego ou de Pedro García Cabrera¹³. Quelle est la part de dissidence, de contestation du pouvoir dans ces fantômes lyriques, prisonniers à jamais de la répression ? Lorsque le dernier sonnet de Pedro Luis de Gálvez¹⁴, offert à son fils à l'aube de son exécution et découvert sous la montre de l'écrivain Mario Arnold, est détruit en morceau par un gardien insensible, n'est-ce pas plutôt l'arbitraire qui préside au refus de libérer l'âme du prisonnier, faute d'en libérer le corps ?

Face à ces risques, les poèmes ont pu emprunter des voies de diffusion semi-clandestines – grâce à la corruption ou à la bienveillance des gardiens¹⁵ – ou plus simplement puiser aux origines de la parole poétique et s'exprimer sous la forme orale du chant ou de la récitation, presque impossible à intercepter. Nombre de prisonniers ont ainsi entonné des chants collectifs comme « La Pepa », un hymne carcéral qui dépeint avec humour noir la peine de mort, se libérant ainsi par le rire de l'angoisse tragique, grâce à une personnification féminine de la faucheuse (« Como es tan caprichosa / de pronto se presenta / y para divertirse / se lleva a veinte o treinta »¹⁶). À travers les murs des cellules voire, à voix basse, debout dans la cour, on chante aussi des variantes satiriques de l'hymne phalangiste « Cara al sol ». Ces vers, qui imitent le schéma métrique de l'original (trois endécasyllabes et un octosyllabe dans des quatrains aux rimes croisées et plates), sont les témoins d'une résistance fragile à une imposition culturelle et idéologique hégémonique. On y clame à demi-mot la promesse de lendemains sous le signe de la « liberté » et d'une « nouvelle humanité » et d'un contre-modèle national qui oppose à la paix fasciste la « révolution » et au faisceau des cinq flèches la nostalgie d'un « drapeau » attendu par le « peuple » :

Cara al sol, promesa del mañana

¹² ACAIP (2009), « Reglamento de los Servicios de Prisiones de 1948 » [on-line], Espagne, ACAIP (actualisé le 16/2/2009) [disponible le 25/10/2017] <URL: <https://www.acaip.es/fr/zones/legislation/historique/3230-reglamento-de-los-servicios-de-prisiones-de-1948>>.

¹³ Aurore DUCÉLLIER, *Les voix résilientes*, Op. cit., vol. 1, p. 499-501.

¹⁴ Diego SAN JOSÉ, *De cárcel en cárcel*, Sada (La Corogne), Ediciós do Castro, 1988, p. 138.

¹⁵ Aurore DUCÉLLIER, *Les voix résilientes*, Op. cit., vol. 1, p. 514-522.

¹⁶ Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL, *A los 97 años. Personajes, amigos, recuerdos y añoranzas*, Madrid, Lira, 1999, p. 168-169.

soporto alegre mi prisión
que en el tiempo sé que está cercana
mi reivindicación.

Trazaré junto a mis compañeros
para España nuevos derroteros.
Forjaremos en legión la unión
que hará la revolución.

Y si caigo sin lograr mi afán
los míos me vengarán.

Volverán banderas victoriosas
trayendo amor y libertad
y alzará su gesta luminosa
la nueva humanidad.

Volverá a ondear nuestra bandera
que anhela ver el pueblo espera.

¡Arriba, parias, a vencer!
¡Vuestra sangre empieza a florecer!¹⁷

Mais si l'on en croit une autre version de ce chant héritée de la prison pour femmes de Saturrarán, la parodie ne serait pas toujours passée inaperçue et la liberté de réinterprétation de l'hymne aurait parfois été réprimée : « Como la cantábamos bajo, y se dieron cuenta que no cantábamos el Cara al sol, a su manera, [...] hubo una bronca, entonces, teníamos que cantarlo alto, no a media voz, y hemos tenido que cantar el Cara al sol, lo hemos cantado »¹⁸. Ces intermèdes de liberté lyrique sont donc autant d'actes de résistance qui peuvent également être durement punis : Baltasar Fernández Cué est resté au cachot du Nouvel An au Vendredi Saint pour avoir récité à la demande de ses camarades et à la vue du gardien, ses poèmes « Dolorosas » et « Nochebuena », aux condamnés à mort de la prison Conde de Toreno pour dénoncer la cruauté de cette fête de fin d'année en prison¹⁹.

Cependant, parallèlement à ces manifestations orales de la parole poétique, se développe également une libération compulsive de l'écriture sous la forme notamment, pour

¹⁷ Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL, *A los 97 años. Op. cit.*, p. 170. Sur les chants en vers dans les prisons du premier franquisme, voir notamment Aurore DUCCELLIER, *Les voix résilientes, Op. cit.*, vol. 1, p. 170-171.

¹⁸ Eva JIMÉNEZ MARTÍN, *Situación penitenciaria de las mujeres presas en la cárcel de Saturrarán durante la guerra civil española y la primera posguerra: hacia la recuperación de su memoria*, Saint Sébastien, Instituto Vasco de Criminología = Kriminologiaren Euskal Institutua, 2012, p. 196.

¹⁹ Baltasar FERNÁNDEZ CUÉ, *Baltasar Pola, un llanisco en Hollywood*, Llanes, El Oriente de Asturias, 2008, p. 170.

ce qui est du lyrisme, de compositions populaires en octosyllabes inspirées du *romance*²⁰. Ce phénomène confirme la théorie de Philippe Artières sur les prisons comme « machines graphomanes »²¹, et révèle l'importance pour le détenu de la graphothérapie individuelle comme évacuation du traumatisme psychique. L'acte de création lyrique est certes repli sur soi en détention, mais il est aussi réaffirmation de soi et trace de la conscience d'un sujet qui émerge de la détresse. Tout le monde veut s'exprimer, témoigner pour échapper à la mort sociale, et les sonorités du vers offrent des facilités mnémotechniques pour libérer la parole emprisonnée.

Dans une situation aussi extrême, la poésie se fait réceptacle thaumaturgique de tous les désirs réprimés de liberté, qui s'expriment dans des règles métriques qui disent paradoxalement la contrainte et le libre arbitre tout à la fois. Si la prison-sonnet, qui prédominerait aux côtés du *romance* et des *tercetos encadenados* dans l'histoire de la poésie carcérale espagnole²², semble refléter l'enfermement par sa contrainte formelle, elle se dresse aussi comme un carcan stable face au chaos de la répression. Le sonnet, cette forme fixe privilégiée par les poètes nationalistes sous le premier franquisme²³, est également très présente dans les recueils carcéraux des détenus républicains : plus de la moitié des poèmes de *La Musa encadenada* de Diego San José sont des sonnets, de même que 34% des compositions de José Luis Gallego conservées à ce jour²⁴. Si le sonnet et nombre de formes fixes – comme la *lira*, la *endecha*, la *décima* ou la *silva* – « résistent » dans ce corpus lyrique des vaincus, il est symptomatique cependant que des poètes qui la cultivaient avant leur incarcération s'en détachent, comme Germán Bleiberg²⁵, qui écrit alors en vers libre ou en hendécasyllabe. L'unique sonnet carcéral de Miguel Hernández, « Ascensión de la escoba »²⁶, est d'ailleurs une réponse lyrique à un châtement bien réel.

²⁰ Aurore DUCÉLLIER, *Les voix résilientes*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 359. Voir notamment les poèmes amateurs du corpus de Castellón ou ceux de Julián López García (archives privées).

²¹ Philippe ARTIÈRES, « La prisión de finales del siglo XIX: una máquina grafómana », Verónica Sierra Blas et Antonio Castillo Gómez (dirs.), *Letras bajo sospecha: escritura y lectura en centros de internamiento*, 2005, p. 135-146.

²² José María BALCELLS, *Poesía castellana de cárcel: antología*, Barcelone, Dirosa, 1976, p. 34.

²³ Bénédicte MATHIOS, « Les crises salutaires du sonnet espagnol », Alain Montandon (dir.), *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe (Cahiers de L'Echinox, n° 16)*, Cluj, România, 2009, p. 235-243.

²⁴ Aurore DUCÉLLIER, *Les voix résilientes*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 358.

²⁵ *Ibid.*, p. 355-360. En ce qui concerne la période antérieure à la détention, voir notamment Germán BLEIBERG, *Sonetos amorosos*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.

²⁶ Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa*, Madrid, Espasa-calpe, 1992, vol. 1, p. 723-724.

Mais les innovations visant à la libération du carcan métrique, le vers libre assumé d'Eliodoro Puche²⁷ et les poèmes en prose de Santiago Sánchez Mora et Carlota O'Neill²⁸ restent minoritaires : la prison a rempli sa fonction d'isolement social autant que littéraire et la poésie avant-gardiste, libertaire, est largement asphyxiée. Plus que dans la forme du vers, c'est *entre* les vers, qu'il faut chercher la résilience lyrique et la subversion libératrice.

II) Poétiques de la résilience : des voix et des êtres entre les vers

Dans ce contexte punitif, la liberté d'expression emprunte souvent des voies semi-clandestines, et la création poétique vient combler un besoin de se *relier* à soi, au monde et aux êtres, mais aussi de renouer avec les valeurs jugulées par les bourreaux. Pour ce faire, le prisonnier peut élever un cri lyrique à la manière d'une triple résilience : à la fois sensuelle et physique, mais aussi affective et, enfin, morale et idéologique.

La poésie en prison est d'abord la mise en forme subjective d'une « matière émotion », selon l'expression de Michel Collot, une « réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle »²⁹. Il y a donc dans la création poétique carcérale, non seulement une attraction centrifuge vers la liberté extérieure, mais aussi une intériorisation centripète de ces fragments de liberté. Ce double mouvement aide le sujet à se libérer de ses chaînes terrestres, à se reconstruire émotionnellement, ou encore à réunir un corps brisé, anéanti, et un esprit qui ne cesse de revendiquer son indépendance. « No podrán atarme, no », affirme la voix poématique de Miguel Hernández, puisque par des métonymies il fragmente son être pour le libérer : « ¿Quién encierra una sonrisa? / ¿Quién amuralla una voz? »³⁰. Si les membres du corps prisonnier sont liés, de sa bouche émerge la possibilité d'une résilience rebelle et indomptable. Elle cristallise cette parole lyrique qui répond non seulement à une liberté d'exprimer un traumatisme pour se relever, mais aussi à la nécessité viscérale de sentir de nouveau la pulsion de vie.

²⁷ Voir en particulier Eliodoro PUCHE, *Las alas en el aire*, Lorca, Asociación Amigos de la cultura, 2007.

²⁸ Carlota O'NEILL, *Romanza de las rejas. Prosa poética y otros poemas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2015, p. 23-79 y Santiago SÁNCHEZ MORA, *Poemas de la prisión (1936-1941)*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1986, p. 134-135, 156-157, 163-177.

²⁹ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 2-3.

³⁰ Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa, Op. cit.*, p. 720.

La résilience corporelle est ainsi une subversive liberté en prison : celle de refuser les stigmates de l'enfermement en réaffirmant le droit à une sensualité et à une dignité physique. Ainsi, les liaisons amoureuses sont omniprésentes dans le corpus comme autant de ponts entre le passé et le futur, entre des corps séparés par l'emprisonnement. Germán Bleiberg construit dans les heptasyllabes suivants une parole prophétique qui fait renaître la vie dans les baisers des amants réunis en liberté :

y has tendido los puentes
por los que mi destino
deslizará su amor.
Activamente, amante,
los labios serán fruta
al nivel de los besos
y de la primavera.
La palabra tendrá
semillas en la voz,
y quebrará el silencio
de las noches ya muertas³¹.

Ici encore, la liberté physique ne peut exister qu'au futur, que dans l'imaginaire du sujet poétique, mais elle subsiste cependant. Comme dans le poème précédent de Miguel Hernández, « Antes del odio », c'est au creux des lèvres que renaît la liberté : la liberté d'aimer, guidée par les ponts qui surplombent l'enfermement, et la liberté de s'exprimer, de « rompre le silence » des nuits carcérales. On le voit, lorsque le corps est brisé, humilié, réduit à ses besoins les plus élémentaires, la résilience physique passe avant tout par la fragmentation de l'être et l'évasion de l'esprit depuis les fenêtres ouvertes du corps souffrant : les lèvres assoiffées, les yeux avides de lumière, les mains à la recherche de l'autre.

Le réveil des sens est un élément fondamental de la résistance à la destruction du corps en prison. Face au règne de Thanatos qui les encerclent au cœur d'exécutions sommaires nuit après nuit, les prisonniers tentent d'opposer ce qui leur reste de pulsion de vie. Les métaphores érotiques et sensorielles se multiplient par exemple dans les poèmes de Carlota O'Neill, qui guérit par le lyrisme la blessure de l'assassinat de son mari et de la séparation de ses filles, ou ceux d'Helios Gómez, qui chante la sensualité des femmes gitanes, remémorées ou fantasmées comme Pepa Pinto ou son amie Isabel (« Son tus muslos despiertos / de canela y sangre dos ríos abiertos »³²). Carlota O'Neill résume dans une double antithèse le paradoxe de cette lumineuse liberté sensorielle née dans l'obscurité de la prison corporelle : « Libertad

³¹ Germán BLEIBERG, *Más allá de las ruinas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 59.

³² Helios GÓMEZ RODRÍGUEZ, *Poemas de lucha y sueño*, *Op. cit.*, p. 193.

de la cárcel de piedra. / Libertad de la prisión del cuerpo »³³. Plus loin dans ce même poème en prose « Claro de luna », elle explicite cette transformation sensuelle opérée par la magie d'un clair de lune, ce moment d'intimité volé, qui autorise la détenue à se réapproprier toute sa féminité, égarée et humiliée : « Acostada en mi petate en el suelo, soy rica. Emperatriz vestida de luz de luna. Pasa entre las rejas espesas; me acaricia, me besa. Despierta deseos dormidos de amor, de vida. Inundada de luna recupero todo lo perdido ». La lune devient ici un soleil resplendissant, dont les rayons sont autant de jeux sonores (« luz de luna ») et d'allitérations (en « d ») capables de réchauffer le corps meurtri par les violences.

Le prisonnier, décentré de sa réalité souffrante, se reconnecte avec son corps et ses désirs par la médiation du vers. Mais c'est aussi la résilience affective, la reconstruction poétique des liens avec les êtres chers, qui permet de briser l'isolement carcéral. Nombre de poèmes composés en prison sont envoyés à la famille pour des occasions précises, des dates rituelles ou festives, et participent de ce « cordon ombilical » du prisonnier isolé dont parle Nuria López Presedo³⁴. Il arrive souvent alors que le poète ait recours à des figures messagères, médiatrices et fictives, tel que des oiseaux symboles de la liberté. Hirondelles, cigognes, chardonnerets, colombes, donnent lieu dans les poèmes carcéraux du premier franquisme à des monologues nostalgiques d'une liberté fantasmée : celle de se projeter jusqu'au foyer dont le sujet emprisonné a été arraché. Santiago Sánchez Mora imagine ainsi l'arrivée de la cigogne dans la demeure du prisonnier, qui lui demande de transmettre sa présence et son amour, par un lien imaginaire, à sa femme et ses enfants :

¡Di que me has visto! Descansa...
 [...] ... Dile tú a la muy amada
 que he robado el infinito
 dentro de una de sus lágrimas.
 Que el armiño
 de su alma,
 está en la cárcel conmigo...
 ¡Y que es santa!³⁵

Le recueil d'Eliodoro Puche au titre significatif, *Las alas en el aire*, s'ouvre sur le poème « El aire y las alas » et se referme comme un chiasme sur le poème « Las alas en el aire » : il est conçu comme une voix qui s'élève des ténèbres au moyen de ses deux ailes poématiques. Le sujet lyrique y crée de toutes pièces un oiseau poétique (« Entre muros sombríos / cerrados

³³ Carlota O'NEILL, *Romanza*, *Op. cit.*, p. 29.

³⁴ Nuria LÓPEZ PRESEDO, *Ángel Johán, retrato dun artista: (1901-1965): textos e debuxos inéditos*, La Corogne, Fundación Caixa Galicia, 2001, p. 69.

³⁵ Santiago SÁNCHEZ MORA, *Poemas de la prisión (1936-1941)*, *Op. cit.*, p. 58.

a la vida, / sin más visión que un trocito de cielo, / te fui creando, / pájaro mío de la mañana ») pour se faire, à travers lui, Icare qui se libère et s'envole :

A tu calor se incubaba
el huevo de mi libertad.
Sueño –mientras me forjo
el que he de ser mañana–
en tu aire libre
pleno de amor,
en el eterno
sol de tu espíritu
liberador.
Me brotarán las alas
como al pájaro joven,
y volaré hacia ti maravillado
de novedad, ebrio de olvido,
purificado de un presente
de incertidumbre y sombras.
¡Oh, poder ser en la aurora futura,
tú el aire y yo las alas!³⁶

Chaque élément constitutif de la créature (corps, chants et plumes), comme autant de fragments de l'être enfermé et disloqué, avait été patiemment lancé par les fenêtres des hauts murs. Pourtant, à l'heure de l'envol, le créateur doit s'en séparer après un acte de libération volontaire qui clôt le recueil : « Hoy la vida y el cielo ya son tuyos, / pájaro mío; / tiende, para ser el que quise, / las alas en el aire ». Message subtil adressé à Aurora Guilmain ou chant de détresse sans véritable destinataire, cette œuvre reste un symbole évocateur de la résilience créative en prison.

José Luis Gallego, pour sa part, se projette dans un sonnet du 15 décembre 1947 auprès de son foyer reconstitué pour célébrer sa libération, qui interviendra pourtant près de treize ans plus tard : « Estaréis todos [...] Esposa, Hija, hermanos, Madres: todo / en mi sangre, lo mismo que una llama / se alarga hacia Vosotros, dulce cielo »³⁷. Le lien d'amour imaginaire prend ici la forme d'une flamme qui s'étend jusqu'aux êtres chers. Au terme de près d'une décennie de séparation carcérale, c'est l'intercession du poème qui permet cette résilience affective presque magique. La communion lyrique permet ainsi le maintien d'une forme de communauté – familiale mais aussi amicale entre les codétenus qui se lisent –, certes précaire, mais indispensable à la survie affective.

³⁶ Eliodoro PUCHE, *Las alas en el aire*, Lorca, Asociación Amigos de la cultura, 2007, p. 17.

³⁷ José Luis GALLEGO, « Soneto para la noche del 24 de diciembre de 1947 », inédit, Penal de Burgos, 15-XII-1947.

On assiste enfin à une dernière reconstruction identitaire dans ces poèmes carcéraux, qui est en lien avec une résilience plus idéologique et morale. Il arrive en effet que le poète tente de renouer dans ses vers avec un combat humaniste et progressiste, et qu'il dénonce implicitement l'injustice dont il est victime et la cruauté des bourreaux franquistes. Dans les interstices du texte naît une subversion libératrice entre les vers, « entre les lignes » selon la conception de Léo Strauss³⁸, qui permet au lyrisme de se relever de l'humiliation de la défaite républicaine.

La plupart de ces mises en cause élaborent une subtile inversion du processus d'incrimination où la revendication victimaire redonne aux accusés de rébellion militaire leur place de victimes et confond des bourreaux affublés d'innocence. Ceux-ci se trouvent tantôt animalisés - comme dans la fable « Pesadilla » de Baltasar Fernández Cué, où un procureur hyène s'adresse au tigre qui préside le Conseil de Guerre³⁹ -, tantôt assimilés à de nouveaux pharisiens adorant Lucifer, lorsque l'authenticité du caractère chrétien de la dictature franquiste est remise en cause, notamment par le sujet lyrique des vers « El Nuevo Cristo » d'Ernesto López-Parra :

Tú no eres este dios de la Venganza,
del Odio y del Horror, y del Suplicio
que se recrea en la injusticia horrenda
y alza altares de sangre, entre alaridos,
de poseídos y de atormentados,
de mujeres, de ancianos y de niños.
[...] Tú no eres el Cristo
que rezan –entre látigos y espadas–
los gerifaltes del imperialismo⁴⁰.

À l'inverse, les détenus républicains sont innocentés de leur péché démocratique, par le biais, par exemple, du recours à des mythes fondateurs. Ainsi, dans « Ni pensar ni volar » de Diego San José, la parole lyrique s'interroge sur le bien-fondé de l'inculpation pour délit de libre pensée (« Yo he dejado volar mi pensamiento / no creyendo jamás, que delinquía... »⁴¹). Un peu plus d'un an plus tard, dans « Galeote, sin grilletes » composé sur l'île de Saint Simon, ce sujet file la double métaphore de la plume qui écrit et qui vole, devenant par là un

³⁸ Leo STRAUSS, *Persecution and the art of writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1988. Pour la traduction française, voir Leo STRAUSS, *La persécution et l'art d'écrire*, traduit par Olivier Sedeyn, Paris, Gallimard, 2009.

³⁹ Baltasar FERNÁNDEZ CUÉ, *Baltasar Pola, Op. cit.*, p. 128.

⁴⁰ Pablo ROJAS, *Ernesto López-Parra, el ultraísta remolón: (un poeta talaverano en la Edad de Plata de las letras españolas)*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2006, p. 411-412.

⁴¹ Diego SAN JOSÉ, *De cárcel en cárcel, Op. cit.*, p. 260.

nouvel Icare puni pour sa trop grande liberté d'expression : « acá estoy, / (jamás pudiera pensarlo) / porque, con una sola pluma, / dicen que volé tan alto / que el sol, me cegó los ojos / y di en tierra, deslumbrado »⁴². C'est également à travers la martyrologie des camarades exécutés sommairement que les poètes parviennent à inverser l'ordre moral pénitenciaire franquiste, premier signe d'une résilience idéologique face à la persécution. Dans le sonnet « El juramento » de *Voz última* de José Luis Gallego, si le camarade survivant à Juan Ros est dans un premier temps prostré et agenouillé devant sa dépouille imaginaire, il recueille rapidement la parole de son sacrifice pour perpétuer son message, son exemple et sa lutte pour la liberté de l'Espagne :

...Mas por ti -por tu voz hecha simiente,
 hecha lanza, hecha luz y levadura
 de hombría-, me levanto.
¡En adelante,
 he de ser aún más puño iridiscente,
 más rayo trizador, y más locura
 de piedra vengadora,
golpeante!⁴³

Il s'opère donc progressivement dans ces vers une libération intégrale de l'être prisonnier, tant sur le plan sensoriel qu'affectif et moral. Cependant, au-delà de cette triple résilience, la libération du prisonnier par le biais du lyrisme est palpable dans sa reconnexion avec le monde extérieur : se relier avec le cosmos pour faire imploser les frontières réelles de la prison.

III) Poétiques de l'horizon et de l'envol : la fuite libératrice

La voix prisonnière se tourne avec espoir vers le monde extérieur, entraperçu depuis la cour, véritable fenêtre ouverte sur la liberté dont elle est le microcosme et la métonymie. Dans ce *locus amoenus* qui contraste avec le *locus eremus* de l'intérieur de la prison, des arbres qui renaissent à chaque printemps, des oiseaux qui nichent sur les toits, et le ciel comme un horizon infini rappellent au prisonnier que la liberté l'attend derrière les hauts murs. Lorsque le traumatisme n'est plus supportable ni exprimable, alors les auteurs se tournent vers une

⁴² *Ibid.*, p. 283.

⁴³ José Luis GALLEGO, *Voz última*, Madrid, Ayuso, 1980, p. 152.

poétique de l'évasion : la libération ne passe plus par l'évacuation des émotions douloureuses, mais par l'imagination d'un monde non carcéral libre.

Un certain L. U., dans *Redención*, s'exclame : « ¡Ay, acacias de la cárcel, que me traéis horizontes de una vida ancha y abierta! »⁴⁴. Les arbres, dont les branches et les racines sont l'incarnation d'une évasion sans limite physique, sont aussi les vecteurs d'infinis paysages remémorés. Liberté rime avec horizon et l'horizon – « cette liberté dans le lointain » d'après Baltasar Fernández Cué⁴⁵ – cristallise tous les désirs de liberté. Les sujets poétiques des poèmes carcéraux se projettent vers des horizons imaginaires pour surmonter l'enfermement car l'émotion, dit Michel Collot, est un horizon « qui déborde le sujet mais par lequel il s'exprime »⁴⁶. Cette projection offre alors la liberté de substituer au *locus eremus* imposé une géographie littéraire librement imaginée et non localisable. L'évasion vers d'autres horizons sensoriels plus épanouissants, parfois au moyen de l'analepse ou de la prolepse, permet au sujet lyrique de s'extraire de l'hétérotopie carcérale pour se relier au monde, au cosmos, dont il a été déraciné. Après vingt ans de réclusion, le sujet lyrique de Marcos Ana a oublié jusqu'à la réalité sensorielle de ce monde vers lequel il tend :

Decidme el canto de un río,
cuando se cubre de pájaros.

Habladme del mar. Habladme
del olor ancho del campo.
De las estrellas. Del aire.

Recitadme un horizonte
sin cerradura y sin llaves
como la choza de un pobre⁴⁷.

Le champ lexical de l'élément air (les oiseaux, l'odeur du champ, les étoiles, l'air et l'horizon grand ouvert) met l'accent sur l'appétence du sujet pour une libre circulation des êtres. La métaphore de cet « horizon sans serrure et sans clefs » tant désiré fait d'ailleurs écho à une autre métaphore, celle de la maison ouverte à tous une fois la liberté obtenue, dans le poème « Mi casa y mi corazón (sueño de libertad) » : « Si salgo un día a la vida / mi casa no tendrá

⁴⁴ L. U., « Acacias de la prisión », *Redención: semanario para los recursos y sus familias: órgano del Patronato Central para la Redención de las Penas por el Trabajo*, n° 23 (2-IX-1939), p. 6.

⁴⁵ Baltasar FERNÁNDEZ CUÉ, *Baltasar Pola, un llanisco en Hollywood*, *Op. cit.*, p. 144.

⁴⁶ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, *Op. cit.*, p. 2-3.

⁴⁷ Marcos ANA, *Poemas de la prisión y la vida*, Barcelone, Umbriel, 2011, p. 10.

llaves: / siempre abierta, como el mar, / el sol y el aire. / [...] Mi casa y mi corazón / nunca cerrados: que pasen / los pájaros, los amigos, / el sol y el aire »⁴⁸.

La mer, dont ce sujet lyrique rêve d'entendre parler dans le premier poème et qui constitue un symbole de la liberté dans le second, constitue d'ailleurs l'un des principaux *loci amoeni* de ce corpus carcéral. Ce paysage infini invite le prisonnier à se laisser embarquer par sa ligne d'horizon et le mouvement cyclique de ses vagues. Au détour d'un vers, le sujet poétique de Germán Bleiberg s'échappe vers des contrées plus chaudes. Telle une hirondelle se libérant d'un long hiver, l'expérience -carcérale- s'élanche par la fenêtre et s'envole au-dessus de la mer endormie : « Y después, que se abran las ventanas, / para que mis ojos vean el mar dormido, / y para que, en forma de golondrina, / la experiencia emigre hacia un cielo más cálido »⁴⁹. Les multiples oiseaux, allégories de la liberté omniprésentes dans le corpus, ramènent le prisonnier à une évasion plus verticale. Mais la « structure d'horizon » n'y est pas étrangère puisqu'elle constitue le trait d'union entre les trois instances de l'ordre de l'univers : la terre, l'homme et le ciel. Comme le souligne Michel Collot, dans *La Pensée-paysage*, elle est le reflet d'une relation cosmique verticale irreprésentable que l'œuvre d'art – *a fortiori*, le poème – réussit à exprimer⁵⁰.

Nombreux sont les vers du corpus à recourir aux métaphores de la verticalité pour exprimer une liberté espérée. Cette poétique de la résistance et de l'envol fait de ces vers un lyrisme dressé aux portes de l'horreur. Lorsque dans une prière en vers libre, « Oración a la Patria », la voix poétique de Marcos Ana implore l'Espagne de se relever (« levanta tu estatura de Horizonte y Olivo », « Yergue tu voz »⁵¹), il s'identifie à cette allégorie féminine de la mère-patrie elle aussi emprisonnée, de la *mater dolorosa* qu'il faut libérer de ses chaînes. Avoir recours à cette allégorie, à valeur d'exemple et de cohésion nationale, dans un poème destiné à être diffusé en premier lieu entre les murs est également une manière d'inciter ses camarades à résister moralement à la soumission pénitentiaire.

La liberté y apparaît comme un trésor commun à reconquérir et cette image est présente dans de nombreux autres poèmes carcéraux de la même époque. Dans un poème en prose de Carlota O'Neill, les ombres sont la sublimation céleste, magique, du corps prisonnier, qui ne

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ Germán BLEIBERG, *Más allá de las ruinas*, *Op. cit.*, p. 95.

⁵⁰ Michel COLLOT, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011, p. 98.

⁵¹ Marcos ANA, *Poemas de la prisión...*, *Op. cit.*, p. 84. Concernant les métaphores de la verticalité dans ce corpus carcéral du premier franquisme, voir aussi Aurore DUCCELLIER, « *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández au regard d'autres poèmes écrits dans les prisons franquistes », Zoraida Carandell (dir.), *Miguel Hernández, la poesía en la Historia*, Paris, CREC, 2012, p. 37-53.

parvient pas à se défaire de ses liens terrestres ; et les termites – âmes sœurs de la détenue – constituent leur pendant tellurique, chtonien, parce qu’elles parviennent à s’évader, à l’inverse, horizontalement et par le bas. Le travail de sape effectué par les termites, patiemment et de manière presque imperceptible, est l’expression des désirs inavoués de libération, refoulés dans le subconscient des prisonniers : « En la minadora, encuentra el prisionero hermana afanosa en quiméricas fantasías de fugas novelescas por galerías laberínticas [...]. La termita, amparada en la gran entraña de la cárcel -la puerta-, es el genio burlón, que adivina el deseo guarecido en nuestro subconsciente »⁵².

Face à un événement difficile, un court-circuit se produit entre la partie limbique et le cortex préfrontal du cerveau pour se protéger en refoulant l’émotion douloureuse dans l’inconscient (« mécanisme de défense » automatique, souvent en parallèle d’un « processus de coping » conscient⁵³). Or dans le cas qui nous occupe, l’émotion douloureuse ne recouvre pas uniquement des scènes de violence subies en contexte carcéral, mais aussi des souvenirs heureux devenus douloureux parce qu’inatteignables dans le présent : ainsi, le désir de fugue est confiné à la sphère du subconscient puis réveillé dans le poème précédent par le bruit des termites.

Le sonnet composé par Miguel Hernández et évoqué précédemment, « Ascención de la escoba », repose lui aussi sur un réseau métaphorique de la verticalité (« palma », « altura », « espada », « flauta ») qui sublime un désir d’évasion réprimé dans le subconscient jusqu’à sa transformation en matière poétique. Le symbole central de ce réseau est le balai, un héros devenu la palme glorieuse des saints, qui retourne finalement vers le ciel d’où elle est descendue aider le détenu à effectuer sa corvée punitive et lui redonner espoir : « Y asciende una palmera, columna hacia la aurora »⁵⁴.

La fuite, l’évasion, qu’elle soit horizontale ou verticale, est toujours libératrice dans les vers carcéraux du premier franquisme. On peut certes y déceler une stratégie d’évitement par rapport au témoignage de la souffrance, mais c’est pourtant cette respiration qui permet au lyrisme de survivre comme parole reliant le sujet à l’univers. En outre, la poétique de la libération, de la résilience et de l’évasion qui émerge de ces poèmes contraints peut parvenir, au détour de tropes, à repenser le concept abstrait de liberté à partir d’une expérience

⁵² Carlota O’NEILL, *Romanza*, *Op. cit.*, p. 51-52.

⁵³ Henri CHABROL, « Les mécanismes de défense », *Recherche en soins infirmiers*, n° 82 (2005/3), p. 31-42.

⁵⁴ Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa*, *Op. cit.*, p. 723-724.

traumatique de l'enfermement. Cristóbal Vega Álvarez, raconte dans ses mémoires carcérales inédites⁵⁵ comment, inspiré par la présence de son chardonneret adopté en cage, il a composé les strophes de « Reproches del jilguero cautivo », sur la liberté de voler. La voix poétique y est déléguée à cet oiseau enfermé, qui renvoie le prisonnier à sa propre condition : « ¿Qué importa que sean de oro / los hierros de mi prisión / ni que alabes con fruición / de mi garganta el tesoro / si a cambio [...] / me privas por el sustento / del derecho de volar...? »⁵⁶. La duplicité du geôlier bien intentionné est dévoilée par les jeux sonores de ces vers, où la rime riche « oro » / « tesoro » contraste avec la réalité d'un enfermement (« hierros ») dissimulé sous ces ornements, et par l'opposition entre les éléments minéraux apparent (l'or) et sous-jacent (les fers). Le *topos* de la cage dorée mène ainsi le lecteur à reconnaître, en filigrane, dans les éloges du chant de l'oiseau privé de liberté les promesses d'aménagement de peine émises notamment par le biais de *Redención*. Plus largement, elle le conduit à dénoncer *entre les vers* « l'immense prison » qu'est devenue la Mère Espagne après la victoire dorée des franquistes, censée apporter paix et réconciliation.

⁵⁵ Cristóbal VEGA ÁLVAREZ, *¡Centinela alerta...! (fragmentos de un diario)*, inédit, p. 80 : « Este poema fue escrito en la *España del silencio* cuando las cosas se decían a medias, o no se podían decir. Y fue escrito como solapa réplica al bombo con que se proclamó la famosa LEY DE REDENCIÓN DE PENAS. Con esta Ley, el Deporte en las Prisiones y con otras zarandajas por el estilo, se quiso dar a entender (de cara a la galería) que las Cárceles españolas eran verdaderas zonas *residenciales* ».

⁵⁶ Cristóbal VEGA ÁLVAREZ, *Siquis y el camino*, Séville, Edelce, 1955, p. 50-51.