

## JON JUARISTI: UNE ESTHETIQUE DE LA DEMOLITION?

Evelyne MARTÍN HERNÁNDEZ  
*Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand*

**Palabras clave :** poesía, País Vasco, la intertextualidad

**Resumen :** La cita fragmentaria y corrosiva caracteriza la escritura poética de Jon Juaristi, quien ha hecho de ella un modo de interrogación sobre la identidad, un arma dirigida contra las lealtades, la certeza, la autoridad. El monumento literario se ve reducido a un tipo de carrera en la que los desechos, desmitificados, son “reutilizados” a efectos de autoburla y crítica.

**Mots clés :** poésie, pays Basque, intertextualité

**Résumé :** La citation fragmentaire et corrosive caractérise l'écriture poétique de Jon Juaristi qui en fait un mode d'interrogation identitaire, une arme dirigée contre les allégeances, les certitudes, l'autorité. Le monument littérature s'y voit réduit à une sorte de carrière dont les débris, désacralisés, sont "réemployés" à des fins critiques et d'autodérision.

**Keywords :** poetry, Basque country, intertextuality

**Abstract :** Quote Corrosive characterizes fragmentary poetic writings Jon Juaristi, who has made it an interrogation mode Identity, a weapon directed against loyalties, the accuracy, authority. literature monument is reduced to a type of race in which the waste, demystified, are “reused” for purposes of mockery and criticism.

«Material de derribo», le texte sur lequel s'ouvre le recueil poétique *Diario del poeta recién cansado*, est le point de départ de ce rapide questionnement sur la pratique de la citation fragmentaire et corrosive.

On connaît la personnalité de Jon Juaristi dont les engagements, suivis d'autant de désengagements, ont diversement été appréciés en Espagne et plus particulièrement au Pays Basque. Il est probablement plus célèbre pour ses essais sur le nationalisme basque, ses fondements, son histoire, ses mythes, que pour ses recueils poétiques, dont il convient de rappeler quelques titres: *El linaje de Aitor, (la invención de la tradición vasca)* (1987), *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles* (1993), *El bucle melancólico* (1997), *El chimbo expiatorio* (1999). Il est aussi le traducteur et présentateur d'un recueil de ballades basques traditionnelles : *Flor de baladas populares vascas* (1989).

Son œuvre poétique est pourtant assez abondante pour qu'on puisse entendre un ton personnel, une voix. Si les recueils se sont succédés régulièrement dans les années 80-90, leur parution est maintenant plus espacée. *Diario del poeta recién cansado* (1985), *Suma de varia intención* (1987), *Arte de marear* (1988), *Los paisajes domésticos* (1992), *Mediodía* (1993) —qui rassemble les textes précédents et quelques inédits—, *Tiempo desapacible* (1996), *Renta antigua* (2012).

*Diario del poeta recién cansado*, qui paraît en 1985 est un titre doublement iconoclaste, puisqu'il parodie celui de l'un des princes —ou papes?— de la lyrique espagnole, Juan Ramón Jiménez, et que, par sa référence *in absentia*, il s'en prend à la vénérable institution du mariage. C'est ainsi que la lassitude créatrice se substitue, par l'adjonction d'une simple lettre, au supposé bonheur du jeune marié. Mais on ne sait si l'exténuation affichée est celle du poète ou celle de la poésie qui le nourrit et dont les bribes, les lambeaux disparates parsèmeront désormais les textes.

Une première lecture pourrait assimiler cette posture du sujet lyrique à la pratique d'un fils de famille —celle des Lettres—, d'un héritier, qui puiserait dans les richesses accumulées par ses ancêtres pour en dilapider les réserves, dans une dépense vengeresse.

Et le texte d'ouverture «Material de Derribo» pourrait corroborer cette interprétation, en même temps qu'il rapproche Juaristi de ceux dont il mime et caricature la démarche, celle des Mallarmé et des Baudelaire: «Tristeza de la carne y haber leído todos los libros necesarios». L'adjectif prosaïque vient malicieusement désacraliser le vers connu de «Brise marine», par ailleurs malmené. Celui qui suit : «Y en las contadas horas en que con otros cuerpos [...]» reprend en écho le titre du livre de Cernuda *Con las horas contadas*.

Baudelaire est présent de façon plus diffuse dans la tonalité de ce poème envahi par l'ennui». Ce mot sera convoqué en français dans un autre titre du même recueil: «Vers l'ennui») :

«Pero yo te sentía. Tú venías conmigo,  
ángel del tedio, hermano, arrojando tu sombra  
sobre las zarzadoras, tu sombra abominable» (1993: 24).<sup>1</sup>

Le terme 'tedio', traduction en castillan du célèbre *spleen* baudelairien est repris plusieurs fois dans l'œuvre. Il peut ainsi caractériser la vie dans les «burgos fríos del norte», dans une vision d'Espagne noire qui fait aussi penser à certains passages de Machado:

No digáis que fue ayer. ¿Quién cantará victoria?  
Mirad bajo la piel de nuestros pueblos,

---

<sup>1</sup> J'indiquerai désormais par la lettre D. les textes du livre *Diario del poeta recién cansado* inclus dans l'anthologie *Mediodía*.

allí donde el pasado se hace carne  
y es la sustancia del vivir el tedio (1988:28).

Andrés Trapiello a noté la parenté Juaristi-Baudelaire dans «Divagaciones para un poeta moderno», l'introduction qu'il a écrite au volume *Mediodía* (Trapiello, 1993: 11-14). C'est effectivement toute une constellation de sensations, de postures et d'états d'esprits qui semble commune à Juaristi et au poète français: l'évocation à la fois cynique et mélancolique des beuveries: «Vasos como probetas, donde vierten/ el pálido licor/ del desaliento» (1993: 21), des débauches, des paradis artificiels, souvent vus depuis la *resaca*, et avec elle, l'amertume, le remords, une certaine disposition à la mélancolie, le tout rendu par les sensations de l'âcre, de l'acide et de l'amer,

Hay un ácido aroma de trinitarias mustias  
en el aire de octubre. La ciudad se desploma [...] (1993: 21).

Noches furiosas, acres madrugadas  
de pistolas cargadas (1987: 27).

No espero ya que entiendas  
esta última lección:  
de ti solo heredé una ácida tristeza  
que corroe y destruye  
mis instantes felices  
y que me hace saberme  
destinado al infierno [...] (1988: 11).

Ce dernier texte expose un dur règlement de comptes avec le père. Et, autre exemple d'une liste non exhaustive de saveurs aigres, ce que l'on peut lire comme un art poétique:

«Yo buscaba  
añadir a un destierro otro destierro,  
acibarar la ausencia de una patria» (1987: 58).

Baudelairien est aussi le fond irréductible de révolte que révèlent ces livres, de même que la force du refus et celle de contempler sans ciller, dans la pourriture, le néant. Juaristi lui-même ironise sur cette filiation lorsqu'il évoque sa fréquentation de *ciertas florecillas del mal*, dans *Palinodia* :

«Y, para su desgracia, se dio cuenta a deshora  
de que algunos aromas le sentaban fatal  
(sobre todo, el de ciertas florecillas del mal)» (1988 : 14).

«Florecillas»: un diminutif qui remet les choses à leur place; à la fin du XXe siècle, il est difficile de jouer sans sourire au poète maudit, car, actuellement, comme l'a dit un jour Philippe Bec, «le piédestal est bas»...<sup>2</sup>

L'écriture pourrait bien provenir dans les deux cas, d'un effondrement initial, du sentiment d'être arrivé au bout de quelque chose, dont il s'agirait d'écrire la dissolution. Le temps est, bien entendu, à l'œuvre dans l'écriture du poète basque qui en montre les effets, et, d'une certaine façon, en reproduit le processus. Ses ravages sont perceptibles dans le paysage urbain de Bilbao : «muros/ corroídos, minados por la luna y los líquenes » (1993 : 21). On suit, de texte en texte, l'écroulement des choses, des instants, des sentiments: «se vino abajo la pared» (1993 : 41), «derrocadas esquinas» (1993 : 22), «La ciudad se desploma» (1993 : 21), «destartalada melancolía» (1993 :

---

<sup>2</sup> Une phrase entendue un jour à la radio, dont je ne puis retrouver la référence.

22), «La vida se derrumba como una torre endeble» (1993: 25). Des mouvements moins violents produisent un résultat similaire:

Desde torres tristísimas ruedan las horas, pero  
un sólo instante llena la clepsidra  
y es vano el vano resbalar del tiempo (1988: 28).

Una tarde inverniza se encorbaba  
sobre las falsas ruinas  
de aquel rincón del parque del colegio (1987: 17).

Une métaphore verbale usée est réactivée par une comparaison cruelle: «el día que agoniza como una rosa desventrada» (1993: 22). Diverses matières sont le signe ou le siège de la décomposition des choses : la cendre : «Aquí llega el otoño con su voz de ceniza» (1993: 25), le sable: « Ceniza, arena/ arena fugitiva entregada a la muerte», l'ombre: «Cuajarones de sombra irrumpen en el cuarto,/ preludiando una noche de escabrosa nostalgia» (1993: 148), «el fango, las ortigas, la cizaña» (1993: 41), et même les détritiques qui jonchent le sol des bars : «Por el suelo grasientas servilletas/ y rodajas marchitas de limón» (1993: 23). Partout —il conviendrait d'ajouter à la liste la précarité, la fugacité des relations amoureuses souvent évoquées dans ces livres— on perçoit la «Voz súbita/ del tiempo inapelable» (1993: 20).

Pourtant l'écriture est là pour faire appel, et doublement, car d'une part elle convoque le passé et parce que, d'autre part, les témoins de ce passé, les textes antérieurs sont en quelque sorte «cités à comparaître». Le poème revient sur des expériences, et se retourne contre ce qui a pu donner forme à une histoire personnelle et collective. Dans les poèmes de Juaristi, c'est le problème basque qui constitue le centre sensible d'un nœud qui relie le passé au présent, l'engagement à la

distance prise vis-à-vis de cet engagement, l'amour à la haine. Cette histoire est inscrite presque partout dans le paysage, champêtre ou urbain, dans l'histoire familiale, amoureuse ou régionale. Bilbao, la ville natale, est violemment interpellée, par le surnom narquois de Vinogrado. Le poème « A Vinogrado avinagrado » (1988: 21) est, par le calembour quasi anagramme, un véritable titre programme, car il s'agit d'exprimer toute l'humeur acide qui sourd de la ville aimée/ honnie et aussi celle qu'elle inspire. « Las calles del querido y puerco Vinogrado » (1993: 19), « Vinogrado/ de los muelles tendidos al viento del dolor » (1988: 30), « ¡Oh jugo avinagrado de la raza/ tintorro peleón de innobles cueros! » (1993: 52), « Rondando la ciudad estremecida/ pozo séptico de almas, Vinogrado », (1987: 46) sont des exemples parmi d'autres de ce ressentiment.

La ville et le Pays Basque suscitent les mêmes sentiments contrastés de rage, de rancœur, d'une part, de tendresse blessée, de l'autre.

Pero aún guardo un deber para Euskadi,  
lo digo sin rencor,  
para la dulce madre que nos empolla  
en su nido de horror,  
vieja cerda que devora a sus lechones  
en un rapto de amor (1987: 30).

Pueblo mío  
encallado por siempre en tu lengua de piedra.  
Mi corazón, tan grave como un ancla de plomo  
se aferra a la carena de tu amor zozobranante (1993: 38).

Le sujet lyrique apparaît partagé, écartelé entre l'adhésion et le reniement, entre l'attachement et le rejet. Les textes de ces recueils représentent bien une « Suma de varia intención » en acte et le « réém-

ploi» d'autres voix ajoute à l'éclatement, contribue à la complexité des sentiments, comme on peut le voir dans la déclaration d'amour paradoxal de «Patria mía»:

Lllamarla mía y nada todo es uno  
aunque naciera en ella y siga a oscuras  
fatigando sus tristes espesuras  
y ofrendándole un canto inoportuno.

Juré sus fueros en Guernica y Luno,  
como mandan sus santas escrituras  
y esta tierra feroz, feraz en curas.  
Me dio un roble un otero y una muno (1987: 10).

Présenté comme «canto inoportuno», le sonnet est truffé d'allusions à des auteurs, à des poèmes connus, dans une disposition qui privilégie la dislocation, le décalage. Ainsi, dans le deuxième quatrain, l'héritage basque est-il ramassé dans trois substantifs. Le premier désigne l'arbre sacré, tutélaire, de Guernica, le deuxième semble, dans la foulée, compléter un paysage familier, mais il recouvre le nom du poète souvent convoqué dans l'œuvre de Juaristi. On a donc un passage du nom commun au nom propre, dissimulé par la minuscule selon un renversement sémantique dont l'effet sur le lecteur pourrait être comparé à celui de l'anamorphose sur le spectateur du tableau.<sup>3</sup> Le troisième substantif, présenté, a posteriori, comme un lapsus «Y una mano- perdón – mano de hielo [...] », semble correspondre à un objet (non identifiable) et recouvre éga-

---

<sup>3</sup> Ce n'est qu'en continuant la lecture, en déplaçant le regard, ou l'attention, que l'on saisit la deuxième forme cachée sous la première.



lement un nom propre camouflé par la fragmentation qu'il subit. La filiation est ainsi à la fois revendiquée (on peut lire ailleurs: «Unamuno el primero/ y después Blas de Otero» (1987: 65) et moquée. Et l'indéterminé des sentiments est explicité dans le «yo no sé si el rencor o el desconsuelo».

On ne peut pas ne pas entendre dans cette incertitude le «no sé qué» de Juan de la Cruz, (d'autant plus qu'il est précédé par un «a oscuras»). De la même façon, résonne dans le «fatigar la espesura» un écho des chasses de Garcilaso et Góngora, et la structure «de nieve no» reprend celle des définitions gongorines auxquelles il emprunte également la matière. Un probable écho du *Cancionero* du XVe siècle est repérable dans le dernier vers : «No merecía yo ventura tanta» et des paronomases malicieuses: feraz/feroz, raza/ reza, une fausse étymologie canta/ cántabro/ cantos de Lelo renforcent la tonalité ludique et critique de l'ensemble.<sup>4</sup>

La distance que prend Juaristi à l'égard de plusieurs mythes basques est manifeste. Nous trouvons dans ce texte une constellation de signes, de clins d'œil à la littérature qui décalent le ton du grave vers le léger, et les paroles mêmes empruntées aux auteurs consacrés sont dans ce contexte (ou cotexte) comme «déplacées», incongrues, elles constituent un instrument de dérision, d'autodérision. L'intrusion —fût-elle fragmentaire, et peut-être parce qu'elle est fragmentaire, syncopée— des grands auteurs de langue espagnole mine l'hégémonie basque des premières références du texte. C'est

<sup>4</sup> *El Canto de Lelo* serait un chant primitif basque composé autour du refrain: «Lelo, yl, lelo/lelo yl lelo/leloa, ç arac/yl leloa. Il est étudié par Julio Caro Baroja, «La significación, del llamado Canto de Leo» dans *Algunos mitos españoles y otros ensayos*». Le refrain reste énigmatique, mais les couplets seraient le résultat d'une falsification (Juaristi, 1998: 53, 54, 124, 188).

depuis cette culture et dans la langue castillane que la relation à la *patria chica* est considérée. Peut-être est-ce une façon, pour l'auteur de se délier de ses engagements antérieurs, de remettre en cause «el hilo de la raza»? <sup>5</sup>

Cette utilisation ironique de la citation est très fréquente. Ainsi la «conversación patriótica» de Sabino Arana et de son frère, dans le jardin du quartier chic de Bilbao: «Jardín de Abando» est-elle placée sous un éclairage pastoral classique qui fait douter du réalisme et de la modernité de leur entreprise:

Rompe la calma nemorosa y bruna  
el dulce lamentar de dos pastores.  
¿Sabes, Sabin, *O tempora o mores*,  
que fuimos nobles incas en la puna? (1993: 47)

Garcilaso, par le décalage que suppose le contexte de ses églogues avec l'époque de l'élaboration du nationalisme basque, présente une «contra-diction», ou contre-diction, un dire contraire, «inopportun» («canto inoportuno») qui infirme le discours présumé des deux frères. L'allusion à l'«autre» Garcilaso, l'Inca, vient brouiller davantage encore le message identitaire. Le «material de derribo», ce ne sont pas seulement les fragments de pièces littéraires disparates qui composent les poèmes. C'est aussi cette utilisation subversive, déviante du fragment introduit dans un cotexte inattendu et qui, de ce fait, vient comme trouer le tissu du discours. «Material de derribo»... para derribar.

---

<sup>5</sup> Je reprends ici une expression de Pío Baroja citée dans *El linaje de Aitor* par Juaristi: «En Cestona empecé a sentirme vasco, y recogí este hilo de la raza que para mí estaba perdido» (Baroja *apud* Juaristi, 1998:269).

Dans la pratique de l'intertextualité, on peut, me semble-t-il, distinguer deux modalités, celle qui fait du discours emprunté un point d'appui à une parole nouvelle. Il s'agit alors d'une parole unifiée, dans laquelle les deux voix —ou plus— œuvrent dans la continuité. C'est le cas avec le fil machadien qui passe dans des poèmes de Blas de Otero, de José Agustín Goytisolo, d'Angel González et parfois, de Jon Juaristi, par exemple dans «Agradecidas señas» (1993 : 179). L'autre modalité étant celle, majoritaire dans ces livres, qui tire du discours premier un instrument de dislocation du discours second, qui en fait un producteur de stridences, de discordance, de discontinuité, et pour reprendre la formule de Juaristi, de «*varia intención*».

Il conviendrait, dans cette opposition, d'introduire des nuances, car l'intertextualité peut également servir à mettre une sourdine à l'expression de sentiments trop "voyants", à atténuer, par le sourire, la tristesse: «Elegías a ciegas», »Versos sencillos», ou la détresse: «Auto de terminación». <sup>6</sup> Citer, par la distance que la citation introduit par rapport à la situation personnelle, relève alors de la pudeur et permet de livrer ces «trufas sentimentales» (1996: 49), cachées sous les vers «composés».

Lire Juaristi, c'est se poser la question du rapport du sujet à la littérature dans la lyrique moderne. Certes, l'irrévérence vis-à-vis du passé littéraire n'est pas en soi chose nouvelle. Et certaines parodies font penser à la veine burlesque du Siècle d'Or, comme *La casada infiel* (1993: 35) ou l'honneur gitan est traité «à la basquaise». Mais ce que nous avons pu voir dans ces quelques textes me semble relever d'un autre esprit. Ils sont saturés de références, avec parfois des

---

<sup>6</sup> Où l'inclusion de vers —ou de fragments de vers— de Quevedo, de Manrique habille et contient l'expression de la peine causée par la mort d'amis.

effets de ricochet, Unamuno fait surgir Blas de Otero, et vice-versa, ce dernier introduit Cervantès. Les filiations se trouvent la plupart du temps retournées, détournées, par fragmentation, cisailage de la citation, modification, ou par son insertion dans un passage avec lequel elle entre en conflit, elle «jure». Elle peut aussi intervenir pour ainsi dire *in absentia*, lorsque, avec légèreté, et une certaine impertinence, le sujet lyrique se réfère, approximativement, à Blas de Otero : «Algo así dijo Blas» (1987: 27). Le vers affiche l'imprécision, et la souligne. On est donc en face de différentes formes de «casse» où l'autodérision l'emporte sur la satire. Une telle pratique relève du jeu, d'autant plus fécond et porteur de plaisir que l'auteur se trouve être professeur de littérature, mais ce jeu peut aussi comporter de la cruauté, car il remet en question les croyances, les goûts, tout l'édifice intellectuel et éthique de celui qui parle et de celui qui l'écoute.

La poésie de Juaristi met en forme(s) un manifeste de liberté, on y trouve fondé le droit de tout citer, en toutes circonstances, de citer juste ou approximativement. La référence littéraire n'est plus un monument univoque, elle ne peut désormais constituer un refuge. C'est un chantier, ou une carrière, un compost «deber de podredumbre» (1993: 154), et chaque pièce exhumée sert à interroger, à nous interroger, nous lecteurs, «os supongo / avezados de antiguo a la engañosa/ ceremonia de sombras que solemos/ llamar literatura» (1987: 12). Le texte poétique convoque des fantômes et met en garde contre leur pouvoir trompeur ou despotique. Il aménage un espace de l'incertitude pour un scepticisme traversé de passion, de tendresse, de douleur. Il participe de ce dénuement vers lequel tend une part de la lyrique actuelle. Le roi semble nu: le manteau littérature dans lequel il se drape est tailladé, troué, il part en lambeaux. Et pourtant il résiste.

## BIBLIOGRAPHIE

- JUARISTI, Jon (1985), *Diario del poeta recién cansado*, Pamplona: Pamiela.
- (1987), *Suma de varia intención*, Pamplona: Pamiela.
- (1988), *Arte de marear*, Madrid: Hiperión.
- (1992), *Los paisajes domésticos*, Sevilla: Renacimiento.
- (1993), *Mediodía*, Granada: La Veleta.
- (1996), *Tiempo desapacible*, Granada: La Veleta.
- (1997), *El bucle melancólico*, Madrid: Espasa.
- (1998), *El linaje de Aitor*, Madrid.
- (1999), *El chimbo expiatorio*, Madrid: Espasa.
- (2000), *El bosque originario*, Madrid: Taurus.
- (2012), *Renta antigua*, Madrid: Visor.
- TRAPIELLO, Andrés (1993), «Divagaciones para un poeta moderno», en JUARISTI, Jon, *Mediodía*, Granada: La Veleta.