



HAL
open science

José Hierro, entre ego et populus

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. José Hierro, entre ego et populus. *HispanismeS*, 2019, Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole: Poèmes, poétiques et critiques, 13, pp.137-147. hal-02946731

HAL Id: hal-02946731

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02946731v1>

Submitted on 23 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

José Hierro, entre *ego* et *populus*

EMMANUEL LE VAGUERESSE
(Université de Reims Champagne-Ardenne)

Résumé

José Hierro (1922-2002) a toujours résisté au franquisme, mais pas nécessairement comme on l'entend quand on parle de « poésie engagée », sa poésie étant souvent triste et douloureuse, comme si elle portait le poids de tous les morts de la guerre civile espagnole et qu'elle se forçait à un optimisme de la volonté. Reste que la poésie de Hierro rend compte, d'abord sous la censure, d'une passion pour l'humain — le moi, puis le peuple —, qui passe de l'intime à l'universel au fur et à mesure qu'elle passe d'une écriture cryptée, *posguerra* oblige, à un souffle culturaliste et autoréflexif, et ce, jusque dans les productions postérieures des années 90, qui n'oublent jamais, elles non plus, ce « frère humain ».

Mots-clés : Hierro (José), guerre civile, *posguerra*, franquisme, poésie engagée, censure

Abstract

José Hierro (1922-2002) has always resisted Francoism, but not necessarily as “committed poetry” does. His poetry is based on sadness and pain, as if it bore the burden of all the people who died during the Spanish civil war and forced an optimistic will. The fact remains that the poetry of Hierro reveals, first under censorship, a passion for the human being —the I, then the people—, from the intimate to the universal, as it moves from the encrypted writing of *posguerra* to a self-reflexive culturalist trend, to the later works written in the 90s which never forget either this “human brother”.

Keywords: Hierro (José), civil war, *posguerra*, Francoism, committed poetry, censorship

José Hierro del Real est né le 3 avril 1922 à Madrid. Son père était originaire de la capitale et sa mère de Santander. José Hierro ressent, depuis tout petit, une profonde affection pour sa région d'adoption, qui marquera durablement sa poésie.

Deux ans plus tard, une mutation de son père envoie la famille à Santander. Par la suite, Hierro étudiera l'électromécanique, formation qu'il sera contraint de laisser en suspens, à cause de la guerre civile espagnole.

En 1934, il reçoit le premier d'une longue suite de prix, celui du meilleur conte écrit par un enfant, à Santander.

Hierro découvre, à l'époque, à la fois l'œuvre de Gerardo Diego et de Juan Ramón Jiménez, ce dernier futur Prix Nobel (1956) et poète en exil. Hierro entretiendra avec « Juan Ramón »,

des années plus tard, une correspondance poétique fort intéressante et donnera le prénom du maître à l'un de ses enfants, avec sa permission.

José Hierro fait la connaissance, juste avant que la guerre civile n'éclate, de José Luis Hidalgo, futur poète de belle facture, qui mourra trop jeune, tuberculeux, en 1947. Il lit la première *Antología de poesía española: 1915-1931* (1932) réunie par Diego, qui lui fait découvrir les tendances de la modernité poétique espagnole.

Il commence aussi à dévorer les grands classiques espagnols, parmi lesquels il apprécie particulièrement Lope de Vega.

Il est à Santander avec sa famille lorsque la guerre civile éclate le 17 juillet 1936.

Hierro commence à cette époque, à quatorze ans, à écrire quelques poèmes, dont des *romances* de circonstance : l'un d'eux, « Lágrimas de sangre », est lu sur les ondes d'une radio locale. Son engagement précoce dans le champ de la poésie est donc, déjà, manifeste, et la publication d'un autre poème à Gijón, dans des Asturies traditionnellement engagées dans la défense des ouvriers, pêcheurs et mineurs, en est une preuve.

Durant cette période extrêmement difficile, pour lui et pour son pays, Hierro lit des poètes qui l'éloignent quelque peu de ces combats : Mallarmé, Valéry, mais aussi Baudelaire. C'est le 29 mars 1938 qu'il rencontre Gerardo Diego, lors d'une conférence-concert.

Le 1^{er} avril 1939, la chute de Madrid marque définitivement la victoire du camp nationaliste. Une fois la guerre terminée, s'ouvre une période de purge de tous les « Rouges », quel que soit leur âge : ainsi, le 3 septembre, les sympathies gauchisantes et anarchistes, aux yeux du régime, du jeune José Hierro précipitent son arrestation, alors qu'il n'a pas dix-sept ans.

Il ira de prison en prison, entre la Cantabrie et la Castille, jusqu'en 1944. Tous ces séjours sont entrecoupés de brèves périodes de liberté. Cette époque de sa vie, si elle apparaît dans nombre de ses poèmes, ne sera presque jamais évoquée par l'écrivain dans ses interviews, demeurant une plaie d'adolescence qui nécessite une transfiguration dans le seul espace de la page poétique.

En 1942, lors d'une *tertulia*, qui se tient ce soir-là dans le bar Galicia de Valence, naît la revue littéraire *Corcel*, à laquelle collaborera bientôt José Hierro.

Or, le rôle de ces revues est fondamental pour apprécier, chez les poètes espagnols d'après-guerre, et chez Hierro en particulier, l'ouverture d'une nouvelle époque poétique, plus particulièrement à partir de 1944, année où des poètes comme Vicente Aleixandre (futur Prix Nobel en 1977), avec *Sombra del paraíso* et Dámaso Alonso, avec *Hijos de la ira*, publient leur recueil.

Le 1^{er} janvier 1944, José Hierro est donc libéré. En avril paraît le premier numéro d'une autre revue poétique importante, à Santander, *Proel*, à laquelle il participera également. En juillet, Hidalgo et Hierro rencontrent sur le Paseo de Pereda, à Santander, Julio Maruri et Carlos Salomón, deux jeunes poètes de la région. Hierro leur lit quelques poèmes de ce qui deviendra son tout premier recueil, celui de la déréliction après la(les) guerre(s), civile ou mondiale, *Tierra sin nosotros*. Tous ces recueils, notons-le, comporteront un premier poème en italique qui sera comme l'armature conceptuelle du recueil en question.

En 1946, il commence aussi à écrire les poèmes de ce qui sera son deuxième recueil, *Alegría*, au titre trompeur, un recueil qu'il achèvera début 1947.

Le recueil *Tierra sin nosotros* paraît en 1947, tout comme *Alegría*, volume qui reçoit le prestigieux Prix Adonais. À la fin de cette même année, Hierro adresse à Francisco Ribes une partie de ce qui constituera son troisième livre, *Con las piedras, con el viento*, dont le titre est pris d'une formule extraite d'une pièce de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*.

Jusqu'en 1952, Hierro vit désormais à Santander. Il gagne sa vie, à cette époque, en occupant divers emplois, manuels comme intellectuels, soient les deux pôles, tangibles et cérébraux, de sa vie et de sa poésie : de surveillant dans une entreprise de construction à tourneur dans une fonderie.

Le 12 mars 1949, José Hierro se marie avec María de los Ángeles Torres, de Santander, avec qui il aura quatre enfants. L'année suivante, paraît sur les presses de la revue *Proel* le recueil *Con las piedras, con el viento*.

L'année 1952 voit le poète s'installer définitivement à Madrid avec son épouse. La *Editora Nacional* publie *Quinta del 42*, son quatrième recueil : Hierro apparaît déjà, au seuil de la trentaine, comme l'un des grands poètes du moment.

Il commence à travailler au CSIC, ainsi qu'à l'Ateneo de Madrid, et pour la *Editora Nacional*, où il est bientôt chargé d'édition. Il travaillera plus tard pour la Radio Nationale Espagnole, où il restera jusqu'en 1987, date de sa retraite.

En 1953, Pablo Beltrán de Heredia publie à Santander une première Anthologie de ses poésies qui obtient, la même année, le prestigieux Prix National de Poésie.

À partir de la moitié de la décennie cinquante, se produit une certaine ouverture du pays vers l'extérieur. Parmi eux, les artistes et les intellectuels en touchent quelques dividendes, surtout pour ce qui est de la disparition de la stricte et morne « posguerra » culturelle. José Hierro publie alors, en 1957, son cinquième recueil, *Cuanto sé de mí*, qui reçoit le Prix de la Critique.

Il commence aussi à écrire les premiers poèmes de ce qui deviendra son sixième recueil, *Libro de las alucinaciones*, qu'il mettra six ans à achever. Sa production poétique, d'ailleurs, se ralentit peu à peu, même s'il écrit de nombreux articles, dont plusieurs de critique d'art.

En 1959, il obtient un nouveau prix important, le Prix de Poésie de la Fondation Juan March, puis le début des années soixante voit Hierro animer une *tertulia* poétique à l'Ateneo de Madrid, qui finit par être interdite pour des raisons politiques. Elle doit alors se transporter vers la Librairie Abril.

Pour Hierro, 1962 est l'année de la publication de ses premières *Poesías completas 1944-1962*, auxquelles il offre une longue et riche préface. La *Editora Nacional* publie en 1964 son *Libro de las alucinaciones*, qui obtient le Prix de la Critique.

À la veille de la mort de Franco, Hierro ne donne plus de signe de vie poétique *stricto sensu*. Ce silence durera encore une bonne quinzaine d'années, même si c'est en 1975 qu'il commence à écrire les premiers poèmes du futur recueil que sera *Agenda*, titre qui annonce explicitement un travail poétique quotidien et des notations (faussement, bien sûr) prosaïques disant les occupations au fil des jours.

Le rétablissement de la Démocratie fait entrer, peu à peu, l'Espagne dans le concert des grandes nations européennes. De son côté, en 1981, Hierro reçoit le Prix Prince des Asturies de Littérature, nouveau jalon de ce qui sera une véritable consécration jusqu'à sa disparition.

En 1990, il reçoit un nouveau prix, encore plus important que tous les précédents, le Prix Nacional des Lettres Espagnoles. La même année, il fait paraître une mince et amusante plaquette accompagnée des illustrations d'un ami, Jesús Muñoz, intitulée *Emblemas neurorradiológicos*, brisant par cette publication plus d'un quart de siècle de silence poétique.

Mais c'est au début de cette décennie quatre-vingt-dix, plus précisément en 1991, que le « vieux » poète José Hierro fait paraître son septième véritable recueil de grande ampleur, *Agenda*, reçu avec une aménité unanime par le public et la critique.

En 1995, le poète reçoit un nouveau prix, le IV^{ème} Prix Reina Sofía de Poésie Ibéro-américaine, le plus prestigieux dans l'aire culturelle de langue espagnole pour une œuvre poétique.

En 1998, après sept ans de travail, il publie ce qui sera son huitième et ultime recueil de poésies, *Cuaderno de Nueva York*, un recueil comme un carnet, au titre donné en hommage à Federico García Lorca. Ce recueil remporte un succès commercial considérable pour de la poésie, doublé d'une critique élogieuse. Il reçoit en 1999 le Prix de la Critique dans la catégorie poésie, tandis que l'année précédente Hierro recevait le très renommé Prix Cervantes de Littérature, Graal des écrivains hispanophones.

Lors des dernières années de la vie de Hierro, sa santé se dégrade du fait de problèmes respiratoires, mais il peut apprécier l'accueil enthousiaste du public pour ses livres et sa parole, lorsqu'il donne de nombreuses conférences et participe à de multiples tables rondes dans tout le pays, lors de tournées dans lesquelles il s'offre à corps perdu. Il voit aussi une partie de son œuvre traduite ou compilée sous de multiples formes, y compris discographique. Alors que la critique fait retour sur son œuvre, il est élu, le 8 avril 1999, membre de l'Académie Royale Espagnole de la Langue.

Le 21 décembre 2002, il meurt des suites d'une insuffisance respiratoire, à Madrid, entouré des siens. Sa disparition suscite une grande émotion et se trouve abondamment relayée par les médias. Ses cendres sont dispersées, après une cérémonie madrilène, au-dessus de sa chère mer cantabrique, comme il en avait exprimé le souhait.

Désormais, c'est sa famille et la Fundación Centro de Poesía José Hierro, basée non loin de Madrid, qui s'occupent, avec constance et enthousiasme, de faire connaître l'œuvre du poète.

Si l'on se penche à présent plus en détail sur l'œuvre de José Hierro, on se retrouve très vite – exception faite des vendanges tardives que constituent ses recueils des années quatre-vingt-dix – face à la question de l'appréciation d'une création poétique espagnole qu'il a traversée depuis 1947 et qui s'organiserait en trois temps :

- un premier temps, celui de la poésie dite de « posguerra », où surnagent de grandes figures de l'écriture poétique dite du « déracinement » métaphysique de l'homme – mais qui parlent aussi en sous-main de l'homme espagnol sur sa terre dévastée –, comme celles de Vicente Aleixandre ou de Dámaso Alonso, à partir du mitan des années quarante ;

- puis, le temps de la poésie dite « sociale », telle qu'on l'étiquette par commodité avec les noms de Blas de Otero ou Gabriel Celaya, ou encore de Leopoldo de Luis et Marcos Ana. Soit une poésie fortement influencée par l'époque, les années cinquante, et par la question de l'engagement (à gauche) de l'artiste en but à un régime qui bride la libre expression et se montre extrêmement autoritaire, comme celui du franquisme ;

- enfin, un troisième et dernier temps, celui de la poésie des années soixante, un peu plus libre et désormais en phase avec une volonté de « connaissance » de l'homme plus que de « communication » avec lui (cf. les poèmes d'un Carlos Barral, d'un José María Castellet, voire d'un Jaime Gil de Biedma), avant que les années soixante-dix ne la lancent dans le feu de la déconstruction et de l'oubli des contraintes d'un régime proche de sa fin, quoique toujours dangereux.

Néanmoins, on sait bien que les étiquettes ne sont que des facilités et que, derrière cette taxinomie assez rigide, se cachent des œuvres et des écrivains tous divers, spécifiques et

originaux. Il semble que, dans le cas précis de Hierro, une classification trop normative entre les poètes « sociaux » et les autres l'ait longtemps cantonné dans cette première catégorie plus idéologique que poétisante, sauf sans doute lors de sa redécouverte critique et publique quelques années avant sa mort. Et ce, peut-être parce que Hierro considérait que *sa* poésie, et que *toute* poésie, devait surtout servir à « témoigner ».

On lit aussi, depuis quelque temps, en Espagne, de plus en plus d'articles qui tendent à nuancer la caractéristique de poésie dite à surface « sociale » qui serait celle de Hierro. Et, de fait, l'écriture de Hierro proposerait en réalité une lecture, certes, « orientée » par les circonstances historiques et politiques de la Dictature franquiste (jusqu'en 1975), mais en n'excluant jamais les autres lectures, plus universelles. Cette lecture ne devrait jamais aller vers un « réalisme » engagé et propre à l'écriture de combat, de toute façon anti-poétique par essence. Un « réalisme » qui verrouillerait sa signification dans un seul but, en renonçant à la recherche esthétique, elle-même nécessairement plurivoque, est bel et bien banni par notre poète.

Bien entendu, cette poésie est marquée par le contexte espagnol si particulier de la dictature du « Généralissime ». Cependant, si cette poésie est encore lisible de nos jours, par des lecteurs de toutes cultures, c'est qu'elle transcende la seule problématique de la littérature engagée et combative d'une époque et d'un espace restreints, pour atteindre à une réflexion plus large sur les inquiétudes de l'être humain.

À l'inverse des poètes les plus politiques et de leurs œuvres les plus engagées dans une rhétorique à l'idéologie stérile et binaire, la richesse de sens multiples que l'on débusque dans la poésie de Hierro expliquerait qu'on le lise encore aujourd'hui, car le sens « social » de son ne recouvre jamais entièrement l'« universel » de sa poésie.

En fait, le projet de Hierro pourrait se confronter à la problématique d'une période tout entière, pour les poètes espagnols, celle du début des années cinquante sous Franco, où il faut à la fois « s'engager » et faire œuvre esthétique.

Le projet poétique de José Hierro semble donc s'insérer dans un axe qui relierait ces circonstances particulières avec le projet et l'empreinte intimes d'un homme, d'un poète, qui cherche à dire sa douleur et son timide espoir, à la fois personnels et collectifs, en atteignant la moelle de l'humain dans et au-delà de tous les espaces-temps particuliers.

Dans ce parcours en quatre [trois ?] étapes chronologiques que représente la publication de ses huit recueils principaux – auxquels on rajoute la plaquette d'*Estatuas yacentes* de 1955 –, on voit d'abord se détacher les trois premiers recueils de la « posguerra », à savoir *Tierra sin nosotros* et *Alegría*, puis *Con las piedras, con el viento*.

Dans un second temps, on peut isoler le recueil de transition qu'est *Quinta del 42*, encore rattaché au « social » dès son titre « groupal » – la « classe de 1942 », c'est celle de Hierro et des hommes de sa génération, nés comme lui en 1922 et qui ont vécu leur jeunesse durant la terrible guerre civile –, mais qui va vers un culturalisme et vers l'écriture d'un moi en rapport étroit avec les autres. Une écriture, en résumé, qui prend du champ avec le social, bientôt abandonné par la plupart des poètes ibériques (cinq ans après, par exemple, il n'en restera presque plus rien) pour son inefficacité, mais par Hierro précocement et avec beaucoup d'acuité.

Un troisième moment pourrait être celui de *Cuanto sé de mí* et de *Libro de las alucinaciones*, recueils mêlant, selon l'expression critique désormais consacrée en Espagne, poésies « de reportage » et d'« hallucination », écriture de l'intime et du monde qui l'environne, deux livres davantage marqués encore par les références culturelles ; tandis que la fin du chemin poétique de José Hierro serait constituée par les poèmes logiquement dépris du franquisme que sont *Agenda* et *Cuaderno de Nueva York*.

En ce qui concerne la poésie de Hierro, il ne serait pas faux de dire que, si elle « résiste », c'est bien dans les deux sens du mot. Ainsi, dans le cas d'une poésie faussement lisse et vraiment ambiguë, produite en temps de suspicion et de crise généralisées, le lecteur/critique possède un droit supplémentaire à la liberté d'interprétation, celle-là même que la poésie lui doit.

Précisons aussi que, d'un point de vue métrique et prosodique, Hierro a peu recours aux canoniques alexandrins ou aux roides sonnets, non plus qu'à la rime (mais combien de rimes et jeux phoniques internes au vers figurent-ils dans ses poésies !), préférant varier les combinaisons traditionnelles de la manière la plus libre, jonglant avec les heptasyllabes et endécasyllabes classiques, en les mêlant d'ennéasyllabes – sa forme favorite, pour lui très souple – qui rénove alors cette métrique ancienne.

Il sait utiliser à plein, également, les enjambements signifiants et hardis, qui font basculer soudain ce qui ressemblait *a priori* à de la prose dans la poésie, par la seule création d'un rythme de lecture suggéré, une scansion soufflée au lecteur qui bouscule le connu.

Bien sûr, à l'exception des deux derniers, les recueils de José Hierro furent tous soumis à la censure franquiste, mais il est à noter que celle-ci ne perçut absolument pas – du moins en apparence – la portée critique des vers écrits par le poète par le biais de son écriture, notamment celle de certains de ses poèmes, qui évoquent à demi-mot la jeunesse passée par Hierro dans les geôles nationalistes ou bien plus explicitement l'exil économique d'un Espagnol aux États-Unis.

Les rapports de censure le concernant, conservés aux Archives Générales de l'État, concluent tous sur l'« innocuité » de ses poésies, même si notre écrivain a répété que, au gré tout arbitraire des multiples éditions et rééditions de ses anthologies, certains de ces poèmes avaient pu disparaître, alors qu'ils avaient déjà été publiés auparavant...

Cette contradiction se trouve en réalité liée à la nature et à la pratique de la censure en général, qui fonctionne toujours par incohérences et vagues-hésitations, en Espagne, sous le franquisme, comme sous d'autres régimes répressifs.

Pensons aussi que, dans une période troublée comme celle du franquisme ou de tout régime répressif, pendant laquelle les mots sont vus comme gorgés de sens plurivoques et peuvent être de la véritable dynamite, chaque lecteur, à l'autre bout de la chaîne du livre, lit à sa guise ce qu'il veut trouver, aidé en cela par le flou et l'ambiguïté présents au cœur même des mots, jeu avec la censure oblige, mais comme la polysémie est, aussi, le lot de tout langage.

Sous le franquisme, la réalisation d'une telle gageure, à savoir témoigner et/ou protester sans tomber, ni dans le « censurable » ou le « politique », ni dans la « belle image »¹, tel est l'enjeu de la (difficile) création poétique des écrivains espagnols restés dans leur pays.

Le cas de Hierro et de son homme poétique, à la fois social et métaphysique, en est une illustration, et une réponse, particulière.

José Hierro semble accompagner et illustrer, mais aussi devancer les évolutions poétiques formelles de son pays, entre les années quasi mutiques de la décennie quarante et les éclats de voix des années cinquante et du tout début soixante, bientôt, déjà, plus distancées, grâce à ces poètes qui retrouvent le chemin de l'essence et de l'ontologique, comme Antonio Gamoneda, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, ou ce poète majeur qu'est José Ángel Valente.

Hierro témoigne d'un désir souvent frustré, au moins ardu, de « communication » avec l'autre, le frère humain, et, parfois, d'une lassitude fort peu militante, dans cette recherche complexe d'une esthétique et d'une diction poétiques qui sauraient réconcilier de nombreuses variables.

Ces variables seraient : l'héritage littéraire des grands anciens ibériques des siècles passés et, de manière bien plus problématique, les poètes espagnols majeurs des années vingt et trente (Lorca, Alberti, Cernuda ou encore Emilio Prados : ceux que l'on nomme les « poètes de 27 », républicains majoritairement, donc encore tabous pour les instances du régime franquiste) ; mais aussi l'écho des poètes étrangers, antérieurs ou contemporains ; puis, la résistance obligée au régime, par solidarité ou engagement, sans pour autant tomber dans le schématisme et la

¹ Cf. l'esthétique des poètes officiels du régime, qui exalte jusqu'aux années cinquante des entités abstraites, comme l'Empire, la Race, la Patrie, la Foi.

contre-rhétorique anti-franquistes ; ou encore le poids de la censure omniprésente ; et enfin, la quête d'une poétique neuve et personnelle, ce qui fait beaucoup à accorder pour un seul homme !

On mesure mieux, ainsi, à travers ce contexte, le pari audacieux et la position instable de José Hierro et de quelques autres, qui ne veulent pas démissionner de leur travail sur la forme, dans ce débat poétique espagnol, et instaurent, pour ce faire, une sorte de « distance », qui naîtra peu à peu, chez Hierro, avec l'expérience de la création.

Il n'est pas le premier, ni le seul, à (se) poser le problème de la relation entre le poète et la société, reste que la réponse de Hierro est à la fois collective et intimement personnelle.

On peut dire que les huit recueils poétiques qui composent cette période poétique 1947-1998 à cheval sur cinq décennies, progressent d'une sorte de poésie de « témoignage », non exempte, néanmoins, de symboles, et issue de la première « posguerra », jusqu'à une sorte de métapoésie à mi-chemin entre reportage et hallucination qui préfigure, d'une manière toute personnelle et humaniste, celle des années soixante-cinq à soixante-quinze en Espagne², en passant par une étape intermédiaire que constituerait donc le recueil *Quinta del 42*.

La poésie des trois premiers recueils, à savoir celle déclinée dans *Tierra sin nosotros*, le livre inaugural, *Alegria*, publié la même année, et *Con las piedras, con el viento*, contemporains de la reprise de la parole poétique après la guerre, évoque les doutes et les interrogations d'un sujet poétique perdu sur une terre désolée à la T. S. Eliot.

Cette parole de Hierro est transmise par une quête où la voix poétique, en un mouvement dialectique proche de la voix des vagues, effectue un va-et-vient de la joie à la douleur, hésitant entre le souvenir de la souffrance de ses jeunes années passées en prison et celui de la sérénité impassible devant la mer.

Dans cette première étape, inscrite entièrement dans les circonstances géographiques et temporelles de l'Espagne de l'époque, le *je* poétique donne à lire le poids et la pression de l'Histoire et de la société espagnoles, sur lui et sur les hommes, ses compagnons, camarades aussi bien de vie que de lutte.

C'est cette interrogation sur l'embarras à pouvoir dire le monde et ses circonstances, ou à dire la douleur de l'homme (le poète et ses semblables), qui ouvre le travail poétique de Hierro au début des années cinquante, avec *Quinta del 42*.

Mais ce recueil, *via* une sorte de paradoxe, est à la fois le plus « engagé » dans la société des hommes et l'Histoire, ne serait-ce que par son titre « collectif », et le premier ouvrage de

² Laquelle s'incarne dans ce que l'on appellera les « Novísimos », ces poètes tournant le dos à l'écriture sociale et engagée, qui avait montré ses limites, tant esthétiques que politiques, puisque Franco était toujours là...

notre écrivain à s'éloigner des « canons » – aux deux sens du terme – de cette poésie de combat, pour dire une inquiétude, non plus seulement historique ou nationale, mais d'abord intime, puis universelle. Sa grande nouveauté provient ici de la coexistence entre témoignage collectif-personnel réitéré et problématisation de l'écriture poétique.

Y apparaît ainsi un métissage entre la préoccupation « humaine », au sens large du terme, et la préoccupation « poétique ». On entend, par là, le refus d'abdiquer la forme, une abdication que bien des poètes, dramaturges et romanciers, à l'époque, en Espagne, avaient hélas acceptée au nom de l'engagement politique, alors que la poésie doit sans cesse s'inquiéter de cette forme.

Le titre du recueil de 1952, dans ses implications chronologiques et testimoniales, est donc, sinon trompeur, du moins réducteur. La prescience, de la part de notre poète, de ce qu'allait donner la poésie espagnole des années soixante-dix est, au contraire, saisissante.

Ces poésies déroutaient, et déroutent encore, par leur registre douloureux et affligé, qu'un certain espoir volontariste – qui éclaire à peine quelques poésies du recueil – ne permet guère de revivifier totalement. C'est une peine profonde qui sourd au contraire bien souvent de la poésie de José Hierro, loin de l'exhortation à la lutte.

Sans aller toutefois, pour le moment, jusqu'à la métapoésie de *Cuanto sé de mí* et de *Libro de las alucinaciones*, le poète reprend dans *Quinta del 42* les grands supports du faire poétique séculaire – entre autres, le rapport à la musique et au chant – pour en faire une mise en abyme de la difficulté de dire.

S'il y a parfois, chez Hierro, une tentation du « beau dire », d'une poétisation classique issue de l'arbre de la littérature immémorial ou récent et que l'on peut retrouver tout au long de sa production poétique, on sent que notre poète redouble d'efforts pour ne pas s'y abandonner tout à fait, puisqu'une telle écriture n'est plus possible dans ces circonstances dramatiques.

Cette réflexion trouve alors son aboutissement dans les cinquième et sixième recueils ici étudiés, *Cuanto sé de mí*, donc, et *Libro de las alucinaciones*. Ces livres de poèmes se veulent les recueils de la mise en abyme, de la méta- ou archi-poésie, parfois teintée d'un culturalisme, et insistent sur la nécessité, toujours douloureuse, d'adapter le dire poétique aux circonstances, tout en tentant de les dépasser.

Plusieurs solutions poétiques s'offrent alors au poète : soit ces « reportages », proches du témoignage social, mais toujours poétisés par un arsenal formel subtil, parfois « chiffré », et par le goût du rythme, démentant toute présence d'un poème sans musique qui, par nature, ne pourrait pas exister.

Soit, à l'opposé du spectre poétique de ces pseudo-« reportages », les poèmes musicaux et empreints de références culturelles, précurseurs des « Novísimos », mais qui ne sont pas non

plus de purs tours de force formels, car ils utilisent le masque de la culture et, parfois, d'un autre moi que celui du locuteur poétique pour mieux dire, pudiquement et tout aussi indirectement, la souffrance parfois, l'extase plus rarement. Dans cette seconde catégorie, on trouve donc les poèmes dits d'« hallucination », mêlant points de vue, voix, temps et espaces d'énonciation.

Mais précisons aussi que, dans ces deux recueils, certains poèmes ressortissent à la fois aux « reportages » et aux « hallucinations », certains « reportages » pouvant être eux-mêmes, en partie, « hallucinés », cette dichotomie proposée par la critique n'étant, souvent, que schématique.

Pour conclure, on pourrait dire que la poésie de Hierro ne relève donc pas de la vulgate de la stricte poésie « engagée ». Elle serait plutôt à inclure dans ce que Benjamin Péret appelle, à l'époque et non sans provocation, la véritable « poésie révolutionnaire », celle qui lutte avec « les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action, sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper » (*Le déshonneur des poètes*, 1945).

Or, ce distinguo est important, et il s'applique parfaitement, à la fois aux créations du poète cantabre, d'ailleurs profondément anarchiste dans sa vie « réelle », et à sa « lutte », replacée, quand elle se fait dans l'espace du papier, sur le seul terrain de la poésie.

Cette question de l'appartenance, ou non, de la poésie de José Hierro au courant dit « social » semble donc désormais dépassée.

En effet, l'inscription de Hierro dans cette « poésie sociale » correspond surtout à la lecture, c'est-à-dire à la réception, qui en avait été faite pendant le franquisme, une réception « prévue », comme on l'a vu, par une écriture souple et ouverte, autorisant plusieurs lectures. Parmi celles-ci, il y avait donc une lecture militante et systématique, puisque l'homme Hierro était perçu, à l'époque, comme un opposant au régime.

De plus, avec les images et les métaphores choisies par Hierro, mais aussi par les ambiguïtés des voix poétiques, et bientôt des temps ou espaces mis à contribution, le lecteur, celui d'hier comme d'aujourd'hui, est confronté à une pluralité de significations possibles, récusant toutes les « significations immobiles » – comme les nommait le poète et essayiste Claude Esteban – des vers vides et creux. La lecture opérée par le lecteur est alors elle-même plurielle, ouverte, « libre » en un mot, une liberté à laquelle Hierro incite tout lecteur. En résumé, les vers de José Hierro perdent probablement sur le terrain de l'efficacité combative, mais ils gagnent largement sur le terrain, justement, de la poésie.