

Permanence d'un contre discours réticulaire dans l'œuvre poétique
de José Hierro (1922-2002)

CLAUDIE TERRASSON
(*UPEM Université de Paris-Est Marne-La Vallée*)

Résumé. La critique a longtemps distingué deux versants dans l'œuvre de José Hierro, suivant en cela les propos du poète lui-même, elle a depuis nuancé cette approche en soulignant la dialectique du témoignage et de l'intime. A travers quelques exemples, l'article s'attachera à montrer combien la dimension mémorielle ne cesse de revenir dans un réseau d'images jusque dans les derniers recueils, là même où la sphère de l'intime semble l'emporter.

Mots-clés: Images réticulaires, mémoire, fragmentation, contre discours

Abstract. The critics always made a distinction between two faces of José Hierro's poetry, as the poet himself said, now it nuances these approach stressing the dialectic of testimony and inner self. With some examples, the article aims to show how memorial dimension is always coming back in a network of pictures until the last books where inner self seems to prevail.

Keywords: Reticular pictures, memory, fragmentation, contradictory talk

Les limites de l'historiographie littéraire : « José Hierro : un poeta puente »

« El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podemos calificar de *reportaje*. Al otro las *alucinaciones*. En el primer caso trato de manera directa, narrativa un tema. [...] En el segundo de los casos todo aparece envuelto en niebla»¹. S'appuyant sur cette déclaration du poète, maintes fois citée et commentée, la critique a pendant longtemps opéré un partage à l'intérieur de l'œuvre, entre les recueils ou poèmes qui relevaient de la préoccupation sociale et ceux qui privilégiaient le versant intimiste/méditatif, alors même l'auteur avait nuancé ses propos². Le contexte historique et politique des années 60/70 pesait lourdement pour instituer cette bipartition esthétique en canon historiographique. Toutefois, les sensibilités évoluaient plus vite que l'historiographie littéraire héritée des années 50 et que l'histoire tout court. En 1970, la publication polémique de l'anthologie castelletienne actait bruyamment la fin du réalisme social, la mort du dictateur achevant d'accélérer les mutations sociales et culturelles que l'on sait. En 1986, à l'occasion de la réédition du *Libro de las alucinaciones*, Dionisio Cañas remettait en cause la disjonction éthico-esthétique jusqu'alors canonique à propos de José Hierro : «A mi entender tiene lugar en su poesía una fusión continua de una doble visión del mundo»³. A partir de quoi, le critique, repoussant toute classification obsolète et inopérante entre textes dits réalistes ou objectifs (reportage) et poèmes subjectifs, introspectifs, voire irrationnels (hallucinations), postulait l'unité première d'une œuvre associant étroitement le visible à l'invisible, le rationnel à l'irrationnel. Il importe de rappeler que ce recueil de 1964, *Libro de las alucinaciones*, ferme une longue étape d'écriture et de publications (1947-1964). Ainsi, lorsque José Hierro choisit de republier toute son œuvre en 1974 sous le titre *Cuanto sé de mí*⁴, il la présente alors non seulement comme un autoportrait mais, semble-t-il, comme un bilan de vie, comme si l'écriture était

¹ José Hierro dans *Cuanto sé de mí*, ré-édition de 1974, cité par Gonzalo CORONA MARZOL dans « Introducción » in José Hierro, *Antología poética 1936-1998*, Madrid, Austral, 2008, p. 45, note 73.

² Rosa María Pereda retranscrit ces propos de José Hierro : « La mía no es propiamente poesía social. Yo doy antes que nada testimonio de mí. Pero no puedo evitar –ni quiero– el retrato del ambiente en que surjo y vivo, del mundo, a que corresponde y del que soy consecuencia. A través de mi experiencia personal y sólo a través de ella, se puede deducir el entorno. Yo sólo ofrezco mis propias claves ». Rosa María PEREDA, « Conversación con José Hierro. *Cuanto sé de mí* y el realismo desentrañado », *Informaciones*, Madrid, 26/12/1974, p. 3.

On lira également l'étude de Laura Scarano, laquelle défait la bipartition traditionnellement admise entre reportage et hallucination («Las falsas dicotomías»), «*Hierro contra Hierro...La construcción dialéctica del discurso en la poesía de José Hierro*» in *En homenaje a la amapola: estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*, Elia SANELEUTERIO TEMPORAL (ed), Barcelona, Anthropos editorial, 2012, p. 263-299.

³ Dionisio CAÑAS, «Introducción. José Hierro en búsqueda de su imagen perdida» in José HIERRO, *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 32.

⁴ José Hierro reprend le titre de son recueil de 1957-59 publié à Madrid chez Ágora et aussitôt primé (Premio de la crítica, Premio March). Ce titre est lui-même une reprise partielle d'un vers de Calderón (in *La vida es sueño*), identifié par la citation complète en exergue.

désormais derrière lui. Relevons dans l'immédiat, en observant ce titre, que si le verbe *saber* pose que la poésie est connaissance, la référence à *La vida es sueño*⁵ corrige et infléchit grandement cette affirmation. Cette double coordonnée (déclinable à loisir comme rationnel/irrationnel, objectif/subjectif, intimisme/altérité, etc.) structure, de fait, toute la création de José Hierro, de sorte que, de la tension entre mémoire (individuelle et collective) et méditation intimiste sur l'homme comme être pour la mort surgit régulièrement, au fil de l'œuvre, un contre discours réticulaire. La rémanence des souvenirs qui affleurent ou s'imposent dans des images récurrentes contribue paradoxalement à l'unité de l'œuvre tout en introduisant un ferment d'ambiguïté. Lorsque Hierro renoua avec la publication, après presque 30 ans de silence poétique, en offrant *Agenda* (1991), suivi de *Cuaderno de Nueva York* (1998), la critique en vit principalement le caractère novateur et la capacité du poète à être en phase avec l'esprit sensible de son temps. Or, ainsi que le postule Luis García Jambrina, Hierro est « un poeta puente »⁶, on ne peut qu'observer dans ses deux derniers livres combien persiste le réseau d'images mémorielles en contrepoint des innovations formelles et discursives propres aux années 90⁷.

Je m'attacherai à dégager la persistance d'un contre discours (dont le contenu – on le verra – évolue en fonction du discours dominant) qui traduit que l'homme empirique, José Hierro, est resté à certains égards « endemoniado »⁸ au sens où l'oubli ne lui est pas possible, en dépit tout d'abord d'une distance appréciable chez lui avec la pratique de l'esthétique du réalisme social, ensuite malgré son retrait de la création poétique pendant presque 30 ans, et enfin, malgré la tonalité profondément désabusée de ses deux derniers recueils, élément que souligne la critique :

Ser para ir muriendo con el paulatino desencanto que va implícito en el vivir personal y colectivo es lo que a mi modo de ver impregna el tono de los dos últimos libros del poeta, lo que resume la tónica general de los poemas que conforman *Agenda* (1991) y *Cuaderno de Nueva York* (1998)⁹.

⁵ Il s'agit d'une citation que le paratexte vient compléter, éclairant la lecture du recueil.

⁶ Luis García Jambrina a répété cette formule lors de son intervention au séminaire consacré à José Hierro (« José Hierro : poemas par el siglo XXI ») à l'UIMP en août 2010.

⁷ La plus évidente est la dimension esthétique dite culturaliste, le recours au masque et au monologue dramatique ; le lecteur de Hierro sait toutefois que ce dernier avait déjà composé un recueil formé d'un poème unique qui anticipait le culturalisme, *Estatuas yacentes*. On lira l'article qui lui est consacré par Elia Saneleuterio Temporal « *Estatuas yacentes* y poesía marginal. Propuesta de categorización del extrarradio poético de José Hierro » in *En homenaje a la amapola: estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia, op. cit.*, p. 103-122.

⁸ On lira sur ce point l'hypothèse avancée par Juan Antonio González Fuentes in « *Agenda y Cuaderno de Nueva York* oyeron cantar a un mirlo: biografía, evolución e influencia gerardiana en la poesía de José Hierro », *ibid*, p. 171-190.

⁹ *Ibid*, p. 181.

Un contre discours de l'Espagne éternelle

Lorsque José Hierro publie *Cuanto sé de mí* en 1957, l'Espagne sort du premier franquisme et, sous l'impulsion des jeunes technocrates de l'*Opus*, entame un début d'évolution qu'elle affiche pour se faire admettre des autres nations ; elle abandonne l'autarcie, s'ouvre au libéralisme économique qui marque le début du « miracle espagnol ». Si le régime tente de corriger son image, il n'en continue pas moins d'invoquer son passé impérial comme paradigme de gloire et référence indépassable. C'est dans ce contexte culturel et idéologique, où domine une pensée essentialiste de la nation, qu'il convient de lire un poème aussi connu et cité que l'est « Réquiem »¹⁰.

La contradiction vertèbre tout le poème, elle éclate dès l'abord en conduisant le lecteur d'un titre laconique en latin à un long texte qui développe une discursivité narrative, proche de la prose journalistique. Alors que le titre connote une musique empreinte de grandeur et inscrit le texte dans la solennité de la messe chantée en hommage aux défunts, à l'inverse, l'ouverture du poème se fait sur le mode du réalisme le plus net en développant un discours réduit au strict factuel et à la banalité, propres à la coupure de presse relatant les faits divers.

Manual del Río, natural
De España, ha fallecido el sábado
11 de mayo, a consecuencia
de un accidente. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home, Hasquell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
A las 9.30 en St. Francis¹¹.

Si le second moment construit explicitement une narration, « Es una historia que comienza (v. 9, v13), Continúa (v. 15), Halla en América su término (v.19) », très vite, la voix narrative abandonne la linéarité du récit consacré à un inconnu, en intercalant des considérations désabusées et impersonnelles sur la mort (« Al fin y al cabo cualquier sitio/da lo mismo para morir [...] Lo doloroso no es morir/ acá o allá »), puis en introduisant une adresse au mort, qu'elle tutoie (« Manuel [...] tus abuelos »), enfin en traçant une analogie entre le stéréotype de l'immigré espagnol, miséreux à New York et la figure mythique du *conquistador* glorieux. Les répétitions multiples, loin de donner une unité au poème, participent à le fragmenter

¹⁰ José HIERRO, « Réquiem » in *Antología poética 1936-1998*, op. cit., p. 221.

¹¹ *Ibid.*, p. 222.

encore plus, l'écartelant entre plusieurs modalités discursives et des tonalités opposées : neutralité du factuel, emphase du chant liturgique, alternance de l'apostrophe et de la narration, ruptures temporelles, introduction d'éléments linguistiques allogènes (« James, Jacob, Giulio, New York, week-end »). Le poème quant à lui s'étire en suivant ce récit hétérogène, discontinu, dans lequel s'incrument, en rupture, des extraits du récitatif chanté en latin du *requiem*. Se situant en contrepoint du factuel et du dialogique, ce chant se transforme et acquiert des effets de sens qui subvertissent le contenu liturgique. L'exaltation du repos éternel, *Requiem aeternam*, est sapée par l'évocation fragmentée d'une cérémonie à moindre coût, à l'image d'une vie faite de privations et misères.

Requiem aeternam,
Manual del Río. Sobre el mármol,
en D'Agostino, pastan toros
de España, Manuel, y las flores
(funeral de segunda, caja
Que huele a abetos del invierno),
cuarenta dólares. Y han puesto
unas flores artificiales
entre las otras que arrancaron
al jardín... *Libera me Domine*
de morte aeterna.

En construisant cette évocation à base de collages d'éléments discontinus et hétérogènes qui disent la destruction de l'humain et sa souffrance ici-bas, la voix poétique contredit subtilement le dogme de l'espoir dans l'au-delà ; l'abandon et la solitude du défunt étendu sur un marbre (non pas symbole de grandeur mais de froid absolu) empêchent toute possibilité de consolation et de repos. En vidant le chant de son sens, la voix lyrique s'en prend à l'emprise d'une église catholique, constituée en pilier du régime, synonyme de conservatisme et obscurantisme.

Tout aussi finement, la voix poétique va remettre en cause le mythe de la grande Espagne, celui de l'Espagne impériale. Pour ce faire, la voix continue de tresser l'évocation du personnage anonyme avec le souvenir de la Conquête pour en dégager avec insistance les oppositions¹². En convoquant, face à l'histoire de l'immigré anonyme en Amérique¹³, l'épopée des Conquistadors exaltée précisément par le régime franquiste, la voix fait ressortir

¹² De là, la récurrence de structures contrastives, « no sino, no no no », la récurrence du verbe à connotation épique *caer*, de là la juxtaposition de registres différents (majoritairement métaphorique pour l'épique, dénotatif pour le récit factuel). « Cuando caía un español/ se mutilaba la tierra ». A l'héroïsme des Espagnols de la Conquête s'oppose la chute réelle, depuis une grue, d'ouvrier, un homme banal « Él no ha caído así ». Le double registre du verbe *caer* illustre le double niveau du récit.

¹³ Hierro se garde bien de dire Etats-Unis, le nom Amérique renvoie dans l'imaginaire collectif, aux figures et aux topiques que le National Catholicisme transforme en quasi légende, l'inscrivant dans le mythe essentialiste de l'Espagne éternelle.

la réalité socio-économique bien réelle de l'Espagne des années 57-59, une Espagne pauvre qui renoue avec une émigration massive¹⁴.

Y ha muerto. No fundó ciudades.
No dio su nombre a un mar. No hizo
Más que morir por diecisiete
Dólares (él lo pensaría
en pesetas). *Requiem aeternam*¹⁵.

Dans un *crescendo* rythmique qui débouche paradoxalement sur la formulation restrictive d'un non évènement (dont la banalité est accentuée par la parenthèse), ces paroles détruisent l'image de la patrie que le régime présente à sa population : « Vino un día /porque su tierra es pobre »¹⁶...». En procédant à des collages d'éléments du *requiem* à l'intérieur de ce récit dénué de toute dimension épique, la voix modifie là encore le sens du chant religieux et en fait un usage critique : « El mundo/*libera me Domine* es patria ». Dans le même mouvement, elle subvertit l'adage lié à l'exaltation des grands hommes et, dans ce poème, au souvenir de la Conquête¹⁷ ; cet adage prend ici un sens autre : dans les deux cas, la voix suggère que les Espagnols fuient l'oppression du régime en cherchant refuge ailleurs, l'aspiration à la libération est prise en charge par la parole religieuse, suprême subversion.

Ce n'est que dans les derniers vers, une fois le *requiem*¹⁸ terminé, que la voix poétique, abandonnant son anonymat, se découvre sous l'identité du je : le lecteur rencontre un sujet poétique sous les traits (le masque) de la figure du poète à New York dont le commentaire éclaire, pour le lecteur, le récit antérieur. La fin oscille, là encore, entre la narrativité factuelle (v. 84-86), la réflexion métapoétique (v. 87-88), le factuel à nouveau (v. 89-90), et en toute fin, la narrativité s'infléchit en une confession personnelle (v. 90-91).

Me he limitado
A reflejar aquí una esquila
De un periódico de New York.
Objetivamente. Sin vuelo
En el verso. Objetivamente.
Un español como millones

¹⁴ L'ouverture des frontières, aux émigrés dans un mouvement centrifuge et aux touristes dans un mouvement centripète, est un des facteurs du fameux miracle espagnol qui a fait de l'Espagne la 10^e puissance économique en quelques années.

¹⁵ José HIERRO, « Réquiem » in *Antología poética 1936-1998*, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cet adage « El mundo es patria » provient du poète latin Ovide dans les *Pontiques*, ouvrage écrit pendant son exil sur les rives du Pont Euxin.

¹⁸ L'image portée par la musique du *Réquiem* réapparaît dans un poème du recueil *Libro de las alucinaciones*, « Muertos calzados/ con alpargatas nuevas, su sudario./ Y se les despedía/cantando el *Dies irae*/ Ya no recuerdo si el de Verdi/o muy posible que el de Mozart ». José Hierro, « Historia para muchachos » in *Antología poética 1936-1998*, *op. cit.*, p. 275.

De españolas. No he dicho a nadie
que estuve a punto de llorar¹⁹.

On voit combien le jeu entre la sécheresse du factuel, anodin et impersonnel, et l'irruption brutale du sentiment personnel crée une rupture finale ; elle transforme le sens de ce texte, amorcé sous le signe de l'intertextualité et du métaboétique, en le situant *in fine* entre le témoignage collectif et l'expérience intime.

Dans ce final, l'élément métaboétique apparaît de manière inattendue, et l'énonciation exclusivement nominale en accentue encore le caractère laconique et presque brutal. Il propose une esquisse poétique du réalisme social : privilégier l'objectivité des faits, renoncer à toute recherche d'effets esthétiques. Or, à y regarder de plus près, la condensation du sens et le resserrement langagier, loin de supposer tout abandon stylistique, obligent à recourir à la rhétorique : Hierro a accumulé en effet ici plusieurs figures (épanadiplose de l'adverbe, combinaison d'ébauches de rime interne [vuelo/verso], d'allitération [vuelo/verso] aboutissant à une quasi paronomase) contredisant à l'évidence l'art poétique revendiqué dans ces deux mêmes vers. De même, l'aveu final vient battre en brèche cette affirmation introduisant dénotativement l'affectivité et l'émotion personnelle jusqu'ici implicite. Le sujet lyrique affirme ici ses sentiments propres, son expérience individuelle à l'encontre des préceptes les plus rigoristes du réalisme social.

Cette analyse trop brève laisse entrevoir comment José Hierro a su élaborer un contre discours face au discours dominant : il s'appuie pour cela sur une esthétique de la fragmentation et du collage. Il faudrait sans doute évoquer longuement le recours à l'intertextualité qui relève, au-delà de l'hommage, du souci de ne pas voir un régime instrumentaliser à son seul profit les grands textes de la tradition²⁰. La référence (explicite et implicite) aux maîtres du passé est, en effet, un des recours constants de José Hierro, Calderón et Lope figurant parmi les auteurs les plus cités. On décèle, entre ses vers, un discours qui tend à préserver des auteurs, trop facilement annexés par le régime du National Catholicisme, celui-ci les brandissant tels des étendards pour attester de la grandeur de l'Espagne éternelle. Le poète, en revendiquant ses maîtres dans un contre discours, les réintègre dans la communauté artistique, empêchant toute récupération idéologique. Ce poème, encore marqué par ses conditions de production, est souvent présenté comme « un reportaje excepcional

¹⁹ José HIERRO, « Réquiem », *ibid.*, p. 223-224.

²⁰ Ici, par exemple, Hierro reprend l'épisode des outres de vin du Quichotte pour faire allusion à la guerre civile « [...] el español/ muere de anónimo y cordura./ o en locuras desgarradoras/ entre hermanos: cuando acuchilla/ pellejos de vino derrama/ sangre fraterna). ». *Ibid.* p. 223.

[... que] intensifica su realismo»²¹. Le choix de conclure sur une confession, de faire l'aveu de l'expression intime fait que le poème échappe aux écueils de la démonstration didactique en dépit d'un contre discours marqué.

Lorsque José Hierro se remet à publier en 1991 dans le contexte d'une Espagne devenue une monarchie parlementaire qui s'est dotée des instruments de la démocratie (légalisation des partis, écriture d'une constitution, système électoral ouvert, etc.), le lecteur peut légitimement penser que le poète, à présent âgé, a pu surmonter ses démons et les souvenirs douloureux du passé, ainsi que le dernier poème de 1964, « Cae el sol », le lui laissait entendre :

Y entonces, triste pero firme,
Perdóname, te ofreceré una vida
Ya sin demonios ni alucinaciones²².

Un poète à New York (1998)

Lorsque paraît ce qui sera le dernier *opus* de José Hierro sous le titre *Cuaderno de Nueva York*, la surprise et la curiosité sont totales. Outre que le poète s'approche de ses 80 ans en 1998, il propose un recueil qui renvoie par son seul titre à celui de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* écrit dans les années 29/30. Dans un cas, il s'agit de l'œuvre d'un homme malade et qui touche au terme de sa vie alors que Lorca écrivit son livre en pleine jeunesse et activité, quand bien même il était en crise sur le plan personnel. On connaît, à cet égard, la tonalité critique et le rejet violent de New York exprimés dans les textes lorquiens. Chez Hierro à l'inverse, la ville cosmopolite offre plutôt l'image d'un refuge pour tous ceux qui ont fui d'autres horizons, des persécutions ou exterminations (« Cantando en Yiddish »²³), elle se transforme parfois en un lieu de beauté, de méditation apaisée ou épigrammatique (« Villancico en Central Park », « Coplilla después del 5º Bourbon »²⁴). Comme le suggère le titre, *Cuaderno de Nueva York* constituerait une suite de notes prises au cours d'un séjour, tel un carnet de route. En réalité, comme pour les livres précédents, Hierro en a soigné l'architecture, on y retrouve un paratexte, des sections identifiées et une progression, éléments

²¹ Gustavo CORONA MARZOL, « Introducción » in *Antología poética 1936-1998*, *op. cit.*, p. 47.

²² José HIERRO, « Cae el sol » in « Epílogo », *Libro de las alucinaciones*, *ibid.*, p. 279.

²³ José HIERRO, *ibid.*, p. 311.

²⁴ José HIERRO, *ibid.*, p. 323, et p. 319

porteurs de sens²⁵. Le livre se caractérise par un nouage de réflexions intimes, de narrations, de monologues dramatiques où l'on croise le roi Lear, Ezra Pound, et Schubert pour n'en citer que quelques-uns, ainsi que quelques anonymes. Corona Marzol résume le recueil par ces mots : « Una constante andadura narrativa que sirve de esqueleto a un profundo lirismo [...] »²⁶. Le thème, à mon sens majeur, de ce livre-testament de José Hierro est la mémoire, entendue comme la conscience douloureuse de la temporalité de l'être humain, assortie d'une coordonnée temporelle appelée l'Histoire. Afin de montrer la permanence d'images réticulaires ainsi que celle d'un discours critique, je m'arrêterai sur un des derniers poèmes, « A orillas del East River »²⁷.

Ce texte se trouve dans le troisième (et dernier) volet du livre, intitulé significativement « Por no acordarme » ; il condense la pensée sensible de Hierro, sur l'inéluctable finitude humaine et sur le défaut de la langue face au réel. Je propose d'analyser comment un contre discours, que rien ne laisse présager, va surgir au sein d'une méditation désabusée sur les limites du poète à restituer les choses, par des mots, dans toute leur épaisseur.

Entre la métaphorisation et l'oralité

Le poème s'ouvre sur une situation topique, la contemplation des eaux du fleuve, celle-ci provoque immédiatement chez le je lyrique, incarné dans la figure du poète, la réflexion sur les mots ; il fait retour sur sa capacité à accueillir et retenir des mots personnifiés. Cette ouverture est à l'évidence marquée par l'hypotexte lorquien : on retrouve dans les tout premiers vers une représentation de l'espace fondée sur une métaphorisation qui passe par une allégorisation des éléments naturels et urbains ; on retrouve les motifs lorquiens de la cruauté et l'agression, celui du corps martyrisé, la poétique de la salissure et de la dégradation²⁸ :

En esta encrucijada,
flagelada por vientos de dos ríos
que despeinan la calle y la avenida,
pisoteada su negrura por gaviotas de luz,

²⁵ « Preludio » (p. 305) est un long prologue qui prend la forme d'un récit mythique, celui de l'apparition du langage, il affirme la nécessité des mots pour construire la mémoire et la part de d'ineffable que contient le langage (vers 18/19, « decían mucho más de lo que decían. »). L'équilibre du recueil se construit sur trois parties : I. Engaño es grande, II. Pecios de sombra, III. « Por no acordarme ». Au prologue qui court sur deux pages répond un bref épilogue en forme de sonnet « Vida » (p. 328).

²⁶ Gustavo CORONA MARZOL, « Introducción », *ibid.*, p. 61.

²⁷ José HIERRO, « A orillas del East River », *ibid.*, p. 326-328.

²⁸ Elle est esthétiquement représentative de la période des avant-gardes tardives, celles des années vingt-trente ; elle est illustrée sur un mode bien plus accentué dans les tableaux de Maruja Mallo intitulés « Cloacas » qu'Alberti célèbre dans un texte connu « Ascensión de Maruja Mallo al subsuelo » (*Gaceta Literaria*, 61, 1929).

descienden las palabras a mi mano,
picotean los granos de rocío,
buscan entre mis dedos las migajas de lágrimas.

L'introduction se clôt sur le motif central du poème, l'expression de la douleur humaine. L'isotopie des larmes, l'image des pleurs donnent son unité à la longue réflexion métatextuelle. Le je y avoue son impuissance devant le réel et reconnaît les limites du langage : il combine pour ce faire, l'intertextualité (Manrique), le champ sémantique de l'illusion et de l'onirique (« ecos asordados, empañados, difuminados »), il accumule pléthore de formules et formes modales qui postulent le doute (verbes au conditionnel, « acaso no es posible que existieran/aunque estuvieron vivos »).

Siempre aspiré a que mis palabras,
las que llevo al papel,
continuasen llorando
–de pena, de felicidad, de desesperanza,
al fin, todo es lo mismo–,
porque yo las había llorado antes;
antes de que desembocasen en el papel blanquísimo,
en el papel deshabitado, que es el morir.
Dejarían en él los ecos asordados, empañados,
de lo que tuvo vida.
Alguien advertiría la humedad de las lágrimas,
lloraría por seres que jamás conoció,
que acaso no es posible que existieran
aunque estuvieron vivos
en el recuerdo o en la imaginación.
Lloraríamos todos por los desconocidos,
los –para mí– difuminados
en la magia del tiempo.

Ces images irréelles et floues semblent extraites de *Libro de las alucinaciones*. Dans les vers suivants, le retour à la situation initiale (où la voix renoue avec la métaphorisation de départ) engendre un constat désabusé. Puis, en contraste esthétique total avec ces vers, le je passe à une oralité prosaïque, dans une sorte de bégaiement « Yo ya no lloro » : le sujet lyrique semble alors congédier l'expression de la douleur et la renvoyer à un passé désormais révolu.

Contra las estructuras
de metal y de vidrio nocturno
rebotan las palabras aún sin forma,
consagradas en el torbellino helado,
y no me hacen llorar.
Yo ya no sé llorar. ¡Y mira que he llorado!

La répétition et la variation sur le verbe *llorar* accentuent encore l'impression d'oralité maladroite. C'est en ce point, qu'après un silence, le je répétant la même affirmation débute un tout autre discours (un contre discours) dans lequel il va remettre en cause le pacte de l'oubli sur lequel la Transition s'est construite après 1975.

L'impossible oubli : le retour de l'histoire.

En effet, l'Histoire personnelle et collective fait un retour brutal au premier plan : d'abord désignée par un indéfini, elle devient immédiatement identifiable et précise ; effectivement, la reprise des mots prononcés à la radio par le général Franco pour annoncer la fin de la guerre fait surgir de l'oubli des images déjà vues (train, séparation, misère) dans les recueils précédents :

Yo ya no lloro,
excepto por aquello que algún día
me hizo llorar:
los aviones que proclamaban
que todo había terminado;
la estación amarilla diluida en la noche
en la que coincidían, tan sólo unos instantes,
el tren que partía hacia el norte
y el que partía hacia el oeste
y jamás volverían a encontrarse;
y la voz de Juan Rulfo: «*diles que no me maten*»;
y la malagueña canaria;
y la niña mendiga de Lisboa
que me pidió un «besiño»²⁹.

Les souvenirs (collectifs et/ou individuels) reviennent à la manière saccadée et violente de flashes ; l'incomplétude et la fragmentation des images se conjuguent dans une énumération indéterminée et déterminée à la fois. L'énumération fait se succéder des images presque topiques de l'après-guerre espagnole, reconnaissables malgré l'indétermination et d'autres visions situées dans des espaces différents clairement identifiés, élargissant le champ mémoriel.

Dans les premières images, le recours à l'asyndète qui juxtapose est suivi brutalement par l'emploi de la polysyndète (« y el que partía hacia el oeste/y [...]») créant un effet de rupture, mimétique en cela, de la séparation que dénotent les vers (« y jamás volverían a encontrarse ; »). La polysyndète anaphorique qui s'instaure ensuite alors accentue l'effet de

²⁹ José HIERRO, « A orillas del East River », *ibid.*, p. 328.

liste interminable, l'amplifiant alors même que les images se réduisent jusqu'à un nouveau silence précédant la conclusion du poème.

Yo ya no lloro.
Ni siquiera cuando recuerdo
lo que aún me queda por llorar.³⁰

Le sujet lyrique reprend l'oralité bégayante déjà entendue mais il poursuit en l'inscrivant dans un triple temporalité, présent/passé/futur, pour affirmer l'indissoluble cohésion et continuité du temps humain, l'impossible partition ou le refus de la division temporelle. Le texte se clôt sur ce qui s'apparente à un paradoxe, mais qui contient l'essentiel du contre discours au pacte de l'oubli. Les trois vers se concluent sur des mots clés « lloro/ recuerdo/ llorar » signifiant l'impossibilité de l'oubli, la présence des souvenirs dans le présent du je lyrique et son futur. Toutefois, cette affirmation qui s'écarte de la *doxa* instituée par la Transition se décline loin de toute polémique et revendication agressive, elle passe par l'expression du sentiment personnel : significativement, le poème se conclut sur le motif majeur, « llorar ».

Dans ce poème, le je lyrique se montre paradoxalement *lúcido y somnábulo*³¹, paradoxe apparent seulement, car ce qui se joue là est la dialectique propre à la poésie qui noue inextricablement les contraires du réel et de l'ineffable ; elle seule peut, comme dans ce poème, chanter et conter, *cantar y contar*, conjuguer le métaphorique et le factuel.

La poesía es palabra esencial en el tiempo

Cette postulation de Machado (Antonio), si souvent citée et parfois tronquée, rappelle la dualité de la parole poétique faite de pensée sensible « [...] las palabras cautivan antes de que captemos su sentido. »³² et à ce titre, le poète comme l'affirme José Hierro «es aquel que dice más de lo que dice»³³. De même la condition temporelle de l'homme comme être pour la mort se conjugue avec sa capacité, dans le cas de l'artiste, à voler un bref instant d'éternité. Ce tout et ce rien résumant le vécu d'un poète qui affirme son désenchantement :

Después de todo, todo ha sido nada,

³⁰ *Ibid.*

³¹ José HIERRO, « Hablaban con bocas de sombra », 'Pecios de sombra', *Cuaderno de Nueva York*, en *Antología poética 1936-1998*, *op.cit.*, p. 317. Je renvoie au commentaire que je fais, sur ce point, dans l'article publié dans l'ouvrage collectif de 2012. Claudie TERRASSON, «Claves para leer *Quinta del 42* en 2012» in *En homenaje a la amapola: estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*, p. 81-102.

³² José HIERRO, «III. Nombres propios. Elementos para un poema », *Agenda*, (1991) in *Antología poética 1936-1998*, *op.cit.*, p. 295.

³³ *Ibid.*

A pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
Supe que todo no era más que nada³⁴.

Paradoxalement, là encore, au moment même où ce discours est tenu, le poète écrit un sonnet qui s'inscrit à jamais dans les mémoires. En créant, au terme de sa vie, un recueil qui restera, il apporte, artistiquement, un démenti à l'homme empirique José Hierro, meurtri par l'Histoire.

Cette dernière donnée est capitale pour lire José Hierro ; il est un poète du temps (être pour la mort), un poète qui a écrit dans son temps (dans la Cité) et contre son temps (contre l'histoire officielle) mais, à l'inverse de beaucoup d'autres artistes, José Hierro ne s'est jamais enfermé dans une doctrine, quand bien même fût-elle esthétique. Son « decir callando », selon l'expression de Geneviève Champeau³⁵, est fait de subtilité et de finesse, aussi sait-il conjuguer l'art du contre discours avec la nécessité impérieuse du créateur, cette nécessité profonde dont parle Rilke à un jeune poète et qui se trouve à la source même de l'art.

³⁴ José HIERRO, « Vida », *Cuaderno de Nueva York*, *ibid.*, p. 328.

³⁵ Geneviève CHAMPEAU, « Decir callando », *Mélanges de la Casa Velázquez*, Madrid, 1988, p. 277-295.