

p. 105). Le désir (« ansia viva »), c'est « que un día por fin la luz de aquí / inunde el rostro puro de sus signos », (P, p. 105). Et ce n'est pas une coïncidence si l'auteur a choisi cette partie du vers comme titre de tout le livre.

Cette curieuse démarche d'approximation vers l'autre va avoir un lien avec le regard du poète vers sa propre enfance. Les rôles s'inversent dans le poème suivant, intitulé « Infancia ». En face de l'enfant, il y avait un « oscuro fondo » derrière la lumière environnante, et de la scène et des cœurs ; en revanche, le fait de s'endormir dans la lumière — dit-il — n'entraîne pas pour autant l'oubli de son enfance, dans le puits du passé, cette « luminosa herida que entonces me guiaba ». On constate ainsi une polarité entre l'ombre et la lumière qui joue entre la verticalité du passé, qui est sa lumière enfouie et constitutive, sa force et sa douleur, et la verticalité synchronique du point du vue temporel, si je puis dire, des têtes des adultes ébahis, plongés d'en haut sur le berceau... Il y a un renvoi réciproque entre deux dimensions qui interroge d'une manière saisissante sur sa propre condition et sur la distance, en partie abolie par la rêverie, entre « nous » et ce monde où l'on n'est pas encore « nous »...

Les autres poèmes s'approchent d'un Autre plus pur, si pur qu'il paraît plus proche, plus entourant dans son creux, une certaine fidélité, une singulière divinité, un sentiment pour la première fois lié à l'exil... C'est la solitude, mais dans la « compagnie » du désir, inlassablement, (« Divinidad próxima », titre du premier poème de la série « En los ojos del día » P, p. 122) qu'on pourrait traduire aussi bien comme « Divinité proche » que comme « Divinité prochaine », cette solitude qui va constituer « nuestra fidelidad sombría », et le poète d'ajouter : « mientras no llegues tú » (P, p. 122). C'est ainsi « que tendrás ojos que podrán ser nuestros / para mirar con ellos como sin nosotros » (P, p. 123). C'est un monde perçu dans la grandeur d'un « hueco celeste », à la lisière d'une blancheur, d'un regard à nous sans nous, comme si la dissolution du sujet dans le partage d'un regard favorisait l'imminence d'une présence, profondément désirée dans un « sobrecogimiento mortal de tu inminencia » (P, p. 123). Enfin, ce sont les vents présents dans le poème homonyme (P, p. 110-113) qui inspirent toute une divagation poétique, absolument extraordinaire, au-delà de la lumière, du temps et de l'espace. Le sujet poétique chemine vers une rencontre ignorée, entouré de vents du passé, « como un fruto partido esperanza y memoria : / este soplo me llega desde oscuras distancias » (P, p. 111). Le cheminement s'avère un voyage d'où surgit tout d'un coup un « viento luminoso » celui du « campo de mi infancia » (P, p. 112). C'est le souvenir probablement d'un moment :

[...] la llanura sin muros donde un niño
de estatura menor que las yerbas del mundo,
todo él suspendido de dos intensos ojos

que inmóviles lo clavan
la inasible rotación del día,
se ve sobrepasado por su propio silencio
que ya secretamente se entienda con la vida,
invisible lenguaje como el viento inasible,
(P, p. 112).

C'est un moment important, très intense, dans la quête de confirmations du poète, même s'il s'avère éphémère puisque les vents du présent vont déboucher « en la áspera tierra / del llovido presente » (*ibid.*), une terre *áspera*, amère, dure, dont le terme plutôt neutre de rugosité ne rend pas suffisamment bien le sens.

Il est temps de récapituler cette exploration du recueil de poèmes, *Luz de aquí*. Le protagoniste de ce livre est indéniablement le regard, le regard vers l'autre, mais ce regard n'est pas à la recherche d'une complétude quelconque ou d'une quête de soi-même. Les éléments atmosphériques, la lumière, le coucher du soleil, l'air, les vents, ne sont pas toujours, complètement, la toile de fond de ce regard. On a plutôt l'impression que parfois le regard épouse partiellement ces éléments en vue d'une dimension de l'autre plus pure. Cette pureté de l'autre n'est pas un absolu insaisissable. C'est un dessaisissement de soi, mais sans abandonner une certaine tension, parfois très forte, entre l'accueil de l'autre et la solitude, entre la passion envers l'autre et le vagabondage.

L'INTERSTICE DU RÉEL, ENTRE LE MOI ET LE MONDE : UNE PORTE VERS L'ART, MAIS AUSSI VERS L'ESSAI ?

Une note des cahiers, datée du 2 octobre 1954, montre un désarroi par rapport à cette question. Le poète a regardé un couple et le sentiment qui en est ressorti est un sentiment étrange de trouble. Ce n'est pas une envie, mais plutôt une sensation de proximité, de « la inminencia de la realidad ». Et ce qu'il en tire, c'est « la angustia de no poder salir de uno mismo ». D'autres fois, il a ressenti des expériences similaires, mais la singularité de cette dernière, c'est le fait qu'il contemplait le couple, en étant « todo yo fuera, volcado, viendo la realidad como sin mí ». Et d'ajouter : « ¿No es eso el arte: algo que nos obliga a ver la realidad como sin nosotros » (TB, p. 127-128)¹⁴. Nous voyons donc à quel point dans ce va-et-vient entre la réflexion d'une note et l'écriture d'un poème, le cœur de

¹⁴ L'amour est selon lui proche de ce sentiment. C'est un battement qui n'aurait pas de cœur, c'est-à-dire un battement « dont le cœur était autre ». Selon lui, dans cette note de 1954, toute connaissance authentique, toute sagesse a sa source dans ce sentiment de dessaisissement de soi.

l'obsession est, certes, une méditation sur la participation du moi dans le monde, sur son éclipse, parfois, mais surtout une interrogation sur le surgissement de l'art, à la lisière du moi et du monde.

Les essais appartenant à cette époque-là montrent, d'une manière éparse, mais extrêmement cohérente, l'importance de cette interrogation. L'article, « Actualidad de Juan Ramón Jiménez », de 1954, avait insisté sur le nihilisme de l'art abstrait. Sa négation de la vie est une négation du regard, nous dit-il, ou du moins une négation du caractère indispensable de se regarder dans les yeux. Le fait poétique, c'est la vie et non pas le poème ni le lecteur ; il est, par conséquent, ce qui arrive entre le poème et le lecteur. Cette défense programmatique de l'intermédiaire entre l'œuvre et la lecture, contre les partisans d'un art formel, basé sur la structure du poème, est en fait une défense de l'« entre », de l'interstice, « lo que hay entre unos ojos y los ojos que los reflejan ; o sea la realidad de la vida humana »¹⁵. La poésie n'est, en définitive, qu'un témoignage de la beauté (*hermosura*) du monde. Et, dans son premier article sur Octavio Paz, Segovia souligne que la poésie n'est pas « como una piedra (aunque fuese diamante), sino como una mirada ». Ce qui, à certains égards, rapprocherait sa démarche du Becquer qui dit : « Poesía... eres tú »¹⁶. Cette poésie, dans la quelle il croit, nous dit-il, nous pourrions l'aimer, alors que nous ne pourrions jamais aimer les diamants¹⁷.

À l'encontre d'une vision sartrienne, Segovia réaffirme ses convictions inspirées, philosophiquement parlant, d'un Merleau-Ponty teinté de Camus¹⁸. En effet, l'auteur de la *Phénoménologie de la perception* avait insisté à plusieurs reprises, dans les années cinquante, sur le tissu charnel qui relie le moi et le monde. C'est une couche « impalpable » pré-théorique, en-deçà des significations dites et des visibilité cristallisées, qu'il cherche inlassablement dans sa philosophie, un « on » impersonnel, une

¹⁵ *Op. cit.*, p. 263-265.

¹⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, Espasa-Calpe, Madrid, Austral, 1998, p. 92.

¹⁷ « Entre la gratitud y el compromiso », [sur le livre, *El arco y la lira*, d'Octavio Paz], *Revista Mexicana de Literatura*, 1956, p. 111-112. Segovia repère chez Paz une tentative de poétique conciliant le surréalisme et l'existentialisme, ce qui expliquerait, peut-être, — j'ajoute — son énorme succès en France, et, à l'inverse, à cause de l'absence de ces deux pôles, l'ignorance, d'ailleurs incompréhensible, de la poésie de Juan Ramón Jiménez dans l'Hexagone.

¹⁸ Segovia montre ses réticences vis-à-vis de l'œuvre de J.-P. Sartre et de sa distinction entre poésie et littérature. Selon le philosophe français, la parole poétique est du côté de la peinture ou de la musique, pas comme la littérature, qui est du côté des signes. Le poète ne se sert pas des mots, comme le fait le prosateur. Les « couleurs » du poète sont les « mots-choses » et les « phrases-choses ». Par contre, Segovia défend, dans l'article « Caballo de mantequilla » (publié dans la *Revista de la Universidad de México*, 1959) que la parole poétique n'est pas une chose ; « puede al mismo tiempo significar un concepto y contagiarnos de una tonalidad », celle des sentiments.

sorte d'âme du monde. Dans « Le philosophe et son ombre », un article qui sera inclus dans le livre *Éloge de la philosophie*, publié en 1953, Merleau-Ponty affirme : « il y a incontestablement quelque chose entre la Nature transcendante, l'en-soi du naturalisme, et l'immanence de l'esprit, de ses actes et de ses noèmes ». Et d'ajouter : « c'est dans cet entre-deux qu'il faut essayer d'avancer »¹⁹. Dans une de ses notes, Segovia reconnaît dans *Les aventures de la dialectique* une manière de fonder une sorte de « nature ». C'est la base, selon lui, d'une « izquierda no comunista », d'un art « ni abstracto ni "comprometido" », d'une vie « ni desmadre ni mecánica » (*TB*, p. 420, note du 1^{er} novembre 1957).

Certes, il y a un côté phénoménologique et merleau-pontyen dans les essais ségoviens de cette époque-là, mais il ne faut pas sous-estimer le rôle joué par Camus dans son éducation sentimentale et intellectuelle. Non seulement parce qu'il a écrit six articles sur son œuvre, mais surtout parce qu'il a écouté son appel en faveur d'un sentiment poétique proche de la lumière, de la vie incarnée des mythes, tout en étant contre l'absolutisme de l'histoire et l'abstraction mécanique du monde moderne²⁰. Segovia a appris grâce à Camus — nous dit-il — à avoir droit à « amar la vida sin avergonzarnos ni de ella ni de nuestro amor, a no avergonzarnos nunca »²¹. C'est donc une honnêteté humble et aristocratique, d'affirmation de la vie sans stridences, qu'il met en honneur chez l'auteur de *L'étranger*. Il apprécie en lui, comme d'ailleurs dans les narrations de Rosa Chacel, sa capacité à « transmitirnos la impalpable palpación del misterio sin mustiarlo ni petrificarlo en lo más mínimo »²².

C'est justement dans son article, « Camus y la universalidad », publié en 1957, qu'il est question de deux écrivains français. Contrairement au monde philosophique de Sartre, rempli de consciences pures et de choses pures, Merleau-Ponty nous offre « un mundo intermedio » entre les deux dimensions, « un mundo donde cosas y conciencia colaboran ». L'universalité de Camus, de son monde, est possible uniquement dans ce monde intermédiaire, celui où l'on ne peut jamais renoncer à la liberté, même si elle n'est jamais pure, où le monde n'est jamais ni chaos ni ordre fermé. Ce monde ne serait pas possible sans la conscience, même si on ne l'invente pas d'un bout à l'autre. Ce chiasme dont parle Merleau-Ponty est

¹⁹ *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 210.

²⁰ « Camus y la literatura comprometida », *Revista de la Universidad de México*, 1956, p. 22. On peut consulter aussi : « El exilio o el reino de Camus », *Revista Mexicana de Literatura*, 1957 ; « Acercamientos a la tragedia », *La Cultura en México* (suplemento de *Novedades*), 1958. (In Con) ; « Camus ida y vuelta », *Revista Mexicana de Literatura*, 1959.

²¹ « Camus y la literatura comprometida », *op. cit.*, p. 22.

²² « Nuevas obras de Camus », *Revista de la Universidad de México*, 1957, p. 27.

justement « el mundo de la expresión y de los “estilos” de ser — o en el plano político, el mundo de la autocrítica y del examen »²³.

Segovia considère qu'une « phénoménologie de la poésie » est possible, au contraire d'une phénoménologie du poème, qu'il ne trouve pas viable. Il ne faut pas partir du fait poétique, comme s'il existait préalablement, mais de la « verdadera manera en que se presenta el fenómeno, que no es como una categoría, ni como un objeto, sino como un movimiento »²⁴. Cette idée de mouvement est très importante parce qu'elle réunit les territoires poétiques qu'il a explorés dans *Luz de aquí* et ses préoccupations philosophiques. Mais, qu'est-ce qu'il entend par mouvement ? Un mouvement de l'esprit ? Certainement pas. Une certaine sentimentalité ? Pas exactement. C'est plutôt une coalescence du monde et du sujet, mais une coalescence qui paraît naître à chaque moment²⁵. Il y a une genèse du mouvement dont le poète serait le témoin. Ce mouvement s'organiserait juste après sous forme de lettres, de mots, de vers... Mais pourquoi l'expression s'organiserait-elle ? Dans un autre texte sur Juan Ramón Jiménez, Segovia défend que la vie est expression et la poésie : « expresión que quiere ser expresión », c'est-à-dire une expression qui se veut construction, tout en ayant une volonté de disparaître comme construction, « un puro artificio encaminado a la espontaneidad »²⁶. Le mouvement dont il parle est donc visiblement le mouvement de l'expression, cette expression, mettons, qui naît, à un moment donné, de la contemplation de la neige dans une rue déserte, éclairée d'une manière fantomatique par le réverbère... et qui s'organise — spontanément ? — sous forme de poème. Cette expression produit un émoi, une intensité émotionnelle ou, plutôt, c'est d'emblée une expression émotionnelle, qui cherche, certes, à explorer le monde et la vie du créateur, mais, surtout, qui construit, fait naître, une certaine beauté. Un coucher du soleil à Acapulco, nous dit-il dans une colonne journalis-

tique de 1959, peut être émouvant, mais il n'est pas émotion, alors qu'un poème peut émouvoir parce qu'il est lui-même émotion²⁷.

C'est dans cette série d'articles qu'il développe une dualité fondamentale, celle existante entre le métier et l'authenticité, autrement dit, entre la construction et l'expression. L'essentiel d'un poème, c'est son authenticité, sa capacité à exprimer la beauté (*hermosura*) de la vie. Certes, le poète doit montrer son savoir-faire, son métier, sa capacité à construire convenablement l'émotion qu'il a écoutée. C'est complètement « imprescindible » d'avoir ce talent, mais l'art « no es un oficio »²⁸. C'est à cette époque-là qu'il commence à ressentir une proximité vis-à-vis des romantiques (Hölderlin et Nerval, surtout à partir des années soixante). Des poèmes de Keats, il dit qu'ils sont faits comme si la réalité était poétique en elle-même, comme si le poète n'avait rien fait. La construction poétique surgit comme si elle émanait directement de l'expression de la réalité (*TAE*, p. 402-403)²⁹. Il est évident que Segovia se méfie d'une construction (poétique) qui tournerait le dos à la poéticité du réel et s'autonomiserait complètement de son support, et songe à un interstice du réel diffusant doucement toute sa poésie dans le cœur et l'âme du poète. Mallarmé est, dans ce sens-là, logiquement, son véritable « ennemi » (il l'a dit explicitement à Orléans, sans surprise d'ailleurs, lors de la rencontre de 2010), ennemi, entendons-nous bien, dans la mesure où le poète français réussit à faire d'une manière absolument sublime ce qui va précisément à l'encontre des principes les plus ancrés de Segovia. D'après le poète hispano-mexicain, « el arte de Mallarmé es [...] en gran medida abstracto. Es decir que a menudo no se propone expresar, como hacía Baudelaire, las correspondencias secretas de la realidad, o la analogía entre el mundo exterior y el mundo interior, sino que dando un paso más, elabora ciertas gamas de palabras (incontaminadas del exterior), que ya no expresan nada » (*TAE*, p. 528)³⁰. Le risque de toute la poésie, et j'oserais dire, de toutes les poétiques et philosophies qui ont suivi les préceptes mallarméens est donc de tomber dans le nihilisme, c'est-à-dire, dans une construction mathématique

[96]

[97]

²³ « Camus y la universalidad », *Revista de la Universidad de México*, 1957, p. 15. Je crois que Segovia était conscient qu'on se salit, en quelque sorte, dans le commerce avec le monde, pour le pire et pour le meilleur, et qu'un monde manichéen constitué d'être et de néant, de mauvaise foi et de liberté ne convenait ni à sa vision du réel ni à sa vision de la poésie.

²⁴ « Marsias y Orfeo », in *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1957, (in *TAE*, p. 501).

²⁵ Il y aurait un rapprochement à faire, dans ce sens-là, avec María Zambrano, qui soutient, en 1939, que la poésie c'est sentir les choses à l'état de naître, « in status nascens ». In *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1998, p. 120-121. Nous avons une traduction en français : *Philosophie et poésie*, Paris, José Corti, 2006, p. 166-167.

²⁶ « Juan Ramón Jiménez », in *Revista de la Universidad de México*, n°7, marzo de 1957, p. 9.

²⁷ « ¿Qué es poema? La belleza », in *Diorama de la Cultura*, pages culturelles d'*Excelsior*, 26 juillet 1959.

²⁸ « Poesía y un poeta » (1959) in *TAE*, p. 389. On peut consulter aussi : « ¿Qué es poema? (I, II, III y IV) », *Diorama de la Cultura*, pages culturelles d'*Excelsior*, juillet et août 1959. Et aussi : « Poesía y un poeta », [sur *La estación violenta* de O. Paz], *Revista Mexicana de Literatura*, 1959 où il affirme que Paz a converti « le métier en authenticité », transformant les constructions en expressions, (*TAE*, p. 389).

²⁹ « La realidad inesperada », [sobre *La realidad y el deseo* de L. Cernuda], *Revista Mexicana de Literatura*, 1959.

³⁰ « Notas sobre Mallarmé », *Revista de la Universidad de México*, enero de 1960.

quement belle, d'une exqu Coasté irr Coasté, d'où l'expression, l'émotion et, en un mot, la vie, soient complètement expulsées.

La cohérence progressive de la poétique ségovienne est indéniable. La dualité entre métier et expression trouve un écho dans un autre texte sur Paz avec la différence entre les trouvailles et les rencontres. La rencontre est source de vie, de sens, elle est tout simplement le fait poétique qui se produit entre le poète et son monde. La trouvaille n'est pas forcément une rencontre. La raison de ce défaut, repérable dans les avant-gardes et notamment chez les surréalistes, tient à un réel pris comme prétexte où il n'est question uniquement que de paroles. Le côté positif de la poésie d'Octavio Paz est l'authenticité, la limpidité, la concision, autant d'éléments qui penchent vers la rencontre du réel, vers l'expression, mais son côté négatif est la superstition de l'originalité, son penchant vers l'hermétisme (TAE, p. 390-392)³¹. Toute sa critique constructive de Paz va consister dans la tentative de récupérer chez lui tous les éléments, et il y en a beaucoup, qui vont bien au-delà de sa superstition avant-gardiste, qu'elle vienne de Breton, de Duchamp ou de l'hermétisme cher aux surréalistes³².

Pour conclure ce volet, il se dégage de cette exploration le fait que la poésie paraît tâtonner ou pressentir (l'interstice intersubjectif, l'« entre » du monde et du moi) ce que l'essai convoque explicitement, même sous une forme plus intuitive que conceptuelle, mais toujours critique. Or, la poésie concrétise davantage, avec force et intensité, les facettes plus ou moins lointaines des idées exposées dans les essais. C'est comme si une constellation d'affects, des sensations, des brumes eidétiques, se cristallisaient dans une série de termes, esquisses de concepts ; mais, l'impression qui se dégage parfois c'est le va-et-vient, le retour des idées sous forme de nouvelles appréhensions poétiques qui rebondissent à partir de ces formations cristallisées. Existe-t-il une tension entre ce procédé de balisage critique et les fulgurations poétiques ? Une contradiction ? Non. La cohérence thématique et problématique est assez forte et c'est ce qu'on a justement essayé de montrer³³. Il est probable, tout de même, que les éclaircissements conceptuels aient contribué à un certain degré de sérénité et de

³¹ « Nuevos poemas » [sur *Agua y viento* de O. Paz], *Revista Mexicana de Literatura*, 1960.

³² Soit dit au passage, la position de Segovia rappelle à certains égards les critiques prononcées en France contre le surréalisme, en provenance d'anciens sympathisants du mouvement, comme Yves Bonnefoy ou Julien Gracq.

³³ Segovia constatera, plus tard, chez Paz, une tension entre une poétique de l'annulation des sens et de la vacuité du sens et une poésie basée dans la question du saut dès la solitude vers la communication. Je renvoie à cet article, très important : « Poética y poema (por ejemplo en Octavio Paz) », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1976, (TAE, p. 99-115).

clarté dans les tensions émotionnelles autour de l'Autre, exprimées dans les poèmes, tout en mettant en sourdine les insolubles conflits de la solitude et l'amour. Y-a-t-il une forme discursive qui soit dans une pleine continuité du poème et qui puisse l'accomplir sans l'étouffer ?

« UNE LUMIÈRE DOUCE, PURE ET TERRESTRE, QUE L'ON NE PEUT JAMAIS RENIER, UNE FOIS CONNUE »

Le sentiment que le lecteur peut tirer à la première lecture du livre de poèmes, *El sol y su eco*, qui réunit la plupart des poèmes écrits entre 1955 et 1959, c'est celui d'un intermède, d'une certaine sérénité entre le mouvement passionnel envers l'autre, en partie raté, de *Luz de aquí*, et la passion débordante de certains poèmes de *Historias y poemas* où l'union avec l'autre paraît par moments être exigée³⁴. Il est vrai que le titre fait allusion d'emblée à une réciprocité entre la source principale de vie, le soleil, et sa réponse, sous forme paradoxale de son et non de lumière, comme si la vie, le monde, ailleurs et dans nos cœurs, avaient une résonance quelque part, mais répétitive et mitigée comme l'écho. Une autre impression, c'est la fréquence des figures associées aux phénomènes météorologiques, comme la pluie, les orages, le vent, les matinées, les couchers du soleil, l'été, l'air, l'eau, etc. Le poème « Luz y luz » réunit ces deux impressions. Autour d'une matinée, « En torno suyo / fulgura todo lo visible / con igual evidencia. / (¿Qué otra luz le deslumbra / los deslumbrantes ojos?) » (P, p. 155). La nouveauté par rapport au livre précédent consiste dans le fait que le regard est dorénavant celui du monde et non celui du sujet poétique et celui-ci se confie à sa protection resplendissante. Certes, par moments, le danger imminent de l'absence de l'autre ou un souvenir amer en train de se faufiler dans l'esprit du poète mettent en danger cette action, je ne dirais pas de bénédiction du monde, mais du moins, de recueillement dans les bras du jour et du soleil. Mais l'essentiel c'est qu'« un vulnerable oasis / entre tus ojos y los míos tiembla » (P, p. 142). En dépit de sa vulnérabilité, il est un oasis qui va s'étendre de nouveau au moment de l'aube, comme si sa lumière ressuscitait. Je dirais que ce *pathos* est celui qui gouverne sereinement l'ensemble des poèmes.

Plusieurs éléments viennent renforcer ce *pathos* et lui donner toute sa couleur poétique. C'est, par exemple, le sentiment de *hermosura*, de *dicha*, qui fait de certains poèmes un acte de remerciement envers la prodigalité du réel : « Nada tiene ya el día, es sólo suyo, / su sola realidad es su

³⁴ Citons, par exemple, ces vers extraordinaires : « vuelvo no puedo renunciar a ser aquel otro / deja que todo nazca dame eso que trajiste mío / desanuda tus entrañas como si fueras a parir nuestro amor / y vuelvo tráemelo muéstramelo », « Llamada », in P, p. 212.

hermosura» (P, p. 148). Parfois un sentiment d'accomplissement du réel, comme si rien, absolument rien ne manquait au réel, comme si tout était bien, non pas parce qu'on lui donnait un assentiment, mais parce qu'il se suffisait à lui-même : « Ya cerca de morir desborda el día, / lleno al fin de sí mismo » (P, p. 150). Le moi poétique s'unit à tel point aux éléments, au sens présocratique du terme, l'air, la lumière, l'eau, la terre, qu'il jaillit de cette coalescence un espoir : « Toda esperanza se nos funde en lluvia, / todo deseo es suyo, / nunca esperamos nada / que no fuera también esperar esto ». Et il conclut : « Suma igualdad como el amor del agua; / todo al fin se disuelve y reconcilia ». (P, p. 151-152).

Un autre mot apparaît, ici ou là, dans ces poèmes qui a une importance considérable : la pureté. Elle est tout d'abord associée à la nudité du monde, dans tout son éblouissement discret : « desnuda y pura, de carne, / la tierra se ha despertado » (P, p. 179). Une pureté qui est aussi, en quelque sorte, un manque de gravité, une liberté qui va donc être liée à l'air, à la vie dépourvue de son poids. Mais c'est surtout une pureté conquise grâce à la joie de contempler la splendeur magnifique du visible. La pureté, c'est le cœur primordial qui est toujours capable d'écouter « tu renaciente surtidor de dicha ». La lumière (enfantine) d'ici, en paraphrasant le livre précédent, n'a pas besoin maintenant d'être convoquée, comme fulgurance lointaine du passé, parce qu'elle est, tout simplement, la joie inexplicable d'être soudé au monde, ici même.

En 1956, Tomás Segovia fait un voyage en Europe, en France et en Italie, accompagné de Ramón Gaya. C'est la première fois qu'il rentre dans le Vieux Continent, depuis l'exil de sa famille produit lors de la Guerre Civile. Il affectionne l'idée de rencontrer ses amis (Soledad Martínez, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya...) et de récupérer une certaine « virginité ». C'est un voyage important, initiatique à certains égards, formateur, également, qui va le rassurer dans sa voie créatrice (TB, p. 295). C'est aussi l'occasion de rencontrer María Zambrano à Rome, au mois d'avril³⁵. Les notes de son cahier personnel montrent qu'il n'envisageait pas d'avoir suffisamment de temps pour écrire des poèmes pendant le voyage (TB, p. 289). Néanmoins, non seulement il écrit plusieurs articles, mais aussi quatre poèmes : « Roma », « Marina con lluvia », « Anochecer en un puente » et « Criatura marina », qui vont faire partie du recueil *El sol y su eco*³⁶. Les quatre poèmes sont datés du mois d'avril 1956, les villes qui les ont inspirés étant mentionnées : Rome, Venise, pour le deuxième et le quatrième poème, Florence pour le troisième poème. Quelques

³⁵ Je me permets de renvoyer au travail précédemment mentionné : « Roma, 1956... » indiqué dans une note précédente.

³⁶ P, p. 150-152, 166-167, 177-178.

mois plus tard, entre le mois de juillet et le mois de novembre 1956, de retour au Mexique, il publie cinq essais brefs consacrés respectivement à cinq villes : Paris, Chartres, Venise, Florence et Rome, couronnés par un sixième, intitulé « Divagaciones mediterráneas » et publié en décembre 1956³⁷. On peut se demander jusqu'à quel point ces quatre poèmes ont constitué un germe discursif pour ces quatre articles parmi les six publiés. La singularité de ces essais, leur fil conducteur, est indéniablement le ton poétique, non critique. L'intensité poétique et la lucidité montrée dans ces textes sont deux raisons suffisantes pour les qualifier de véritables bijoux dans l'œuvre prodigieuse de Tomás Segovia. Le lecteur, habitué à l'essai divagateur et déambulatoire de Ramón Gaya, discernera dans ces six articles une tonalité proche de celle du peintre et essayiste espagnol, mais le lecteur francophone pourra aussi y voir une empathie évidente avec le livre d'essais d'Albert Camus, *L'été*, publié en 1954³⁸.

Les six essais s'attardent à exprimer un ensemble d'impressions, d'émotions, autour d'une ville, tout en essayant d'y déceler une série de caractéristiques décisives qui donneraient toute sa personnalité à chaque ville. C'est un sous-genre, à l'intérieur de l'essai, qu'on pourrait rapprocher des portraits littéraires d'un écrivain, mais cette fois-ci d'une ville, une sorte d'estampe ou de *semblanza* urbaine. Cette modalité de l'essai a ses lettres de noblesse depuis la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Signalements, par exemple, sans une finalité exhaustive, Simmel (en Allemagne), Barrès (en France), Unamuno et Ortega y Gasset (en Espagne)³⁹. Segovia ne va plus fréquenter cette modalité de l'essai et il faudra attendre les années 1990 pour qu'il écrive plusieurs portraits littéraires de ses maîtres et amis de l'exil, ayant la même tonalité et finesse poétique⁴⁰. Les six essais dont je viens de parler construisent d'une manière saisissante une série de constellations eidétiques. La ville de Paris est décrite à partir de l'idée d'ordre. C'est l'ordre qui donne toute son unité et, surtout, son style à la capitale française. C'est, en outre, une ville, où les rapports humains sont organisés par la reconnaissance, l'intelligence française donnant tout son sens à cette reconnaissance entre les hommes. La ville de Chartres est,

³⁷ « Notas de viaje » (« I. París o el orden », « II. Algo sobre el gótico », « III. Venecia », « IV. Florencia », « V. Roma » et « VI. Divagación mediterránea »), *Revista de la Universidad de México*, 1956, réédités sous le titre global de « Viaje a contrapelo » dans le livre CC, p. 17-61.

³⁸ R. Gaya, « Cuaderno de viaje », 1954, in *Obra Completa, op. cit.*, p. 333-354; et A. Camus, *Œuvres Complètes*, vol. III (1949-1956), Paris, Gallimard, 2008, p. 567-623.

³⁹ G. Simmel, *Rome, Florence, Venise*, Allia, Paris, 1998; M. Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, Paris, La Petite Vermillon, 1998; Ortega y Gasset, *Notas de andar y ver, Revista de Occidente* en Madrid, Alianza Editorial, 1988; et Miguel de Unamuno, *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

⁴⁰ *Sobre exiliados*, Mexico, El Colegio de México, 2007.

en revanche, contemplée à travers l'idée de Moyen Âge, période véritablement créatrice qu'il met en parallèle avec la Grèce antique⁴¹. Venise est regardée comme une ville d'une « pureza viva » (CC, p. 33), féérique, une palpitation au bord de sa fragilité. Ce n'est pas une ville qui inspire, mais l'inspiration personnifiée. Et surtout, Segovia souligne le fait que c'est une ville-événement, une ville où l'essentiel est qu'on est passé par là et qu'on l'a quittée transformé profondément. Florence est trop belle, dit Segovia, mais cette beauté n'est pas une beauté académique ; elle se faufile entre les sculptures qui parsèment les places, elle est dans l'atmosphère et des rues et de la campagne environnante. Bref, c'est l'*hermosura* qui est incarnée puisqu'elle n'est pas uniquement une promesse de bonheur (la sentence de Stendhal étant mentionnée sans nommer l'écrivain), mais une « imperiosa exigencia de felicidad » (CC, p. 43). C'est donc la *dicha* qui envahit le cœur du visiteur de Florence et, par conséquent, la faim du réel qui s'empare de son esprit. Enfin, Rome est évoquée par Segovia comme une ville du présent, d'un présent vivant, pur, concret, vital, au-delà de l'amoncellement des époques historiques qui l'ont constituée. C'est la notion de rencontre qui est mise en valeur, rencontre qui se produit avec le battement du temps transmis par les ruines. D'où une émouvante impression de réalité, bien plus riche que les images et photos qu'on pouvait avoir préalablement de la ville éternelle.

Les quatre poèmes « urbains » du livre *El sol y su eco* sont presque complètement en phase avec cet *ethos* des essais : sentiment serein de joie devant le réel, un dessaisissement de soi qui épouse les éléments atmosphériques et une pureté aussi bien ressentie que désirée comme exigence éthique. Le « presente espeso », expérimenté à Rome, pousse le poète à embrasser paradoxalement et l'oubli et le souvenir si bien qu'il s'adresse directement à la matrice mythique de la ville : « Eres tú, maternal, oh loba tierna » (P, p. 150), la même louve romaine, maternelle, « feroz y protectora » (CC, p. 45), dont il est question dans l'essai homonyme. Et le poème de conclure : « dulzura sin pasado, loba ciega : / otra vez eres limpia como el fuego » (P, p. 150). Ce qui indique que malgré son impureté, sa saleté due à l'Histoire, elle nous offre une pureté revigorante. De même, dans le cas de Venise, Segovia nous parle poétiquement d'une réconciliation de l'eau et de l'espérance (dans le poème « Marina con lluvia », P, p. 151-152) et d'un « desnudo espejismo sin engaños » (dans le poème « Criatura marina », P, p. 178), ce qui renvoie respectivement à la transformation vitale qu'elle produit en nous et au côté féérique de la ville, dans l'essai. Peut-être le cas de Florence est-il une exception puisque le poème

⁴¹ Le pêcheur du Moyen Âge se salit, dit-il, parce qu'il ne déteste pas la vie. Voir CC, p. 29.

« Anochecer en un puente » exprime un moment douloureux du poète où il se sent pris par un vide qui le hante et l'expulse :

Ah, mirar un instante con tus ojos,
con tu fatal mirada, con tus helados ojos
lejanos y vacíos :

este instante
antes que otra vez solo el mundo
al fondo de su propio cuerpo
se desplome de nuevo (P, p. 167).

Le contraste entre le poème et l'essai florentins est d'autant plus énigmatique que ce dernier ne cesse d'exprimer la rencontre avec la beauté et le bonheur. Le malaise du poème, ne pouvait-il pas être extériorisé dans un essai ? Ou, plutôt, l'absence de cette inquiétude dans l'essai tenait-elle à un sentiment si intime qu'il ne pouvait pas le dévoiler en parlant d'une manière, si j'ose dire, « prosaïque », du secret de la ville ?

Probablement, il y a un point d'intimité avec le réel, où celui-ci n'est ni réduit à une série de données, plus ou moins objectives, ni voilé par un déchirement intérieur du sujet trop intense. C'est sans doute le point d'équilibre de l'essai à l'état pur, où il ne risque pas de tomber ni dans la narration ni dans la critique plus ou moins scientifique ni dans l'émotion exclusivement poétique.

Cet effet de résonance intense, en dépit de quelques dissonances, entre les poèmes et les essais montre parfaitement qu'il n'existe pas de fracture définitive entre la poésie et l'essai, et, en outre, explique pourquoi la poésie n'irradie pas exclusivement sur l'essai, elle le nourrit de l'intérieur, elle germe et se déploie dans son espace. Mais, en même temps, l'essai fait avancer la poésie puisqu'il lui offre un paysage de convictions et de croyances, constituant et la foi du poète et sa contribution à la découverte, ainsi qu'une exploration, toujours incessante, du réel. La poésie chez Segovia s'avère un essai *in potentia* et vice-versa l'essai un poème déployé eidétiquement, même si le poème garde un excès de sens que la poétique ne peut pas entièrement expliciter et même si l'essai éternise d'une manière différente l'éphémère.

L'essai intitulé « Divagación mediterránea » (CC, p. 53-61) est — disions-nous — le couronnement des cinq essais appartenant à la série « Notas de viaje ». Couronnement de par sa situation finale, en guise de conclusion ou de synthèse, couronnement de par son autonomie, non affichée, à l'égard d'un poème quelconque, couronnement aussi de par l'absence d'une ville qui guide le propos. L'article est d'autant plus remarquable qu'il est tout un programme de sa vision poétique — et j'oserais dire — de sa vision philosophique sur le monde. Le protagoniste est la mer, la mer méditerranéenne, cette même mer qui l'a bercé jadis à

Valence, «hecho sabido, pero no recordado» (CC, p. 53), selon l'essayiste, mais qui est, cette fois-ci, la mer qui longe la côte entre Rome et Nice, vue du train. La contemplation de la mer le confirme dans le caractère toujours surprenant du réel. La réalité ne déçoit jamais, c'est plutôt l'image qu'on peut en avoir préalablement. C'est cette dimension de la réalité, le réel, qui le charme et le fascine. Et qui lui fait dire que «este respeto de lo real» (CC, p. 55), signe de la maturité et de la santé, c'est justement l'attitude «à laquelle il a toujours aspiré» (*ibid.*). Cette mer qui est une «un mar de luminosidad, casi un puro resplandor» (*ibid.*) lui inspire l'image, plutôt une rêverie, d'une mer allumée de l'intérieur par «el gran sol blanco y frío de la pureza» (*ibid.*). C'est la mer de la Grèce antique — songe-t-il — et c'est la raison pour laquelle la terre hellène est «el centro hacia el cual gravitamos» (*ibid.*) parce que le classique «es lo vivo» (*ibid.*). C'est la douceur et la bonté que le Bien nous offre comme don, en dépit du mal et de la douleur. Les Grecs, ce peuple, non élu, mais qui élit, est un peuple de poètes. Et ce sentiment d'intense proximité à la lumière est justement le sentiment du sacré, la source de sa religiosité. Le poète a le sentiment qu'il est toujours possible de «mirar esa luz sin mancharla» (CC, p. 59), ce qui le confirme dans sa communion avec cette tradition. Hölderlin ne se trompait pas, dit Segovia. Et de conclure : «Grecia renació, renace, renacerá sin cesar. La fidelidad a la tierra, el respeto de lo real y el amor a este mundo que nos ha legado serán ya siempre nuestros» (*ibid.*).

[104]

Une parole si belle et saisissante ne pouvait être exprimée qu'après avoir exploré inlassablement l'interstice du réel, terrain de jeu privilégié de la poésie et de l'essai ségoviens. Cette révélation du réel sera toujours la compagne fidèle du poète. Depuis cette rencontre, Tomás Segovia portera, et porte toujours sur ses épaules, pour notre bonheur, ce gage d'amour et cette exigence d'exploration incisive.

BIBLIOGRAPHIE

(Les articles sont mentionnés dans les notes)

Livres de Tomás Segovia

- Contra-corrientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 : CC.
Trilla de asuntos. Ensayos II, México, UAM, 1990 : TAE.
Poesía (1943-1997), México, FCE, 2004 (1^{ère} éd. : 1998) : P.
Sobre exiliados, México, El Colegio de México, 2007 : SE
Cahier du nomade. Choix de poèmes 1946-1997, présentation et traduction de Jean-Luc Lacarrière, Paris, Gallimard, 2009 : CN
El tiempo en los brazos. Cuaderno de notas (1950-1983), Valencia, Editorial Pre-Textos, 2009 : TB.

Autres livres

- BARRÈS Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, Paris, La Petite Vermillon, 1998.
 CAMUS Albert, *Œuvres Complètes*, vol. III (1949-1956), Paris, Gallimard, 2008.
 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
 GAYA Ramón, *Obra Completa*, Valencia/Madrid, Editorial Pre-Textos / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
 MERLEAU-PONTY Maurice, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1960.
 OBALDIA Claire de, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, 2005.
 ORTEGA Y GASSET José, *Notas de andar y ver*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1988.
 PAZ Octavio, *Las cosas en su sitio (Sobre la literatura española del siglo XX)*, México, Finisterre, 1971.
 SALINAS Pedro, «El signo de la literatura española del siglo XX», décembre 1940, in *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, 1970, [1^{re} éd. : 1941].
 SIMMEL Georg, *Rome, Florence, Venise*, Paris, Allia, 1998.
 UNAMUNO Miguel de, *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
 ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1998. [Trad. fr. : *Philosophie et poésie*, Paris, José Corti, 2006].
 XIRAU Ramón, *Sentido de la presencia. Ensayos*, México, FCE, Tezontle, 1997, [première édition en 1953].

[105]