



**HAL**  
open science

## De la lettre au poème : de la correspondance d'Efrain Huerta (1933-1935) à la genèse d'une oeuvre

Isabelle Pouzet Michel

### ► To cite this version:

Isabelle Pouzet Michel. De la lettre au poème : de la correspondance d'Efrain Huerta (1933-1935) à la genèse d'une oeuvre. Littératures. Université Rennes 2, 2013. Français. NNT : 2013REN20054 . tel-00952308

**HAL Id: tel-00952308**

**<https://theses.hal.science/tel-00952308>**

Submitted on 3 Apr 2014

**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.

**De la lettre au poème :**  
**de la correspondance d'Efraín Huerta (1933-1935)**  
**à la genèse d'une œuvre**

**THÈSE D'ESPAGNOL / UNIVERSITÉ RENNES 2**  
**Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne**  
Pour obtenir le titre de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2**  
**Mention : Espagnol**  
**École doctorale Arts, Lettres et Langues (ED 506 ALL)**

présentée par :  
**Isabelle Pouzet**  
Préparée à l'Unité Mixte de  
Recherche n° EA 3206  
**C.E.L.L.A.M**

**Thèse soutenue le 09 / 12 / 2013**

**Devant le jury composé de :**

**Karim BENMILOUD**, Professeur – Université Paul Valéry Montpellier III (Co-directeur de thèse)

**Hervé LE CORRE**, Professeur – Université Paris III Sorbonne Nouvelle

**Florence OLIVIER**, Professeure – Université Paris III Sorbonne Nouvelle

**Ricardo SAEZ**, Professeur émérite – Université Rennes 2 (Directeur de thèse)





## Résumé / Abstract

Rendue officielle en 2008, la récente acquisition de documents personnels du poète mexicain Efraín Huerta (1914-1982) par la Bibliothèque Nationale du Mexique constitue le point de départ de notre travail de recherche. Efraín Huerta est un auteur dont l'œuvre est méconnue en France et qui menace de tomber dans l'oubli au Mexique. Aussi s'agit-il d'explorer la trajectoire de ce poète – dont l'œuvre n'a pas toujours été considérée à sa juste valeur dans son pays – à partir de documents portés pour la première fois à la connaissance du public : les lettres et les poèmes adressés à Mireya Bravo qui deviendra son épouse en 1941. Nous avons volontairement choisi de nous arrêter sur les trois premières années de sa correspondance (1933-1935) afin de revenir sur les débuts poétiques de l'auteur. L'écrit épistolaire dévoile sa formation littéraire par les nombreuses citations qu'il convoque en même temps qu'il révèle une écriture en germe se forgeant au fil des missives. C'est donc à partir d'une analyse des lettres et des poèmes devenus un matériau indispensable, que nous nous proposons d'approcher la genèse d'une œuvre dont le premier recueil publié en 1935 porte le titre emblématique de *Absoluto amor*.

**Mots-clés :** *Efraín Huerta – correspondance – genèse – poésie – Mexique.*

The starting point of our research is based on the personal documents from the Mexican poet Efraín Huerta (1914-1982) newly acquired by the Mexican National Library and officially revealed in 2008. Efraín Huerta's work is quite unknown in France and threatened to fall into oblivion in Mexico. Therefore, our purpose is to analyse the evolution of the poet whose work has not always been considered to its fair value in its own country, from unpublished documents constituted by the letters and poems he wrote to his wife to be in 1941: Mireya Bravo. We deliberately chose to focus on the first three years of his mail (1933-1935) in order to study the author's poetic debuts. The epistolary work reveals his literary inspiration through the numerous quotes he uses as well as it demonstrates a style becoming more and more personal throughout the letters. As a consequence we propose to study the genesis of his first book of poetry published in 1935: *Absoluto amor* through an analysis of his letters and poems enclosed in his mailing.

**Key words :** *Efraín Huerta – letters – genesis – poetry – Mexico*



## Remerciements

Je tiens à remercier, tout particulièrement, mes directeurs de thèse, Monsieur Ricardo Saez et Monsieur Karim Benmiloud qui m'ont accompagnée tout au long de ce travail. Monsieur Ricardo Saez a toujours fait preuve d'une grande humanité à mon égard lors des mes études à l'Université Rennes 2 et a su insuffler en moi le goût de la poésie par ses enseignements riches et stimulants. Ses remarques opportunes aussi bien au plan de la forme que du contenu ont enrichi mon travail. En acceptant de diriger mes recherches, Monsieur Karim Benmiloud m'a ouvert la voie du mexicanisme et m'a permis de réaliser cette thèse dans les meilleures conditions grâce à ses précieux conseils et ses encouragements constants.

Je remercie aussi le C.E.L.L.A.M, le groupe de recherche de l'Université Rennes 2 auquel j'appartiens et qui m'a donné accès à l'hispanisme international en m'accordant le financement de deux mois de séjour au Mexique en 2009.

Je remercie la Société des Hispanistes Français qui m'a accordé en 2011 une bourse de recherche me permettant de me rendre à la Bibliothèque Nationale du Mexique pour consulter le fonds Efraín Huerta-Mireya Bravo.

Je remercie également le personnel des Archives de la Bibliothèque Nationale du Mexique, en particulier Monsieur Filiberto Esquivel, qui a toujours répondu à mes interrogations et mes doutes portant sur le contenu des archives épistolaires Efraín Huerta-Mireya Bravo.

Mes remerciements vont également à Bénédicte Vauthier et à Fatiha Idmhand qui par leur séminaire *Manuscritos hispánicos XX-XXI* m'ont initiée à la critique génétique.

Je n'oublie pas non plus celles qui ont relu certains chapitres de mon travail.

Enfin, je ne remercierai jamais assez mes parents qui m'ont apporté un soutien sans faille tout au long de ces cinq années.



# Sommaire





## TOME 1

<b>Résumé / Abstract ..</b>	3
<b>Remerciements ..</b>	5
<b>Sommaire ..</b>	7
<b>Introduction générale ..</b>	15
<b>Première partie : La lecture comme vecteur de création poétique pour Efraín Huerta.....</b>	31
<b>Chapitre 1 : L'incidence de la lecture sur l'entrée en poésie d'Efraín Huerta.....</b>	35
1.1 Les revues des années 1920-1930 : de multiples ouvertures sur le monde.....	37
1.1.1 Les avant-gardes littéraires au Mexique.....	38
1.1.2 La revue <i>Contemporáneos</i> (1928-1931).....	43
1.1.3 La revue <i>Barandal</i> (1931-1932).....	45
1.2 L'anthologie : un moyen d'accès à l'écriture poétique.....	52
1.2.1 <i>Antología de la poesía mexicana</i> (1928) et <i>Antología de la poesía española</i> (1932).....	52
1.2.2 D'une anthologie l'autre : de l'affirmation d'un auteur à l'ancrage de son texte...	57
<b>Chapitre 2 : La citation isolée ou la constellation de modèles.....</b>	65
2.1 Répétition et citation.....	66
2.2 La pratique citationnelle comme apprentissage de l'écriture poétique.....	71
2.2.1 La répétition du geste : la collecte de citations.....	72
2.2.2 Quand citation rime avec sélection et mémorisation.....	76
2.3 La citation : un chemin menant à la création.....	92
2.3.1 La citation-illustration.....	97
2.3.2 La citation détournée.....	101
2.3.3 La citation recréée.....	112
<b>Chapitre 3 : Le rôle de la citation intégrée dans l'acquisition d'un langage poétique propre.....</b>	119
3.1 La signification de la citation à travers les épigraphes.....	121
3.1.1 La citation et ses « valeurs de répétition ».....	121
3.1.2 Les citations à valeur iconique : les épigraphes en quête d'auteur.....	125

3.1.3	Les citations à valeur indicielle : les épigraphes en quête de l'œuvre.....	130
3.2	Quand la citation ouvre les portes de l'imaginaire.....	140
3.2.1	La citation : une invitation à l'invention.....	141
3.2.2	Quand le poème convoque la citation.....	146
3.3	Les traces discrètes de la lecture.....	150
3.3.1	Des références littéraires pour renforcer l'intimité épistolaire.....	150
3.3.2	Quand la citation perd ses guillemets : l'influence malgré soi.....	154
3.3.2.1	Le style de Jaime Torres Bodet.....	155
3.3.2.2	Les motifs poétiques de Juan Ramón Jiménez.....	157
3.3.2.3	Deux poétiques convergentes : Juan Larrea et Efraín Huerta.....	163
	<b>Conclusion provisoire.....</b>	<b>173</b>
	<b>Deuxième partie : De la correspondance au recueil.....</b>	<b>175</b>
	<b>Chapitre 4 : Pratique épistolaire et création littéraire.....</b>	<b>179</b>
4.1	La lettre à la confluence de l'amitié et de l'amour.....	181
4.2	La lettre : une « recreation du réel ».....	187
4.2.1	Fiction de présence et fiction de parole.....	188
4.2.1.1	Absence effective et absence relative.....	189
4.2.1.2	Fiction de parole dans la lettre.....	194
4.3	L' <i>ethos</i> de l'épistolier : image et exploration de soi.....	197
4.3.1	La construction de l'image de soi.....	197
4.3.2	L'exploration de soi.....	205
4.4	Quand le poème se substitue à la lettre : la séduction en vers.....	207
4.4.1	Le poème-cadeau.....	208
4.4.2	Langage commun et langage privé.....	212
	<b>Chapitre 5 : Écrire à Mireya pour écrire Mireya : quand le rapport de destination mène à la poésie.....</b>	<b>219</b>
5.1	La destination dans la lettre ordinaire.....	221
5.1.1	Du « vous » au « tu » ou le jeu des pronoms.....	221

5.2	La construction imaginaire de la destinataire.....	225
5.2.1	De Mireya à Andrea.....	226
5.2.2	Du discours prosaïque au discours poétique.....	229
5.2.3	Quand la vie s'invite dans le poème : le « débordement » épistolaire.....	237
5.3	La lettre poétique : un terreau fertile pour l'éclosion du vers.....	240
5.3.1	Le cadre épistolaire.....	241
5.3.2	La destinataire dans la lettre poétique.....	249
5.4	De l'effacement de la destinataire à l'avènement du motif poétique.....	253
5.4.1	Mireya : l'impossible réceptrice.....	253
5.5	La dédicace : un pont entre l'épistolaire et le littéraire.....	264
<b>Chapitre 6 : <i>Absoluto amor</i> : une poétique de l'absence.....</b>		<b>269</b>
6.1	La première section : quand l'amour se dérobe.....	275
6.1.1	« Ser de ti » : de l'union apparente à l'échec latent.....	275
6.1.2	Vers l'absence : le processus d'effacement.....	280
6.1.3	Une prosodie aérienne.....	289
6.2	La deuxième section : de la lumière à l'obscurité.....	292
6.3	La troisième section : vers l'amour absolu.....	299
<b>Conclusion provisoire.....</b>		<b>309</b>
<b>Troisième partie : Genèse d'une écriture, genèse d'une œuvre.....</b>		<b>311</b>
<b>Chapitre 7 : Pour une approche génétique de la correspondance d'Efraín Huerta.....</b>		<b>315</b>
7.1	Le brouillon : la pierre angulaire de la critique génétique.....	315
7.2	Mireya dans le secret de la création.....	322
7.3	Un style en germe.....	328
7.3.1	Le poème écrit au gré du moment.....	329
7.3.2	L'allergie à la biffure.....	332
7.3.3	Un réseau isotopique commun.....	341
7.3.4	Genèse d'un motif poétique.....	344
7.3.5	Le vers voyageur.....	354

<b>Chapitre 8 : La genèse du recueil <i>Absoluto amor</i></b> .....	363
8.1 Remarques macrogénétiques : vers un resserrement de l'œuvre.....	364
8.1.1 Un resserrement pour contrer la répétition.....	367
8.1.2 Quand resserrement rime avec adoucissement.....	371
8.1.3 Vers un resserrement formel .....	378
8.2 Remarques microgénétiques.....	382
8.2.1 Vers une convergence isotopique.....	383
8.2.2 Un adoucissement à l'échelle du poème.....	393
 <b>Conclusion provisoire</b> .....	 399
 <b>Conclusion générale</b> .....	 403
 <b>Bibliographie</b> .....	 417
 <b>Index onomastique</b> .....	 439





# Introduction générale



À l'occasion d'une conférence prononcée en 1965 et ayant pour objet la littérature mexicaine à l'Institut Culturel Hispano-mexicain, le poète Efraín Huerta (1914-1982) portait un regard critique sur la démarche de certains chercheurs en littérature qui, à la mort d'un écrivain, exhument des textes inédits que l'auteur n'avait pas souhaité rendre publics de son vivant :

Las tesis para obtener un doctorado en letras –tesis dirigidas por lo general por maliciosos maestros– llevan al aspirante a doctor a bucear en medios poco menos que prohibidos. ¡Cuántos poemas espantosos no han salido a la luz pública de poetas cuya obra se había considerado hasta entonces «completa»! Tal manía profesional nos parece que tiende más a disminuir al poeta, que a exaltarlo.<sup>1</sup>

Au moment où le poète avait émis ce jugement, il était loin d'imaginer que ses documents personnels et en particulier ses textes de jeunesse seraient un jour rendus publics par sa propre famille alors même que son œuvre complète avait été publiée depuis plusieurs années déjà<sup>2</sup>. En effet, bien longtemps après son décès en 1982, sa fille Eugenia Huerta a cédé à la Bibliothèque Nationale du Mexique de nombreuses lettres que son père avait adressées entre 1933 et 1949 à sa mère, Mireya Bravo (1917-1971)<sup>3</sup>, qu'il avait épousée en 1941. Bien que ce fonds ait été baptisé « Archives épistolaires Efraín Huerta-Mireya Bravo », la correspondance ne représente en réalité qu'une partie du fonds qui rassemble des documents de nature diverse : poèmes manuscrits et tapuscrits, lettres, articles de journaux sur l'auteur et son œuvre et recueils originaux lui ayant appartenu. Rendue officielle en 2008 par la Bibliothèque Nationale du Mexique, cette acquisition fait désormais partie du fonds auquel seuls les chercheurs autorisés peuvent avoir accès : le Fonds Réserve.

La remarque que formulait le poète en 1965 à propos des chercheurs en littérature avides de textes inédits revêt, dans ce contexte, un sens autrement plus éloquent et vient interroger notre propre démarche de recherche. Devons-nous respecter la volonté de l'auteur en nous résignant à garder secret le contenu de ce fonds ? Ou devons-nous au contraire risquer d'entamer l'image – du poète et de son œuvre – que celui-ci s'est efforcé de construire tout au long de sa vie en révélant des textes qu'il aurait préféré ne jamais voir être publiés ? En

---

<sup>1</sup> HUERTA, Efraín, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, Prólogo de Mónica Mansour, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 16.

<sup>2</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, edición a cargo de Martí Soler, prólogo de David Huerta, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

<sup>3</sup> Selon une lettre de 1938, elle serait née en 1917 : Bibliothèque Nationale du Mexique, Fonds Réserve, Archives Epistolaires Efraín Huerta-Mireya Bravo, boîte 4, document n° 27, folio 2 v°. Concernant l'année de son décès, le poète David Huerta, le fils aîné d'Efraín Huerta et de Mireya Bravo rappelle à l'occasion d'un entretien accordé à Guadalupe Alonso qu'elle est décédée en 1971 : ALONSO, Guadalupe, « David Huerta: Esa otra ciudad que habitan los poetas », *Revista de la Universidad de México*, UNAM, n° 70, décembre de 2009, p. 9.

choisissant de fonder notre étude sur certains documents de ce fonds, nous n'avons pas respecté, de toute évidence, la volonté de l'auteur. Pour autant, notre objectif n'est pas de nuire à son image mais au contraire d'apporter un éclairage nouveau sur son œuvre. Ce fonds constitue pour nous une source inépuisable d'informations pour comprendre, d'une part, le contexte dans lequel le poète a fait ses premières armes poétiques et, pour mesurer, d'autre part, la genèse de ses écrits de jeunesse. Parce que ce fonds a été l'une de nos sources essentielles, nous reviendrons de manière plus détaillée sur son contenu après avoir développé quelques aspects de la vie d'Efraín Huerta et de son œuvre poétique.

Efraín Huerta, de son vrai nom Efrén Huerta Romo, est né le 18 juin 1914 dans la petite ville de Silao, dans l'État de Guanajuato au Mexique. Son père, José Mercedes Huerta, originaire de l'État du Jalisco, y est avocat et juge municipal. La famille Huerta reste très peu de temps dans la petite ville de Silao et s'installe peu après la naissance d'Efraín à Irapuato car son père y obtient une place d'avocat. Mais à la fin de la Révolution Mexicaine (1910-1920), la famille Huerta se divise : tandis que son père, un fervent défenseur de Pancho Villa se voit dans l'obligation de quitter la région pour l'État de Zacatecas après la défaite du révolutionnaire en 1920, sa mère, Sara Romo, se retrouve seule avec ses enfants et se voit contrainte de s'installer à León, la plus grande ville de l'État de Guanajuato. Vers 1927 ou 1928, Efraín Huerta part vivre à Querétaro avec sa mère et ses frères et sœurs. Il intègre le *Colegio Civil* et l'Académie des Beaux Arts de la ville. Lors de ses séjours chez son père qu'il continue de voir pendant les vacances, le jeune garçon s'initie à la fois aux techniques de la typographie et au journalisme puisqu'il écrit ses premiers articles pour l'hebdomadaire local *La Lucha* d'Irapuato dans lesquels il attaque le maire, ce qui lui vaudra des réprimandes de la part de son père<sup>4</sup>. Vers 1929, il adhère au Parti Socialiste du Centre de Querétaro<sup>5</sup>. Aussi, Efraín Huerta partage-t-il son enfance et son adolescence entre Irapuato, Querétaro et León, villes qui apparaîtront occasionnellement dans ses lettres à Mireya Bravo.

En 1930, il quitte la région du Bajío pour partir étudier à Mexico. Il s'installe avec ses frères dans le quartier de Tepito. À cet effet, Raquel Huerta-Nava, la fille cadette d'Efraín Huerta, raconte qu'à l'origine, son père souhaitait s'inscrire à l'Académie des Beaux Arts de San Carlos mais que pour des raisons administratives il n'a pu mener à bien son projet<sup>6</sup> et a

---

<sup>4</sup> PACHECO, Cristina, « Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 833, 4 de junio de 1978, p. 6-7.

<sup>5</sup> HUERTA-NAVA, Raquel (dir.), *Efraín Huerta. El alba en llamas*, Presentación y selección de Raquel Huerta-Nava, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

donc choisi d'intégrer l'École Nationale Préparatoire (ENP). Il s'y inscrit en février 1931<sup>7</sup>. Située dans l'ancien collège San Ildefonso en plein centre historique, l'ENP constitue pour le jeune provincial un lieu d'échange et de foisonnement littéraire. Aux côtés de ses camarades du groupe A-1, Rafael Solana, Cristóbal Sáyago, Ignacio Carrillo Zalce et Carmen Toscano – pour ne citer que les noms de ceux qui sont souvent évoqués dans les lettres de 1933 et de 1934 – Efraín Huerta découvre le monde de la littérature et s'initie à l'écriture poétique. C'est également à cette époque qu'il fait la connaissance d'Octavio Paz. Celui-ci appartient à la génération antérieure, et avec l'aide de Salvador Toscano, José Alvarado, Rafael López Malo et Enrique Ramírez y Ramírez, il fonde en 1931 la revue estudiantine *Barandal*. L'initiative de ces jeunes gens suscite beaucoup d'admiration chez les élèves du groupe A-1<sup>8</sup>. Les professeurs de renom contribuent eux aussi à l'engouement littéraire de ces derniers : leur professeur de littérature n'est autre que le poète Carlos Pellicer. Enfin, c'est également dans les couloirs de l'ENP émaillés de fresques de David Siqueiros qu'en mars 1933, Efraín Huerta fait la connaissance de Mireya Bravo<sup>9</sup> avec qui il va entamer une relation épistolaire.

Cette période ne dure que deux ans puisqu'en 1934, il s'inscrit en Droit à l'Université Nationale Autonome du Mexique mais finit par abandonner ses études pour devenir journaliste. Parallèlement à ses activités poétiques et journalistiques, l'auteur s'investit dans la politique et montre très tôt sa détermination à suivre les idéaux communistes. Accompagné de ses camarades Enrique Ramírez y Ramírez, Ricardo Cortés Tamayo et José Revueltas, il s'implique fortement dans le militantisme<sup>10</sup>. En effet, il devient d'abord membre de la Fédération Estudiantine Révolutionnaire (FER) et, en 1934, il intègre les Jeunesses Communistes. En compagnie de ses camarades Octavio Paz, Ricardo Cortés Tamayo et Octavio Novaro, il se rend en 1936 à Mérida au Congrès organisé par le gouvernement de Lázaro Cárdenas : le Congrès des Étudiants Socialistes. Là-bas, il commence à collaborer au quotidien socialiste *Diario del Sureste* en septembre 1936. De retour à Mexico, entre 1936 et 1939, il écrit des articles de presse pour le quotidien socialiste *El Nacional*<sup>11</sup>. Ensuite, il est

<sup>7</sup> MANSOUR, Mónica, *Efraín Huerta: Absoluto amor*, prólogo de José Emilio Pacheco, México, Gobierno de Estado de Guanajuato, 1984, p. 213.

<sup>8</sup> PACHECO, Cristina, « Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo », *art. cit.*, p. 7 : « [...] respetábamos sobre todo *Barandal* y los *Cuadernos del valle de México*. En *Barandal* colaboraban precisamente Octavio Paz, Enrique Ramírez y Ramírez... Ah, nos parecía que aquella era lo máximo ».

<sup>9</sup> Nous reviendrons sur les détails liés à leur rencontre au chapitre 4.

<sup>10</sup> SHERIDAN, Guillermo, « Efraín Huerta en tiempos de Lázaro Cárdenas » in HUERTA, Efraín, *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, SHERIDAN, Guillermo (ed.), recopilación y apoyo de investigación de Maribel de la Fuente, Maribel Torre, Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara, Pecata minuta, 2006, p. 30.

<sup>11</sup> MANSOUR, M., *Efraín Huerta: Absoluto amor*, *op. cit.*, p. 213.

journaliste pour *El Popular*, le journal de la Confédération des Travailleurs du Mexique (CTM) créé à l'initiative du président socialiste Lázaro Cárdenas nouvellement élu à la tête du pays. Sous différents pseudonymes, Efraín Huerta y rédige aussi bien des billets d'humeur que des articles sur la vie culturelle du pays<sup>12</sup>. Dans un climat politique qui favorise la diffusion des théories communistes, il n'hésite pas à prendre la plume pour défendre les idées du Parti. À ce propos Guillermo Sheridan précise :

En cambio el periodismo político juvenil, como habrá de verse, siguió la ruta inversa y desde el principio asumió la escritura como labor de propaganda. Es decir, más que hacia la difusión de las líneas del partido, traducía esas ideas al código de sentimientos populares sancionados: la indeclinable fe en el comunismo guiado por la URSS, la reivindicación de los valores populares, los cánones de la idiosincrasia nacional (salvo la religión); el desprecio a la burguesía, el encomio de la acción, un esencial ejercicio de pedagogía accesible con su correspondiente antiintelectualismo; la celebración de la juventud como zona privilegiada de la alegría, la sinceridad y el desprendimiento; el amor que es al mismo tiempo pasión y *praxis*, y el odio a los diversos fascismos, foráneos y nacionales.<sup>13</sup>

Son militantisme se manifeste même dans son rapport à la littérature de son propre pays. En effet, si, à l'époque de l'ENP, Efraín Huerta était un grand lecteur et un grand admirateur des poètes qui se sont regroupés autour de la revue *Contemporáneos* entre 1928 et 1931, dans les années qui suivent il ne va pas hésiter à les attaquer en pointant leur manque d'engagement politique utilisant pour ce faire les mêmes reproches dont les nationalistes avaient usé à leur égard lors de la polémique de 1932<sup>14</sup>.

À ces activités, s'ajoute la poésie car tout comme Octavio Paz et Rafael Solana qui font paraître respectivement leurs premiers recueils en 1933 et en 1934, cet ancien étudiant de l'ENP publie lui aussi ses premiers livres très tôt<sup>15</sup>. Aidé de son ami Miguel Nicolás Lira qui dispose d'une vieille presse, il édite son premier recueil intitulé *Absoluto amor* en 1935 alors qu'il n'a que 21 ans. Publié en 150 exemplaires dans l'édition Fábula de Miguel Nicolás Lira, son livre reçoit peu de critiques au moment de sa parution mais scelle définitivement sa trajectoire poétique. L'année suivante il publie *Línea del alba* tiré à cinquante exemplaires. Paradoxalement, ces deux recueils ne témoignent pas encore de son engouement révolutionnaire et n'en font pas mention. Certes, le premier a été écrit à une époque où il n'est pas encore un militant convaincu mais le second aurait pu se changer en un poème de

---

<sup>12</sup> BAIGTS, Juan, « Mínima hemerografía de Efraín Huerta », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, 26 de marzo de 1972, p. 6-7.

<sup>13</sup> SHERIDAN, G., « Efraín Huerta en tiempos de Lázaro Cárdenas », *art. cit.*, p. 29-30.

<sup>14</sup> Voir sur ce point, SHERIDAN, G., *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

<sup>15</sup> Octavio Paz publie *Luna silvestre* en 1933 et Rafael Solana *Ladera* en 1934.

propagande communiste. Or, il n'en est rien : l'auteur reste fidèle à la thématique amoureuse qu'il a choisie pour *Absoluto amor*. Efraín Huerta se fait aussi connaître dans le monde des lettres grâce à ses premiers livres mais également à travers ses collaborations dans des revues de littérature, en particulier dans la revue de Rafael Solana *Taller Poético* (1936-1938) puis dans *Taller* (1938-1941) dont Octavio Paz va reprendre la direction à la suite du départ de Rafael Solana. La revue finit par disparaître en 1941 sans qu'un tel vide ait pour autant un impact sur le parcours poétique de l'auteur.

La même année, en 1941, Efraín Huerta épouse celle avec qui il avait débuté une correspondance huit ans plus tôt : Mireya Bravo. De leur union vont naître trois enfants : Andrea, Eugenia et David Huerta Bravo. Ce dernier a d'ailleurs consacré sa vie à la poésie et figure aujourd'hui parmi les poètes contemporains les plus reconnus au Mexique. En 1943, Efraín Huerta est expulsé du Parti Communiste Mexicain tout comme plusieurs de ses confrères journalistes<sup>16</sup>, ce qui n'entame en rien ses convictions politiques. C'est d'ailleurs cette année-là que sa poésie prend un tournant engagé avec la parution de *Poemas de guerra y esperanza* et en particulier avec les poèmes « ¡Stalingrado en pie! » et « Los soviéticos ». Tout comme Paul Eluard ou Louis Aragon, en France, à la même époque, Efraín Huerta fait l'apologie de Staline dans ses poèmes. Ces écrits ainsi que les articles de journaux des premières années lui valent la réputation de poète révolutionnaire qu'il va garder et même entretenir jusqu'à la fin de sa vie.

Néanmoins, toute son œuvre n'est pas marquée du sceau communiste : son recueil *Los hombres del alba* de 1944 y échappe. *Los hombres del alba* est reconnu par la critique pour son intérêt pour la thématique urbaine. Ce recueil détonne dans le contexte littéraire de l'époque qui a, jusqu'alors, peu connu de poèmes portant sur la ville de Mexico et ses habitants. L'intérêt de l'auteur pour la ville dans des textes tels que « Declaración de odio » ou « Declaración de amor » ainsi que pour des personnages aussi marginaux que la protagoniste de « La muchacha ebria » jette le trouble dans le monde culturel de l'époque et vaut à l'auteur l'étiquette de « Poeta de la Ciudad ».

La poésie reste toutefois une activité secondaire pour Efraín Huerta qui consacre une grande partie de sa vie au journalisme. Après avoir collaboré à des journaux généralistes, il se spécialise dans le journalisme cinématographique. En 1945, il adhère au Syndicat de Travailleurs de l'Industrie Cinématographique et écrit pour *Mundo Cinematográfico* à partir

---

<sup>16</sup> MANSOUR, M., *Efraín Huerta: Absoluto amor, op. cit.*, p. 214.

de 1945 et pour *Eco Cinematografista* en 1949. Efraín Huerta est alors davantage reconnu pour son implication dans la diffusion cinématographique que pour sa poésie.

Après sa séparation avec Mireya Bravo, il épouse en 1958 la poétesse Thelma Nava (1932) et avec laquelle il aura deux filles : Thelma et Raquel. Tout en continuant son activité de journaliste de cinéma, il continue de publier des recueils de poésie. En 1956, paraît *Estrella en alto* dans lequel certains poèmes se teintent de sarcasme. Il s'agit d'un trait de son écriture qui va se manifester de plus en plus dans ses recueils et en particulier dans ceux publiés à partir des années 1970, tels *Poemas prohibidos y de amor* (1973) et *Los eróticos y otros poemas* (1974). La fin des années 1960 et le début des années 1970 sont marqués par une série de voyages : il séjourne en 1966 à Porto Rico, en 1967 et en 1969 à Cuba. Ces séjours sont autant de souvenirs qui laissent une trace dans son œuvre poétique : il écrit par exemple une série de poèmes sur Cuba dans *Los eróticos y otros poemas* qu'il intitule « Cuba revelación »<sup>17</sup>. Par ailleurs, il acquiert un certain renom dans le monde journalistique. En 1970, il prend la présidence de l'organisme de diffusion et de défense de l'industrie filmique mexicain : le PECIME (*Periodistas Cinematográficos de México*) qu'il a défendu depuis sa création, à la fin des années 1940.

Néanmoins, à partir de 1973, l'horizon s'assombrit pour le poète qui déclare un cancer de la gorge et subit une laryngectomie qui va définitivement lui ôter la voix. Son élan poétique ne s'en trouve pas pour autant diminué. Avec l'autodérision qui le caractérise, il rédige une série de poèmes qui se distinguent nettement de ses textes précédents tant par leur forme – très brève – que par leur contenu qui, en détournant de façon humoristique un proverbe ou une citation, se rapprochent aussi bien de l'aphorisme, de l'haïku que de l'*albur*, la contrepèterie typiquement mexicaine. Ce sont les « poemínimos ». Les dix dernières années de sa vie sont marquées par les nombreux prix qui lui sont décernés tant pour son activité de journaliste que de poète. Lui qui jusqu'alors avait reçu bien peu d'éloges sur ses écrits voit pleuvoir les récompenses : il reçoit en 1975 le Prix Villaurrutia pour son œuvre poétique, le Prix National de Littérature en 1976 et, en 1978, le Prix National de Journalisme. L'année suivante, on crée un Prix de Littérature portant son nom. Il décède le 3 février 1982 et est enterré à Milpa Alta, aux pieds des volcans dominant le District Fédéral. Un an plus tard, jour pour jour, la terre de Milpa Alta tremblera.

---

<sup>17</sup> HUERTA, E., *Los eróticos y otros poemas*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 31-64.

Dans les lettres mexicaines, le nom d'Efraín Huerta est généralement associé à trois notions : l'amour, la ville et la révolution. S'il est considéré à juste titre comme le poète révolutionnaire de l'amour et de la ville, il a contribué à forger cette image par ses propres déclarations. Par exemple, il avoue en 1973 au journal *Excélsior* : « Y un solo hilo : el Amor, al que soy fiel, como fiel he sido a mi pobreza, a mi independencia y a mi poesía, tan mala y tan sin publicidad, pobrecita »<sup>18</sup>. Cette vision a été également alimentée par la critique qui a eu à cœur de mettre en avant ces trois aspects. Une grande partie des travaux critiques que nous avons recensés sur l'œuvre d'Efraín Huerta proviennent pour la plupart de quotidiens ou de suppléments culturels : *Excélsior*, *El Nacional*, *La Jornada semanal*, *Diorama de la cultura* ou encore *El Herald Cultural*. En tant que journaliste, s'il semble cohérent de voir que des articles lui sont consacrés dans des journaux, peu d'entre eux constituent des travaux de fond sur son œuvre. Notons néanmoins que quelques auteurs ont réussi à y effectuer une analyse approfondie de certains aspects de son écriture. Nous pensons notamment à Manuel Apocada qui a publié dans *Excélsior* au mois de juin 1994 deux articles sur la rhétorique des « poemínimos »<sup>19</sup>. Pour ce qui est des articles dans les revues de littérature, ceux-ci restent finalement peu nombreux et souvent superficiels<sup>20</sup>.

En revanche, les travaux qui ont véritablement apporté une pierre à l'édifice de la critique des œuvres d'Efraín Huerta tiennent à deux thèses de doctorat nord-américaines. Leurs auteurs sont Ricardo Aguilar pour la première thèse et Guadalupe Guillermo Villarreal Salgado pour la seconde. Ces deux thèses ont été écrites à une époque où Efraín Huerta, sur la fin de sa vie, jouissait d'une certaine renommée que les différents prix qui lui avaient été attribués avaient nourrie. Ces deux thèses ont été élaborées aux États-Unis : en 1976, à l'Université du Texas à El Paso pour Ricardo Aguilar, en 1980, à l'Université de Californie à Irvine pour Guadalupe Guillermo Villarreal Salgado. Ces travaux universitaires – publiés par la suite – se sont attachés à étudier l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Il s'agit d'un travail d'envergure qui permet de mieux saisir le rapport de l'auteur aux époques qu'il a traversées. La thèse de Ricardo Aguilar devenue par la suite le premier ouvrage portant sur Efraín Huerta

---

<sup>18</sup> SALDAÑA, Magdalena, « Efraín Huerta : “Soy fiel al Amor, como fiel he sido a mi poesía, tan mala y tan sin publicidad” », *Excélsior*, 14 de julio de 1973, p. 2-B.

<sup>19</sup> APOCADA, Manuel, « Retórica en los Poemínimos », *Excélsior*, 18 junio de 1994, p. 2-C et « Retórica en los Poemínimos (II) », *Excélsior*, 21 junio de 1994, p. 4-C.

<sup>20</sup> Parmi les articles qui évoquent des aspects intéressants de son œuvre mais ne les approfondissent pas, nous pouvons citer par exemple : LAVÍN CERDA, Hernán, « El Cocodrilo inolvidable », *Tierra adentro*, n° 79, abril-mayo de 1996, p. 29-35 ; ESPINASA, José María, « Diario de voces. La poesía de Efraín Huerta », *Textual*, 7 de noviembre de 1989, p. 6-10; HERNÁNDEZ, Francisco, ORGAMBIDE, Pedro, « Efraín Huerta, el poeta en el ojo del ciclón », *Casa de la Américas*, año XXIV, n° 139, julio-agosto de 1983, p. 21-26.

et son œuvre et que l'auteur a sobrement intitulé *Efraín Huerta*<sup>21</sup> fait le bilan des critiques apportées à son œuvre. Il en reprend différents aspects et, bien souvent, démonte les arguments des critiques avec force exemples et analyses. Il ressort de cette étude que ceux qui se sont attardés sur l'œuvre d'Efraín Huerta ont témoigné peu d'intérêt tant pour l'auteur que pour l'ensemble de ses ouvrages. Le travail de recherche de Ricardo Aguilar vient en ce sens combler les lacunes provoquées par les vides dans la critique. Quant à l'étude de Guadalupe Villareal Salgado, elle est construite sur trois axes thématiques qui, s'ils sont ceux qui ont été mis en avant par la critique, vont tout de même permettre d'approfondir l'étude des œuvres du poète. Dans *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*<sup>22</sup>, l'auteure distingue trois étapes dans l'œuvre poétique d'Efraín Huerta : la poésie amoureuse qui est celle des premiers recueils, la poésie des années 1930, puis la poésie plus engagée correspondant à la thématique de la révolution (1937-1968) et enfin la troisième étape, celle qu'elle appelle la « antipoesía » en écho à Nicanor Parra, porte sur les « poemínimos » et s'étend de 1968 jusqu'à la mort du poète. Cette étude ainsi que la première ont permis de « baliser » l'œuvre du poète mexicain et de l'étudier plus facilement. Cependant, il nous semble qu'en essayant d'embrasser l'ensemble de la production du poète, les auteurs laissent de côté certains détails qui mériteraient d'être développés davantage. C'est à cette tâche que le critique littéraire José Homero s'est attelé dans son ouvrage portant sur les premiers textes d'Efraín Huerta, en particulier les ouvrages *Absoluto amor*, *Línea del alba* et *Los hombres del alba*. Plus récent que les deux thèses nord-américaines, le livre de José Homero est une étude qui éclaire le tissu textuel de ces premiers recueils ainsi que les références littéraires qui le parcourent<sup>23</sup>. Ainsi, on peut affirmer que ces trois ouvrages constituent les travaux les plus denses sur l'œuvre d'Efraín Huerta à ce jour.

Le fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique nous fournit donc l'occasion de porter un nouvel éclairage sur l'œuvre d'Efraín Huerta ainsi que sur ses écrits inédits. Rendue officielle en 2008, cette acquisition arrive à point nommé. En effet, depuis la publication de l'ouvrage de José Homero en 1991, seul celui que la fille cadette du poète, Raquel Huerta-Nava, a dirigé en 2002<sup>24</sup>, à l'occasion de l'anniversaire des vingt ans de la mort de son père et comprenant des articles critiques sur l'œuvre de ce dernier, est venu grossir sa bibliographie critique. En effet, les derniers ouvrages portant sur cet auteur se

<sup>21</sup> AGUILAR, Ricardo, *Efraín Huerta*, México, Tinta Negra, 1984.

<sup>22</sup> VILLARREAL SALGADO, Guadalupe Guillermo, *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*, Irvine, University of California, Dissertation Ph. D. in Spanish, 1980.

<sup>23</sup> HOMERO, José, *La construcción del amor. Efraín Huerta, sus primeros años*, México, Tierra Adentro, 1991.

<sup>24</sup> HUERTA-NAVA, R. (dir.), *Efraín Huerta. El alba en llamas, op. cit.*



réduisent à une anthologie de 2004, *Piel de cocodrilo*. Efraín Huerta qui, quoique joliment illustrée, est avant tout destinée à un public d'enfants.

Aussi, le fonds Efraín Huerta fait-il son apparition à un moment où la critique commence progressivement à oublier l'œuvre de cet auteur. Les documents qui le composent vont nous offrir l'occasion d'entreprendre une exploration nouvelle sur Efraín Huerta ainsi que sur son écriture en nous appuyant sur les lettres qu'il a adressées à Mireya Bravo entre 1933 et 1935. En outre, l'objectif de notre travail n'est pas de déconstruire les trois aspects mis en avant jusqu'à présent dans les articles consacrés à son œuvre : l'amour, la révolution et la ville. Certes, l'aspect qui ressort de ces différents documents est la thématique amoureuse que l'on retrouve dans ses premiers recueils mais, en revanche, les lettres de 1933 à 1935 ne font pas état d'activisme politique. Il nous semble que de nombreux articles critiques succincts portant sur Efraín Huerta passent trop souvent sous silence les textes de l'auteur pour se réfugier derrière son étiquette de poète militant. Il y a, par exemple, de très beaux poèmes, tel que « El Tajín » publié en 1963 sous forme de plaquette, qui mériteraient d'être davantage étudiés. Enfin, la thématique urbaine est totalement absente des lettres et des poèmes qu'elles contiennent. À travers notre travail de recherche fondé sur des documents inédits datant des années pendant lesquelles l'auteur a établi un premier rapport avec la littérature, nous nous proposons de compléter l'évaluation qui a été portée sur son œuvre. Plutôt que de fonctionner par thèmes – l'amour, la révolution et la ville –, nous avons préféré pénétrer dans l'univers de cette correspondance par étapes en nous attachant, dans un premier temps, aux aspects contextuels que révèlent les lettres, puis au lien entre la pratique épistolaire et l'écriture poétique et, enfin, à la genèse de son premier recueil qui se donne à voir dans cette correspondance. Nous avons fait le choix d'une démarche progressive car elle nous semble respecter les évolutions de l'écriture de l'auteur posée dans le temps. Une telle méthode est aussi la plus à même de saisir le premier recueil de l'auteur étudié à la lumière de cette correspondance.

En outre, ce travail de recherche vise à combler les lacunes qui existent dans l'hispanisme français qui n'a jamais accordé d'intérêt à ce poète. Par exemple, nous n'avons recensé aucun article en langue française sur cet auteur. On en veut pour preuve la seule présence du poète dans deux anthologies en français consacrées à la littérature mexicaine<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> COUFFON, Claude, GOUEDIC, René (trad.), « Efraín Huerta : “La fille soûle”, “Déclaration de haine”, *Poésie mexicaine du XX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Patiño, 2003, p. 192-201. OLLÉ-LAPRUNE, Philippe, « Efraín

Aussi, la découverte de l'existence de ce fonds va-t-il donc nous permettre d'étoffer les travaux menés sur Efraín Huerta aux États-Unis et au Mexique et de compenser de la sorte de le vide critique français. Enfin, nous avons choisi d'inscrire une partie de notre travail dans une démarche génétique, inspirée de la critique génétique, science qui a fait des manuscrits modernes son objet d'étude. La recherche française en matière de critique génétique portant sur des auteurs latino-américains ou espagnols est en plein essor et ne demande qu'à être enrichie par de nouveaux travaux. Pour l'hispanisme français, l'apport de notre travail de recherche est donc double : il prétend à la fois combler le vide critique et enrichir la recherche en critique génétique portant sur des manuscrits d'auteurs de langue espagnole. Enfin, il est important de noter que ce fonds a suscité un intérêt chez une autre chercheuse, Alejandra Proaño Sánchez de l'Université Javeriana de Bogotá qui a rédigé un mémoire de Master portant sur le fonds Efraín Huerta et qui publiera en 2014 un ouvrage sur cette correspondance. À la différence de notre travail, sa démarche est plus centrée sur le rapport entre le texte et l'image et ne contient pas d'analyse génétique des poèmes<sup>26</sup>. Cette présente thèse, nous semble-t-il, va compléter l'étude d'Alejandra Proaño Sánchez en s'intéressant davantage à l'aspect textuel des documents.

Mais pour mieux comprendre la position que nous avons choisi d'adopter face à ces documents, il convient de revenir avec précision sur le contenu de ce fonds de la Bibliothèque Nationale du Mexique. Le fonds Efraín Huerta est un fonds très riche. Selon le classement effectué par la BNM<sup>27</sup> en 2009, il contient au total 964 documents numérotés et classés ainsi que deux boîtes d'exemplaires de revues et de coupures de presse portant sur Efraín Huerta ou son œuvre dont le nombre exact nous est inconnu. Ces pièces sont classées dans différentes boîtes selon leur nature et surtout en fonction de leur date de rédaction. Elles sont au nombre de 18. Ce fonds documentaire est hétérogène car outre qu'il contient la correspondance de l'auteur avec celle qui allait devenir son épouse en 1941, il accueille également des articles de journaux, des versions originales de poèmes tapuscrits ou bien manuscrits. Les quatre premières boîtes contiennent les lettres qu'Efraín Huerta a envoyées à Mireya Bravo entre

---

Huerta : "La fille ivre", "El Tajín" et "Répons pour un poète écartelé" », traductions de Jean-Luc Lacarrière, *Cent ans de littérature mexicaine*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 248-253.

<sup>26</sup> D'après les entretiens que nous avons eus avec l'auteur qui nous a aimablement transmis le chapitre deux de son ouvrage dont la publication est prévue pour 2014 : *Cartas de amor e imaginario femenino en el Archivo epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo (1932-1949)*, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana.

<sup>27</sup> Ces chiffres sont les derniers chiffres officiels qui nous ont été aimablement transmis au mois de septembre 2013 par Monsieur Filberto Esquivel, l'archiviste en charge du Fonds Réservé. Lors de nos séjours de recherche à Mexico les documents étaient en cours de classement.

1933 et 1948 : la première comprend 31 documents allant de 1932<sup>28</sup> à 1933, la deuxième boîte contient 76 lettres de 1934, la troisième 48 lettres de 1935 et, enfin, la quatrième boîte fait état de 41 documents allant de 1936 à 1948. Enfin la boîte sept contient 91 lettres ou poèmes non datés.

Ensuite, les boîtes cinq et six renferment des poèmes manuscrits de l'auteur : 27 documents pour la première et 63 documents pour la seconde. Les boîtes 8, 9, 10 et 11 sont des dossiers de coupures de presse consacrées à l'auteur ou à son œuvre. Elles comptent en tout 224 documents divisés de la manière suivante : 16 documents pour la boîte 8, 43 pour la boîte 9, 95 pour la boîte 10 et 70 pour la boîte 11. La boîte 12 comprend 57 articles de presse sur les œuvres publiées de l'auteur et sur les différents prix qui lui ont été attribués au cours de sa vie. La boîte 13 présente 106 documents de nature très diverse : des articles sur les conférences données par l'auteur ou bien sur son œuvre, des lettres ainsi que 4 télégrammes et des poèmes imprimés et publiés sous forme de livrets. La boîte 14 présente, quant à elle, 121 documents qui sont tantôt des articles de presse sur l'auteur et son œuvre tantôt des articles de presse rédigés par l'auteur, des traductions de ses poèmes et des poèmes écrits en hommage au poète. La boîte 15 comprend 72 articles de journaux d'Efraín Huerta tandis que la boîte 16 accueille 7 documents qui sont des lettres de condoléances adressées à la famille après son décès ainsi que des annonces de conférences portant sur son œuvre. Enfin les deux dernières boîtes contiennent 26 exemplaires de revues relatives à la première et 29 exemplaires de journaux pour la seconde comprenant chacun au moins un article sur l'auteur.

Cette description des documents du fonds Efraín Huerta permet de s'apercevoir que celui-ci dépasse largement le titre officiel qui lui a été donné : « Archivo epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo ». En réalité, ces archives épistolaires ne correspondent qu'aux quatre premières boîtes et à la boîte 7. Devant la richesse de ce fonds et surtout devant l'abondance de documents qu'il renferme, il nous a fallu faire un choix pour donner une cohérence à notre objet d'étude. C'est pourquoi, bien que nous ayons parcouru l'ensemble des documents, nous avons choisi de circonscrire notre objet d'étude aux boîtes 1, 2, 3, 4 et 7 contenant en totalité 287 lettres.

---

<sup>28</sup> Le document de 1932 est un écrit que Huerta a donné à Mireya mais qui a été rédigé avant qu'ils ne commencent leur échange épistolaire.

Sur ces 287 lettres, nous nous sommes arrêtée sur 110 d'entre elles que, pour une grande partie, nous avons étudiées dans notre thèse<sup>29</sup>. En comparant ce chiffre avec celui de l'ensemble des documents du fonds, soit plus de 950 documents, il ressort que notre recherche n'en exploite finalement qu'une infime partie. Et pourtant, il nous semblait essentiel de commencer nos recherches sur l'auteur en nous arrêtant sur ses premiers écrits qui vont se révéler très riches. En outre, la plupart des lettres que nous allons étudier sont inédites. En effet, quelques-unes ont été publiées avant l'acquisition de ce fonds par la Bibliothèque Nationale du Mexique dans l'ouvrage *Efraín Huerta: Absoluto amor* (1984) de Mónica Mansour retraçant la vie de l'auteur à partir de documents personnels de l'auteur<sup>30</sup>. De même, d'autres ont paru dans le numéro 9 de la revue *Biblioteca de México* en 1992<sup>31</sup>. Toutefois, dans ces deux publications, les pièces n'apparaissent qu'à titre d'illustration et ne sont nullement analysées.

La démarche que nous avons retenue devant cette correspondance se fonde sur une observation simple. Ces lettres débutent en 1933. Or, c'est à ce moment-là que le jeune homme s'initie à la poésie. La concomitance qui existe entre les lettres et les poèmes – le premier envoi d'Efraín à Mireya est un poème qu'il lui a recopié<sup>32</sup> – a constitué pour nous un premier élément digne d'intérêt. En effet, nous entendons par « lettre » tous les documents envoyés ou transmis à Mireya en mains propres et qui peuvent aussi bien être un texte épistolaire qu'un poème contenu dans la missive. Cette correspondance est évidemment incomplète parce que nous n'en disposons que d'une partie, les lettres que Mireya Bravo a écrites à Efraín Huerta étant absentes de ce fonds. Notons également que le rapport entre la poésie et l'épistolaire est très étroit car la plupart des lettres de cette correspondance accueillent des poèmes qu'Efraín destine à Mireya.

---

<sup>29</sup> Voir la liste des documents mentionnés dans la bibliographie. Dans les notes en bas de page du présent travail, nous nous référerons aux documents du fonds en mentionnant les sigles suivants : BNM (Bibliothèque Nationale du Mexique), FR (Fonds Réserve), AEEH-MB (Archives Epistolaires Efraín Huerta-Mireya Bravo) auxquels nous ferons suivre le numéro de la boîte dans laquelle se trouve le document, par exemple « boîte 3 », et enfin le numéro du document, par exemple « document n° 4 » ainsi que le numéro du folio cité. Notons que la foliotation de ce fonds n'est pas uniforme car les documents ont été classés de deux manières différentes : soit la foliotation est suivie et chaque numéro de folio correspond à la page mentionnée et nous aurons dans ce cas une numérotation du type « fol. 1 », soit la foliotation fait mention du recto et du verso du document et nous aurons alors « fol. 1 r° » ou « fol. 1 v° ».

<sup>30</sup> MANSOUR, M., *Efraín Huerta: Absoluto amor, op. cit.*, p. 10-11. Il s'agit de quatre pages d'un de ses cahiers de 1933 ainsi que des notes littéraires de 1933, 1934 et 1935. Le cahier correspond au document n° 75 de la boîte 7 et les notes à des documents que nous n'avons pas identifiés et qui se trouvent dans les boîtes 1, 2 et 3.

<sup>31</sup> *Biblioteca de México*, n° 9, mai-juin 1992, p. 21-22, p. 31, et p. 42-43. Le document de la page 21 est une lettre que l'auteur a adressée à Mireya en février 1934 mais que nous n'avons pas pu identifier dans le fonds. Celui de la page 31 est un poème en prose : il correspond au document n° 22 de la boîte 3. Les poèmes des pages 42 et 43 apparaissent dans le document n° 17 situé dans la boîte 2.

<sup>32</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 11.

En outre, la démarche générale de notre thèse consiste à prendre comme objet d'étude les lettres de cette correspondance et de tenter d'éclairer la genèse de son écriture poétique. Certes le terme « lettre » désigne la missive mais elle renvoie également aux mots qui se déploient sur la page. Notre étude ne saurait donc se limiter au « genre » épistolaire. Elle s'attardera également sur l'écriture dont la maturation se révèle au fil des missives. Notre travail, s'il n'est consacré qu'aux lettres d'Efraín Huerta à Mireya Bravo, prétend toutefois donner une vision complète des documents étudiés. C'est pourquoi nous avons choisi de les aborder sous trois angles différents correspondant aux axes définis dans notre travail de recherche et qui seront développés dans chacune de ses parties : l'intertextualité, l'épistolaire et la genèse.

Nous avons élaboré notre étude à partir du constat suivant : la lettre d'Efraín Huerta adressée à Mireya Bravo présente trois facettes. Tout d'abord, ces documents offrent de multiples explications sur le contexte dans lequel l'auteur a commencé à écrire des poèmes. Ensuite, ces lettres accompagnent son travail d'écrivain en même temps qu'elles le nourrissent et l'influencent. Enfin, nous montrerons que les lettres constituent un espace de travail pour l'écriture poétique car elles renferment de nombreux poèmes.

Ces trois observations nous ont conduite à penser notre travail de la manière suivante : la première partie sera consacrée à la fois à l'étude du contexte culturel dans lequel évolue l'auteur au début des années 1930 et qui imprègne les lettres mais aussi à son rapport singulier avec la lecture comme le montre l'abondance de citations et de références à de nombreux ouvrages en vogue dans la correspondance. C'est en effet dans ces premières années que le jeune homme s'initie la poésie tant comme lecteur que comme auteur. Cet apprentissage se manifeste autant par la présence de nombreuses citations dans les lettres d'Efraín Huerta que par les poèmes qu'il transmet à Mireya. Ces lettres, qui rappellent souvent des pages de cahier d'écolier par leur écriture claire et ordonnée, témoignent de son rapport à la littérature de son temps. Avidé de lecture, Efraín Huerta dévore la poésie des Contemporáneos, la génération de poètes mexicains qui précède la sienne mais aussi les œuvres de poètes européens et en particulier ceux de la génération de 1927 en Espagne – Rafael Alberti, Pedro Salinas, Federico García Lorca et Antonio Machado. Il s'agit ici d'une étape fondamentale dans la construction de son rapport à la littérature que nous nous efforcerons d'éclairer dans notre première partie.

Dans la deuxième partie, nous nous interrogerons sur le lien entre la pratique épistolaire et l'écriture poétique. Nous partirons de certaines lettres auxquelles nous consacrerons les deux premiers chapitres de cette partie pour, dans le troisième chapitre, nous concentrer sur le premier recueil de l'auteur, *Absoluto amor*. Dans le premier chapitre, nous reviendrons sur les caractéristiques propres à toute lettre et qui, selon nous, ont pu influencer son écriture poétique. Le deuxième chapitre sera moins général car il ne sollicitera que la façon dont l'auteur traite la destinataire. Cet angle d'approche va nous fournir l'occasion de comprendre pourquoi le fait d'écrire à Mireya conduit progressivement Efraín Huerta à faire de Mireya à la fois sa muse et la protagoniste des ses poèmes de jeunesse. Enfin, nous nous attarderons dans le dernier chapitre de cette partie sur l'étude du recueil *Absoluto amor* afin de saisir l'incidence que la pratique épistolaire a pu avoir sur l'élaboration de ce recueil et de mieux appréhender la genèse de l'œuvre qui va être abordée dans la dernière partie de notre travail. Cette étude est totalement nouvelle puisque ce recueil n'a jamais été étudié à la lumière de la correspondance d'Efraín Huerta : en 1991, José Homero en avait proposé une interprétation dans *La construcción del amor. Efraín Huerta, sus primeros años*, mais il n'avait pas connaissance de ces lettres.

Après avoir analysé ce recueil, il nous sera plus aisé d'étudier les documents de la correspondance dans une perspective génétique. En ce sens, la troisième partie de notre travail se concentrera sur l'idée que les lettres constituent un espace de création poétique. Dans un premier temps, nous mettrons en avant les principales caractéristiques de son écriture poétique en abordant les poèmes contenus dans les lettres comme s'il s'agissait de brouillons puis, dans un second temps, nous nous attarderons plus précisément sur la genèse du recueil *Absoluto amor* en confrontant les diverses versions des poèmes manuscrits contenues dans cette correspondance.

Aussi, c'est donc par une démarche très souvent comparative cherchant, d'une part, à mettre en regard les lettres de la correspondance entre elles, et, d'autre part, à confronter les poèmes manuscrits de cette correspondance avec leur version publiée, que nous prétendons saisir les principales caractéristiques de cette correspondance. Celles-ci nous permettront alors d'éclairer d'un jour nouveau le travail d'écriture du poète et de montrer qu'à l'horizon de la lettre se trouve l'œuvre.



**Première partie :**

**La lecture comme vecteur de création  
poétique pour Efraín Huerta**





Les lettres qu'Efraín Huerta a adressées à Mireya Bravo, entre 1933 et 1935, et qui se trouvent archivées à la Bibliothèque Nationale du Mexique correspondent à la période durant laquelle l'auteur s'est initié à la poésie, tant du point de vue académique au cours de ses années d'étude à l'Ecole Nationale Préparatoire (ENP), que du point de vue personnel grâce à la pratique de la lecture. Ces missives constituent non seulement un espace de communication privilégié pour les correspondants mais aussi un lieu d'échange sur la littérature tant elles abondent en références littéraires, en conseils de lecture, en recopiage de textes et en citations. Au même titre qu'un journal intime ou qu'un carnet de lecture, la correspondance entre Efraín Huerta et Mireya Bravo fait part des lectures qui l'ont accompagnée tout au long des années ici considérées, nous faisant entrer en quelque sorte, de manière détournée, dans sa bibliothèque de jeunesse.

Aussi, une étude des débuts poétiques d'Efraín Huerta ne saurait faire l'économie d'une analyse précise des lectures qui ont escorté l'échange épistolaire au cours de toute cette période. De ce fait, notre démarche de recherche va à l'encontre de l'idée que le poète aurait pu être touché par la « grâce » de l'inspiration. Elle a, en revanche, l'objectif de révéler la façon dont le jeune poète s'est forgé sa propre écriture en se frottant aux textes d'autrui.

Pour saisir l'importance que la pratique de la lecture a jouée dans son entrée en poésie, il convient de nous arrêter sur les traces que ces lectures ont laissées aussi bien dans ses lettres que dans ses propres créations. Mais avant, il est de bonne méthode de dresser un panorama du paysage littéraire qui s'offrait à Efraín Huerta à l'époque de la rédaction de cette correspondance et c'est ce que nous nous proposons d'observer dans le premier chapitre à travers l'étude de deux types de publications très en vogue au Mexique dans les années 1930 : d'une part, la revue, et d'autre part, l'anthologie poétique. Nous constaterons que ces deux types d'ouvrages ont profondément marqué l'entrée en poésie d'Efraín Huerta.

Dans les deux chapitres suivants, nous nous attacherons aux manifestations de la lecture dans la correspondance afin de comprendre la façon dont celle-ci a pu insuffler le goût de la poésie au lecteur, d'une part, et dont elles ont imprégné son esprit, d'autre part. Pour ce faire, l'approche choisie relève d'une analyse progressive des traces de la lecture dans les lettres : c'est pourquoi nous partirons des traces les plus évidentes, telles que la collecte de citations, pour nous diriger progressivement vers les traces les plus infimes de ces lectures, susceptibles de s'incarner dans les poèmes de l'auteur à l'échelle d'une strophe, d'un vers ou même d'un mot. Notre intérêt pour les citations qui parsèment les lettres s'explique par le fait

que la citation implique toujours une sélection. Le poète ne recopie pas au hasard. Il y a dans la pratique citationnelle une intentionnalité qui se dessine et qui va constituer l'angle d'approche principal de notre étude. À travers ces citations nous nous efforcerons de comprendre les motifs qui poussent l'auteur à choisir un passage plutôt qu'un autre. À cet égard, nous mettrons en regard la citation avec, d'une part, le contexte épistolaire qui l'entoure et, d'autre part, le texte d'où elle est extraite.

En outre, nous allons nous efforcer d'éclairer au fur et à mesure de notre analyse la notion de citation. Nous avons volontairement construit notre étude sur la distinction entre la citation isolée du texte et la citation intégrée au texte parce que les enjeux sont différents pour celui qui la convoque. En effet, la citation isolée, par l'importance que lui accorde Efraín Huerta en la plaçant souvent sur une page blanche, tire surtout son origine de l'apprentissage de l'écriture poétique alors que la citation intégrée au texte, qu'il s'agisse du discours épistolaire ou du discours poétique, relève davantage de l'invention. Néanmoins, l'une comme l'autre vont, chacune à leur manière, le mener vers la création et vers l'acquisition d'un langage poétique personnel.

## Chapitre 1 : L'incidence de la lecture sur l'entrée en poésie

### d'Efraín Huerta

Pour évaluer le rôle fondamental que la lecture a pu jouer pour Efraín Huerta dans l'acquisition d'un langage poétique propre, il faut revenir sur ses habitudes de lecteur. Avant même qu'il ne fasse son entrée à l'Ecole Nationale Préparatoire (ENP), en février 1931, le jeune poète consacrait déjà beaucoup de temps à cette activité, comme en témoigne le récit du dramaturge Rafael Solana, qui rappelle les circonstances de sa rencontre avec celui qui allait devenir un grand ami :

[...] la primera vez que se dejó ver de sus compañeros, muchos de los cuales veníamos de otras secundarias y no lo conocíamos, fue al parecer como el único alumno en el salón que supo qué significaba « le dard empoisonné du sauvage », y de quién era ese verso, cuando el maestro Loera y Chávez lo hizo vibrar sorpresivamente, en mitad de una clase de Historia de México.<sup>33</sup>

Le contact à l'ENP avec d'autres jeunes gens aussi passionnés de littérature va exacerber son avidité pour les livres et stimuler sa curiosité littéraire. L'abondance de références littéraires qui émaillent sa correspondance laisse à penser que le poète est un grand lecteur, comme le révèlent les lettres qui composent le fonds Efraín Huerta, où leur auteur fait parfois allusion à ses lectures passées et à venir. En effet, dans une lettre écrite un 28 février, il cite plusieurs livres qui l'ont accompagné au cours des deux derniers mois et fait part à sa correspondante de ses intentions de lecture :

Agoto mis horas en la lectura. Hacía años que no leía en una biblioteca. [...] En enero leí nueve libros, sobresaliendo Pellicer por enésima vez, con *6, 7 poemas*; García Lorca, *Poema del cante jondo*, y Menéndez Pidal, con los *Romances*. En febrero ¡ay febrero! leí veinticuatro, destacándose Azorín, indiscutible; Torres Bodet, ídem; Alberti, *Supervielle*, d'Ors. Hoy, último día, me anoté dos magníficos libros de Alfonso Reyes, el excelente y activísimo regiomontano y el *Romance de la Vía Láctea* de Lafcadio Hearn. Espero poder leer este año cerca de doscientos (¿doscientos?) (¡qué lata!) libros.<sup>34</sup>

Les livres qu'il lit sont aussi nombreux que divers : il apprécie le roman aussi bien que la poésie, la littérature mexicaine contemporaine tout comme la poésie espagnole ou française. Bien que l'année de la rédaction de cette lettre ne soit pas indiquée, nous savons cependant que celle-ci a été rédigée en 1934 puisqu'à la première page il revient sur les

<sup>33</sup> SOLANA, Rafael, *Excelsior*, 15 décembre 1977, cité par MANSOUR, Mónica, *Efraín Huerta. Absoluto amor*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1984, p. 8.

<sup>34</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document sans numérotation, fol<sup>os</sup>. 1-2.

circonstances de sa rencontre avec Mireya et précise qu'ils se connaissent depuis presque un an<sup>35</sup>. Il ajoute à ces mots des conseils de lecture en recommandant vivement à la jeune femme de lire *La porte étroite* d'André Gide :

Me gustaría que leyera *La puerta estrecha*, de André Gide. Si Lope Solana me la devuelve a tiempo, se la llevo el sábado. Si no, le llevo *Destierro*, de Jaime Torres Bodet. Y si no, le llevo *Fábula*, una publicada por Alejandro Gómez Arias y Miguel N. Lira (con un poema magnífico de Pellicer, prosa buena de Efrén Hernández, y algunas cosas más, pasaderitas).<sup>36</sup>

Cette lettre dévoile que la relation qui unit les deux amis repose d'abord sur l'échange littéraire, et lorsqu'ils se retrouvent, c'est pour partager leur goût pour la lecture. Leurs conversations peuvent même se poursuivre jusque dans leurs lettres. Il peut arriver que le poète y prodigue ses conseils de lecture, interroge Mireya sur ses lectures en cours ou recopie un extrait de texte pour lui en faire cadeau<sup>37</sup>. La lecture constitue bel et bien le point de départ de leur amitié.

Si l'auteur ne mentionne que des romans et des recueils dans ses courriers, il est évident que son intérêt ne se limite pas à ce type de documents. Deux autres supports littéraires sont également évoqués dans sa correspondance : les revues et les anthologies. En effet, dans les années 1930, celles-ci sont très appréciées par les étudiants car elles leur permettent d'avoir accès à des textes divers et variés pour un prix réduit. Pendant ses années d'études, Efraín Huerta ne peut que très rarement s'offrir des livres mais le prêt d'ouvrages avec ses amis compense ce manque. Il a même recours au recopiage, comme il l'a rappelé dans l'un des ses entretiens avec Cristina Pacheco, à la fin de sa vie :

– ¿Puedes decir que entonces empezaste a interesarte realmente más por el dibujo que por la literatura?  
– Sí, gracias a Cristóbal Sayago: él era rico y nos prestaba libros que yo copiaba íntegros... [...]. Efraín se dirige hacia un librero lateral y de allí, saca unos cuadernitos sin pasta, de magnífico papel revolución, en cuya primera pagina se lee: « Notas y selecciones »... Todos tienen consignada la fecha: 1932, 1933, 1934...  
– Este de 1933 lo escribí en Irapuato; este de 34 tiene unos fragmentos de Unamuno  
– hay otros nombres y entre ellos aparece, reiteradamente, el de Alfonso Reyes.  
– Y mira este otro – insiste, mostrándome su manuscrito de *Los fantasmas del deseo* de Luis Cernuda, 1933.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> *Ibid.*, fol. 1 r<sup>o</sup>. Nous savons que la rencontre entre Efraín et Mireya a eu lieu au début de l'année 1933, voir *infra*, p. 182-183.

<sup>36</sup> *Ibid.*, fol. 1 v<sup>o</sup>. « Lope Solana » est le surnom que donne Efraín Huerta à son camarade de classe, Rafael Solana.

<sup>37</sup> Sur le rôle du recopiage et de la citation, voir les chapitres suivants.

<sup>38</sup> Entretien réalisé par Cristina Pacheco : PACHECO, Cristina, « Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n<sup>o</sup> 833, 4 junio de 1978, p. 6. Ces cahiers se trouvent actuellement dans le Fonds Réserve.

Ce détail pécuniaire peut expliquer la forte présence des revues et des anthologies dans la vie de l'épistolier, mais il n'en est évidemment pas l'unique motif. C'est pourquoi ce chapitre va s'attacher à mettre en lumière l'importance que ces deux types de publications revêtent tant du point de vue de sa pratique de la lecture que de celui de son initiation à la poésie.

### **1.1 Les revues des années 1920-1930 : de multiples ouvertures sur le monde**

La relation épistolaire qu'entretiennent Efraín Huerta et Mireya Bravo se nourrit de littérature. Tantôt le poète lui brosse le portrait d'un écrivain ou d'un artiste, tantôt il revient sur des éléments liés au contexte de l'époque ; naturellement convoqués au gré de son propos, ces détails surgissent au détour des pages. Sur ce point, la missive rédigée le 11 septembre 1934, et qu'il a intitulée « Carta para Andrea de Plata »<sup>39</sup>, constitue un bel exemple de ce type de courrier informatif. Il consacre la première page aux mouvements d'avant-garde littéraire et dans la deuxième page il égrène des références musicales. Les deux pages suivantes présentent des citations littéraires, la cinquième propose une définition du matérialisme économique tandis qu'à la dernière page se trouve l'un de ses poèmes. C'est la deuxième page de cette lettre que nous transcrivons, et c'est elle qui va retenir notre attention. L'épistolier y fait un recensement des auteurs, des revues et des œuvres qui ont marqué son époque, et dans un souci de clarté pour Mireya, il fait défiler ces références de façon chronologique. Bien que très synthétique, cette réflexion sur le contexte littéraire contemporain de l'auteur est riche d'informations car elle permet d'embrasser l'étendue des sources littéraires qui étaient à la portée d'Efraín Huerta. C'est à partir des références bibliographiques présentes dans ce document que nous pourrions éclairer sa position à l'égard du contexte littéraire mexicain des années 1930.

---

<sup>39</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 15. Pour la signification que prend le nom « Andrea de Plata » dans la correspondance, voir *infra*, p. 153 et p. 228.

« Vanguardismo, para los antis, significa, versos largos y cortos enroscados como virutas, aserrín de imágenes – viejos ídolos, viejos tro = pos – bien molido y apretado todo ello. »

1928, en la *Revista de Avance*. Habana, Cuba.

Origen de la Vanguardia, en México:  
Muerto RLV<sup>40</sup>, los jóvenes voltean los ojos a EGM<sup>41</sup>.  
Después a España, JRJ<sup>42</sup>. Luego a Francia, In=glaterra, EEUU: Cocteau, Picasso, Supervielle, Joyce, etc.  
Revistas : 1922, *La Falange*. *Ulises*. *Contem = poráneos*, *Escala* y otras, hasta *Barandal* y los *Cuadernos del Valle de México*.  
Ya conoces casi a todos, desde López Velarde a Paz, Rafaelsolana, y Vicente Magdaleno.

Te prometo una breve reseña del movimiento es=pañol. (Creo que la última antología de Gerar =do Diego vale doce pesos. La de Cuesta, aquí, se vendía en la lagunilla en veinte centavos...)

¿Qué te pareció lo de Jarnés?<sup>43</sup>

### 1.1.1 Les avant-gardes littéraires au Mexique

À partir d'une définition de l'avant-gardisme recopiée dans la revue cubaine *Revista de Avance* (1927-1930), l'épistolier établit la liste des revues et des auteurs qu'il intègre à ce mouvement. *Revista de Avance* est essentiellement pensée pour la diffusion culturelle nationale et internationale et permet à certains artistes de se faire connaître au plan national, en particulier dans le domaine de la musique et de la peinture. Mais rapidement, devant l'arrivée des artistes d'avant-garde européens, elle va s'imprégner de ce mouvement et chercher à assimiler leurs enseignements. Ainsi, les écrivains, les poètes et les peintres cubains qui se se donnent à connaître grâce à la revue, agissent dans l'ombre des artistes européens :

En fait, les textes (essais, traductions, comptes rendus) sur la littérature et les arts français en particulier, mais aussi sur les auteurs et les artistes espagnols occupent en volume une place considérable par rapport aux textes relatifs à Cuba et même, toute proportion gardée, par rapport aux textes concernant les différents pays d'Amérique latine. Plus exactement, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Léon Paul Fargue, André

---

<sup>40</sup> Ce sont les initiales de Ramón López Velarde.

<sup>41</sup> Ce sont les initiales d'Enrique González Martínez.

<sup>42</sup> Allusion à Juan Ramón Jiménez.

<sup>43</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 15, fol. 1 v°. L'image est ici reproduite dans son intégralité et dans une transcription la plus fidèle possible à l'original. Néanmoins, pour plus de clarté, l'italique a été rajouté pour les titres.

Gide, Jean Giraudoux, Paul Morand, Philippe Soupault, Paul Valéry, apparaissent en position de modèles esthétiques et de références théoriques dont il sera salubre de s'inspirer à tout prix.<sup>44</sup>

Il faut noter que certains artistes européens de l'époque figurent également sur la liste des auteurs cités par Efraín Huerta. Cela souligne que deux aires géographiques bien distinctes, les Antilles et le Mexique, partagent les mêmes références culturelles, diffusées par les revues respectives de chaque région. Celles-ci se font l'écho des nouveautés artistiques avant-gardistes venues d'Europe. De la sorte, la *Revista de Avance* contribue à un renouveau culturel, en particulier dans le domaine de la poésie :

Los poetas contemporáneos españoles ejercen una influencia profunda y duradera sobre la poesía antillana: Lorca, Guillén, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Alberti... Entre los americanos hay que mencionar a Darío, Herrera y Reissig, Vallejo y Neruda; Walt Whitman y T.S. Eliot, entre los poetas de lengua inglesa. También ejercieron influencia notable Marinetti y el Futurismo.<sup>45</sup>

Cette réflexion aurait tout aussi bien pu s'appliquer à la poésie mexicaine des années 1920-1930 puisque un même vent d'influences souffle sur ces territoires. La *Revista de Avance*, revue qui regroupe les textes de la seconde génération de poètes cubains du XX<sup>e</sup> siècle, insère au sein de ses pages aussi bien des textes de poésie « pure » que des poèmes à caractère social – deux tendances qui n'auront de cesse de s'affirmer tout au long du siècle.

La définition des avant-gardes fournie par la *Revista de Avance* et choisie par Efraín Huerta dans sa lettre semble, à première vue, négative puisqu'elle se fonde sur l'opinion des critiques qui rejettent cette littérature. Mais en regardant d'un peu plus près, on constate que le vocabulaire qui y est utilisé paraît emprunté au futurisme. Un tel indice apparaît dans la comparaison des vers avec des copeaux de bois, ou encore dans la métaphore « aserrín de imágenes », suggérant une vision mécanique de la poésie. Enfin, l'image finale, « bien molido y apretado todo ello », tout en signifiant que les mouvements d'avant-garde font du neuf avec du vieux, « viejos ídolos, viejos tropos », souligne néanmoins le caractère synthétique et original de cette nouvelle littérature.

À ce stade de la démonstration, il convient de revenir sur la notion d'avant-garde. Celle-ci, employée pour désigner des mouvements culturels nés dans les années 1910 en Europe puis en Amérique, mérite, en effet, d'être définie de façon plus précise. C'est ce que fait Luis Mario Schneider qui, dans ses écrits à propos de mouvements littéraires d'avant-

---

<sup>44</sup> MELON, Alfred, « *Revista de Avance* (Cuba 1927-1930) », *América*, Cahiers du CRICCAL, n° 4-5, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 85.

<sup>45</sup> BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, p. 417.



garde au Mexique, a souligné les différentes particularités qui les caractérisent. Il montre en particulier qu'un mouvement d'avant-garde forme un tout, et que les artistes qui le constituent ne peuvent pas être dissociés du groupe. En outre, leur œuvre est totale :

La vanguardia es un sistema totalizador del que no se puede extraer ni separar un solo indicio de su globalización para que ese mismo indicio dote de validez a todo un discurso. Cercenar el lenguaje de las otras disposiciones interiores y exteriores de la vanguardia, ver el gesto o el producto artístico como entidades independientes, implica desconocimiento del hecho de la autocracia vanguardista.<sup>46</sup>

Cette remarque s'intègre à toute une démonstration de l'auteur cherchant à lutter contre l'idée que les Contemporáneos, c'est-à-dire les poètes mexicains qui se sont regroupés de 1928 à 1931 autour de la revue du même nom, ont fait partie de l'avant-garde. En effet, les collaborateurs de cette revue n'ont jamais eu à cœur de fonder un groupe littéraire aux objectifs précis. D'une part, parce que chacun de ces auteurs a toujours entretenu ses particularités poétiques et, d'autre part, parce qu'aucun d'entre eux n'a joué le rôle d'un leader qui aurait guidé le groupe vers un but spécifique. Or, le critique mexicain précise que tous les groupes avant-gardistes se caractérisent par un chef qui impose une ligne de conduite créatrice<sup>47</sup>. C'est le cas pour le stridentisme avec Manuel Maples Arce, pour le futurisme avec Filippo Marinetti ou encore le surréalisme avec André Breton. Ensuite, Luis Mario Schneider signale que les mouvements d'avant-garde se caractérisent par leur rejet du passé, ayant observé que les avant-gardes cherchent à mettre en branle la littérature qui les précède tout en s'inspirant des autres groupes d'avant-garde : « [...] una de las tónicas de poesía de vanguardia consiste en el saqueo y el contagio recíprocos entre poetas y escuelas [...] »<sup>48</sup>. Ce rejet du passé va de pair avec une volonté de gommer la tradition. En réalité, pour identifier ces différentes caractéristiques avant-gardistes, l'auteur s'est appuyé sur l'exemple du mouvement d'avant-garde stridentiste fondé au Mexique par Manuel Maples Arce au début des années 1920. Très influencé par le futurisme de l'Italien Filippo Tommaso Marinetti, dont le manifeste a paru pour la première fois au Mexique en 1909<sup>49</sup> ainsi que par le créationnisme de Vicente Huidobro qui s'est fait connaître dans la célèbre revue mexicaine *Revista de*

---

<sup>46</sup> SCHNEIDER, Luis Mario, « Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida », in OLEA FRANCO, Rafael, STANTON, Anthony (coord.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Colegio de México, 1994, p. 18.

<sup>47</sup> SCHNEIDER, L. M., *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970, p. 112 : « [...] en todos los movimientos de la vanguardia internacional siempre ha existido un líder que es el encargado no sólo de dirigir la ideología sino el responsable de la táctica. »

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 13.

*Revistas* en 1919<sup>50</sup>, Manuel Maples Arce a créé *Actual*, sa propre revue stridentiste en 1921. Son mouvement n'a duré que quelques années.

Cependant, parmi les auteurs et les revues qu'Efraín Huerta cite dans sa lettre, ni Manuel Maples Arce ni sa revue ne sont mentionnés, ce qui semble étrange dans une réflexion consacrée aux mouvements d'avant-garde. Mais un tel silence s'explique par le fait que pour lui, cette notion jouit d'une définition beaucoup plus large que celle que propose Luis Mario Schneider.

En effet, l'épistolier essaie d'élaborer sa propre théorie sur les origines des avant-gardes au Mexique. Il note, d'abord, l'importance de Ramón López Velarde et d'Enrique González Martínez. La présence de ces deux auteurs modernistes dans la liste des avant-gardistes peut surprendre, mais elle traduit en réalité la position du jeune homme par rapport à la tradition : il n'est pas dans une démarche de rupture. La preuve en est que dans les premières lettres d'Efraín Huerta à Mireya, ces deux auteurs sont fréquemment cités. Il se tourne ensuite vers les auteurs étrangers qui, contrairement à Ramón López Velarde et Enrique González Martínez, sont, à juste titre, considérés comme les représentants d'un renouveau en littérature : Juan Ramón Jiménez, prônant la pratique de la « poésie pure » héritée de Paul Valéry, Jean Cocteau et Pablo Picasso, qui font partie du mouvement avant-gardiste cubiste, enfin Jules Supervielle et James Joyce qui trouvent chacun leur voie dans un style propre.

Il cite également les revues, qui, à ses yeux, ont servi de vecteur de diffusion de ces avant-gardes au Mexique : *La Falange*, *Ulises*, *Contemporáneos*, *Escala*, *Barandal* et *Cuadernos del Valle de México*. Il semble peu probable qu'il ait eu accès à toutes ces revues au moment où elles furent créées, en particulier pour les trois premières, car il était alors encore très jeune. Néanmoins, il a pu se les procurer plus tard lorsqu'il était étudiant à l'ENP. En débutant par *La Falange*, dont le titre complet est *La Falange. Revista latina de cultura*, revue fondée par Jaime Torres Bodet et Bernardo Ortiz de Montellano, il montre qu'il a eu vent du contenu de la revue. En effet, cette revue se situait dans la continuité du groupe de l'Ateneo de la Juventud, conduit par José Vasconcelos, écrivain et Ministre de l'Éducation publique sous la présidence d'Álvaro Obregón. La fréquence de parution de la revue est chaotique et son existence est brève, car elle commence en décembre 1922 et se termine avec un septième numéro en novembre 1923. *La Falange* suit les principes de l'Ateneo de la Juventud et recommande les mêmes idées conservatrices, nationalistes et raciales. Sur le plan

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 26.

artistique, les rédacteurs expriment un rejet des mouvements d'avant-garde européens, tandis qu'en poésie, ils condamnent le vers libre dont l'usage était amorcé par Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud, puis par Guillaume Apollinaire et enfin par le mouvement Dada en France. Evodio Escalante a montré que, tout en prétendant suivre les préceptes de l'Ateneo, les fondateurs de cette revue assimilent malgré tout l'autre, celui qu'ils rejettent, c'est-à-dire le mouvement avant-gardiste<sup>51</sup>. Ils finissent, d'ailleurs, par l'intégrer dans leur dernier numéro de *La Falange*, annonçant ainsi la mort de la revue. Dans ce numéro, Jaime Torres Bodet va même jusqu'à présenter un poème ultraïste, c'est-à-dire un texte provenant du groupe avant-gardiste espagnol du début des années 1920 dont l'objectif était de mettre fin au modernisme. Malgré elle, *La Falange* aurait donc ouvert la voie à un renouveau culturel au Mexique<sup>52</sup>. Efraín Huerta l'a bien noté en la faisant figurer en première position dans sa liste.

Viennent ensuite les revues éphémères des années 1920, clairement en position de rupture par rapport à la culture conventionnelle, et qui ont contribué à l'essor des mouvements d'avant-garde au Mexique. Parmi elles, on compte la revue de Salvador Novo, *Ulises*, qui a été publiée entre 1927 et 1928 et dont la publication a duré neuf mois. La revue *Escala* a, quant à elle, été créée et dirigée par Celestino Gorostiza en 1930, mais ce dernier n'a réussi à en publier que deux numéros. Celestino Gorostiza rapporte à cet égard :

*Escala* era una pequeña revista que empecé a editar con el patrocinio de una casa de música y que no llegó sino al segundo número, en que tuve la malhadada ocurrencia de publicar un cuento de Salazar Mallén que mi patrocinador juzgó pornográfico.<sup>53</sup>

Lorsque Efraín Huerta évoque les autres revues de l'époque d'*Escala*, il fait sûrement référence à celles qui ont connu le même sort qu'elle. Il pouvait s'agir d'*Examen*, de 1932, de Jorge Cuesta, censurée au troisième numéro, ou de *Resumen*, fondée en 1931 par Salvador Novo, et dont la publication n'a duré qu'un an. Sur ce point, Daniel Meyran montre que c'est à cause de leur critique de l'institutionnalisation de la société par l'État que ces revues n'ont pas survécu plus longtemps que quelques numéros<sup>54</sup>, parce qu'elles allaient à l'encontre du

<sup>51</sup> ESCALANTE, Evodio, « Proto-Contemporáneos en *La Falange* (1922-1923) », *América*, Cahiers du CRICCAL, n° 21, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1998, p. 55-63.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 63. Evodio Escalante le résume en ces termes : « Para volverse vanguardistas, podría decirse, los jóvenes falangistas necesitaron *negar la negación*, esto es, rechazar de modo activo su antiguo rechazo, parasitario de una identidad previa y hasta cierto punto postiza, para así estar en condiciones de construirse una nueva identidad. » (C'est l'auteur qui souligne.)

<sup>53</sup> GOROSTIZA, Celestino, *El trato con Escritores*, México, I.N.B.A., 1964, p. 104, cité par MEYRAN, Daniel, « Discours culturel et codes idéologiques : une lecture de la revue *El Espectador*, au Mexique, en 1930 », *América*, Cahiers du CRICCAL, n° 4-5, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 136.

<sup>54</sup> MEYRAN, Daniel, « Discours culturel et codes idéologiques : une lecture de la revue *El Espectador*, au Mexique, en 1930 », *art. cit.*, p. 130.

discours idéologique prôné par l'État en proposant une vision universaliste de la culture qui dépassait le nationalisme officiel.

### 1.1.2 La revue *Contemporáneos* (1928-1931)

La revue *Contemporáneos* est sans conteste celle qui a laissé la trace la plus durable dans la littérature mexicaine de la fin des années 1920. Le premier numéro paraît en juin 1928 et le dernier en décembre 1931. *Contemporáneos* est né de l'initiative de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo et Bernardo José Gastéllum. Par sa durée de parution exceptionnellement longue pour l'époque, elle a favorisé la diffusion de la culture avant-gardiste européenne et même mondiale. On pouvait y lire, aux côtés des textes d'écrivains mexicains comme Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Rubén Salazar Mallén, Salvador Novo et Jorge Cuesta, les écrits d'autres auteurs latino-américains tels que Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, ou encore ceux d'auteurs européens comme Paul Valéry, Rafael Alberti et Juan Ramón Jiménez. En leur offrant une tribune, les fondateurs de *Contemporáneos* ont cherché à ouvrir la société mexicaine – du moins son élite – à la culture mondiale, qu'elle soit littéraire, picturale, photographique ou même cinématographique<sup>55</sup> :

En el caso de *Contemporáneos*, se trataba ante todo de que la sociedad mexicana –que la Revolución y los años de inquietud posteriores habían tendido a encerrar en sí misma– tomara conciencia de todo lo ocurrido en el resto del mundo a partir, digamos, de 1910, que divisara el cubismo, la poesía de Huidobro o de Gerardo Diego, o la de Neruda o de García Lorca, el dadaísmo, el surrealismo, toda la literatura experimental que estaba desarrollándose fuera y dentro, y también las artes plásticas, la música moderna y el cine.<sup>56</sup>

En réalité, cette revue suivait l'exemple de celle de José Ortega y Gasset, la célèbre *Revista de Occidente*, à laquelle avaient participé de prestigieux auteurs de toutes origines entre 1923 et 1936, comme William Faulkner, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Kafka, Jules Supervielle et Virginia Woolf<sup>57</sup>. La *Revista de Occidente* a constitué un modèle pour la revue des *Contemporáneos* qui s'en est inspirée à tous points de vue :

---

<sup>55</sup> *Contemporáneos 1928-1931*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias mexicanas modernas », México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Il s'agit du fac-similé de la revue. Cette revue propose non seulement des articles critiques sur des œuvres artistiques mais également des reproductions de ces œuvres. Pour ne citer que quelques exemples, on trouve des photographies de Manuel Álvarez Bravo (tome IX, n° 33, février 1931, n° 33, p. 137-139), des dessins du peintre japonais Tamiji Kitagawa (tome VI, février 1930, n° 21, p. 144-149) ou encore des peintures de Salvador Dalí (tome VII, avril 1930, n° 23, p. 17-19).

<sup>56</sup> GUYOT, Joëlle, « El discurso artístico en la revista mexicana *Contemporáneos* (junio de 1928-diciembre de 1931) », *América*, Cahiers du CRICCAL, n° 4-5, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p.141-142.

<sup>57</sup> D'après *Revista de Occidente. Índices julio de 1923-julio de 1936*, México, Imprenta universitaria, 1946.

Lucía la portada algo así como un dibujo cubista a colores. El tamaño y el número de páginas recordaban la estructura de la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, famosa no sólo por su nitidez tipográfica sino también por el prestigio de sus colaboradores.<sup>58</sup>

L'épistolier fait allusion à *Contemporáneos* en connaissance de cause, la poésie de ses fondateurs l'ayant fortement marqué comme le révèlent les lettres des premières années de sa correspondance qui montrent qu'il était au courant de toutes leurs publications. Les lettres de 1933 et de 1934 sont notamment riches de références aux collaborateurs de *Contemporáneos*. Ils y apparaissent par brèves allusions, comme pour illustrer le propos de l'auteur de la lettre. En août 1934, il leur consacre même une petite anthologie manuscrite, qu'il inclut dans une lettre à Mireya intitulée « Una brevísima antología para »<sup>59</sup>, et chaque *Contemporáneo* y est représenté : Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet. Carlos Pellicer, bien qu'il n'ait pas été un « *Contemporáneo* » à proprement parler, est également mentionné dans ce document. Si dans cette lettre les *Contemporáneos* sont réunis à la manière d'une anthologie, il arrive, à l'inverse, qu'une lettre ne présente qu'un vers ou deux d'un de ces auteurs. C'est le cas par exemple dans une missive de 1934<sup>60</sup> où Efraín Huerta, après diverses réflexions sur l'art et la musique, ponctue son discours par deux strophes d'un poème de Carlos Pellicer, « Estudios » :

Yo sé que te amo  
porque nunca las ausencias fugaces  
me dejaron el viento tan vacío,  
tan ciego y silencioso.

Yo te veo los lunes y los miércoles.  
(Los martes son perfectos,  
porque te vi la víspera y al día  
siguiente voy a verte.) Pero en los  
días adelante...<sup>61</sup>

Ce poème a été rédigé en juillet 1931 et n'a jamais figuré dans aucun recueil bien qu'il ait été publié dans la revue *Contemporáneos* quelques mois plus tard, dans le numéro de septembre–octobre 1931<sup>62</sup>. La présence de ce texte dans une des lettres montre que cette revue

---

<sup>58</sup> ABREU GÓMEZ, Ermilo, « *Contemporáneos* », *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 166.

<sup>59</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22. Pour une analyse plus approfondie de cette anthologie, voir *infra*, le point 2.2.2 du chapitre 2.

<sup>60</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 2 v°.

<sup>61</sup> *Ibid.*, fol. 2 v°.

<sup>62</sup> *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos, op. cit.*, tome XI, n°s 40-41, septembre–octobre 1931, p. 172-174. Ce poème appartient à la section « Poemas no coleccionados » de son œuvre complète publiée

constituait encore pour lui une source de références littéraires, même après la fin de sa parution.

### 1.1.3 La revue *Barandal* (1931-1932)

De toutes les revues citées par Efraín Huerta dans sa lettre du 11 septembre 1934, *Barandal* est, avec *Cuadernos del Valle de México*, la plus récente. La première a paru d'août 1931 à mars 1932 et la seconde de septembre 1933 à janvier 1934. Au contraire de *Cuadernos del Valle de México* qui n'a connu que deux numéros, *Barandal* compte sept numéros ainsi que quatre suppléments accompagnant les quatre derniers numéros.

Plusieurs éléments amènent à penser que *Barandal* a joué un rôle important dans la formation littéraire d'Efraín Huerta, qui en connaît les fondateurs du fait que ceux-ci sont des élèves de l'ENP. En effet, Rafael López Malo, Arnulfo Martínez Lavalle, Salvador Toscano et Octavio Paz sont en deuxième année d'études lorsqu'Efraín Huerta intègre l'école. Néanmoins, d'après le témoignage de Rafael Solana, les rapports entre les deux groupes sont restreints :

Nos quedamos paralizados de admiración, de estupor, cuando un amigo a quien tuteábamos, un compañero de la escuela secundaria, Octavio Paz, sacó la suya en agosto. Era una revista pequeña, de poco cuerpo, pero limpia, joven, nueva. Todo en ella nos parecía fresco. Y ver el nombre de uno de nosotros mismos, casi, de Octavio, que era apenas, escolarmente, un año mayor, nos deslumbraba, pues parecía poner al alcance de nuestras manos los sueños más caros. Octavio se había reunido con otros jóvenes de su mismo año, y se acercaba un poco a los que eran mayores que él; pero jamás dirigió una mirada hacia abajo, hacia nosotros los que le parecíamos, un año menores que él, niños [...].<sup>63</sup>

La revue *Barandal* fait sensation dans les couloirs de la Preparatoria et tout porte à croire que le jeune Huerta, de même que son camarade Rafael Solana, a été saisi de surprise et d'admiration au moment de sa publication<sup>64</sup>. Les fondateurs de la revue et Efraín Huerta partagent la même école et surtout les mêmes enseignements. Carlos Pellicer<sup>65</sup> a été leur

---

par le Fondo de Cultura Económica : PELLICER, Carlos, *Obras. Poesía*, edición de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 627-629.

<sup>63</sup> SOLANA, R., « *Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva* », *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 187.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 187 : « Las revistas brotan, en cierto momento, tan inevitablemente como los barrotes en la cara, en la mente de los estudiantes; a los dieciocho se sueña, no con participar en una revista ya existente, y cuyos colaboradores entonces nos parecen venerables o ridículas momias, sino en sacar una propia, llena de novedad y de nuestra personalidad explosiva. Todos los estudiantes de primero de preparatoria, sobre todo los de la carrera de leyes, teníamos en el año de 1931 la ilusión de poseer nuestra revista ».

<sup>65</sup> YLIZALITURRI, Diana, « Letras de *Barandal* », *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, Monterrey, Instituto tecnológico de estudios superiores de Monterrey, n° 7, 1999, p. 159. Carlos Pellicer a, semble-t-il, marqué le jeune Huerta qui a écrit un petit paragraphe dans l'un de ses cahiers relatant leur rencontre : « A Carlos Pellicer lo conocí en junio, en una de las dos aulas más queridas de la Preparatoria,

professeur de littérature hispano-américaine et Agustín Loera y Chávez<sup>66</sup> leur professeur d'histoire du Mexique. À la différence d'Octavio Paz ou de Rafael López Malo issus de familles de lettrés, Efraín Huerta vient d'un milieu plus modeste. Le père d'Octavio Paz rédigeait des notes littéraires pour le supplément dominical du quotidien *Universal* et celui de Rafael López Malo, Rafael López<sup>67</sup> était poète. Ces différences n'ont pas pour autant éloigné Efraín Huerta des auteurs de *Barandal*. Un des cahiers de travail du jeune homme, daté de 1933, porte même la trace d'un poème d'Octavio Paz publié dans le dernier numéro de *Barandal*, du mois de mars 1932. Il s'agit de « Poema del retorno »<sup>68</sup> et l'épistolier a soigneusement recopié sur son cahier deux vers du poème : « Como te recobré, Poesía,/ en el límite preciso entre una estrella y otra »<sup>69</sup>. *Barandal* est également présent dans une autre lettre, qui cette fois, n'est pas datée. Efraín Huerta y consigne le poème « Límite » de Rafael López Malo, publié dans le numéro 6, du mois de décembre 1931, et note au bas du poème : « En un *Barandal*-5 de diciembre de 1931 »<sup>70</sup>. Cette note révèle qu'il a relu un numéro de *Barandal* qu'il considère toujours comme une revue de référence.

La présence des mouvements littéraires d'avant-garde est palpable dans *Barandal*. Dès le premier numéro, le ton est donné avec l'insertion de la « Estética de los avisos luminosos » de Filippo Marinetti<sup>71</sup>. Pourtant, en 1931, le futurisme ne fait plus d'émules en Amérique latine où il avait été découvert depuis déjà plus de vingt ans<sup>72</sup>. Au Mexique, ce sont les revues comme *Revista de Revistas*, *Zig-Zag* ou *El Universal Ilustrado* qui publient des articles sur le futurisme ou le dadaïsme dès les années 1920<sup>73</sup>. Insérer un texte fondateur du futurisme dans le premier numéro, dix ans après que ce mouvement se fut fait connaître au Mexique, donne la tonalité de la revue et révèle que les « barandales » prennent pour modèles les mouvements

---

leyendo a Góngora y ensayando discursos con Rafael Solana. En el mismo mes superó con su voz la prosa azul de Rubén Darío y nos pintó el silencio de Venecia y Brujas. Otra tarde, cuando los cipreses de Florencia empezaban a cogerse de la mano, descubrí la cólera del poeta, con los ojos llenos de trágico y altiplanicie » : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 76, fol. 62 v°.

<sup>66</sup> SOLANA, R., « *Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva* », art. cit., p. 188.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>68</sup> PAZ, O., « Poema del retorno », *Barandal*, n° 7, mars 1932, p. 5. Les références à *Barandal* s'appuient sur l'édition en fac-similé de la revue : *Barandal 1931-1932. Cuadernos del valle de México 1933-1934*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

<sup>69</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 75, fol. 5 r°.

<sup>70</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 5, fol. 1 r°.

<sup>71</sup> *Barandal*, n° 1, août 1931, p. 14-15.

<sup>72</sup> SCHNEIDER, L. M., *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, op. cit., p. 13 : « Es posible que el primero en hablar de la existencia del futurismo en Hispanoamérica fuera Rubén Darío. Desde París en marzo de 1909, envía a *La Nación* de Buenos Aires su artículo "Marinetti y el futurismo", pocos días después que el italo-francés publicara el "Manifiesto del Futurismo", en el *Figaro*, el 20 de febrero ».

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 13.

d'avant-garde européens et américains des années 1920. De fait, ils s'inspirent souvent des avant-gardes européennes pour élaborer leurs poèmes<sup>74</sup>.

Excepté les deux poèmes en langue étrangère que propose la revue, l'un d'Hilda Conkling et l'autre de Paul Valéry, les seuls auteurs connus présents sont les Contemporáneos. En effet, les fondateurs de *Barandal* que sont Octavio Paz, Rafael López Malo, Salvador Toscano et Arnulfo Martínez Lavallo ont sollicité leur soutien pour l'élaboration de leur revue. Ainsi, à partir du troisième numéro, celle-ci est publiée avec un supplément de poésie qui leur est consacré<sup>75</sup>. En fait, deux parties se distinguent dans l'architecture de *Barandal*. La première constitue un espace de création pour les rédacteurs de la revue qui s'y expriment à travers des essais, des productions littéraires ou même des documents iconographiques. La seconde partie propose au lecteur une ouverture sur la culture étrangère par le biais d'articles ou de productions artistiques étrangères ou mexicaines. En ce sens, *Barandal* rappelle *Contemporáneos* qui, tout en offrant un espace de création aux fondateurs de la revue, essaie toujours de l'étoffer par des articles, des poèmes ou des textes narratifs d'auteurs étrangers.

À son niveau, *Barandal* a donc suivi les revues qui l'ont précédée, telles *Revista de Occidente*, *Contemporáneos* mais aussi la revue argentine *Sur*<sup>76</sup>. Ces trois revues partagent à

---

<sup>74</sup> YLIZALITURRI, D., « Letras de *Barandal* », *art. cit.*, p. 168-171 : Diana Ylizaliturri a montré les différentes influences qui parcourent les textes des fondateurs de *Barandal*, en particulier, le futurisme et le stridentisme. Par exemple, elle signale que l'image de l'avion leur vient tout droit du futurisme. De fait, l'avion futuriste plane sur les « barandales », aussi bien chez Juan Jacobo (*Barandal*, n° 1, août 1931, p. 10), et Arnulfo Martínez Lavallo (*Barandal*, n° 2, septembre 1931, p. 11-12) que chez Octavio Paz (*Barandal*, n° 1, août 1931, p. 6).

<sup>75</sup> PAZ, O., *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 69 : « Se nos ocurrió publicar, en cada número, como un suplemento aparte, poemas y textos de escritores que admirábamos: Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo ».

<sup>76</sup> YLIZALITURRI, D., « Letras de *Barandal* », *art. cit.*, p.171: « *Contemporáneos, Revista de Occidente y Sur* son una fuente intelectual de primera mano para Octavio Paz y sus compañeros [...] *Barandal* sigue la línea de estas revistas en cuanto al interés por extender su lista de colaboradores dando cabida a los extranjeros. Este aspecto constituye su común denominador: *Barandal* sigue los pasos de los *Contemporáneos* y éstos y *Sur* los de *Revista de Occidente* [...] ». La revue *Sur* insérait des traductions de textes inédits d'auteurs nord-américains, c'est le cas de Faulkner que la revue a fait découvrir pour la première fois en langue espagnole en Amérique Latine : OCAMPO, Victoria, « Vida de la revista *Sur* », *Revista de Occidente*, n° 47, février 1967, p. 148 : « En cambio, si sé que *Sur* ha tratado no sólo de introducir en América del Sur durante sus treinta y cinco años de vida lo mejor de las Letras mundiales; ha intentado recorrer el camino a la inversa, es decir, llevar lo nuestro al extranjero. Ha servido de puente entre Europa y nuestros escritores ». Il en est de même pour certains auteurs européens. En 1936, *Sur* publie des textes d'André Breton, puis, un peu plus tard, des textes de Jean-Paul Sartre. Octavio Paz rappelle le rôle essentiel qu'ont joué ces revues dans sa formation littéraire : « El estímulo intelectual de esa revista, de sus libros y de la obra misma de Ortega y Gasset fue enorme y profundo para mi generación. Yo tenía unos veinte años y entre los libros de *Revista de Occidente* que llegaron a mis manos se encontraban *Cántico de Guillén, Romancero gitano* de García Lorca y *Cal y canto* de Alberti. [...] En esos mismos años y en Buenos Aires, apareció la revista *Sur*; la animadora fue Victoria Ocampo, ayudada por un talento modesto y sutil: José Bianco. También *Sur* publicó libros y bajo su sello aparecieron, entre otros, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Borges, y *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia » : PAZ, O., « La otra voz », *Obras completas 1. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 570-571.



la fois leur ouverture sur le monde et leur désir de diffuser la littérature de leur propre pays. La revue *Contemporáneos* a d'ailleurs pris comme modèle la revue cubaine *Revista de Avance* et la revue espagnole *Revista de Occidente*<sup>77</sup>. Tout comme *Revista de Occidente* et *Sur*, qui proposent la publication de certains ouvrages, *Barandal* cherche, elle aussi, à publier les ouvrages de ses collaborateurs. Le dernier numéro présente un chapitre du livre en préparation de Manuel Moreno Sánchez sur un peintre mexicain contemporain, *Notas desde Abraham Ángel*. La revue estudiantine rappelle aussi *Revista de Avance* dans sa recherche d'originalité et dans sa volonté de chercher des réponses artistiques au-delà des frontières nationales. Finalement, *Barandal*, malgré son apparente nouveauté, a été fortement influencée par *Contemporáneos*. Comme le note à juste titre Manuel Durán à propos de cette dernière, toute revue est pleine de celles qui l'ont précédée : « [...] todas las revistas se copian, se imitan, se continúan, forman parte de una sola y universal Revista que se perpetúa por reencarnación constante [...] »<sup>78</sup>.

En définitive, *Contemporáneos* et *Barandal* ne semblent pas correspondre à la définition que Luis Mario Schneider donne de l'avant-gardisme, tout d'abord, du fait que contrairement à la revue *Actual* de Manuel Maples Arce, celles-ci n'ont pas fait office de manifeste avant-gardiste et ne scellaient pas le statut d'un groupe en tant que tel. De plus, le rejet du passé et une posture toujours tournée vers l'avenir est l'attitude adoptée par les avant-gardistes ; or, les *Contemporáneos* accueillent et assimilent les auteurs du passé. Cette intégration du passé se retrouve également chez les « barandales » qui intègrent à leur revue les textes de leurs aînés. De même, l'attitude des *Contemporáneos* devant la tradition n'épouse pas les caractéristiques définies par Luis Mario Schneider ; en effet, s'il existe bien une assimilation dans *Contemporáneos* des littératures d'avant-garde, leurs fondateurs ne cherchent pas à faire table rase du passé. Par ailleurs, bien que les poèmes des « barandales » soient pleins de motifs futuristes, leurs auteurs n'ont pas hésité à manifester un certain recul par rapport aux mouvements d'avant-garde, et Salvador Toscano, dans le dernier numéro de la revue, pose un regard distant sur les littératures d'avant-garde. Tout en y adhérant, il critique leurs dérives, en particulier celle qui consiste à vouloir faire école :

De España leíamos, del pensamiento más radical y más inteligente que escribió sobre la vanguardia en la encuesta de la *Gaceta Literaria*, afirmaban en casi su

<sup>77</sup> GUYOT, J., « El discurso artístico en la revista mexicana *Contemporáneos* (junio de 1928-diciembre de 1931) », *art. cit.*, p. 140 : « Es cierto, pero es la *Revista de Occidente* el modelo indudable de la revista *Contemporáneos*, junto con otro modelo, la cubana *Revista de Avance*. »

<sup>78</sup> DURÁN, Manuel, « Antología de la revista *Contemporáneos* », México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 11, cité par Joëlle Guyot, « El discurso artístico en la revista mexicana *Contemporáneos* (junio de 1928-diciembre de 1931) », *art. cit.*, p. 140.

totalidad que la vanguardia es una posición, una postura; no un arte, como en México quieren indicar los orientados. [...] Así comprendemos nosotros a la vanguardia, como un gesto de rebeldía, pero nunca como una escuela. [...] En México, con la revista *Ulises*, entra de lleno la inmensa fuerza espiritual del esnobismo; allí está la novela de Owen, *Novela como Nube*, es un grito de disolución; [...] Nosotros jamás construiremos sobre ruinas, respetamos la tradición, aun la más cercana—y aunque la creación no nos importe nacional, ya que la preparación de un verdadero arte debe ser universal—, anhelamos una obra afirmativa, con un sentido constructivo, en medio del escepticismo inteligente que nos precede.<sup>79</sup>

Dans ces extraits, Salvador Toscano exprime clairement sa position par rapport aux Contemporáneos, qu'il n'hésite pas à critiquer, prenant pour cible le roman de Gilberto Owen qui a, lui aussi, participé à la revue *Contemporáneos* et à accuser ce dernier de snobisme. Pourtant, à cette époque, les Contemporáneos représentaient l'avant-garde littéraire mexicaine. Salvador Toscano cherche en quelque sorte à « tuer le père » pour proposer un nouveau mode d'expression, d'où son affirmation finale sur les avant-gardes. Au moment de la polémique de 1932 qui opposait les nationalistes aux Contemporáneos<sup>80</sup>, Ermilo Abreu Gómez, qui appartenait au premier groupe, a utilisé l'article de Salvador Toscano pour montrer à quel point les « barandales » rejettent les mouvements d'avant-garde. Il semble avoir pris les réflexions de Salvador Toscano au pied de la lettre et surtout n'avoir pas compris sa vision de l'art, qui allait à l'encontre de celle que préconisaient les nationalistes. Or, c'était justement un art contextuel, mettant en lumière les exploits de la Révolution, que valorisaient les nationalistes et auquel s'opposaient les Contemporáneos. Ermilo Abreu Gómez exploite les dires de Salvador Toscano pour en donner une interprétation autre que celle qui était voulue par son auteur<sup>81</sup>. Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Ermilo Abreu Gómez, « la hombría » – terme récurrent dans les discours des nationalistes qui estimaient que la virilité était synonyme de conscience nationale – que manifestent les « barandales » en s'opposant aux Contemporáneos ne remet nullement en cause leur vision de l'œuvre des

<sup>79</sup> TOSCANO, Salvador, « Fuga de valores », *Barandal*, n° 7, mars 1932, p. 1-4.

<sup>80</sup> SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, op. cit., 1999, p. 59. En effet, en 1932, la polémique autour du sens de la littérature et de son rapport à la nationalité secoue le monde littéraire mexicain. La question posée par Alejandro Núñez Alonso dans *El Universal Ilustrado* en mars 1932 va scinder en deux groupes le microcosme littéraire de Mexico. Il y aura d'un côté, les avant-gardistes et, de l'autre, les nationalistes. La question « Existe-t-il une crise dans la génération d'avant-garde ? » va même diviser les Contemporáneos puisque Salvador Novo et Ortiz de Montellano répondent qu'il n'y a pas de crise et qu'ils ont même comme disciples les poètes de *Barandal* alors que José Gorostiza et Samuel Ramos se rétractent et se montrent subitement favorables à une littérature plus « nationale ».

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 203-204. L'auteur reproduit des extraits de l'article d'Ermilo Abreu Gómez publié dans *El Universal Gráfico* le 5 mai 1932. Celui-ci conclut son article, après avoir cité Salvador Toscano : « El experimento de la vanguardia –descastado y estéril a pesar de su inquietud y su información– no puede servir para organizar la cultura, el sentido trascendente de la labor que se proponen estos muchachos. La hombría de éstos que también puede traducirse por humanidad, les libra de sospecha ». Comme le note Guillermo Sheridan, il est intéressant de voir la façon dont Ermilo Abreu Gómez cherche le soutien des « barandales » lors de cette polémique. C'est une tentative vaine puisque ceux-ci suivent les Contemporáneos.

Contemporâneos. Ils cherchent simplement à voir au-delà, à dépasser leurs postures esthétiques. Ainsi pour les « barandales », la notion d'avant-garde est prise dans son sens large. Elle est donc synonyme de modernité sans être en rupture avec le passé. C'est pourquoi Salvador Toscano et ses camarades affirment faire partie de l'avant-garde, ce qu'ils n'hésitent pas à proclamer avec virulence dans le dernier numéro de la revue : « Aclaremos sobre la vanguardia. Nosotros somos de la vanguardia. Los otros, de la retaguardia, como quien dice, los puros retaguardiados: académicos, gramáticos y demás familia »<sup>82</sup>.

C'est donc de cette façon qu'il faut entendre la réflexion d'Efraín Huerta dans sa lettre du 11 septembre 1934 où il fait figurer *Barandal* parmi les revues d'avant-garde. Il adopte la vision de Salvador Toscano pour qui l'avant-garde incarne un renouveau tout en intégrant le passé. Certes, les fondateurs de la revue n'ont pas été avant-gardistes au sens où l'entend Luis Mario Schneider, mais ils ont essayé de rechercher l'originalité dans leurs créations. Efraín Huerta épouse cette définition « ouverte » de l'avant-gardisme en illustrant le terme « Vanguardia » par les revues qui ont tenté de dépasser les postures modernistes du XIX<sup>e</sup> siècle insufflées au Mexique par le poète Enrique González Martínez, disciple de Rubén Darío. Après avoir évoqué ces revues, il fait allusion à ceux qu'il considère comme les représentants de l'avant-gardisme : « [...] desde López Velarde a Paz, Rafael Solana, y Vicente Magdaleno »<sup>83</sup>. L'épistolier n'hésite pas à faire figurer Octavio Paz aux côtés de Ramón López Velarde dont la renommée n'était plus à faire. Il est vrai qu'Octavio Paz avait publié en 1933 son premier recueil *Luna silvestre*, mais il n'en était qu'à ses débuts en poésie. Or dans un grand nombre de ses lettres, Efraín Huerta associe volontiers les grandes figures de la littérature mexicaine à celles de ses camarades de classe qui s'essayaient timidement à la poésie. C'est encore le cas ici avec la référence à Rafael Solana et à Vicente Magdaleno, tous deux étudiants à l'ENP. Tandis que Rafael Solana se fait connaître en 1934 par son premier recueil *Ladera*, Vicente Magdaleno, est, pour sa part, inconnu de tous et n'a jamais publié ailleurs que dans les anthologies manuscrites de l'épistolier. Cette volonté quelque peu présomptueuse d'intégrer les jeunes apprentis poètes au cercle des grands poètes mexicains porte évidemment à sourire. Néanmoins, elle traduit à la fois le désir de l'épistolier d'appartenir à ce groupe, et surtout l'impression que la nouvelle génération des auteurs est sur le point d'apporter un renouveau à la poésie mexicaine de son temps, comme a pu le faire Ramón López Velarde à une autre époque.

---

<sup>82</sup> *Barandal*, n° 7, mars 1932, p. 23.

<sup>83</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 15, fol. 1 v°.

Par ailleurs, comme tous les jeunes gens de la métropole, Efraín Huerta avait aussi accès directement aux revues étrangères qu'il était possible d'acquérir à la librairie Porrúa, rue Argentina, à Mexico<sup>84</sup>. La liste qu'il en présente dans sa lettre de 1934 n'est pas exhaustive et dans sa correspondance il arrive qu'il fasse référence à d'autres revues. Par exemple, au mois de mars 1934, il envoie à Mireya une copie manuscrite d'un article de José Ortega y Gasset paru dans le numéro 5 de la revue *El Espectador* de 1929<sup>85</sup>. Au moment de la publication de ce numéro, il n'avait que quinze ans et il est probable qu'une personne de sa famille ou un de ses amis lui ait prêté ce numéro quelques années plus tard. Les revues, généralement condamnées à une vie éphémère, sont pour lui aussi précieuses que des livres. L'élégante revue nord-américaine *Vanity Fair* fait aussi partie de ses lectures habituelles dans les années 1930 : « *Vanity Fair*, es la mejor revista que conozco. *The Kaleidoscopic Review of Modern Life* » dit-il, dans un courrier de 1934<sup>86</sup>.

Ce qui constitue pour Efraín Huerta une simple liste de références bibliographiques, s'est révélé être pour nous une source inestimable d'informations sur le contexte culturel dans lequel il évoluait. L'analyse de cette lettre a permis de mettre en évidence sa pratique de la lecture ainsi que sa position par rapport aux polémiques culturelles de l'époque. Les différentes revues qu'il cite, *Contemporáneos* et *Barandal* en particulier, se caractérisent par leur ouverture au monde et leur volonté de ne pas se laisser enfermer dans un groupe ou un mouvement avant-gardiste quel qu'il soit. L'épistolier adopte cette même position en tâchant de toujours se tenir au courant des nouveautés littéraires.

---

<sup>84</sup> SHERIDAN, G., *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Ediciones Era, 2004, p. 106.

<sup>85</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 27.

<sup>86</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 55, fol. 2 r°.

## 1.2 L'anthologie : un moyen d'accès à l'écriture poétique

### 1.2.1 *Antología de la poesía mexicana (1928) et Antología de la poesía española (1932)*

En plus des revues, il existe un autre type de publication qui a fortement marqué l'épistolier : l'anthologie poétique, qui bien qu'elle livre une vision fragmentaire de l'œuvre qu'elle convoque, offre un panorama élargi du contexte littéraire de son époque au même titre qu'une revue. C'est peut-être la raison qui a amené l'épistolier, dans sa lettre du 11 septembre 1934, à joindre deux anthologies à sa liste de références bibliographiques. Aux côtés de *Contemporáneos* et *Barandal* figurent *Antología de la poesía española* de Gerardo Diego publiée en Espagne en 1932 et celle de Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana* publiée en 1928.

Dans le Mexique des années 1930, l'anthologie constituait pour l'amateur de littérature la façon la plus aisée d'accéder à la poésie. Aussi, celles de Jorge Cuesta et de Gerardo Diego ont touché la jeune génération d'auteurs mexicains. Octavio Paz rappelle l'impact que ces deux ouvrages ont provoqué sur ses camarades de classe et sur lui-même : « Fue una aventura, la devoramos todos nosotros y también la antología de Contemporáneos »<sup>87</sup>. L'anthologie de Gerardo Diego regroupe les textes des poètes de la génération de 1927 tels Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Juan Larrea, Vicente Aleixandre, les frères Machado ou encore Miguel de Unamuno. L'anthologie de Jorge Cuesta, tout en présentant un panorama de la poésie mexicaine de l'époque, a cherché à diffuser les poèmes des membres du groupe *Contemporáneos*, ce qui lui a valu de nombreuses critiques. En effet, dans les années 1920 au Mexique, il était difficile de publier un recueil de poésie d'un même auteur. Les lecteurs plébiscitaient davantage les revues littéraires et les anthologies qui représentaient en outre la seule manière pour les jeunes auteurs de se faire connaître. C'est du moins ce qu'ont argumenté les *Contemporáneos* quand ils ont été critiqués après la parution de leur anthologie, dans laquelle ils avaient « osé » inclure leurs textes à côté des plus grands auteurs mexicains.

L'anthologie reste encore la meilleure façon, et la plus économique, de découvrir simultanément plusieurs auteurs. En effet, l'épistolier ne manque pas d'indiquer dans sa lettre de 1934 le prix des deux anthologies : « [...] Creo que la última antología de Gerardo Diego

---

<sup>87</sup> *Entrevista con Octavio Paz*, México, 6 janvier 1994, cité par YLIZALITURRI, D., « Letras de Barandal », *art. cit.*, p. 161.

vale doce pesos. La de Cuesta, aquí, se vendía en la Lagunilla en veinte centavos...[...] »<sup>88</sup>. Le détail pécuniaire, qui révèle que l'anthologie de Gerardo Diego coûtait douze pesos alors que celle de Jorge Cuesta valait vingt centimes, peut expliquer la difficulté du jeune étudiant à acquérir les livres venus de l'étranger<sup>89</sup>. Il souligne à quel point les livres de littérature publiés en dehors de Mexico pouvaient être onéreux. Mais un tel obstacle n'a pas pour autant freiné son appétit de lecture, car à plusieurs reprises il fait référence dans sa correspondance à des textes inclus dans l'anthologie de Gerardo Diego. Par exemple, dans une lettre intitulée « Minutos nuestros del junio de MCMXXXIII y ahora... »<sup>90</sup>, il cite un vers d'Antonio Machado extrait du poème inédit « Canciones » parue dans l'anthologie espagnole<sup>91</sup>.

L'importance de ces deux anthologies dans la formation littéraire d'Efraín Huerta se mesure non seulement par la quantité de références à ces deux ouvrages qui émaillent les lettres mais aussi et surtout par la façon dont il va s'inspirer de ces livres pour élaborer ses propres anthologies. Dans le fonds Efraín Huerta, le terme « anthologie » renvoie à de petits cahiers inclus dans les lettres contenant des citations poétiques. C'est en confrontant deux de ces petits cahiers à *Antología de la poesía española* et à *Antología de la poesía mexicana* qu'il sera possible de faire le point sur les prétentions poétiques de l'épistolier et surtout de comprendre comment ces ouvrages ont représenté pour le jeune poète non seulement un moyen d'accès à leurs écrits mais aussi un moyen d'accès à sa propre poésie.

Alfonso Reyes distingue deux types d'anthologies : les anthologies à caractère « historique », celles qui reflètent les tendances littéraires d'une époque, et les anthologies à caractère plus « personnel », celles qui témoignent des goûts de leurs auteurs<sup>92</sup>. Les anthologies de Gerardo Diego et de Jorge Cuesta peuvent être considérées comme des anthologies « personnelles » au sens où leurs contenus cherchent à révéler les auteurs qui constituent deux nouvelles générations de poètes : celles des Contemporáneos pour le Mexique, celle des poètes de 1927 pour l'Espagne. De fait, l'organisation de ces deux livres

---

<sup>88</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 15, fol. 1 v°.

<sup>89</sup> HUERTA, E., *Aquellas charlas, aquellas conferencias*, op. cit., p. 13 : À propos des prix des anthologies et des revues, Efraín Huerta rappelle en 1965 que l'anthologie de Jorge Cuesta coûtait moins d'un peso lorsqu'elle était vendue à Mexico même : « La Antología salió al mercado al precio, al parecer irrisorio, de tres pesos. El ejemplar de la revista costaba un peso. Durante largos años, en la añorada Lagunilla, los ejemplares de la Antología, de vivo color rojo, se cotizaban a un peso, o menos; los ejemplares de la revista, a veinte centavos ».

<sup>90</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 12, fol. 3 v°.

<sup>91</sup> DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932, p. 101-102 : « Tu poeta/ piensa en tí. La lejanía/ es de limón y violeta,/ verde el campo todavía ». Il arrive souvent que des citations de poèmes inclus dans cette anthologie surgissent dans les lettres.

<sup>92</sup> REYES, Alfonso, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 126 : « Llegamos, pues, a las antologías y decimos : las hay en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo ».

est révélatrice de leur volonté de s'imposer dans le panorama littéraire de leurs époques respectives. Après avoir consacré une première partie aux poètes modernistes mexicains que sont Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Francisco de Icaza, Rafael López ou Manuel José Othón, puis une deuxième partie aux poètes postmodernistes : Efraín Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Ramón López Velarde et Alfonso Reyes, Jorge Cuesta accorde une très grande place aux textes de jeunes poètes comme Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Carlos Pellicer et même Manuel Maples Arce. De son côté, Gerardo Diego n'a pas pris la peine d'inclure dans son ouvrage d'autres auteurs que ses camarades : Miguel de Unamuno, Manuel et Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Manuel Altoaguirre et Luis Cernuda. Ainsi, ces deux anthologies, tout en proposant de nouvelles perspectives littéraires, permettent à ces auteurs dont les nombreux textes glissés dans ces ouvrages sont inédits, de trouver leur place dans leurs univers littéraires respectifs. Selon Guillermo Sheridan :

Las dos antologías, apartadas en el tiempo, pero acercadas por dos generaciones semejantes en formación y proyectos, dieron en su momento una versión de fisionomía poética de sus culturas. Las dos ponen en juego y comprometen en la empresa su gusto, sensibilidad, interés, estética y fe, para sumar los atributos que exigen Cuesta y Gerardo Diego.<sup>93</sup>

À deux années d'écart, Efraín Huerta a élaboré deux anthologies manuscrites qui recensent des fragments poétiques écrits par ses camarades de classe de la Preparatoria et par lui-même sur le modèle des anthologies de Gerardo Diego et de Jorge Cuesta. Ces anthologies font partie du fonds Efraín Huerta et se présentent sous la forme de petits cahiers inclus dans un envoi mais séparés de la lettre avec laquelle elles ont été envoyées. La première anthologie du fonds « Antología 1931-1933 prosa y verso »<sup>94</sup>, date du 9 mai 1933, soit un peu de plus de deux ans après l'inscription d'Efraín Huerta à la Preparatoria, la seconde, « Aniversario 1935 »<sup>95</sup>, a été écrite en 1935 alors qu'il avait terminé ses études de Preparatoria et étudiait le Droit à l'université. « Antología 1931-1933 prosa y verso » est une anthologie de textes écrits par ses camarades de l'ENP et lui-même. Son titre annonce un contenu hétérogène, où la prose et la poésie sont réunies. À l'époque, les anthologies étaient plutôt consacrées à la

<sup>93</sup> SHERIDAN, G., « Presentación », in CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 26.

<sup>94</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 8.

<sup>95</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 41.

poésie, et la présence de textes en prose trahit la volonté de l'épistolier de concentrer tous les travaux de ses camarades, quelle que soit leur nature. Le titre indique également qu'il a voulu réunir des textes écrits sur une période de deux ans, entre 1931 et 1933, deux années qui correspondent aux années passées à la Preparatoria. L'auteur le précise à sa dédicataire : « Mireya : el olor penetrante del heliotropo recién cortado y el perfume cándido del pensamiento va en las poesías de estos amigos que tanto quiero »<sup>96</sup>. Cette anthologie est là pour révéler à Mireya le lien d'amitié qui unit Efraín Huerta à ses camarades mais aussi pour montrer que cette amitié est nourrie par leur passion commune pour la littérature. Elle est présentée comme un livre édité et comporte, sur la page de couverture, le titre, la date et les noms des auteurs selon leur ordre d'apparition : Ignacio Carrillo Zalce, Carlos Villamil Castillo, Rafael Solana Salcedo, Rodolfo Millán Vargas, Enrique Ramos Valdés, Enrique Guerrero, Efraín Huerta Romo, Carmen Toscano et Guillermo Olguín Hermida. Les deux pages de garde sont consacrées aux épigraphes. Un vers de Ramón López Velarde, déjà cité dans le second envoi de Huerta, extrait du poème « Todo », figure en haut de la première page, auquel répond en bas de la page le nom d'une édition fictive, « Ediciones Mignon ». Sur la page qui lui fait face se trouvent quelques vers de Jaime Torres Bodet ainsi que la dédicace de l'auteur à Mireya citée plus haut. L'anthologie de ces jeunes poètes est placée sous la protection de leurs « pères ». Ils ne rejettent pas leurs aînés et la mise en exergue de leurs vers prouve que ces jeunes gens tentent de suivre leurs pas. Une telle attitude admirative va évidemment s'exprimer dans le contenu de l'anthologie.

En ce qui concerne cette première anthologie, l'objectif d'Efraín Huerta est ici le même que celui d'un véritable auteur d'anthologie. Il cherche à donner vie à des auteurs en devenir et qu'importe si la diffusion de celle-ci est nulle, l'essentiel est d'en faire partie. La structure même du livret révèle son intention d'instaurer un groupe poétique par le biais de ce type de publication. Il s'est inspiré pour sa présentation de celles de Jorge Cuesta et de Gerardo Diego dans lesquelles leurs auteurs, avant de donner à voir les textes de chaque poète, consacrent une à plusieurs pages à la présentation du poète et de son œuvre. Par exemple, *Antología de la poesía española* introduit systématiquement l'auteur par un paragraphe biographique intitulé « Vida », puis par un commentaire titré « Poética » et propose enfin la liste des œuvres dans « Obras ». Efraín Huerta opère la même séparation entre les détails concernant l'auteur et ses textes : chaque collaborateur est annoncé sur une double page avec son nom inscrit sur celle de droite, puis les fragments de textes de l'auteur

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, fol. 3 r°.



sont disposés sur l'une des deux pages suivantes, enfin, la page qui suit propose l'opinion de l'auteur de l'anthologie sur les textes. Celle-ci porte plutôt sur leurs personnalités que sur leurs écrits. Cette scission entre la page consacrée à des détails concernant l'auteur et la page qui contient des extraits de ses textes s'apparente à l'organisation des anthologies de Gerardo Diego et de Jorge Cuesta. Tout comme ces deux poètes l'ont fait dans leurs anthologies, l'étudiant de la Preparatoria cherche donc à donner une visibilité à ce groupe uni par les circonstances et par leurs affinités communes. Cette union est scellée par la littérature et se fait en son nom. De manière générale, il s'agit, d'ailleurs, de l'une des principales fonctions de l'anthologie, qui est de construire le canon littéraire. À ce propos Claudio Guillén précise :

El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector, y sobre todo, orientándole hacia un futuro.<sup>97</sup>

Appartenir au canon littéraire demeure encore un objectif lointain pour le petit groupe, mais cette anthologie permet au moins de montrer qu'il existe. La fonction de cette anthologie est donc de former un groupe dont Efraín Huerta se présente comme le porte-parole.

La seconde anthologie intitulée « Aniversario 1935 » marque la fin de l'effervescence des années passées à l'ENP. En 1935, chacun a choisi sa voie et la présence de ses camarades dans sa vie n'est mentionnée que sporadiquement dans les lettres d'Efraín Huerta. En fait, ne subsiste véritablement que l'amitié qui le lie à Rafael Solana et Ignacio Carrillo Zalce, comme en témoigne la présence de leurs textes dans ce petit cahier. L'anthologie s'intègre à un courrier adressé à Mireya daté du 3 mars 1935 et rédigé pour l'anniversaire de leur rencontre<sup>98</sup>. Il comporte trois dossiers : le premier s'apparente à une anthologie, le deuxième est un dossier de gravures et le troisième contient des dessins. Cette anthologie des poètes de la Preparatoria est la seconde présente dans le fonds Efraín Huerta mais aussi la dernière. À la différence de celle de 1933 qui regroupait de nombreux auteurs, Efraín Huerta ne fait apparaître ici qu'un poème de Rafael Solana, d'Ignacio Carrillo Zalce et de lui-même. Il semble que l'intérêt de l'épistolier se porte plus volontiers sur les poèmes que sur leurs auteurs. En outre, le resserrement qui s'effectue d'une anthologie à l'autre s'explique par le fait que la première anthologie est là pour consolider le groupe alors que la seconde accorde davantage d'importance aux textes plutôt qu'à leurs auteurs.

---

<sup>97</sup> GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 417.

<sup>98</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 41.

### **1.2.2 D'une anthologie l'autre : de l'affirmation d'un auteur à l'ancrage de son texte**

Les différences qui séparent ces deux anthologies appartenant au fonds d'archives nous amènent à considérer l'hypothèse suivante : l'auteur ce type d'écrit non pas comme une fin mais comme le moyen d'accéder à l'écriture. La forme même de l'anthologie constituerait pour lui un tremplin vers la poésie et s'étant proclamé poète aux côtés de ses camarades dans la première anthologie, il pourrait s'adonner à l'écriture en son nom propre dans la seconde.

Dans l'anthologie de 1933, la première page indique par son titre, « Antología 1931-1933 Prosa y Verso », la nature des textes qui le composent : « Prosa y verso », et leur inscription dans le temps : « 1931-1933 ». Or, c'est justement par la sélection de divers textes, écrits par leurs auteurs dans une période circonscrite dans le temps, que se définit une anthologie. Dans la seconde anthologie, la première page ne fait figurer que le titre du cahier, « Aniversario », ainsi que la nature des textes qui en font partie, « Poemas ». Ce cahier ne se définit pas aussi clairement que le précédent comme une anthologie. En effet, le poète tend à s'éloigner de la forme de présentation d'une anthologie ou, du moins, ne cherche pas à faire passer son cahier pour une anthologie. Cet éloignement s'exprime aussi à travers la présentation des textes. Dans la première, les extraits poétiques sont accompagnés du nom de l'auteur et d'une présentation biographique. Dans la seconde anthologie, le texte est annoncé par un laconique « poema » en première page puis se conclut par le nom de l'auteur à la page qui suit le poème. Ces détails montrent que l'auteur avait la volonté de former un groupe poétique avec la première anthologie. En revanche, dans « Aniversario », Efraín Huerta se tourne vers le texte, qui seul importe désormais. Si dans un premier temps, au moment de ses débuts en poésie, il prétendait s'affirmer en tant que poète, et donc se situer dans un groupe comme l'ont fait ses contemporains, dorénavant, il laisse de côté cette recherche d'identité et se place plutôt du côté du texte. La première anthologie lui offre l'occasion de se placer dans le monde poétique qui l'entoure alors que la seconde témoigne de son ancrage dans ce monde en ne mettant en exergue que les textes. Il conviendra d'observer, dans un premier temps, la façon dont il se place dans le monde poétique au moyen de la première anthologie et, dans un second temps, la façon d'ancrer le texte grâce à la seconde anthologie.

Dans « Antología 1931-1933 Prosa y Verso », le poète endosse un double rôle : il se présente non seulement comme un lecteur critique en se chargeant de commenter les textes qui la composent, mais aussi comme l'un de ses auteurs. Pour saisir la manière dont il prend à

cœur son rôle de critique, il convient de revenir sur quelques exemples de commentaires qu'il émet à propos de ses camarades de classe. Dans le cas du premier auteur, Ignacio Carrillo Zalce, après les deux strophes qu'il a choisies de lui, il note :

Sólido y disciplinado como estudiante.  
Poeta fino ; cantor de las sombras, lo llamó Solana.  
Su credo estético : « Sinceridad...belleza...he ahí nuestro orden de selección. »  
Más reposado y sereno que muchos de nosotros, raras veces pierde la ecuanimidad.  
Cuando la pierde es cómico.<sup>99</sup>

Ces cinq phrases sont disposées de façon à remplir l'espace de la page. La première se trouve en haut à gauche, les trois autres sont alignées les unes en dessous des autres à droite. Chacune d'entre elles est séparée par un petit trait vertical. L'auteur a, de toute évidence, cherché à combler les vides de la page. Il agit de même pour sa critique des vers de son ami. Seuls des jugements sur le caractère d'Ignacio Carrillo lui viennent à l'esprit. Il ne fait aucune remarque sur ses vers. Du point de vue littéraire, Rafael Solana vient à son secours grâce à son « cantor de las sombras » ainsi qu'Ignacio Carrillo lui-même. Le jeune auteur n'est capable d'émettre qu'un inaudible « poeta fino » à l'égard de son camarade. Efraín Huerta, qui excellera plus tard en tant que critique cinématographique, peine alors à formuler un jugement critique en littérature. Citer ses camarades revient à remplir le vide d'une pensée qui se cherche. Ainsi la répétition de l'autre, par l'intermédiaire du recopiage, se charge ici d'une double fonction. Elle sert, d'une part, à remplir les creux de sa pensée et, d'autre part, à se forger son propre jugement. L'épistolier s'appuie sur la pensée d'autrui pour construire son opinion personnelle. Tant que celle-ci n'est pas solide, c'est celle des autres qui s'y substitue. Dans la section suivante, celle qui est consacrée à Carlos Villamil Castillo, l'épistolier se comporte de la même façon. Cette fois, il cite Ortega y Gasset : « Dice Ortega y Gasset : Cuando oigo a algún amigo, sobre todo a algún joven escritor, que está escribiendo una novela, me extraña sobremanera el tranquilo tono con lo que lo dice, y pienso que yo, en su caso, temblaría »<sup>100</sup>. Cette citation lui permet de rebondir pour émettre un jugement sur les vers de son camarade : « Yo no tiemblo cuando Charles me dice que está escribiendo una novela o un cuento. Siempre encuentra algo original »<sup>101</sup>. Certes, la citation est reprise au premier degré, mais elle a tout de même permis à l'auteur de formuler une opinion sur les vers de Carlos Villamil Castillo, et c'est cela l'essentiel. Il en va de même pour les autres auteurs. À défaut d'une réflexion critique sur les vers de chacun, comme le ferait un auteur chevronné

---

<sup>99</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 8, fol. 5 v°. Nous reproduisons la disposition originale.

<sup>100</sup> *Ibid.*, fol. 7 v°.

<sup>101</sup> *Ibid.*, fol. 7 v°.

d'anthologies, l'épistolier se contente de dresser d'eux un petit portrait où se mêlent leurs traits de caractère<sup>102</sup>, leurs goûts littéraires<sup>103</sup> ainsi que quelques anecdotes<sup>104</sup>.

Mais lorsqu'arrive la partie dédiée à Carmen Toscano, il se montre beaucoup moins bavard. Alors que l'épistolier citait seulement quelques vers ou quelques strophes de ses camarades, il propose un poème entier de Carmen Toscano. Ensuite, au moment de la critique, le jeune homme reste muet sur l'œuvre de sa consœur, et même le recours à des citations d'autrui lui semble inutile : « No me atrevo a dar un juicio sobre la poesía purísima de Carmen. Es indiscutible y basta. Entre los poetas españoles gusta con preferencia de Rafael Alberti »<sup>105</sup>.

Son rôle d'auteur d'anthologies faiblit devant l'admiration qu'il témoigne à Carmen Toscano<sup>106</sup>, elle qui, de quatre ans son aînée, est déjà bien impliquée dans l'activité poétique. Elle va publier, en effet, un an plus tard, son premier recueil de poésie. Qui plus est, elle est la sœur de Salvador Toscano, l'un des fondateurs de *Barandal*, et la réception du poème de Carmen Toscano est la preuve de l'admiration qu'il porte à sa camarade. La page qu'Efraín Huerta destine à la critique est une peau de chagrin. Là où l'admiration prend le pas sur la raison, le jugement devient impossible.

Cette anthologie est donc formatrice tant pour son auteur que pour ses camarades. Elle témoigne de sa volonté de constituer avec eux un petit groupe de poètes à l'image de celui de *Barandal*. De même que leurs fondateurs partageaient des goûts littéraires semblables, les auteurs présents dans cette anthologie se reconnaissent dans l'œuvre de Ramón López Velarde<sup>107</sup>, dans celle de González Martínez ainsi que dans celle de Rafael Alberti. Ce petit groupe se situe donc dans la continuité des auteurs de *Barandal* puisque leurs modèles poétiques sont les mêmes. Ainsi, cette anthologie joue le même rôle qu'une revue de jeunes écrivains et se donne pour but de fonder une génération d'auteurs : « Las revistas editadas por

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, fol. 9 v<sup>o</sup>. À propos de son grand ami Rafael Solana, il affirme : « Es el muchacho de elegante sensibilidad que halla la poesía, el aire, como cofres en donde se encierra la eterna justicia y la ansiada bondad ».

<sup>103</sup> *Ibid.*, fol. 15 v<sup>o</sup>. Pour Enrique Guerrero, il précise que : « González Martínez es tal vez uno de sus preferidos ».

<sup>104</sup> *Ibid.*, fol. 21 v<sup>o</sup>. Pour Guillermo Olguín Hermida, il fait allusion à une biographie qu'il aurait écrite d'Anastasio Bustamante, sûrement un devoir à rendre pour la Preparatoria.

<sup>105</sup> *Ibid.*, fol. 19 v<sup>o</sup>.

<sup>106</sup> L'amitié entre Carmen Toscano et Efraín Huerta va se prolonger dans le temps. L'un des poèmes d'*Absoluto amor* sera d'ailleurs dédié à la jeune femme : « Fecha del canto ». Voir HUERTA, Efraín, *Poesía completa, op. cit.*, p. 23.

<sup>107</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 8, fol. 13 v<sup>o</sup>. Pour Enrique Ramos Valdés, Efraín Huerta note : « Como a todos nosotros, le encanta lo moderno mexicano con López Velarde a la cabeza ».

una comunidad juvenil son formadoras de generación »<sup>108</sup>. Elle est également formatrice au sens où elle permet au jeune homme de se frotter à la critique littéraire. En effet, la confrontation de ses écrits à ceux de ses camarades aiguise son sens critique.

La fonction de cette anthologie est donc de constituer un groupe dont Efraín Huerta est à la fois un des membres et porte-parole. Le jeune poète s'est inclus dans l'anthologie pour trouver, lui aussi, sa voix-voie en y recopiant trois de ses propres strophes. C'est également la position qu'avaient adoptée Jorge Cuesta et Gerardo Diego dans leurs anthologies respectives puisqu'ils avaient, eux aussi, proposé leurs poèmes et cela est bien compréhensible, car : « Quedar fuera o dentro de las antologías y ser incluido o no encajar en los límites de una generación equivale al ser o no ser, a llegar a los lectores o ser un desconocido, un marginado »<sup>109</sup>. Ne pas figurer dans l'anthologie reviendrait à ne pas être, à ne pas exister en tant que poète. Du point de vue collectif, l'anthologie possède un rôle formateur, car elle forme le groupe, au sens où elle le constitue ; du point de vue individuel, elle a également un rôle formateur au sens où elle « élève » l'apprenti-poète et lui permet de proposer de la sorte ses textes au même titre que ses camarades. Sa production poétique tient en une page et se présente sous la forme de trois strophes indépendantes, que nous transcrivons ci-dessous :

La campana canta.  
El pájaro canta.

Cuando la esquila im-  
pacienta sus vueltas  
es que el pájaro está lejos de ella.

Un ejército de pájaros  
con bayoneta calada  
camina sobre la bri-  
sa.  
¿Qué campana i-  
rán a reconquistar ?  
¿Acaso la gran cam-  
pana que resuena des-  
de hace siglos un gri-  
to de mujer?<sup>110</sup>

Le poète a choisi de présenter trois courtes strophes qui, bien que clairement séparées les unes des autres, font intervenir le même motif poétique de la cloche à l'aide du mot « campana » dans la première et troisième strophe et « esquila » dans la deuxième. Ce dernier

---

<sup>108</sup> PETERSEN, Julius, « Las generaciones literarias », *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 180 cité par YLIZALITURRI, D., « Letras de Barandal » *art. cit.*, p. 183.

<sup>109</sup> SANZANA INZUNZA, Isaac, « Inclusión y exclusión: la antología de la polémica », *Revista Borradores*, vol. VIII-IX, 2008, p. 4-5.

<sup>110</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 8, fol. 17 r°.

terme apparaît à plusieurs reprises dans certains poèmes du fonds Efraín Huerta : il le tire du vers de Juan Ramón Jiménez « [...] ¡ Campo verde,/ corazón con esquilas, humo en calma ! » de « Crepúsculo » du recueil *Las hojas verdes* (1909)<sup>111</sup>. Dans certains des textes du poète espagnol, le tintement périodique de la cloche est le symbole du temps qui passe comme dans cette strophe de « Pastoral », glissée dans l'anthologie de Gerardo Diego : « Campanarios de la helada,/ de qué pueblo sois? ¿Qué hora es/ en vosotros? Yo no me/ acuerdo ya de las cosas.../ ¡Son transfigurado, son/ que yerras, campanas locas,/ que erráis entre las estrellas/ cuajadas! ¡No! »<sup>112</sup>. Cependant, Efraín Huerta n'emploie pas le motif de la cloche dans ce sens, car il l'associe au chant de l'oiseau, s'attardant plus sur le son produit par la cloche que sur sa signification symbolique. Toutefois, la présence du poète espagnol dans ces vers est renforcée par l'image de l'oiseau, un animal qui fait souvent retour dans les textes du poète de Moguer. Il n'y a qu'à parcourir ses poèmes retenus dans l'anthologie de Gerardo Diego pour constater qu'il fait souvent référence à l'oiseau : tantôt celui-ci fait partie du paysage bucolique comme dans « Pastoral » avec « [...] allá, en el pozo del huerto,/ la golondrina cantaba »<sup>113</sup>, tantôt il est le protagoniste d'un poème, comme dans « Un ruiseñor »<sup>114</sup> où il confère au paysage son caractère bucolique. Néanmoins, le choix du vers libre très court ainsi que la présence d'interrogations au sein même des vers fait davantage penser à certains poèmes de Rafael Alberti qui, dans *Marinero en tierra* (1924), se sert du style direct dans ses textes sous la forme d'exclamations et d'interrogations. Cependant, hormis la métaphore filée de la guerre qui est plutôt réussie, ces vers pèchent par leur trop grande simplicité et montrent bien qu'Efraín Huerta n'en est qu'à ses débuts en matière d'écriture poétique.

En revanche, l'anthologie de 1935 n'a pas été élaborée dans le but de donner à voir à Mireya les « productions » littéraires de son correspondant et de ses camarades, mais pour célébrer l'anniversaire de la rencontre de Mireya et d'Efraín. Les trois poèmes fonctionnent comme des « poèmes-cadeaux »<sup>115</sup> puisque l'anthologie est offerte à Mireya dans des circonstances toutes spéciales. Le premier poème, de Rafael Solana, ne porte aucun titre et pourtant les vers initiaux annoncent déjà sa thématique : « Tanto es amor soñarte/ qué luces, qué violines/ me denuncian tu nombre, tu sonrisa ! »<sup>116</sup>. Il s'agit d'un poème d'amour propice

<sup>111</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1956, p. 55. À propos de l'influence de la poésie de Juan Ramón Jiménez, voir *infra*, le point 3.3.2.2 du chapitre 3.

<sup>112</sup> DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931, op. cit.*, p. 115.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 113-114.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 116-118.

<sup>115</sup> Pour les différentes fonctions de la lettre, voir *infra*, p. 180-181 et p. 208 et s.

<sup>116</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 41, fol. 51.

à fêter la date de leur rencontre. Le précédent, d'Ignacio Carrillo Zalce, ancien camarade de la Preparatoria, rappelle les isotopies favorites d'Efraín Huerta – la transparence, l'eau, l'amour – réunies autour de l'assonance en « a » : « Clara de madrugada/ la sonrisa del río/ con el alma del agua/ agitada de heridas/ palpitación de amores/ en su piel transparente »<sup>117</sup>. Le poème d'Efraín Huerta intervient, enfin, en dernier et semble avoir été rédigé pour l'occasion, comme le titre le suggère : « A lo largo del viento-Elogio de aniversario ». Paradoxalement, il n'y a que la dernière strophe qui s'adresse à Mireya, les autres étant centrées de préférence sur le « je » lyrique :

Amada blanca  
así como las piernas de un viento abrumado de polos  
un retrato de la más bella sirena del Pacífico  
está fijo en los muros de la ciudad que ha olvidado su nombre

Eres en resumen lo desconocido de ti misma  
Lo candente y sincero de tu cuerpo  
La fotografía de tus senos

Eres un poco de camino en el viento<sup>118</sup>

Contrairement aux vers que l'auteur avait proposés dans la première anthologie, ce poème-ci est très long puisqu'il se déploie sur deux pages et se divise en six sections composées d'une à deux strophes. Les vers sont, eux aussi, beaucoup plus longs et les images qu'ils invoquent plus complexes ; en effet, à la différence des vers de la première anthologie qui pouvaient se lire sans explication préalable, ceux-ci s'intègrent au réseau isotopique du recueil en cours de préparation, *Absoluto amor*, qui paraîtra six mois plus tard, en août 1935. De fait, « A lo largo del viento » sera publié dans ce recueil après avoir subi quelques modifications. Les images qui se réfèrent ici à la femme aimée – qui dans ce contexte épistolaire n'est autre que Mireya – se caractérisent par leur vacuité : « las piernas de un viento abrumado », « que ha olvidado su nombre », « eres lo desconocido de ti misma » ou encore « eres un poco de camino en el viento ». L'association des parties de son corps avec des éléments insaisissables qui dénotent la transparence et le vide participe du sens global du recueil en montrant un « je » poétique en quête de la présence de la femme aimée, qui persiste à ne pas apparaître. Ce poème s'intègre donc à un réseau de sens qui dépasse celui de la petite anthologie dans laquelle il s'inscrit. L'ancrage du texte s'établit à deux niveaux : celui de l'anthologie et celui du recueil. C'est un aspect qui n'apparaissait pas dans l'anthologie de 1933 dont la vocation était simplement de faire connaître le groupe.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, fol. 48 r<sup>o</sup>.

<sup>118</sup> *Ibid.*, fol. 44 r<sup>o</sup>. Cette version ne correspond pas à la version définitive du poème, voir *infra*, p. 386 et s.

En l'espace de quelques années, le poète a parcouru un long chemin qui l'a fait passer des petits vers hésitants de la première anthologie à, dans la seconde, un poème qu'il va considérer comme abouti et digne d'être publié dans son premier recueil. Derrière son allure enfantine et artisanale, la première anthologie marque du sceau poétique le destin d'Efraín Huerta. Il sera poète. La seconde anthologie n'est alors que l'illustration, la preuve même de ce destin en marche. Le jeune homme prend place aux côtés de deux de ses camarades non plus pour montrer qu'il existe en tant que poète mais pour que le texte lui-même sublime son existence. Et comme toujours, celle-ci est toute tournée vers Mireya. La présence de seulement deux anthologies d'amis dans la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo est significative, car la première a permis au jeune homme de s'affirmer en tant que poète aux côtés de ses camarades alors que la seconde anthologie, qui intervient peu avant la parution de son premier recueil, marque la fin d'un cycle et conclut l'aventure communautaire et poétique initiée quelques années auparavant pour laisser advenir le poète en action.

L'incursion dans le contexte culturel des années 1930 au Mexique par le biais des trois documents personnels d'Efraín Huerta que sont la lettre de septembre 1934 et les anthologies manuscrites de 1933 et de 1935 nous a permis d'apporter des éclaircissements sur les publications qui ont imprimé une incidence notable sur son entrée en poésie. Aussi bien les revues littéraires des années 1920 et 1930, telles que *Contemporáneos* et *Barandal* et dans lesquelles souffle un vent de nouveautés venues d'ailleurs, que les anthologies de Gerardo Diego et de Jorge Cuesta ont joué un rôle fondamental dans sa formation littéraire. Cette incidence s'exerce à tel point que le poète, au début de son itinéraire poétique, imite la démarche de ses contemporains en élaborant une petite anthologie manuscrite recensant les fragments poétiques de ses camarades de classe et de lui-même. À l'image des *Contemporáneos* qui se sont regroupés autour de *Antología de la poesía mexicana* (1928) de Jorge Cuesta et des poètes de la génération de 1927 en Espagne autour de *Antología de la poesía española* (1932) de Gerardo Diego, sa petite anthologie scelle son entrée en poésie par une aventure collective. Bien que cette entreprise ne se reproduise pas une nouvelle fois, – du moins il n'en reste pas la trace dans le fonds Efraín Huerta –, elle lui offre l'occasion de s'affirmer en tant que poète. Ainsi, les publications collectives que sont les revues et les anthologies ont représenté pour lui un moyen d'accès à l'écriture poétique au sens où elles l'ont mis en contact avec la littérature de ses contemporains, mais également au sens où elles lui ont suggéré une façon d'appivoiser sa propre écriture.





## Chapitre 2 : La citation isolée ou la constellation de modèles

Les lettres du fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique constituent une source inestimable d'informations concernant les pratiques de lecture de leur auteur. Les titres de livres, les citations ou encore les allusions émanant de ces missives sont autant d'indices sur les lectures susceptibles d'avoir nourri ses propres textes. En effet, les auteurs les plus fréquemment cités dans ses lettres sont ceux qui ont exercé une influence notable chez lui. Sa voix poétique ne s'est pas construite seule, elle est toute mêlée, entre autres, des voix des Contemporáneos et des poètes de la génération de 1927 en Espagne. Mais, pourrait-on rétorquer, à quoi bon s'intéresser à ces influences qui jaillissent de documents personnels lesquels sont apparemment dénués de toute valeur littéraire ? À la manière d'Anthony Stanton qui justifie son étude des influences littéraires dans la poésie de jeunesse d'Octavio Paz dans *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, nous pourrions répondre ainsi à cette interrogation :

Un examen retrospectivo de estos orígenes sepultados puede revelar no sólo inevitables ecos de otras voces –influencias, maestros y precursores– sino también los brotes, casi siempre confusos y contradictorios, de una incipiente voz o, en este caso, de un conjunto de voces que buscan expresarse en sus propios términos. Además, la exploración de las raíces de una personalidad poética ayuda a comprender mejor los logros posteriores.<sup>119</sup>

Ainsi, connaître la façon dont s'est forgée l'écriture d'un auteur débutant contribue à une meilleure compréhension de son œuvre ultérieure. La question des influences littéraires va à l'encontre de l'idée utopique d'inspiration poétique ou de génie poétique. Tous les auteurs sont, avant tout, de grands lecteurs et nier leurs influences littéraires reviendrait à nier leur appartenance à la tradition. Anthony Stanton affirme à cet égard que l'identité d'un poète ne peut pas se forger à partir du néant :

La siempre relativa « originalidad » de un poeta mayor no se puede medir en aislamiento sino que se va forjando a través de una serie de contactos con otras voces: las de sus precursores y sus contemporáneos, voces que constituyen parte de la tradición. El origen y la identidad de un poeta son construcciones imaginarias de los propios poetas y de los críticos.<sup>120</sup>

Le critique explique que le poète connaît deux étapes avant de pouvoir atteindre une poésie qui lui soit propre : la première repose sur l'assimilation des textes de ses maîtres,

---

<sup>119</sup> STANTON, Anthony, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México, Conaculta, 2001, p. 14.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

laquelle passe bien souvent par l'imitation tandis que la seconde consiste à se différencier de ses prédécesseurs puis, s'il en est capable, à réinvestir la poésie de ses modèles en la transformant<sup>121</sup>.

Dans son ouvrage, Anthony Stanton s'est appuyé sur l'analyse des tout premiers poèmes publiés d'Octavio Paz afin de mettre au jour les filiations littéraires qui sous-tendent ces textes. C'est la démarche qui est généralement employée lorsque l'on cherche à déceler les lectures qui ont nourri les textes de tel ou tel auteur sans disposer ni de sa bibliothèque, ni de ses documents personnels. Le fonds Efraín Huerta possède cette particularité puisqu'il contient une correspondance dans laquelle les références littéraires abondent, offrant ainsi au chercheur l'opportunité de procéder de la façon inverse à celle choisie par Anthony Stanton. Plutôt que partir du texte publié pour identifier les influences qui le parcourent, il est possible de commencer à étudier les textes qu'Efraín Huerta a lus et qu'il a recensés dans ses lettres pour saisir ensuite la manière dont ses lectures ont laissé une trace dans ses poèmes de jeunesse.

Étant donné que la relation épistolaire qui se noue avec Mireya Bravo trouve son point de départ dans l'échange littéraire et que l'épistolier est un lecteur averti, la citation d'œuvres littéraires devient pour lui une façon de partager ses trouvailles littéraires avec sa correspondante. Au-delà du rôle essentiel qu'elle joue dans cet échange épistolaire, la pratique citationnelle va permettre à l'auteur d'instaurer un dialogue entre ses lectures et sa propre écriture. Ces lectures vont non seulement lui donner l'occasion « d'apprendre à écrire » au sens où la pratique citationnelle représente pour lui un moyen d'acquérir un certain « savoir-faire » poétique, mais elles vont aussi lui offrir l'opportunité de s'acheminer vers sa propre poésie. Tout en s'articulant autour des notions de citation et de répétition, ce chapitre consacré à l'étude de différents exemples de citation, s'attachera à identifier, d'une part, le rôle de la citation dans l'apprentissage de l'écriture poétique et à saisir, d'autre part, la façon dont la citation peut conduire l'auteur à accéder à sa propre poésie.

## 2.1 Répétition et citation

Dans l'ouvrage de référence pour l'étude des modalités d'insertion de la citation dans le texte que constitue *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon définit la citation comme « [...] un énoncé répété et une énonciation

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

répétante »<sup>122</sup>. Il considère la citation comme une manifestation de la répétition en tant que celle-ci est à l'œuvre aussi bien dans le résultat qu'est « l'énoncé répété » que dans « l'énonciation » que représente l'acte de citer. À partir de cette idée que la citation est une manifestation de la répétition, il faudrait se demander si la répétition d'un énoncé signifie que l'énoncé répété est identique à celui de départ. À première vue, il semble que la citation reste identique à la phrase d'origine si l'auteur qui la convoque n'a pas modifié la phrase ou le texte qu'il reproduit. Il est effectivement possible de répéter à l'envi une citation dans des textes différents sans avoir consulté son texte d'origine, ce qui signifie que « l'énoncé répété » est le même que l'énoncé de départ. Pourtant, le contexte dans lequel apparaît la citation est différent de celui de départ et c'est d'ailleurs ce qui en fait un signe interprétable dans le texte qui l'accueille. Dans cet ordre d'idées, Marie-Laure Bardèche, dans son étude sur la répétition en littérature, précise que : « La citation, même littérale, s'accompagne d'une variation du contexte et du sujet d'énonciation »<sup>123</sup>. En associant la définition d'Antoine Compagnon avec ces données, il apparaît que la citation est un énoncé répété entouré d'un contexte qui varie ; en d'autres termes, la citation serait le Même dans la Différence. Bien que la phrase reproduite soit semblable à celle du texte d'origine, la variation du contexte va nécessairement modifier son sens. Cependant, un contexte différent et un sujet d'énonciation différent sont-ils les seuls éléments capables d'infléchir le sens de la citation ? La répétition, elle-même, ne pourrait-elle pas engendrer un changement dans l'objet répété ? En d'autres termes, cela revient à se demander si la répétition reproduit à l'identique. Cette question dépasse largement la réflexion sur la littérature et c'est un détour par la philosophie qui va nous permettre non seulement de répondre à cette question, mais aussi de mieux appréhender la citation dans le contexte ici considéré.

En 1843, Søren Kierkegaard publie *Gjentagelsen*, un petit livre dont Paul-Henri Tisseau a traduit en français le titre par *La Répétition*, en 1933. La traduction a été revue depuis et d'autres éditions plus récentes proposent le terme « reprise » à la place de « répétition » pour traduire *gjentagelse*<sup>124</sup> – terme qui enrichit de nuances jusque-là insoupçonnées le concept de répétition. Pour saisir ces nuances il faut revenir sur le sens que

---

<sup>122</sup> COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 68.

<sup>123</sup> BARDÈCHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 68.

<sup>124</sup> KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990. Pour Flammarion, Nelly Viallaneix a choisi le terme « reprise » qui constitue pour elle une traduction plus littérale que celle de Paul-Henri Tisseau. À ses yeux, elle correspond davantage à l'étymologie du terme danois.

Søren Kierkegaard imprime au terme « répétition »<sup>125</sup>. Le récit de *La Répétition* se compose de deux parties. La première présente l'histoire d'un jeune homme amoureux d'une jeune femme qui devient sa muse. Il refuse de l'épouser pour ne pas altérer cette image idéale qu'il a créée d'elle. Cette histoire est racontée à la première personne par Constantin Constantius, son confident. Dans la seconde partie, la répétition ou reprise chez Søren Kierkegaard apparaît comme la renaissance qui se fait dans la religion ; elle est individuelle et intérieure et pour l'atteindre il faut passer par deux étapes de répétition erronée qui sont illustrées à travers l'expérience du jeune homme et celle du narrateur dans la première partie. La première manifestation de la répétition est la répétition esthétique. Elle consiste à rechercher une chose nouvelle mais n'aboutit à rien puisque finalement, c'est le même qui se répète. La liberté s'enferme dans la répétition. La seconde manifestation de la répétition se joue lorsque la liberté cherche à répéter les plaisirs mais qu'elle n'obtient que la différence. Enfin, la vraie répétition est la répétition religieuse qui constitue une véritable libération. L'expérience du jeune homme cherchant à répéter les émois du début de son idylle par le souvenir représente la première répétition. C'est une entreprise vaine parce que « l'amour selon le ressouvenir est bien celui qui rend l'homme malheureux »<sup>126</sup>. En effet, le narrateur a voulu faire l'expérience de la seconde répétition en reproduisant un voyage à Berlin qu'il avait particulièrement apprécié. Il répète toutes les circonstances extérieures dans le but de retrouver les sensations premières. Il retourne à son « ancien logis », au restaurant et au théâtre où il avait coutume d'aller<sup>127</sup>. Pourtant, même si les conditions extérieures sont similaires, les différences d'avec le premier voyage s'accumulent, car la répétition n'est pas liée aux éléments extérieurs mais bien intérieurs.

Ainsi, remplacer le terme « répétition » par « reprise » a permis à la traductrice de jouir d'un éventail plus large de synonymes et surtout d'établir une distinction entre reprise et répétition. À propos du voyage à Berlin, elle souligne : « La reprise qu'il croit pratiquer en remettant ses pas dans ses pas, en suivant au plus près son premier itinéraire, dégénère en simple répétition »<sup>128</sup>. La reprise se change en répétition ce qui signifie que la répétition est une version mécanique, monotone et stérile de la reprise. La reprise kierkegaardienne offre la possibilité d'une vie nouvelle, d'un recommencement<sup>129</sup> alors que la répétition est une reproduction du semblable. Mais cette répétition est assortie de différences, car lorsque

---

<sup>125</sup> Nous abordons pour l'instant la répétition en tant que synonyme de reprise.

<sup>126</sup> KIERKEGAARD, S., *La Reprise*, op. cit., p. 83.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 57.

Constantin cherche à reproduire son voyage exactement comme il l'avait réalisé, il se heurte à des changements et en tire la conclusion que la reprise ne peut donc pas exister en tant que répétition pure et qu'elle est forcément accompagnée de différences :

La reprise m'emplit alors d'une telle amertume et d'un tel dégoût que je résolus de regagner mes foyers. Ma découverte, si elle n'avait rien de sensationnel, n'en était pas moins singulière : j'avais découvert que la reprise n'existait absolument pas, je m'en étais assuré en la reprenant de toutes les manières.<sup>130</sup>

Cette idée a été approfondie et développée par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Différence et répétition* où il montre que la répétition qui s'exerce dans la nature, et en particulier dans le renouvellement des saisons, fait répéter « la différence qui se déplace dans ces cycles »<sup>131</sup>. Autrement dit, la différence est à l'origine de la reproduction du Même. Une saison ne sera jamais identique à celle de l'année précédente et pourtant elle revient périodiquement. Pour Gilles Deleuze, la répétition fait toujours intervenir la différence puisqu'il « [...] y a répétition lorsque des choses se distinguent *in numero*, dans l'espace et dans le temps, leur concept étant le même »<sup>132</sup>. Il distingue deux types de répétition : la répétition « nue », répétition sérielle qui reproduit le semblable, répétition horizontale d'éléments successifs et la répétition « vêtue », répétition verticale qui « condense les singularités »<sup>133</sup>. Tandis que la seconde est la répétition profonde qui intègre les différences, la première est « superficielle » et nie les différences.

Et toujours, *c'est dans un même mouvement que la répétition comprend la différence* (non pas comme une variante accidentelle et extrinsèque, mais comme son cœur, comme la variante essentielle qui la compose, le déplacement et le déguisement qui la constituent pour une différence elle-même divergente et déplacée), *et qu'elle doit recevoir un principe positif dont résulte la répétition matérielle indifférente* (peau vidée du serpent, enveloppe vidée de ce qu'elle implique, épiderme qui ne vit et ne meurt que par son âme ou son contenu latents.)<sup>134</sup>

Bien que le philosophe oppose en réalité les deux types de répétition pour mieux souligner leurs différences, la première et la seconde ont à voir l'une avec l'autre. Derrière la répétition superficielle qui laisse à penser que les éléments répétés sont identiques, se trouve la répétition profonde qui accueille la différence.

Dans l'art, la répétition profonde est à l'œuvre. L'artiste qui cherche à représenter l'objet qu'il a devant les yeux va obtenir des éléments identiques, mais ce processus de

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>131</sup> DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F, 2011, p. 370.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 370. Nous reproduisons l'italique du texte.

création aura été mu par la différence. Le philosophe prend l'exemple de l'artiste qui représente un même motif de décoration plusieurs fois. Le concept de l'élément répété est le même et pourtant l'artiste :

[...] ne juxtapose pas des exemplaires de la figure, il combine chaque fois un élément d'un exemplaire avec *un autre* élément d'un exemplaire suivant. Il introduit dans le processus dynamique de la construction un déséquilibre, une instabilité, une dissymétrie, une sorte de béance qui ne seront conjurés que dans l'effet total.<sup>135</sup>

Cet exemple choisi par le philosophe au début de son ouvrage pourrait servir à illustrer les conclusions énoncées à la fin de son livre : le rapport qui existe entre l'objet répété et le résultat artistique n'est pas de l'ordre de la similitude, de l'identique, mais de l'ordre du différentiel. La différence que génère la répétition profonde se pare d'une répétition superficielle qui donne l'illusion d'une reproduction identique. Mais, à l'image de l'artiste qui construit une chaîne de figures semblables et créé une béance par le dynamisme de son procédé, celui qui répète créé aussi une béance dans son rapport avec l'élément répété. L'art joue avec cette instabilité. De fait, d'après Gilles Deleuze, l'artiste doit s'emparer de cette « puissance du langage » que constitue la répétition pour générer une instabilité. L'art s'engouffre dans le déplacement et dans la différence que provoque la répétition.

À propos de la littérature, Gilles Deleuze montre que certains auteurs qui ont fait de la répétition une pratique courante ont réussi à atteindre le « génie de la poésie »<sup>136</sup>. Il fait allusion aux répétitions en poésie comme la rime, le refrain ou les répétitions sémantiques telles que la synonymie. Le cas des citations n'est pas évoqué dans *Différence et répétition*. Il faut donc se demander si la béance née de la répétition ne pourrait pas se manifester dans la citation. La citation consiste à emprunter les mots de l'autre – l'auto-citation est ici volontairement écartée – et, d'une certaine manière, celui qui cite marche dans les pas de l'auteur du texte cité. Le narrateur de *La Reprise*, Constantin Constantius (dont le nom est lui-même une figure de répétition), a fait l'expérience de la répétition d'un voyage, ce qui lui a permis de constater que la répétition est impossible et que la différence fait toujours irruption. Dans le cas d'une personne qui chercherait à entreprendre un « voyage » dans les pas d'un autre, les différences seraient autrement plus grandes. C'est pourquoi un auteur qui cherche à marcher dans les pas d'un autre par le biais de la citation sera confronté à une forte dissemblance d'avec le texte d'origine. Encore lui reste-t-il d'exploiter au mieux cette différence.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 373-374.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 33-35. Il fait référence à Raymond Roussel et à Charles Péguy.

Ce détour par la philosophie a permis d'aller à l'encontre de l'idée que la répétition désigne forcément une reproduction à l'identique<sup>137</sup>. À partir du moment où intervient la répétition, l'objet répété n'est plus semblable à celui d'origine puisque la répétition génère la différence. Ce chapitre va se construire à partir de l'idée que la citation offre un vecteur de la création littéraire en ce sens qu'elle fait surgir la différence et, par là, la nouveauté. L'étude de citations isolées, c'est-à-dire des citations qui ne sont pas intégrées à un texte, dans des documents du fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique, va nous permettre d'observer que la pratique citationnelle représente pour Efraín Huerta non seulement un apprentissage de l'écriture poétique mais aussi un vecteur de création poétique.

## 2.2 La pratique citationnelle comme apprentissage de l'écriture poétique

L'artiste, avant de pouvoir atteindre la nouveauté, doit passer par des étapes impliquant la répétition. Pour le peintre, il s'agit de reproduire maintes et maintes fois les œuvres de ses maîtres, pour l'écrivain de lire et peut-être même de reproduire les textes d'autrui au moyen du recopiage, de la citation ou même de l'imitation. Parce que, en dépit de ce que peuvent en dire les artistes, la répétition jalonne toujours leur travail :

En fait, personne ne peut rien faire, rien produire, rien créer, sans donner place vivante aux réflexes du faire, à cette pratique d'où rien de neuf ne sortirait sans l'aide du micro-automatisme de la répétition intégrée. Cette répétition est au cœur de la création. Je veux dire qu'elle en est le rythme cardiaque.<sup>138</sup>

Cette répétition du « faire » qu'évoque René Passeron est en jeu dans toute œuvre d'art. Pour Efraín Huerta, celle-ci s'incarne dans la citation ; or, admettre que la pratique de la citation représente pour un auteur un moyen d'apprendre à écrire – au sens d'acquisition d'un style propre – implique de renoncer à l'image utopique de l'auteur touché par la « grâce » de l'inspiration. L'incursion dans le fonds Efraín Huerta montre que la pratique citationnelle représente pour ce poète une expérience tout à fait formatrice. Certes, ce fonds ne propose que des documents correspondant aux premières années de son itinéraire poétique, mais la répétition du geste scripturaire qui se manifeste chez lui par le recopiage de textes d'autrui et la collecte de citations le prédispose à son œuvre future.

---

<sup>137</sup> L'on songe en particulier à la nouvelle de Jorge Luis Borges « Pierre Menard, autor del Quijote » dans *Ficciones* (1944) qui est un exemple emblématique de répétition faisant surgir la différence en littérature.

<sup>138</sup> PASSERON, René, « Poétique et répétition », in PASSERON, René (dir.), *Création et répétition*, Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Editions Clancier-Guénaud, 1982, p. 10.



## 2.2.1 La répétition du geste : la collecte de citations

Du point de vue littéraire, il n'y aurait que l'édition de textes qui pourrait offrir une reproduction à l'identique du texte original, encore que pour des questions d'ordre éditorial la reproduction n'est pas forcément fidèle à l'idée que l'auteur s'en fait au départ. Après l'édition de textes, la collecte de citations, activité qui induit la répétition du geste scripturaire, peut être vue comme une autre tentative de reproduction fidèle d'un texte.

Entre Efraín Huerta et Mireya Bravo, la lettre devient rapidement le lieu de l'échange littéraire, au sens propre comme au sens figuré, car elle est à la fois l'écrin qui renferme le bijou poétique mais aussi un espace de discussion littéraire. C'est ce premier aspect qui va retenir notre attention. Les lettres adressées à Mireya, dans le fonds Efraín Huerta, les premières en particulier, témoignent du vif intérêt du poète pour la poésie, lequel se traduit par un recopiage fréquent de textes d'autrui. C'est donc par le biais de la collecte de citations, qui suppose une fidélité maximale au texte d'origine, que le jeune homme s'exerce à la poésie.

Un document qui se trouve dans le fonds déjà mentionné s'intitule « anthologie », « Brevísima antología poética »<sup>139</sup>, et désigne une lettre à Mireya encadrée par des citations poétiques sur des feuilles indépendantes du texte de la lettre. L'auteur emploie le terme « anthologie » pour désigner des lettres qui contiennent des textes poétiques. Dans ce chapitre, nous emploierons ce mot au sens où l'entend l'épistolier. Une anthologie d'auteurs peut regrouper des textes entiers ou bien des extraits de textes toujours isolés du discours de la lettre : soit ils appartiennent à un cahier indépendant du courrier qui les accueille, soit ils y sont intégrés mais sur une page séparée. Ainsi, l'anthologie suppose une séparation physique entre le discours épistolaire et le discours poétique, c'est pourquoi les citations qui la composent sont dites « isolées ». Il faut donc distinguer la citation isolée – qui ne subit pas l'assaut des mots de la lettre – et la citation intégrée au texte de la lettre. Dans ce chapitre, nous n'allons nous attacher qu'à des textes recopiés et des citations isolées dans trois petites anthologies datant respectivement de 1933, 1934 et de 1935, réservant de la sorte pour plus tard l'analyse des citations intégrées<sup>140</sup>.

Avant d'entreprendre l'étude de ces anthologies, il convient de s'interroger sur les raisons qui poussent leur auteur à choisir ce type de publication pour modèle. Au chapitre précédent, l'anthologie de textes d'amis avait révélé sa volonté de créer un groupe poétique

---

<sup>139</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22.

<sup>140</sup> Voir le chapitre suivant.

affirmant par là même son identité de poète ; or, ici, il ne s'agit plus de textes personnels mais de textes d'auteurs. Efraín Huerta cherche à transmettre à Mireya ses goûts littéraires par le biais de ses petites anthologies ; sa démarche rejoint alors celle de véritables auteurs d'anthologies qui s'attellent à la lourde tâche de la diffusion littéraire que Claudio Guillén explique en ces termes :

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango.<sup>141</sup>

Rien d'étonnant à ce que l'apprenti-poète, si adepte de la réécriture, choisisse la forme de l'anthologie pour diffuser ses connaissances littéraires. Mais au-delà de la diffusion très limitée de ses anthologies, la différence entre les anthologies « classiques » et les siennes tient au fait que ces dernières lui permettent de s'atteler au difficile exercice de l'écriture poétique. En effet, la collecte de citations constitue, chez lui, une façon de s'approprier la langue d'autrui. Pour reprendre les termes de Claudio Guillén, le jeune homme se pose donc en « super lecteur » vis-à-vis de Mireya tout en s'entraînant à écrire comme ses modèles. L'étude des anthologies présentes dans le fonds Efraín Huerta-Mireya Bravo sera donc guidée par cette dualité.

La première anthologie est datée du 9 novembre 1933. Elle se présente sous la forme d'un petit cahier de dix pages et contient un poème de Ramón López Velarde illustré de sa photographie, probablement découpée dans un journal<sup>142</sup>. Le titre du cahier qui apparaît sur la page de couverture est celui du poème « Si soltera agonizas... » extrait du recueil *Son del corazón* publié de manière posthume en 1932, onze ans après sa mort. Un an après la publication du recueil, Efraín Huerta – qui était donc au fait des nouveautés littéraires – recopie ce poème et le transmet à Mireya. En 1933, celui-ci n'en est qu'à ses débuts en poésie. Les textes qu'il lui fait parvenir se présentent sous la forme de courts poèmes ou de strophes isolées. La présence d'un poème entier d'un auteur consacré dans sa correspondance souligne à ce moment-là sa difficulté à apprivoiser l'écriture poétique. Elle lui résiste. Dans ce cas, rien de mieux que de substituer à sa parole balbutiante celle d'un expert. Il recopie un poème de Ramón López Velarde parce qu'il n'est pas encore à même d'écrire. Ce type de

---

<sup>141</sup> GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, op. cit., p. 413.

<sup>142</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 19. La finesse du papier rappelle celle d'un papier journal car l'on distingue en transparence ce qui s'y trouve au dos.

répétition rappelle la « répétition par défaut » ou « répétition horizontale » que définit Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*. La « répétition par défaut » est celle « des mots ordinaires qu'on redit [...] par insuffisance du concept nominal ou de la représentation verbale »<sup>143</sup>. Ce n'est pas tant « l'insuffisance du concept verbal » qui est en jeu ici que l'incapacité du dire. Efraín Huerta répète Ramón López Velarde par défaut mais aussi parce que le message « envoyé » par ce poème prend une signification particulière dans l'échange épistolaire. En effet, le soin qu'a pris le jeune homme pour réaliser ce petit cahier manifeste l'importance que le poème revêt dans la correspondance. Le poème « Si soltera agonizas... » a pu toucher Mireya pour différentes raisons.

Amiga que te vas:  
quizá no te vea más.

Ante la luz de tu alma y de tu tez  
fui tan maravillosamente casto  
cual si me embalsamara la vejez.

Y no tuve otro arte  
que el de quererte para aconsejarte.

Si soltera agonizas,  
irán a visitarte mis cenizas.

Porque ha de llegar un ventarrón  
color de tinta, abriendo tu balcón.  
Déjalo que trastorne tus papeles,  
tus novenas, tus ropas, y que apague  
la santidad de tus lámparas fieles...

---

<sup>143</sup> DELEUZE, G., *Différence et répétition*, op. cit., p. 34. C'est une définition négative que l'auteur va remettre en question pour ensuite lui donner une définition « positive ».

No vayas, encogido el corazón,  
a cerrar tus vidrieras  
a la tinta que riega el ventarrón.

Es que voy en la racha  
a filtrarme en tu paz, buena muchacha.<sup>144</sup>

Efraín Huerta, à travers le pessimisme de Ramón López Velarde, rappelle à sa correspondante l'urgence de vivre et d'aimer pour ne pas connaître l'aventure de la jeune femme du poème. Le texte met en scène cette jeune fille qui n'a pas connu l'amour et qui mène une vie pieuse et réglée. Le poème est tout en tutoiement comme pour signifier l'intimité qui existe entre le « je » poétique et la jeune femme. Rien n'est venu rompre leur amitié chaste « fui tan maravillosamente casto/ cual si me embalsamara la vejez » au cours de leurs vies, mais une fois les deux êtres séparés – par la mort ou la distance – le « je » poétique fait irruption dans la vie de la jeune femme. Sa présence est subtile mais violente, il est ce « ventarrón » qui interrompt la quiétude d'une vie rythmée par la prière. Ce souffle fougueux s'immisce dans une intimité qui lui était jusqu'alors refusée « Déjalo que trastorne tus papeles,/ tus novenas, tus ropas [...] ». Irrésistible et puissant, il arrache définitivement la jeune femme à sa vie monotone : « Es que voy en la racha/ a filtrarme en tu paz, buena muchacha ». Il est évident que cette invasion pourrait être de nature amoureuse ou érotique. L'épistolier qui recopie ce poème entretient avec Mireya une correspondance depuis plusieurs mois et, bien que leur relation ne soit qu'amicale, il semble de plus en plus attaché à elle. Ainsi, par l'intermédiaire de Ramón López Velarde, Efraín Huerta fait connaître à Mireya ses intentions. Le poème se substitue à la parole du jeune homme encore incapable d'exprimer avec autant de justesse la nature de ses sentiments. Par ailleurs, l'infiltration dans l'espace intime représentée ici rappelle la fonction même de la lettre qui a pour but de rompre la distance entre les correspondants. Or, le vent du poème qui fait s'éteindre les lampes prend la couleur de l'encre : « No vayas, encogido el corazón/ a cerrar tus vidrieras/ a la tinta que riega el ventarrón ». L'irruption impétueuse est celle de la lettre qui, par ses mots, remplit l'espace intime de la destinataire. Ainsi, ce poème résonne doublement en Mireya en dévoilant non

---

<sup>144</sup> Dans un souci de clarté, nous avons choisi de reproduire le poème tel qu'il a été publié et non tel qu'il se présente sur l'image car l'épistolier ne respecte pas la disposition en strophes du poème original. LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesías completas y El Minutero*, México, Editorial Porrúa, 2000, p. 247-248. BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 19, fol. 4-5.

seulement la relation épistolaire mais aussi la relation affective qu'elle entretient avec l'épistolier. Il y a donc « répétition par défaut » dans ce cas ; mais cette répétition montre en creux la capacité du jeune homme à faire des choix opportuns en sélectionnant chez un autre les mots qui conviennent parfaitement au message qu'il souhaite transmettre. De plus, cette « répétition par défaut », bien que fidèle au texte original, n'est nullement stérile et constitue un premier pas vers la création au sens où l'insertion dans un contexte nouveau (celui de l'échange épistolaire) lui donne un sens différent de celui d'origine.

## 2.2.2 Quand citation rime avec sélection et mémorisation

En août 1934, Efraín Huerta transmet à Mireya un petit cahier de huit pages, écrit à la main, portant le titre de « Una brevísima antología poética »<sup>145</sup>. Le titre est placé au centre gauche de la première page, lequel est encadré par les initiales de son auteur situées en haut de la page et celles de sa destinataire, en bas de la page. L'anthologie, telle une lettre, s'adresse à une seule et même personne : Mireya. La frontière entre l'anthologie et la lettre est d'autant plus mince que la lettre à Mireya se trouve au cœur du livret. En effet, les extraits choisis par l'épistolier encadrent physiquement la lettre et au dos de la page de titre, il a recopié plusieurs extraits poétiques avant d'insérer sa lettre. De la même manière, une fois celle-ci achevée, les deux pages qui suivent offrent à Mireya d'autres citations d'auteurs. Cette présentation peut sembler surprenante, d'autant que la lettre est sans rapport avec les citations qui l'entourent. Le titre, lui aussi, est trompeur puisqu'il promet une anthologie alors qu'en réalité il s'agit d'une missive entourée d'extraits poétiques. Celle-ci est datée du vendredi 24 août et s'étend sur quatre pages, sans présenter de lien thématique entre son contenu et les poèmes cités. À première vue, les poèmes sont là pour orner la lettre. Le discours de l'épistolier est quelque peu décousu ; il commence par s'attarder sur ses états d'âme, puis sur des notions de droit constitutionnel abordées en classe. Quelques détails biographiques sont cependant dignes d'être retenus. D'abord, il explique à Mireya qu'il a lu *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. Grand admirateur de Stendhal<sup>146</sup>, il enrichit ainsi sa connaissance de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, au détour d'un paragraphe, il apporte des précisions sur leur prochaine rencontre<sup>147</sup> et le lecteur indiscret apprend alors que les deux amis avaient l'habitude de se rencontrer une fois par semaine, la

---

<sup>145</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22.

<sup>146</sup> Le personnage de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* est souvent cité dans les lettres. Voir *infra*, p. 152.

<sup>147</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 3 v° : « Creo que para la próxima vez que vaya a tu casa, que seguramente sea el miércoles, podrá recordar que ahí están los tres libros que alguna y otra falta me hacen, así mismo te entregué un poema que ya maduro sobre tus tres versos que hay escritos en mi libreta ».

plupart du temps chez Mireya et que leur relation était, au départ, fondée sur des intérêts littéraires communs.

L'intérêt de cette petite anthologie ne tient pas tant à la lettre qu'elle abrite qu'aux extraits de poèmes qui l'entourent, tirés d'auteurs mexicains contemporains d'Efraín Huerta. Tandis que la première page contient des fragments de textes de Gilberto Owen, de Xavier Villaurrutia et de José Gorostiza, la deuxième page laisse place à Salvador Novo, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer et Jaime Torres Bodet. La plupart appartiennent au groupe des Contemporáneos. Enfin, la dernière page du livret est consacrée à Manuel Maples Arce, chef de file du mouvement avant-gardiste stridentiste, d'où peut-être sa position isolée dans l'anthologie. La date apposée à la fin de la page indique que ce n'est que le lendemain de la rédaction de la lettre qu'Efraín Huerta a recopié ces textes. Au-delà de leur appartenance à une même aire géographique, il faudrait, à travers une lecture attentive des textes proposés, saisir les raisons qui ont poussé leur auteur à les choisir, d'autant qu'en 1934 les Contemporáneos se font plus rares sur la scène littéraire mexicaine<sup>148</sup>.

L'étude de cette anthologie va nous fournir l'occasion de revenir sur deux caractéristiques de la citation : la sélection et la mémorisation. Tout d'abord, la citation suppose une sélection. En effet, avant de citer tel ou tel auteur, l'épistolier choisit dans le poème qu'il est en train de lire le passage qui retient le plus sa curiosité et qui résonne en lui autant que dans son œuvre en gestation. En effet, les thématiques qui se déploient dans ces vers sont celles qui construiront son futur recueil. Cette anthologie montre l'influence que la poésie des Contemporáneos a exercée sur les écrits de l'épistolier qui assimile les thématiques et les images choisies puis les réinvestit dans son premier recueil.

Ensuite, vient le travail de mémorisation qu'implique la pratique de la citation. En égrenant çà et là des mots d'autrui sur la feuille, Efraín Huerta a pu mémoriser les images et les vers qu'il allait retravailler plus tard. La citation participe de la création en ce sens qu'elle favorise la mémorisation. Avant tout, l'épistolier a élaboré cette anthologie pour Mireya et pour lui donner accès aux vers qui le touchent. Pour l'auteur, le but premier de l'anthologie n'est pas de favoriser la mémorisation des textes qu'elle renferme ; mais tout en recopiant ces vers, il les intériorise et les mémorise, car quelle que soit sa nature, la citation est une activité de répétition qui a trait à la mémoire. À cet égard, Antoine Compagnon, dans *La seconde main*, cite Quintilien qui compare l'activité de citation avec celle de la digestion :

---

<sup>148</sup> En effet, depuis octobre 1932, les Contemporáneos ne disposaient plus de revue puisque *Examen* qui avait succédé à *Contemporáneos* avait dû cesser sa publication.

De même qu'on mâche longtemps les aliments pour les digérer plus aisément, de même ce que nous lisons, loin d'entrer tout cru dans notre esprit, ne doit être transmis à la mémoire et à l'imitation qu'après avoir été broyé et trituré.<sup>149</sup>

Citer sert à assimiler, à digérer des mots qui ne sont pas les siens pour pouvoir les soumettre ensuite à la mémoire. La citation fait travailler le souvenir. Le critique fait d'ailleurs remarquer que Quintilien définissait le terme *repetere* par le verbe « retenir »<sup>150</sup>. Ainsi, dans la répétition, laquelle s'incarne en citation, s'opère un travail d'apprentissage où la mémoire est fortement sollicitée, et un tel travail explique qu'au moment de la rédaction d'*Absoluto amor*, les vers que l'auteur s'amusait à recopier auparavant aient pu surgir au détour d'un vers ou d'une strophe.

Chaque auteur, dans au moins l'une des citations du livret, met en scène un « je » lyrique s'adressant à un « tu ». Ce dialogue entre le « je » et le « tu » instaure d'emblée un espace intime qui rappelle étrangement celui de l'espace épistolaire. Le lien entre les deux personnes se fait au moyen de la parole, laquelle est d'ailleurs clairement mise en scène dans la première page de l'anthologie. Le premier extrait, écrit en prose poétique, est de Gilberto Owen qui met en scène un « je » poétique s'adressant à une personne qu'il tutoie tout en insistant sur la vacuité de son discours. Voici la première phrase qu'a recopiée le jeune homme :

y si te hablaba, era sólo de ausencias, de  
manera que las palabras se resignaban a  
hacer tan poco, tan casi nada, tan nada de  
ruido como el silencio. [...] <sup>151</sup>

La communication semble impossible puisque la voix du locuteur quoiqu'audible reste en suspens. Vide de sens, elle ne peut se faire entendre. De là son association avec le silence, lequel peut même se matérialiser et se faire aussi violent qu'un coup : « Tu silencio es agudo como un mástil »<sup>152</sup> écrit José Gorostiza. Quand finalement la parole réussit à s'incarner, elle renvoie son propre écho :

---

<sup>149</sup> QUINTILIEN, *Institution oratoire*, X, 1, 19 cité par COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 18.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>151</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 1 v°.

<sup>152</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°.

Tu voz, hoz de eco,  
es el rebote de mi voz en el muro,  
y en tu piel de espejo  
me estoy mirando mirarme por mil Argos  
por mí largos segundos.<sup>153</sup>

Dans cette strophe de Xavier Villaurrutia, la parole se donne mais elle se heurte à son propre écho. Elle est inconsistante, transparente et sonne creux. Les voix du « je » et du « tu » s'élèvent dans le silence pour retomber aussitôt.

Ces fragments ont retenu l'attention de l'épistolier au sens où ils entrent en consonance avec ses propres questionnements poétiques. En effet, son premier recueil, *Absoluto amor*, qu'il va publier un an plus tard, retrace l'histoire d'un échec, celui d'amants qui ne réussissent pas à se rapprocher et bien que la parole représente un espoir d'union, elle est finalement incapable de retenir la femme aimée ; le dialogue entre le « je » et son interlocutrice se révèle alors impossible. La voix et les mots n'ont pas rempli leur fonction de communication et ne font qu'accroître la distance qui sépare les deux êtres. La parole est vaine et se dérobe à qui voudrait s'en emparer : « La palabra resbala./ Palabra sin edad, en huida »<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, fol. 1 v<sup>o</sup>.

<sup>154</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 16.



Sepúltame contigo  
no esperes de mí un impulso,  
he sido siempre solamente un cajón  
con un espejo y vidrios de colores.  
SALVADOR NOVO — 1904

Hace tiempo que dejamos la tierra,  
y por el mar de la aventura  
arribaremos esta noche  
a la capital de la luna.

|  
Hay dos rosas dormidas  
con turbador ensueño  
en las magnolias imposibles  
de tus senos.  
ENRIQUE GONZALEZ ROJO — 1899

Gota azul:  
dime quién viene.  
-La boca tiene sed;  
¡ay, los ojos que no duermen!  
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO —  
1899

Tristeza.  
Siempre grande, noble y nueva.  
|  
de tu ausencia presente de paloma.  
CARLOS PELLICER — 1899

¿Con qué dedos de música tocarte?  
|  
Pareces una cosa  
caída en el espejo de un recuerdo:  
te bisela  
el declive del tiempo  
|  
de tu carne de plata y tan segura  
JAIME TORRES BODET — 1902<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 1 v°. Il s'agit ici d'une transcription diplomatique du document, c'est-à-dire une transcription fidèle à la disposition originale du texte.

Y es una clara música que se oye con los ojos  
la palidez enferma de la super-amada.

En tanto que un poeta,  
colgado en la ventana,  
se muere haciendo gárgaras  
de Plata  
electrizada.

|  
primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.  
hojeando tu perfume se marchitan las cosas,  
(País donde los pájaros hicieron sus columpios.)  
y tú lejanamente sonrías y destellas,  
¡oh novia electoral, carroussel de miradas!  
lanzaré la candidatura de tu amor  
hoy que todo se apoya en tu garganta,

Las estaciones girando  
mientras capitalizo tu nostalgia.

|  
¡Yo abandoné la Confederación sonora de su  
carne!

MANUEL MAPLES ARCE — 1898<sup>156</sup>

Agosto veinticinco de mil novecientos treinta y  
cuatro

L'autre point commun entre les citations de cette anthologie et le recueil du jeune poète tient à la présence d'un « je » poétique et d'un « tu » qui ne sont pas nommés. Lorsque le « tu » prend chair, il est chargé d'érotisme comme dans les deux vers de Jaime Torres Bodet qui, à la deuxième page du livret, font référence au corps de l'être aimé : « ¿Con qué dedos de música tocarte ? » et « de tu carne de plata y tan segura ». Ces vers auraient bien pu figurer dans *Absoluto amor* tant l'image du corps aux reflets d'argent est présente dans ce recueil. Dans son poème « Estudio », Efraín Huerta a réuni ces deux vers en un seul : « besaba la plata en polvo que endurecía tus brazos »<sup>157</sup>, retrouvant ainsi dans ces fragments des images qui sont significatives pour lui et qui vont l'inspirer lors de l'élaboration de son recueil. Nous verrons dans la deuxième partie de notre travail que le motif de l'argent apparaît à de nombreuses reprises tant dans ses premiers poèmes que dans *Absoluto amor*. Enfin, la strophe d'Enrique González Rojo, fait intervenir, quant à elle, deux images récurrentes dans les poèmes de jeunesse d'Efraín Huerta :

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, fol. 4 r°.

<sup>157</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 29.

Hay dos rosas dormidas  
con turbador ensueño  
en las magnolias impasibles  
de tus senos.<sup>158</sup>

Dans ses premiers écrits, en effet, le jeune homme n'échappe pas à la tentation d'employer le cliché de la rose comme métaphore de la beauté féminine et de la passion. Il y a d'ailleurs dans sa correspondance un petit livret de poèmes, daté de 1933, où le motif de la rose surgit à chaque page<sup>159</sup>. Mais au moment de la rédaction d'*Absoluto amor*, cette image est délaissée au profit d'autres plus inattendues, et parmi elles, celle du corps féminin, dont les seins sont les éléments les plus fréquemment cités. Le poète, à l'instar d'Enrique González Rojo, y fait référence à travers le mot « senos ». Ces quelques vers de « La estrella » rappellent les images des vers du Contemporáneo :

Se endurecía la noche en tu garganta.

Espacio duro de tus senos. [...]   
Había un mundo de silencio en tu cuerpo,  
como si la muerte se hubiese mirado en un espejo  
o varias rosas en agonía hubieran imaginado  
un paraíso de nieve o de cristales.<sup>160</sup>

La similitude entre les vers d'Enrique González Rojo et ceux d'Efraín Huerta s'arrête là car tandis que les vers du premier installent une atmosphère de calme et de volupté, ceux du second placent l'action dans une ambiance froide et angoissante. Alors que les roses et la poitrine de la muse de González Rojo sont toutes tournées vers le « je » poétique, comme dans l'attente d'une caresse de sa main amie, Efraín Huerta prend à rebours les vers de son modèle en faisant du corps de la femme un lieu mortifère dont les seins résistent au « je » poétique et le conduisent vers un monde agonisant. Ainsi ces quelques vers mettent en lumière une autre isotopie qui fait souvent retour dans son recueil : celle de la transparence qui se tisse au gré de la neige, du miroir, des reflets, de l'argent et des vitres. Une transparence qui cache bien souvent l'opacité du brouillard, symbole du refus amoureux dans le recueil<sup>161</sup>. Ces images, qui retiennent l'attention du poète, sont celles qui composent la strophe de Salvador Novo dans l'anthologie :

---

<sup>158</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 4 r°.

<sup>159</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21.

<sup>160</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 17.

<sup>161</sup> Pour l'étude du recueil, voir le chapitre 6.

Sepúltame contigo  
no esperes de mí un impulso,  
he sido siempre solamente un cajón  
con un espejo y vidrios de colores.<sup>162</sup>

Certains motifs poétiques d'*Absoluto amor* sont réunis ici : le lyrisme du « je » poétique, l'idée de l'amour menant à la mort et le vide illustré par l'image du « cajón con un espejo y vidrio de colores. » Dès lors, il est plus aisé de comprendre les raisons qui ont poussé le jeune homme à sélectionner les vers ou les strophes de ces auteurs. Toutes ont trait à ses préoccupations poétiques et annoncent, de près ou de loin, les images qui lui seront chères. Cette petite anthologie révèle que ses lectures des Contemporáneos ont fortement marqué sa propre écriture et qu'il s'en est inspiré pour les mettre en scène, en les prenant soit au pied de la lettre, soit à rebours.

La lecture de cette anthologie indique un autre aspect de la poésie de jeunesse d'Efraín Huerta : sa volonté d'irriter son lecteur, tant par les sonorités que par les images. À l'occasion de la publication de *Los hombres del alba*, en 1944, Rafael Solana amorçait son prologue en qualifiant le style de son ami de « désagréable »<sup>163</sup>. Il aurait pu formuler la même remarque pour *Absoluto amor* puisque dans ce recueil, il ne cherche pas à rendre les sonorités harmonieuses – il use de vers libres et de rimes irrégulières – et construit des associations d'images quelque peu surprenantes. Or, ces images rappellent parfois celles de la poésie avant-gardiste stridentiste du poète mexicain Manuel Maples Arce qui figure également dans l'anthologie. La place qui lui est accordée est révélatrice de l'intérêt de l'épistolier pour ce type de poésie. En effet, sur la dernière page du livret, les quatre extraits choisis sont si longs qu'ils occupent presque tout l'espace de la page. Il se trouve que la poésie de Manuel Maples Arce – et la poésie stridentiste telle que celui-ci l'a définie – tente de surprendre le lecteur aussi bien par le fond que par la forme en jouant sur des associations d'images improbables et en créant des effets sonores disharmonieux. Le dernier vers de la page, extrait de « Saudade » publié dans *Poemas interdictos* en 1927, le souligne : « ¡Yo abandoné la Confederación sonora de su carne ! » ainsi que les vers tirés de son célèbre poème « Canción desde un aeroplano » du même recueil. Il faut signaler que l'épistolier, au moment de recopier quelques vers de « Canción desde un aeroplano », ne respecte pas leur disposition d'origine sur la page, ce qui vient quelque peu modifier le sens de la strophe. Nous reproduisons ci-dessous à gauche la disposition originale et à droite celle d'Efraín Huerta :

---

<sup>162</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 4 r°.

<sup>163</sup> HUERTA, E., *Poesía 1935-1968*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 49.

Reglamenta el Gobierno los colores del día,  
puertos tropicales  
del Atlántico,  
azules litorales  
del jardín oceanográfico,  
donde se hacen señales  
los vapores mercantes;  
palmeras emigrantes,  
río caníbal de la moda,  
primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.

País donde los pájaros hicieron sus columpios.  
Hojeando tu perfume se marchitan las cosas,  
y tú lejanamente sonrías y destellas,  
¡oh novia electoral, carroussel de miradas!  
lanzaré la candidatura de tu amor  
hoy que todo se apoya en tu garganta,  
la orquesta del viento y los colores desnudos.  
Algo está aconteciendo allá en el corazón.

Las estaciones girando  
mientras capitalizo tu nostalgia,  
y todo equivocado de sueños e imágenes;  
la victoria alumbra mis sentidos  
y laten los signos del zodiaco<sup>164</sup>

Primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.  
hojeando tu perfume se marchitan las cosas,  
(País donde los pájaros hicieron sus columpios.)  
y tú lejanamente sonrías y destellas,  
¡oh novia electoral, carroussel de miradas!  
lanzaré la candidatura de tu amor  
hoy que todo se apoya en tu garganta,

Las estaciones girando  
mientras capitalizo tu nostalgia.<sup>165</sup>

Les strophes recopiées correspondent à la seconde partie du poème de Manuel Maples Arce ; Efraín Huerta s'est permis d'apporter quelques changements dans la structure de ces strophes : tout d'abord, il a « emprunté » le dernier vers de la strophe précédente pour en faire le premier de la strophe recopiée ; ensuite, il a inversé le premier et le troisième vers de cette même strophe pour mettre ce premier vers entre parenthèses ; enfin, il a omis les deux derniers vers de cette longue strophe et n'a recopié que les deux premiers vers de la strophe suivante en les concluant par un point. Le résultat se distingue nettement du texte original, car au lieu de proposer à sa correspondante une strophe de huit vers et une strophe de cinq vers, celle-ci reçoit une strophe de sept vers et un distique. Comme l'indique son titre, « Canción desde un aeroplano » est un poème qui donne l'impression d'avoir été rédigé dans les airs : le sujet poétique s'exprime à la première personne « Estoy a la intemperie/ de todas las estéticas [...] »<sup>166</sup> et pose un regard critique sur le monde qu'il observe en contre-plongée « Todo es desde arriba/ equilibrado y superior [...] »<sup>167</sup>. C'est un poème qui concentre les postulats stridentistes et les rend vivants, où l'innovation transparaît dans une langue concentrant des

<sup>164</sup> SCHNEIDER, L. M., *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Autónoma de México, 1999, p. 192-193.

<sup>165</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 4 r°.

<sup>166</sup> SCHNEIDER, L. M., *El estridentismo. La vanguardia literaria en México, op. cit.*, p. 191.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 192.

isotopies dissemblables dans des images qui font se mêler des champs lexicaux dont l'association est inattendue, comme par exemple « novia electoral » et « candidatura de tu amor ». Elle se manifeste aussi dans le rythme imposé au texte, comme l'illustre le passage suivant « Canción/ florecida/ de las rosas aéreas,/ propulsión/ entusiasta/ de las hélices nuevas, [...] »<sup>168</sup> qui, par la succession de vers très courts, semble reproduire le mouvement des hélices de l'avion ; cette originalité s'exprime également par le biais de mots en langue étrangère comme dans « de las perspectivas evidentes ; looping the loop/ en el trampolín romántico del cielo, [...] »<sup>169</sup>. La sélection qu'a établie Efraín Huerta révèle aussi qu'il s'est intéressé aux images faisant intervenir le « tu » auquel s'adresse le sujet poétique et qui semble désigner la femme aimée, la « novia electoral ». En outre, les changements structurels qu'il apporte au texte infléchissent son sens et le conduisent à insister sur le contexte amoureux. Si dans la strophe originale la présence du premier vers, « País donde los pájaros hicieron sus columpios », laisse à penser que le sujet est le pays, la substitution de ce vers par le dernier de la strophe précédente « Primavera, siempre tú, tan esbelta de flores » va à l'encontre d'une telle interprétation en mettant en exergue la femme aimée désignée par le « tu ». Le fait que l'épistolier relègue le premier vers en troisième position, et l'encadre de parenthèses, va dans le sens d'une insistance sur la relation entre le « je » poétique et le « tu ». De même, il supprime dans cette strophe ainsi que dans la suivante les vers qui ne font pas intervenir ce « tu » ; enfin les modifications qui affectent la dernière strophe sont similaires puisqu'il ne retient que les vers de la seconde strophe introduisant la deuxième personne. Efraín Huerta a donc consciemment changé l'organisation du poème « Canción desde un aeroplano » de Manuel Maples Arce pour mettre en valeur sa protagoniste, ce qui correspond à ses préoccupations poétiques puisque son premier recueil est lui aussi centré sur le « tu » qui désigne la femme aimée.

Par ailleurs, comme le montrent les exemples choisis par l'épistolier, Manuel Maples Arce associe des isotopies totalement distinctes et qui ne sont habituellement pas mises en relation. Il est possible que cette forme d'expression poétique ait séduit Efraín Huerta qui, dans certains de ses textes, tâche avec plus ou moins de succès de relier des isotopies différentes, comme dans la strophe tirée de son recueil et reproduite ci-dessous :

Mi palabra y mi sombra en el vacío  
de muerte; mis pasos rompen lisas  
figuras de recuerdos. Una desnuda roca frente al cielo  
se muere de no ser automóvil.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 192.

La sangre de los pájaros decapitados ayer mismo  
rueda y llora extrañando las rodillas lunares  
y mi voz sin objeto bajo los senos oscuros de las nubes.<sup>170</sup>

Les images de cette strophe sont certes moins osées que celles de Manuel Maples Arce mais elles sont peu banales. La référence à l'automobile rappelle néanmoins le stridentisme ou même le futurisme qui portait aux nues les symboles de modernité tels que les avions, les trains et les automobiles. Le rapprochement que l'auteur fait entre le corps humain et la nature tend à personnifier les éléments naturels qu'il évoque et aboutit à des images pleines d'étrangeté : « la desnuda roca », « las rodillas lunares » et « los senos oscuros de las nubes ». Enfin, l'autre caractéristique du stridentisme, qui a pu interpeler l'épistolier, est son travail sur la langue. En effet, le stridentisme préconise l'usage d'images et de métaphores originales exacerbant les sens et les sons. Le jeune homme s'empresse de s'inspirer du feu d'artifice verbal<sup>171</sup> qui se déploie dans le texte stridentiste et dont témoigne la première strophe du poème « Y nada de hojas secas » qu'il recopie dans *Andamios interiores* (1922) :

Y es una clara música que se oye con los ojos  
la palidez enferma de la super-amada.  
En tanto que un poeta,  
colgado en la ventana,  
se muere haciendo gárgaras  
de plata  
electrizada.<sup>172</sup>

Au delà de l'incursion dans un monde renversé où l'on écoute avec les yeux et où l'on s'adonne à des gargarismes électriques, c'est tout un travail sur les sons qui est effectué dans cette strophe, en particulier à la fin de la strophe. En effet, l'accumulation de consonnes dentales dans « ventana », « poeta » et « plata » associée aux consonnes vélaires dans « colgado » et « gárgaras » accentue l'étrangeté des images créées ici. Le jeune poète, dans *Absoluto amor*, travaille aussi sur les sonorités, tantôt en appuyant la disharmonie entre les mots, tantôt en recherchant des similitudes phoniques. Le deuxième vers de Manuel Maples Arce, « la palidez enferma de la super-amada », pourrait bien avoir inspiré son lecteur qui, un an plus tard, écrit dans le poème « Envío » : « Y esa función insigne de la luna/ asoma

<sup>170</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 21.

<sup>171</sup> SCHNEIDER, L. M., *El estridentismo o una literatura de la estrategia, op. cit.*, p. 207. L'auteur parle de « pirotecnia verbal » à propos du stridentisme et le définit en ces termes : « Nuevas formas sintácticas, búsqueda incesante de una musicalidad, y un vértigo espiritual que se produce por el cultivo excesivo de los sentidos, completan el proceso técnico de la imagen estridentista ».

<sup>172</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 4 v°. MAPLES ARCE, Manuel, *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, México, Editorial Cultura, 1922, p. 48-49.

enferma de tedio en el poema [...] »<sup>173</sup>. La répétition de la syllabe « ma » suggérée dans le vers du stridentiste est reprise ici et se change en allitération.

Un autre poète figurant dans le livret a tenté de créer, lui aussi, des effets sonores dans ses vers. Il s'agit de Xavier Villaurrutia. Sa poésie se caractérise par le jeu sur les mots et la création de néologismes à partir de rapprochements phoniques. Parmi ses contemporains, il est le seul poète, avec José Juan Tablada, à travailler sur les mots de cette manière. La lecture de ces deux poètes a sûrement influencé Efraín Huerta. La correspondance témoigne de son intérêt pour leur maniement de la langue, car ils sont souvent cités, et lorsqu'ils le sont, l'épistolier choisit toujours des vers qui jouent avec les mots, à l'image de ceux qui figurent dans son anthologie : « me estoy mirando mirarme por mil Argos/ por mí largos segundos » ou « sin más pulso mi voz y sin más cara,/ sin máscara como hombre desnudo ». Ces vers sont extraits du poème « Poesía » publié dans le recueil *Reflejos* de 1926<sup>174</sup>. L'épistolier n'a sélectionné que la troisième strophe et les quatre derniers vers du poème « Poesía » de quatre strophes. Or, ces vers sont justement ceux qui contiennent des mots-valises. Ce détail met en évidence son attrait pour les répétitions phoniques, les jeux de mots et les calembours. À cette époque, il n'est pas encore à même de réussir des jeux de mots aussi aboutis que ceux de son modèle et son premier recueil, même s'il présente des répétitions volontaires, n'offre pas de calembours. Il faudra attendre ses écrits postérieurs, et surtout ceux qui arriveront au crépuscule de sa vie, pour se délecter de sa capacité à jouer avec les mots<sup>175</sup>.

Une lecture hâtive de cette anthologie nous laisserait croire que l'épistolier s'est contenté de découper çà et là des vers et des strophes et de les faire suivre du nom et de la date de naissance de leur auteur. Il est vrai que la citation, d'un point de vue purement pratique, implique un découpage et un collage puisque la partie du texte retenue est découpée et intégrée à un nouveau contexte. Pourtant, pour arriver à ce résultat, il a dû parcourir leurs œuvres et choisir les vers dont les images ont résonné en lui et même parfois s'adonner à une reconstruction du texte de départ comme l'a montré l'exemple du poème de Manuel Maples Arce. Bien qu'il ne soit reproduit qu'à travers quelques vers, le texte d'origine que Gérard

---

<sup>173</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 18.

<sup>174</sup> VILLAUURUTIA, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 26.

<sup>175</sup> Nous pensons en particulier aux « poemínimos », ces courts poèmes à la frontière entre l'aphorisme, le haïku et le jeu de mot typiquement mexicain : l'*albur*. À ce propos voir notre article : « Los refranes y los poemínimos: análisis de un relación intertextual », *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, n° 12, Universidad de Sonora, 2011, p. 79-97.



Genette appelle « hypotexte »<sup>176</sup>, revêt, pour l'analyse, autant d'importance que les vers recopiés. En ce qui concerne cette anthologie, il est intéressant d'observer la façon dont Efraín Huerta a arraché quelques vers aux poèmes originaux et les a présentés sur la page. Les parties consacrées à Carlos Pellicer et à Jaime Torres Bodet, à la deuxième page de l'anthologie, sont celles qui trahissent le mieux le rapport qu'entretient l'auteur avec la littérature.

Les trois vers de Carlos Pellicer sont extraits du recueil *Hora y veinte*, publié en 1927 : les deux premiers viennent du poème « Estudios » et le dernier du poème « El recuerdo ». « Estudios » est un long texte qui traite de la temporalité dans l'environnement hostile qu'est la jungle tropicale. Ce poème est important dans la construction du recueil puisqu'il justifie son titre. *Hora y veinte* désigne en effet une heure imprécise où seules les minutes comptent et où les heures défilent sans que l'on puisse saisir la mesure du temps qui passe :

Las horas se adelgazan ;  
de una salen diez.  
Es el trópico,  
prodigioso y funesto.  
Nadie sabe qué hora es.<sup>177</sup>

Une douce torpeur engourdit les êtres qui peuplent la forêt : sous une chaleur écrasante, le féroce caïman prend des allures d'animal domestique, « el caimán es un perro aplastado », tandis que les hérons et le cerf sont comme arrêtés dans leur élan : « Las garzas inmovilizan el tiempo./ El sol madura entre los cuernos/ del venado »<sup>178</sup>. Les hommes eux-mêmes sont pris d'une voluptueuse indolence. Dans ce décor tropical, la sensualité s'empare des cœurs en même temps qu'elle les rend tristes : « Tristeza./ Siempre grande, noble y nueva ». C'est dans cette atmosphère qu'interviennent les deux vers de Carlos Pellicer. Dans « Estudios », la tristesse est la conséquence de la langueur tropicale. Or, Efraín Huerta, en extrayant ces vers de leur contexte, leur ôte ce lien avec l'atmosphère des tropiques et il ne s'attarde plus que sur la mélancolie. L'absence de verbe rend plus forte l'insistance sur le mot « Tristeza », lequel, suivi de « Siempre grande, noble y nueva » donne l'impression d'avoir affaire à un adage ou une maxime, et ces vers se chargent alors d'un sens autre que celui que leur avait attribué leur auteur au départ. Il en va de même pour le vers qui leur fait suite dans l'anthologie, « de tu ausencia presente de paloma », qui est le dernier de « El recuerdo », choisi lui aussi dans *Hora y veinte*. Le temps qui passe se trouve, à son tour, au cœur de ce

---

<sup>176</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 13.

<sup>177</sup> PELLICER, Carlos, *Obras. Poesía, op. cit.*, p. 166.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 166.

texte, mais il est abordé, cette fois, à travers le prisme du passé. Le souvenir de la personne aimée se fige dans les objets qui l'ont connue et, par là, immobilise le présent :

Y en la vida  
de la piedra y la flor tras de tu sombra,  
mis manos ven y oyen y graban un signo  
que compendia todas las cosas.  
En las horas,  
en que se perpetúan los instantes  
de tu ausencia presente de paloma.<sup>179</sup>

Le dernier vers est également celui qui vient conclure les citations de Carlos Pellicer. Efraín Huerta a choisi de clore la citation par ce vers alors que dans le recueil, le poème est antérieur à « Estudios ». L'oxymore ainsi que l'image de la présence furtive de l'oiseau ont séduit le jeune poète. De même que les vers de « Estudios », celui-ci, une fois découpé, n'apparaît plus lié à la thématique temporelle car il se concentre seulement sur l'absence de l'être aimé. Affranchis de leur contexte originel, ces vers endossent un sens nouveau. Ils ne sont plus tributaires du poème auquel ils appartiennent et, par conséquent, ne donnent à voir que les isotopies de la tristesse et de l'absence. Leur position sur la page, les uns à la suite des autres – quoique séparés par un tiret vertical –, crée un effet de sens. Leur séparation physique est atténuée par leur proximité de sens et la tristesse peut alors se comprendre comme la conséquence de l'absence de l'autre. L'effet est d'autant plus troublant que le vers final de « El recuerdo » est dépourvu de majuscule et que les trois vers donnent l'illusion d'un enjambement final. Leur association et leur situation sur la page trahissent un sens inattendu qui fait écho à l'œuvre d'Efraín Huerta dans laquelle l'absence de l'être aimé provoque chez le sujet lyrique une grande tristesse frôlant parfois le désespoir.

Cette heureuse coïncidence se manifeste également chez l'auteur qu'Efraín Huerta place après Carlos Pellicer dans l'anthologie, Jaime Torres Bodet. Les trois fragments poétiques choisis proviennent de deux recueils différents. Tandis que le premier tire son origine du poème « Buzo » et le deuxième de « Danza », tous deux extraits du recueil *Destierro* publié en 1930, le dernier vers a été recopié dans le poème « Manzana » qui n'a été publié qu'en 1949 dans l'ouvrage *Sonetos*. L'épistolier en aurait pris connaissance dans la revue *Contemporáneos* puisque dans le premier numéro Jaime Torres Bodet a publié sept sonnets dont « Manzana »<sup>180</sup>. Il choisit d'amorcer la citation de Jaime Torres Bodet par un vers interrogatif : « ¿Con qué dedos de música tocarte ? ». Ce premier vers est construit sur la

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>180</sup> *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos, op. cit.*, tome I, n° 1, juin 1928, p.15-19.

métaphore du corps féminin comme instrument de musique, une image que le poète va d'ailleurs réutiliser quelques années plus tard dans « Música » de *Cripta* en la rendant encore plus délicate : « el piano sin pedales/ en que aprendí a tocar/ con notas de silencio »<sup>181</sup>. La femme, par la sensualité que dégage la métaphore, se trouve au centre de toutes les préoccupations. Le poème « Buzo » dont est extrait ce vers se place dans un contexte aquatique où le rêve se mêle aux mondes sous-marins. Jaime Torres Bodet associe le silence à l'absence de l'être cher. Le silence des profondeurs est vite rompu par les notes qui se font entendre et ramènent à la surface le visage de celle qui allait être rattrapée par l'oubli<sup>182</sup>. Le vers recopié ne s'attarde que sur la corporéité de la femme étant donné que l'intervention musicale du « je » poétique ainsi que toute l'allusion au monde aquatique et au monde du rêve est bannie. Seule la sensualité féminine importe. Dès lors, il est aisé de comprendre le choix d'Efraín Huerta pour la citation suivante :

Pareces una cosa  
caída en el espejo de un recuerdo:  
te bisela  
el declive del tiempo<sup>183</sup>

Cette strophe est censée décrire la femme physiquement, mais celle-ci est bien vite ramenée au statut d'objet, et qui plus est, un objet marqué par la transparence, « caída en el espejo de un recuerdo ». Dans « Danza », ce quatrain intervient dans un moment magique où, l'espace d'un instant, le temps s'arrête et où la danseuse, rêvée ou réelle, suspend ses mouvements avant de se dévêtir. Le poète a placé cette strophe après la question « ¿Con qué dedos de música tocarte ? » comme pour signifier que la description physique de la femme vient y répondre. Ces quelques observations nous inclinent à penser qu'Efraín Huerta pioche parmi les poèmes du Contemporáneo les vers qui ont trait à ses interrogations poétiques et les détourne de leur contexte de départ. Le procédé est particulièrement réussi pour le dernier vers de la citation qui ne semble s'attarder que sur le corps de la femme : « de tu carne de plata y tan segura ». Par ailleurs, la présence de la couleur argentée, récurrente dans *Absoluto amor*, a dû également retenir son attention. Si dans la version d'Efraín Huerta, la femme est la protagoniste de ces vers, il n'en est rien dans le poème d'origine de Jaime Torres Bodet qui a recours à l'isotopie du corps féminin pour décrire une pomme. En effet, le sonnet est tout

<sup>181</sup> TORRES BODET, Jaime, *Obras escogidas. Poesía. Autobiografía. Ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 39.

<sup>182</sup> *Ibid.* p. 26-27 : « Porque sólo la música/ sabría componer con los fragmentos/ de tu semblante muchas veces roto,/ el nuevo,/ el expresivo rostro nuevo/ que de tu sueño lento está naciendo... ».

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 25.

entier consacré à la beauté de ce fruit et le tercet qui recèle ce vers ainsi que celui qui clôt le poème l'illustrent bien :

Porque es tan sobria la pulida esfera  
de tu carne de plata –y tan segura–  
que el paisaje que copia, refrigera.

Y corre, al verte, por la dentadura  
una acidez helada que no altera  
la sed, sino la moja y la madura...<sup>184</sup>

Le vers dodécasyllabe, tel qu'il est présenté dans l'anthologie, change complètement de sens au contact de vers différents des originaux. De même que pour les vers de Carlos Pellicer, le dernier est dépourvu de majuscule et peut être associé à celui qui le précède : « el declive del tiempo/ de tu carne de plata y tan segura ». De cette manière, le poète du Bajío infléchit leur sens en associant l'isotopie du corps féminin à la fugacité du temps, deux motifs qu'il va réemployer dans son premier recueil<sup>185</sup>.

Ces quelques remarques à propos de « Brevísima antología » mettent en lumière deux caractéristiques de la citation : la sélection et la mémorisation. Bien que l'une soit antérieure à l'autre – la sélection précède la citation et donc la mémorisation – la comparaison entre les textes des auteurs de l'anthologie et ceux de l'épistolier révèle non seulement que les choix qu'il a faits correspondent à ses préoccupations poétiques mais aussi qu'il a gardé en mémoire certaines images ou certains aspects des textes copiés, et qu'il les a intégrés aux siens par la suite. Son premier recueil est marqué par ces auteurs et il faudra attendre quelques années avant que le poète n'acquière un style propre. Néanmoins *Absoluto amor* n'est pas pour autant une imitation servile des Contemporáneos puisqu'il a cherché à s'en détacher en proposant une vision toute personnelle de la relation amoureuse en poésie. Malgré tout, son œuvre témoigne de ses lectures des Contemporáneos ; elle en porte la trace. Cette filiation a pu s'établir grâce à ses lectures mais aussi grâce à ses collectes de citations et, en cela, « Brevísima antología » marque une étape dans son appropriation du langage poétique.

Par ailleurs, cette anthologie a mis en évidence que citer ne consiste pas seulement à copier ou à recopier. Même si le « copiste » se limite au recopiage de quelques vers, le choix des vers et leur agencement sur la page prouvent qu'il a déjà une démarche constructive au sens où ceux-ci acquièrent un sens différent de celui qu'ils endossent dans leur hypotexte.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>185</sup> Voir le chapitre 6.

Antoine Compagnon explique que la citation désigne à la fois le prélèvement et la greffe, c'est-à-dire l'objet prélevé et l'objet greffé<sup>186</sup>. Découpé par les pinces du chirurgien-poète, le texte est amputé des parties de lui-même. Mais la plume du poète s'en empare et redonne vie à ces lambeaux de mots. *La greffe prend*. Il y a donc dans ce travail de citation un début de création. Les vers ne sont pas choisis au hasard et sont soigneusement sélectionnés et disposés sur la page pour signifier autre chose. L'épistolier va même jusqu'à en détourner quelques-uns de leur sens original. Ainsi, un an après l'anthologie consacrée à Ramón López Velarde, Efraín Huerta présente donc une approche différente de la citation, car il ne se contente plus de recopier un texte en entier pour substituer à sa voix celle du poète, mais sélectionne des passages et les accommode sur la page pour leur redonner vie. Il s'agit d'une première étape dans la création poétique et l'usage qu'il fait de la citation est révélateur de sa maturation créatrice.

### 2.3 La citation : un chemin menant à la création

Le troisième livret du fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique se présentant sous la forme d'une anthologie et ayant retenu notre attention s'intitule « Mireya y el Pacífico »<sup>187</sup>. Trois éléments distinguent cette anthologie des deux précédentes, celles de 1933 et de 1934. Tout d'abord, avec ses trente-deux pages, « Mireya y el Pacífico » se caractérise à la fois par sa densité et par sa diversité en accueillant des extraits poétiques de quatorze auteurs. L'épistolier consacre une page à chaque citation sous laquelle il indique le nom de son auteur. En outre, cette anthologie est construite autour de la thématique maritime, signifiant ainsi qu'il avait entrepris depuis un certain temps le projet de créer une anthologie sur la mer et qu'il aurait donc consigné dans un cahier les citations au fur et à mesure qu'il effectuait des découvertes poétiques. Elle est la preuve qu'en l'espace d'un an il a élargi ses horizons littéraires. Cette anthologie, tout comme les deux précédentes, est à considérer comme une radiographie des connaissances littéraires de l'auteur au sens où elle permet de recenser les lectures qui l'ont nourrie. Reste à savoir dans quelle mesure celles-ci ont pu avoir un impact sur son imaginaire poétique. Enfin, l'auteur prend la liberté de s'inclure dans cette anthologie en faisant figurer l'un de ses poèmes à la suite des textes des autres auteurs. Si dans les anthologies antérieures il se limitait à recopier les textes d'autrui sans y intégrer les siens, en 1935, il est désormais prêt à le faire. En effet, cette anthologie date du 20 mai 1935,

---

<sup>186</sup> COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 31.

<sup>187</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3.

soit trois mois avant la publication de son premier recueil, qui paraîtra en août et, au sein duquel, le poème d'Efraín Huerta sera intégré. La présence de son poème à la fin de l'anthologie souligne que celle-ci ne revêt plus une fonction de mémorisation mais qu'elle lui permet de se présenter en tant qu'auteur aux côtés de ses poètes favoris. Cette démarche rappelle la pratique de l'*auctoritas* au Moyen-Âge qui consistait à répéter une phrase d'un discours théologal dans un autre discours de même nature. Nous observerons que grâce à la collecte et au réemploi de citations d'autrui, le poète réussit à construire et à rendre légitime son *auctoritas*, autrement dit son « autorité ».

La structure de ce livret, qui fait précéder les citations d'auteurs avant le poème de l'épistolier, nous invite à tenir la citation pour un chemin menant à la création. Or, appréhender la citation comme une voie vers la création implique non seulement de comprendre le lien que ces fragments entretiennent avec le texte final mais aussi de saisir à quel point la pratique citationnelle, par les mécanismes qu'elle engage tel que le détournement du sens, fournit l'occasion au poète de s'approprier ces citations et de leur attribuer un sens différent de celui d'origine. Mais avant d'entamer cette recherche, il convient de revenir sur les circonstances qui ont présidé à l'élaboration de cette petite anthologie manuscrite.

« Mireya y el Pacífico » est une anthologie toute personnelle : elle est, d'une part, le reflet des lectures du moment de son auteur et elle est adressée, d'autre part, à une seule et unique personne, Mireya. L'épistolier montre à quel point ses pensées sont tournées vers elle en lui « fabriquant » une anthologie de textes qui épouse sa situation : Mireya était sûrement en voyage sur la côte pacifique à ce moment-là. La plupart des poètes cités sont espagnols et font partie de la « génération de 1927 » : Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Luis Cernuda et Federico García Lorca. En outre, Efraín Huerta est allé cueillir dans la poésie française quelques vers d'Arthur Rimbaud et de Jules Supervielle qu'il recopie dans leur traduction en espagnol. Quelques poètes latino-américains sont également inclus dans l'anthologie ; la première vient d'Uruguay, il s'agit de Juana de Ibarbourou et les trois autres du Mexique, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet et Héctor Pérez Martínez. L'épistolier a sélectionné des écrivains venant de toutes parts mais surtout d'Espagne. À ces horizons géographiques différents, s'ajoutent des renommées distinctes. Pour le lecteur de cette anthologie, il peut sembler surprenant que les vers d'auteurs aussi consacrés que Federico García Lorca ou Arthur Rimbaud côtoient ceux d'Héctor Pérez Martínez, un poète nationaliste des années 1930 inconnu à l'étranger. Cette anthologie, à la

différence de celle qui était exclusivement consacrée aux Contemporáneos, montre l'éclectisme dont le jeune homme fait preuve dans ses lectures. Peu importent les auteurs et leurs origines, il glane ça et là des vers qui l'émeuvent. Enfin, comme l'annonce son titre, l'anthologie propose des textes aux thématiques maritimes et l'épistolier consacre, d'ailleurs, de nombreuses pages, vingt-six au total, à la poésie de Rafael Alberti en citant des vers de *Marinero en tierra*.

L'auteur a choisi le poète espagnol Vicente Aleixandre pour ouvrir et conclure le défilé des citations. La première est extraite du recueil *Pasión de la tierra* publié au Mexique en 1935. Efraín Huerta a donc eu accès à cet ouvrage l'année même de sa parution, ce qui suggère qu'il était attentif aux publications des poètes espagnols contemporains. Ce recueil comprend des textes en prose poétique rédigés en 1928 et 1929. Le fragment qui en est proposé vient de « Víspera de mí » et correspond à la seconde phrase du texte de départ. Dans le livret, cette phrase est introduite par une dédicace à Mireya, « Inquieta estás ahí/ antes Pacífica de plata », renforcée par l'inscription au bas de la page, « Para A. de P. » qui signifie « Para Andrea de Plata »<sup>188</sup> :

---

<sup>188</sup> « Andrea de Plata » était l'un des noms qu'il aimait donner à Mireya, voir *infra.*, p. 226 et s.

Inquieta estás ahí  
antes Pacífica de Plata

« No me jures que el mar está lejos,  
que todas las cabrillas de estaño  
y los boquetes de tierra que se abren  
entre los dedos servirán  
para ocultar tu sonrisa. »

VICENTE ALEIXANDRE

Para A. de P.<sup>189</sup>

L'image ci-dessus révèle la délicatesse de l'écriture de l'auteur qui joue non seulement avec la disposition des mots sur la page afin de mettre en avant le passage cité mais aussi avec la typographie soulignant certaines lettres. Si les missives d'Efraín Huerta témoignent souvent de son intérêt pour la calligraphie, c'est que dans son enfance il s'était initié aux arts de la typographie dans une imprimerie d'Irapuato<sup>190</sup>. La citation de Vicente Aleixandre, si elle n'était pas annoncée par les guillemets et signalée par le nom de son auteur pourrait, dans ce contexte, suggérer qu'elle est envoyée à la destinataire de l'anthologie. La présentation de cette première page est révélatrice de la façon dont l'auteur a conçu son livret : la citation de Vicente Aleixandre est au centre de la page et le jeu typographique sur son nom sous-entend l'importance que lui confère l'épistolier. Quant aux références à Mireya, elles se trouvent en marge de la page, l'une en haut et l'autre en bas de la feuille, ce qui signifie que l'intérêt de son correspondant se porte davantage sur la citation que sur Mireya. Néanmoins, dans ce contexte épistolaire, cette anthologie manifeste non seulement le désir qu'a le destinataire de partager avec elle ses goûts littéraires, mais surtout de substituer la voix d'autrui à la sienne, induisant la mise en valeur visuelle de la citation sur la page. Ainsi, ce passage de « Víspera de mí » constitue une invitation à interpréter les vers comme si le « je » poétique s'adressait à

---

<sup>189</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 2 v°.

<sup>190</sup> PACHECO, Cristina, « Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo », *art. cit.*, p. 6.



la jeune femme. C'est alors que la citation se fait incitation. Mireya, en l'absence des textes dans leur entier et devant la brièveté des extraits qui lui sont proposés, ne peut que les interpréter tels qu'ils se présentent à elle. Dans l'hypotexte, la phrase de Vicente Aleixandre se comprend autrement que lorsqu'elle est sortie de son contexte. La mer y apparaît en effet comme un espace qui sépare le « je » poétique de celle qu'il prend pour destinataire.

La mer est un paysage lointain qui sert de prétexte à la confidence amoureuse, laquelle se meut peu à peu en réflexion introspective. Efraín Huerta a retenu cette phrase parce qu'elle correspond à la thématique centrale de son anthologie alors que dans le texte de départ le motif maritime ne revêt qu'une valeur anecdotique. Dans « *Víspera de mí* », la mer apparaît uniquement au début du texte, et c'est, d'ailleurs, le seul moment où le mot « mar » est employé. Efraín Huerta a donc recueilli dans le texte l'unique passage qui faisait intervenir un paysage maritime et il a ainsi insisté sur un élément secondaire du texte. Il faut également noter que dans l'hypotexte ce passage est encadré par deux autres phrases qui mettent en doute l'existence de ce paysage<sup>191</sup>. Aussi, en éliminant ces deux phrases, il lui donne vie. Son existence est d'autant plus palpable que la mer s'incarne à travers les poissons qui la parcourent. De plus, cette citation fait se mêler le motif maritime au motif amoureux. Or, si le premier n'intervient que dans cette anthologie, le second sous-tend tout le discours poétique des premiers recueils d'Efraín Huerta. Ainsi, ces quelques points de détail aident à comprendre les raisons qui ont poussé l'auteur à choisir cette citation de Vicente Aleixandre au début de l'anthologie.

C'est à la lumière de ces considérations qu'il convient de comprendre la dédicace à Mireya. D'une part, lorsque l'épistolier écrit « *Inquieta estás ahí/ antes Pacífica de plata* », il suggère que la jeune femme est non seulement présente sur la côte pacifique mais que sa présence se manifeste aussi dans le livret ; l'adverbe « ahí » laissant planer le doute quant à la nature du lieu évoqué. D'autre part, le jeune homme s'adresse à Mireya en la tutoyant : ce tutoiement sous-entend que leur relation est de l'ordre de l'intime ; d'autant plus intime que la référence au métal précieux, l'argent, vient toujours matérialiser dans le recueil le sentiment amoureux, ce qui suggère que leur relation est de nature plus amoureuse qu'amicale<sup>192</sup>. Enfin, l'association de Mireya avec l'océan pacifique plante le décor : les citations évoqueront pour la plupart le paysage maritime. Il ressort de cette dédicace que ce n'est pas tant l'océan qui est

---

<sup>191</sup> ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 163 : « Una dulce pasión de agua de muerte no me engaña. No me jures que el mar está lejos, que todas las 'cabrillas' de estaño y los boquetes de tierra que se abren entre los dedos servirán para ocultar tu sonrisa. No puedo admitir el engaño. »

<sup>192</sup> Pour connaître la nature de leur relation, voir *infra*, le point 4.1 du chapitre 4.

au centre du livret que Mireya. C'est pourquoi chaque citation pourra être interprétée comme un message à Mireya illustrant la relation qui l'unit à son correspondant. Il s'avère donc que les extraits de l'anthologie ne portent pas tous sur la mer mais qu'en revanche ils font intervenir, pour la plupart, un dialogue intime entre un « je » et un « tu » poétiques. Ainsi, il faudra voir dans quelle mesure chaque citation ouvre la voie non seulement au poème d'Efraín Huerta qui clôt le livret mais aussi à *Absoluto amor*.

La particularité de cette anthologie tient au fait qu'elle présente un texte du jeune poète à la fin du livret et que celui-ci apparaît dans la continuité des citations tant du point de vue thématique que physique. Il serait donc enrichissant de confronter ce texte aux citations qui le précèdent pour montrer à quel point il se place dans la continuité de celles-ci et pour saisir la façon dont les citations mènent au poème. Cette idée de continuité entre les citations et le texte final peut sembler surprenante vu que l'élément principal qui réunit une grande partie des citations, le motif maritime, n'est pas présent dans le poème. Le lien entre ces textes est donc à chercher ailleurs.

Afin de déceler la nature de ce lien, il est nécessaire de considérer les citations comme des étapes menant à la création. Pour cela, l'anthologie sera abordée sous deux angles différents. Dans un premier temps, certaines citations seront appréciées en fonction de leur rapport au texte final et à *Absoluto amor*. Or, ce n'est pas parce que tous les extraits poétiques précèdent le texte final de l'épistolier que ce dernier leur ressemble. La distance avec ce texte est plus ou moins grande et ces citations devront être considérées selon leur degré de ressemblance avec celui-ci. C'est ce qui va nous amener à distinguer la « citation-illustration » de la « citation détournée ». Dans un second temps, nous confronterons d'autres extraits poétiques, non pas à l'œuvre de l'épistolier mais à leur hypotexte. Aussi étrange que cela puisse paraître, ces citations, qui ne sont finalement que des répétitions de l'autre, révèlent néanmoins une certaine inventivité de l'épistolier. Aussi, en observant le découpage des hypotextes, nous éclairerons la manière dont il s'approprie certaines citations que nous regrouperons sous le terme de « citation recréée ».

### **2.3.1 La citation-illustration**

Dans cette sous-partie, nous nous intéresserons à la fonction illustrative de la citation à travers le premier type de citation qui se manifeste dans « Mireya y el Pacífico » : la citation-illustration. Dans celle-ci, le rapport à l'œuvre est nul et la citation n'intervient que dans le but

d'illustrer la thématique du livret. Deux citations correspondent à cette définition – citations qui sont, par ailleurs, d'auteurs français. La première, d'Arthur Rimbaud, est extraite du poème « Voyelles », l'un de ses textes les plus célèbres. Le vers cité est introduit par une phrase de glose résumant les deux quatrains du poème : « Según Rimbaud – el bellissimo Arturo, las vocales son : a, negra ; e, blanca ; i, roja ; u, verde ; o, azul ». Vient ensuite le vers traduit : « La u tiene, así, la vibración divina de los mares »<sup>193</sup>. La traduction est approximative et le peu de connaissance que le poète a du français laisse croire qu'il n'en est pas l'auteur. La traduction ampute le vers français de l'adjectif « viride » et ne propose pas de néologisme pour traduire « vibrations » : « U, cycles, vibrations divins des mers virides »<sup>194</sup>. Ainsi, cette traduction ôte au vers sa richesse lexicale. L'omission de la traduction de « viride » en espagnol fait disparaître la répétition de la consonne vibrante qui rappelle l'ondulation de la lettre u se mouvant telle une vague teintée du vert des flots. Efraín Huerta fait référence à l'un des vers les plus connus d'Arthur Rimbaud parce qu'il correspond à la thématique de son anthologie. En réalité, l'absence de traduction du mot le plus important du vers trahit la façon dont l'épistolier a abordé ce texte : la citation n'a pour lui qu'une fonction illustrative et ni le découpage, ni la lecture qu'il en fait ne révèlent un possible lien avec son œuvre.

Il en va de même pour l'extrait du « Cimetière marin » de Paul Valéry, traduit en espagnol<sup>195</sup> et recopié un peu plus loin dans le livret. Les vers sont annoncés par le titre du poème « Cementerio marino » et la présence de ce titre ainsi que le choix des premiers vers soulignent que l'épistolier a sélectionné ce poème parce qu'il lui semblait incontournable. Le titre – absent de la plupart des autres citations – le singularise. Il ne laisse planer aucun doute sur sa provenance et insiste une nouvelle fois sur le motif maritime. En outre, le poète français est un modèle pour la génération d'Efraín Huerta, ce qui explique que dans un livret portant sur la mer, il ne pouvait pas manquer de le citer. Enfin, ces vers répondent aux attentes de l'épistolier en tant qu'ils font intervenir un « je » poétique qui, à la façon d'une description, filtre en vers le paysage maritime se dévoilant devant ses yeux.

Une autre citation peut être classée dans ce groupe même si on n'observe aucun lien de parenté avec les deux citations évoquées précédemment, il s'agit de celle d'Héctor Pérez Martínez. Celle-ci est non seulement étrangère à la thématique maritime mais aussi à l'œuvre

<sup>193</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 5 r°.

<sup>194</sup> RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 279.

<sup>195</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 9 r° : « Cerrado, sacro – un fuego sin materia –/ Trozo terrestre a la luz ofrecido./ Me place este lugar: ¡ah, bajo antorchas,/ Oros y piedras, árboles sombríos,/ Trémulo mármol bajo tantas sombras!/ El mar fiel duerme aquí, sobre mis tumbas ».

du jeune homme puisque le sujet lyrique s'en absente ; or, les poèmes d'*Absoluto amor* font, sans exception, intervenir la première personne. Le seul élément qui a pu retenir l'attention de l'épistolier est la description sensuelle du corps féminin :

Suda y tiembla el clarinete  
con la cantárida del danzón;  
sobre las curvas de la mulata  
papá rumbero echó su bendición.<sup>196</sup>

Les vers d'Héctor Pérez Martínez qu'il choisit de recopier traduisent un Mexique musical et populaire. La présence inattendue de cette citation n'a pas d'incidence particulière sur le livret puisque celui-ci ne présente aucune référence à des particularités mexicaines ou à des coutumes de son pays. C'est plutôt la présence sensuelle de la mulâtre qui a séduit le jeune homme. En effet, même si *Absoluto amor* met en scène une jeune femme absente, le « je » poétique ne cesse d'invoquer les parties de son corps les plus érogènes tels les seins. À l'exception des courbes de la protagoniste, aucun autre élément présent ici ne figure dans le poème final ni même dans l'œuvre de l'épistolier. *Absoluto amor* fait référence au silence, à la transparence et à l'absence de liens affectifs entre les personnages invoqués. Avec la danseuse mulâtre qui ondule au rythme de la musique et de la danse typiquement mexicaine – « el danzón » –, c'est tout le contraire qui se joue ici. Les motifs choisis par Héctor Pérez Martínez rappellent, d'ailleurs, la poésie afro-antillaise des années 1920, mais leur auteur est bien loin d'égaliser les représentants de ce type d'écrits.

En effet, Héctor Pérez Martínez n'est pas un auteur d'avant-garde. En effet, il s'oppose à ceux qui ont eu à cœur de diffuser la littérature avant-gardiste dans leur revue : les Contemporáneos<sup>197</sup>. La présence de cet auteur dans la petite anthologie d'Efraín Huerta est surprenante compte tenu des goûts littéraires dont il a témoigné auparavant, en particulier son attachement pour la poésie des Contemporáneos. Par la suite, les deux hommes ont été amenés à se connaître et, à partir de 1936, Efraín Huerta va collaborer à *El Nacional* auquel Héctor Pérez Martínez continuait de participer et tant par son attitude que par ses idées, il va se rapprocher d'Héctor Pérez Martínez, et le soutenir. Ainsi, en 1935, peut-être faut-il voir dans la présence de cet auteur au sein du livret un signe de changement d'opinion à venir. En outre, il faut noter qu'en 1936 Efraín Huerta montre un certain intérêt pour la poésie d'Héctor

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, folio 6 v<sup>o</sup>.

<sup>197</sup> Voir sur ce point SHERIDAN, G., *México en 1932 : la polémica nacionalista*, op. cit., p. 106-107 : « [...] Héctor Pérez Martínez que, ya diputado oficialista, prepara su campaña para hacerse de la gubernatura de Campeche y proseguir desde ahí una ascendente carrera hacia la Presidencia que frustró su muerte prematura. [...] Pérez Martínez sacrifica a su carrera política una literatura que no pasó de promisoría ».

Pérez Martínez puisqu'il rédige pour *Taller Poético* la critique du recueil de sonnets qu'il vient de publier : *Se dice de amor en cinco sonetos*<sup>198</sup>.

Il faudrait désormais s'arrêter sur les citations qui ont à voir, tout à la fois, avec les isotopies chères à l'épistolier et avec celles de l'anthologie. Le premier exemple de ce type de citation est le fragment du poème « La casada infiel » de Federico García Lorca, tiré du *Romancero gitano*, qui met en scène un jeune gitan s'étant uni à une femme mariée après l'avoir séduite au bord de l'eau. Les vers choisis par Efraín Huerta correspondent au moment de l'union effrénée des deux personnages<sup>199</sup> :

Ni nardos ni caracolas  
tienen el cutis tan fino,  
ni los cristales con luna  
relumbran con ese brillo.  
Sus muslos se me escapaban  
como peces sorprendidos,  
la mitad llenos de lumbre,  
la mitad llenos de frío.  
Aquella noche corrí  
el mejor de los caminos,  
montado en potra de nácar  
sin bridas y sin estribos.<sup>200</sup>

La présence de ces douze vers octosyllabiques dans l'anthologie s'explique sûrement par les images sensuelles qu'ils véhiculent. À l'instar du poète andalou qui décrit le corps féminin à travers « sus muslos » et « el cutis fino », Efraín Huerta porte dans son premier recueil beaucoup d'intérêt au corps de la femme, mais contrairement à ce qu'il advient dans « La casada infiel », l'union des amants d'*Absoluto amor* ne se réalise jamais<sup>201</sup>. L'autre point commun aux deux textes réside dans l'apparition du « je » lyrique ; celui-ci raconte sa rencontre avec une femme qu'il croyait être une jeune vierge, mais qui était en réalité mariée.

---

<sup>198</sup> *Taller Poético*, n° 3, marzo de 1937, p. 49. Efraín écrit : « Poco, muy poco sabíamos de la poesía de Héctor Pérez Martínez. Apenas una sencilla canción en la segunda « Fábula » del camarada Lira, nos había iniciado en la delicadeza y mesura de quien ahora nos ofrece en bien cuidada edición cinco excelentes sonetos que murmuran fresca, quieta y límpidamente de amor. Y hablar de amor en versos es hacer cosa pura y digna; hacerlo en sonetos es tener plena conciencia de lo que se dice; decirlo a la manera de Héctor Pérez Martínez, es dar a la poesía, al amor, el destino merecido ». Nous nous référons au fac-similé de la revue publié par la Fondo de Cultura Económica : *Revistas literarias mexicanas modernas. Taller Poético (1936-1938). Poesía (1938)*, México, FCE, 1981.

<sup>199</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 11 r°.

<sup>200</sup> GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 245.

<sup>201</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p.17. Les premiers vers du poème « La estrella » d'*Absoluto amor* font intervenir ces deux caractéristiques : « Labios como el sabor del viento en el invierno./ dientes jóvenes de luna consentida en la llama del abrazo./ Se endurecía la noche en tu garganta./ Espacio duro de tus senos. Amarilla y quemada./ la inesperada sombra de tus piernas en las alas de los pájaros/ cuando tus dedos en un juego de látigos/ hendían prisas de frío ».

De plus, ce poème justifie sa place dans l’anthologie puisqu’il place l’action dans un contexte maritime avec l’allusion aux coquillages, aux poissons et à la nacre. Le poème, tel qu’il est présenté dans le livret, est autrement moins suggestif que dans sa version d’origine. Il est découpé de telle façon que l’union des deux amants, représentée par l’image métaphorique du cavalier montant sa jument de nacre, est moins aisée à saisir que dans l’hypotexte. Cet extrait de « La casada infiel » révèle que dans la plupart des textes de cette anthologie, l’épistolier s’efforce de trouver des poèmes qui associent la thématique amoureuse à la thématique maritime. Néanmoins, c’est bien souvent la thématique maritime qui prédomine.

C’est ce qu’il advient à la citation qui suit celle de Federico García Lorca et pour laquelle Efraín Huerta a choisi deux vers de Jaime Torres Bodet : « La desnudez se escucha en la blancura/ y se llora en la perla »<sup>202</sup>. Ils proviennent du poème « Desnudo » publié pour la première fois dans le numéro de *Contemporáneos* de janvier 1930<sup>203</sup>. Si l’isotopie maritime a sa place dans l’heptasyllabe, l’hendécasyllabe s’attarde en revanche sur la nudité, laquelle se révèle être la thématique centrale de l’anthologie. « Mireya y el Pacífico » fonctionne à l’image de cette citation au sens où les détails maritimes sont là pour ponctuer les vers, pour camper le décor, mais l’intérêt de l’anthologie se trouve ailleurs. En réalité, elle est un prétexte pour mettre en scène le corps féminin et surtout le désir du sujet poétique pour celui-ci.

### 2.3.2 La citation détournée

Après la citation-illustration, il est possible de recenser un deuxième type de citation que nous appellerons la citation détournée, et dont le sens va être modifié par le découpage que lui a fait subir l’épistolier. Jusqu’à présent, nous avons observé qu’Efraín Huerta se contentait de recopier des extraits poétiques qui correspondaient à la thématique centrale de l’anthologie. Cette démarche ne va pas s’appliquer à tout le livret étant donné que d’autres citations vont, en plus de faire intervenir le motif maritime, revêtir un sens nouveau. C’est le cas, par exemple, des trois premiers extraits de *Marinero en tierra*, le recueil de Rafael Alberti publié en 1925. Le premier est un tercet d’octosyllabes extrait du poème « Elegía »<sup>204</sup> qui se trouve à la deuxième page, en face de celui de Vicente Aleixandre :

---

<sup>202</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 11 v°.

<sup>203</sup> *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos, op. cit.*, tome VI, n° 20, janvier 1930, p. 1.

<sup>204</sup> ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 64.

Su dedo –blanco velero–  
desde las islas canarias  
iba a morir al mar negro.<sup>205</sup>

Cette version d'Efraín Huerta n'est pas tout à fait fidèle à l'originale qui ne comprend pas de tirets mais des virgules et dont les noms propres commencent par une majuscule. Ces détails ne changent en rien l'interprétation de ces quelques vers, qui relient le motif maritime au corps féminin. Celui-ci est représenté par le doigt qui, tel un voilier, vogue sur les ondes du Sud. Il n'est pas aisé d'imaginer le contexte dont les vers sont issus mais replacée dans son poème d'origine, cette strophe prend un sens plus précis. En effet, dans « Elegía » le « je » poétique, du haut de son balcon, observe une petite fille qui tient un atlas sur ses genoux et qui, à l'aide de son doigt, sillonne les mers s'ouvrant à elle. Or, dans « Mireya y el Pacífico », la strophe semble simplement associer une partie du corps humain aux mers citées. Plusieurs éléments ont motivé un tel choix de la part de l'épistolier. Tout d'abord, la main constitue un motif employé à de nombreuses reprises dans son premier recueil. Dans le poème qui clôt le livret, la main du sujet poétique découvre le corps de femme en la caressant. Dans un poème qui porte le même titre que celui de Rafael Alberti et dont nous reproduisons une strophe ci-dessous, la main, et plus particulièrement les doigts, endossent une importance sans égale :

Anoche te soñé y no puedo decirte mañana mi secreto  
–porque el amor es un magnífico manzano  
con frutos de metal envueltos en piel de inteligencia,  
con hojas que recuerdan gravemente el futuro  
y raíces como brazos sumidos en una nieve de santidad–  
la misma ruta de *mis dedos* no podría encontrarte  
ahí donde te guardas tan perfecta.<sup>206</sup>

Contrairement aux apparences, ce poème n'a rien en commun avec « Elegía » de Rafael Alberti, si ce n'est sa référence au corps et son lyrisme. Ici, l'amant dont la main est systématiquement associée au vide essaie en vain d'attirer à lui la femme qui reste absente. Il s'agit d'une configuration se reproduisant dans un autre poème du même recueil, « La enferma » :

Espacio duro de tus senos. Amarilla y quemada,  
la inesperada sombra de tus piernas en las alas de los pájaros  
cuando *tus dedos* en un juego de látigos  
hendían prisas de frío.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 3 v°.

<sup>206</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p.19. C'est nous qui soulignons.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 28. C'est nous qui soulignons.

Si, dans le poème de Rafael Alberti, la main incite au voyage, chez Efraín Huerta les doigts de la femme aimée se changent en armes, et fendent l’air incapables de s’emparer de quoi que ce soit. Des deux côtés, les doigts sont liés au vide, à l’inconsistance. L’intérêt porté à cette strophe de « Elegía » s’explique non pas par la présence du motif de la mer – qui investit tout le recueil de Rafael Alberti – mais par la mise en valeur du doigt de la jeune femme du poème. Ainsi extrait de son contexte, ce tercet n’a plus le sens qui lui était conféré au départ. Le découpage d’Efraín Huerta fait disparaître la petite fille qui parcourt un atlas de son doigt pour ne conserver que cette partie de la main dont l’identité du propriétaire n’est pas clairement indiquée. Le tercet semble jouir d’un sens opaque qu’il perd une fois replacé dans l’hypotexte. Pourtant l’évocation du corps ainsi que l’allusion mortifère dans « iba a morir al mar negro », correspondent aux préoccupations poétiques de l’auteur, ce qui nous fait dire qu’il y a dans ce découpage une part de création. « Elegía » se compose deux fois d’un quatrain, d’un distique, puis d’un tercet. Arraché à leur contexte, le sens de chacun d’eux paraît limpide. Les quatrains présentent la petite fille et l’atlas sur les genoux. Le distique « ¡Cómo la miraba yo/ viajar, desde mi balcón ! »<sup>208</sup> sert de refrain et, une fois découpé, ne présente pas de difficulté de compréhension. En revanche, il n’en va pas de même pour les tercets qui résistent à l’interprétation. Le premier, comme il vient d’être dit, ne se laisse pas appréhender aussi aisément. Le second non plus puisque se mêlent l’événement raconté par le poète – l’enfant parcourant des yeux un atlas – et un nouveau paysage se dessinant : « Por el mar de la tarde/ van las nubes llorando/ rojas islas de sangre »<sup>209</sup>. Dans cette dernière strophe, le lecteur bascule d’un monde à l’autre. Ce basculement avait été annoncé par le premier tercet, mais il vient s’incarner dans la dernière strophe. L’épistolier, sensible à la créativité poétique de Rafael Alberti, a donc jeté son dévolu sur l’une des deux strophes qui font intervenir des images inattendues et, qui, une fois recopiée dans l’anthologie, semble encore plus surprenante. Ce choix est tout à fait pertinent puisqu’après avoir été isolée, la strophe connote un sens différent et se rapproche de la poétique de l’épistolier.

D’autres citations de Rafael Alberti n’ont qu’une fonction d’illustration. C’est le cas pour les vers tirés de son recueil de 1929, *Cal y canto*<sup>210</sup>. En revanche, pour les autres citations de ce même auteur, il est possible d’observer un changement par rapport aux vers initiaux se manifestant de deux façons. Dans le premier cas, la disposition de vers appartenant

<sup>208</sup> ALBERTI, R., *Marinero en tierra*, op. cit., p. 64.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>210</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 6 v° et 7 r°. Les strophes du folio 6 v° sont extraites du poème « El jinete de jasper » et les vers du folio 7 r° du poème « A Miss X ».



à un même poème sur deux pages distinctes modifie nettement le texte. Habitée à la présentation d'un seul auteur par page, la lectrice de l'anthologie, Mireya, a pu penser qu'il s'agissait de fragments de textes différents, alors que les strophes sélectionnées viennent du premier poème de « Triduo de alba », la dernière section de *Marinero en tierra*. Le texte est composé de trois sonnets consacrés à la sainte Vierge. Efraín Huerta a recopié les deux derniers vers du second quatrain et le tercet qui suit :

Los faros verdes pasan su diana  
por el quieto arenal del playerío.  
Del fondo de la mar, el vocerío  
sube, en tu honor –¡tin, tan!–, de una campana.

¡Campanita de iglesia submarina,  
quién te tañera y bajo ti ayudara  
una misa a la Virgen del Carmelo, [...] <sup>211</sup>

Le poète s'adresse à Notre-Dame-du-Carmel, patronne des marins en Espagne. L'épistolier a recopié ces vers en les séparant et en les disposant sur deux pages se faisant face<sup>212</sup>, ce qui contribue à isoler les vers et à modifier quelque peu leur sens initial. En effet, dans le contexte de l'anthologie destinée à Mireya, ces vers isolés du reste du texte semblent s'adresser à elle. Dans le texte original « [...] el vocerío,/ sube, en tu honor [...] » désigne la patronne des marins, alors qu'au sein du livret le « tu » pourrait bien faire référence à la destinataire de cet envoi, ce qui est d'autant plus probable que l'anthologie est censée, comme l'indique la dédicace qui l'introduit, faire apparaître Mireya dans chacun des vers qu'elle renferme. Or, cette impression est mise en cause par le tercet suivant, qui éclaire le sens des vers du poète espagnol et les intègre à un contexte religieux, le « tu » désignant alors la cloche sonnante à la gloire de la Vierge du Carmel. L'effet n'est donc pas totalement réussi dans ces pages. Il l'est davantage à la page suivante que nous reproduisons ci-dessous, où Efraín Huerta égrène d'autres vers de « Triduo de alba », du texte commençant par le vers octosyllabique « Recuérdame en alta mar »<sup>213</sup> :

---

<sup>211</sup> ALBERTI, R., *Marinero en tierra*, op. cit., p. 113.

<sup>212</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 3 v° et fol. 4 r°.

<sup>213</sup> ALBERTI, R., *Marinero en tierra*, op. cit., p. 126.

Recuérdame en alta mar,  
amiga, cuando te vayas  
y no vuelvas.

r. alberti

Cuando en el fondo del mar  
seas sirena.<sup>214</sup>

Grâce à cette présentation et bien que le nom de leur auteur soit indiqué au centre de la page, Mireya pourrait croire que ces vers lui sont destinés. L'épistolier n'a consigné que la première et la dernière strophe du poème, comme si les autres vers étaient superflus. Ceux-ci sont en effet davantage ancrés dans le contexte maritime que les autres puisqu'ils font référence de manière très concrète aux pires événements pouvant arriver lors d'un voyage en mer. Le poète espagnol fait tour à tour allusion à la tempête, au désarroi du capitaine et au trinquet englouti par les eaux<sup>215</sup>. En les éliminant de sa sélection, l'épistolier ôte au texte la perspective du naufrage et ne conserve que celle d'un long voyage dont l'issue n'est pas forcément fatale. La dernière strophe, quant à elle, transporte le lecteur dans un monde magique où la femme se change en être marin dans le vers « cuando seas sirena ». Tous les détails annonçant la catastrophe sont omis, les occurrences mortifères gommées et il ne subsiste que ce dénouement magique de l'aventure maritime. Le « tu » de ces vers semble ne désigner que Mireya, transformée en un animal fabuleux exerçant une séduction mortelle. Au-delà du caractère fantastique de la dernière strophe qui a pu charmer le « copiste », il faut noter que celles qui ont été recopiées font clairement intervenir la deuxième personne du

---

<sup>214</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 4 v°.

<sup>215</sup> ALBERTI, R., *Marinero en tierra*, op. cit., p. 126 : « [...] Cuando la tormenta, amiga,/ clave un rejón en la vela./ Cuando alerta el capitán/ ni se mueva./ Cuando la telegrafía/ sin hilos ya no se entienda./ Cuando ya al palo-trinquete/ se lo trague la marea [...] ».

singulier alors que les distiques centraux ne la font pas apparaître. Ce détail est révélateur de l'intérêt de l'épistolier pour des vers établissant un dialogue entre le « je » et le « tu ».

C'est d'ailleurs la caractéristique principale de ses premiers recueils, et en particulier d'*Absoluto amor*. Cette insistance sur la figure féminine que le « je » poétique tutoie se manifeste dès le premier vers du poème clôturant l'anthologie. Ce poème sans titre est inédit puisqu'il n'a pas été inclus dans le recueil publié quelques mois plus tard et se composant d'un quatrain, d'une strophe de six vers puis d'un autre quatrain. Le premier et le dernier quatrain sont consacrés à la description physique de la femme tandis que la strophe centrale porte sur l'aube. Si le premier vers commence par un verbe conjugué à la deuxième personne, le « je » poétique n'est véritablement cité que dans le dernier vers. Même s'il apparaît en filigrane, dès le début, à travers le pronom possessif, le « je » est absent du texte, ce qui contribue à limiter sa présence. C'est la femme qui est le point de départ et la conclusion du poème : son corps se découvre aux premières lueurs de l'aube qui le caressent. Rapidement, l'aube s'humanise pour revenir de nouveau vers la femme. Malgré une syntaxe approximative et des associations phoniques un peu trop faciles comme « alba/ alma », ce texte souligne la volonté de son auteur de mettre la femme au premier plan, à tel point que même les rayons naissants convergent vers elle :

TIENES LA FRENTE AL ALBA  
ella cuenta los poros de tu cuerpo  
en laderas de sueños  
con los hombros quemados

En el alba se vierte la costumbre del alma  
se agita el pulso del deseo  
como si fuera un ciervo  
duramente alanceado  
con agujas de bronce  
o pestañas de vírgenes

Tienes la frente al alba  
y pedazos de niebla  
volando de tus senos  
de mis manos<sup>216</sup>

Le poète s’efforce de soigner son écriture à tel point qu’il lui arrive parfois de créer des effets de calligraphie comme le montre le premier vers du poème écrit en majuscules. Cette attention particulière révèle qu’il porte autant d’importance au contenu de son texte qu’à sa forme, l’un et l’autre contribuant à séduire sa correspondante. La femme est désignée à travers les parties de son corps les plus érogènes – les épaules, les seins – ce qui nourrit le désir de celui qui l’observe tandis que l’absence de nom ou même de particularité permettant de l’identifier crée un certain mystère autour d’elle. Elle n’est pas une femme en particulier mais toutes les femmes et cette universalité s’étend au dialogue entre les deux personnes. Comme le met en évidence ce poème inédit, l’épistolier cherche avant tout à construire son discours poétique autour de ces deux figures, ce qui explique sûrement la présence de citations faisant intervenir un discours intime entre un « je » et un « tu » dans ce livret.

Dans les extraits poétiques de cette petite anthologie, l’insistance sur les pronoms de première et de deuxième personne peut être plus ou moins prononcée. Efraín Huerta cite à deux reprises *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda qui tantôt fait allusion au « je », tantôt au « tu » : la première citation ne concerne que la première personne, « Mientras siento las venas que se enfrían,/ Porque la frialdad tan sólo me consuela »<sup>217</sup>, alors que la seconde

---

<sup>216</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 14 r°.

<sup>217</sup> CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 91-92.

recopiée dans une partie de « Los fantasmas del deseo »<sup>218</sup> ne se concentre que sur la deuxième personne :

Tú sola quedas con el deseo,  
Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío,  
Sino el deseo de todos,  
Malvados, inocentes,  
Enamorados o canallas.

Tierra, tierra y deseo  
Una forma perdida.<sup>219</sup>

Même si les deux poèmes sont tronqués, ils n'en reflètent pas moins la thématique sur laquelle le poète espagnol a construit *Donde habite el olvido*. Comme il l'indique au tout début de son recueil, cet ouvrage porte sur la déception amoureuse qu'il désigne par la belle formule oxymorique qui pourrait être traduite en français par « la mémoire oublieuse » : « el recuerdo de un olvido ». Le souvenir de l'abandon ravive la douleur passée de celui qui a été délaissé et sa souffrance se fait si forte que l'issue ne peut être que fatale. Les premiers vers choisis par l'épistolier traduisent ce tourment en donnant à voir le sang qui se glace et la mort du sujet poétique qui ne saurait tarder<sup>220</sup>. Quant aux vers de « Los fantasmas del deseo », tels que les présente le poète mexicain, ils semblent s'adresser au « tu », la personne aimée à l'origine de la souffrance du « je ». En réalité, il n'en est rien dans l'hypotexte puisque le « je » lyrique, comme pour parer à de nouvelles déceptions, poussé par un élan vital, se tourne vers les éléments essentiels et s'adresse à la terre en la tutoyant : « [...] Beso que nunca muere./ Sólo en ti misma encuentro, tierra mía »<sup>221</sup>. Il sait qu'elle ne le décevra pas contrairement aux hommes qu'il accable de tous les défauts. Le vers précédant ceux qui sont recopiés dans l'anthologie le souligne : « La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es/ mentira »<sup>222</sup>. La mort n'a pas vaincu et même si l'amertume de l'abandon subsiste, c'est bien la vie qui prend le dessus. Chez Efraín Huerta – du moins dans son premier recueil – il existe aussi ces thématiques de la solitude et du désir morbide. Celles-ci s'expliquent non pas par la déception amoureuse mais par l'absence d'amour et ce vide se fait de plus en plus douloureux à mesure que la femme se refuse au sujet lyrique. L'auteur s'est donc probablement retrouvé dans les vers de Luis Cernuda et le découpage qu'il fait de « Los

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 101-103.

<sup>219</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 12 r°.

<sup>220</sup> CERNUDA, L., *La realidad y el deseo*, *op. cit.*, p. 92. La strophe qui suit ces vers annonce la mort immédiate du « je » poétique : « Voy a morir de un deseo./ Si un deseo sutil vale la muerte ;/ A vivir sin mí mismo de un deseo./ Sin despertar, sin acordarme./ Allá en la luna perdido entre su frío ».

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 103.

fantasmas del deseo » est révélateur de ses préoccupations poétiques. En effet, ce poème constitue un hommage à la terre qui, par sa solidité et sa permanence, est la seule sur laquelle le sujet poétique puisse s'appuyer. Les êtres humains, au contraire, soumis à leurs passions, sont inconstants et ne peuvent répondre à ses exigences<sup>223</sup>. Mais le désir s'enracine en elle sans pour autant pouvoir se changer en fruits, ce qui mène au constat final : « Tierra, tierra y deseo./ Una forma perdida ». Le désir reste en suspens sans s'incarner dans la réalité. Ainsi, l'épistolier a trouvé dans ce texte un écho à ses problématiques personnelles ; la notion de désir est, d'ailleurs, évoquée dans son poème à la fin de l'anthologie : « [...] En el alba se vierte la costumbre del alma/ se agita el pulso del deseo [...] »<sup>224</sup>. Néanmoins, sa vision est plus optimiste que chez le poète espagnol puisqu'il fait coïncider le lever du jour avec l'éclosion des désirs et présente l'aube comme le moment de tous les espoirs, de tous les possibles. Cependant, ces espoirs sont rapidement menacés de mort avec l'image du cerf à l'agonie : « En el alba [...] / se agita el pulso del deseo/ como si fuera un ciervo [...] »<sup>225</sup>.

Ainsi, il ressort de cette analyse que l'épistolier a retenu dans l'hypotexte de Luis Cernuda le seul vers qui commence par le pronom personnel de deuxième personne afin de mettre le « tu » en exergue. Cette sélection laisse à penser, pour qui ne connaît pas le texte original, que le sujet poétique s'adresse à une femme qui apparaît alors comme l'objet de tous les désirs masculins. Ce découpage infléchit totalement le sens du poème vers la thématique amoureuse telle que la conçoit le poète mexicain. Le « tu » concerne la femme du poème, mais dans ce contexte épistolaire la correspondante peut comprendre que les mots de Luis Cernuda lui sont également destinés.

Comme nous avons pu le constater précédemment, l'interprétation de ces citations fluctue selon que le lecteur les replace dans leur contexte d'origine ou dans celui de la correspondance. Un nouveau fragment poétique du livret vient confirmer cette analyse : il s'agit d'une strophe extraite de « Timonel de mi sueño », un poème figurant dans le recueil *La rosa de los vientos* publié en 1930 de la poétesse uruguayenne Juana de Ibarbourou. Dans cet ouvrage, la femme, prisonnière d'une vie monotone et cherchant à s'en évader par le voyage, tend à se confondre avec l'auteur. En effet, la poésie semble constituer, pour la jeune femme qu'est alors Juana de Ibarbourou, une façon d'explorer le monde ; celle-ci présente un sujet

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 102 : « [...] El amor no tiene esta o aquella forma,/ No puede detenerse en criatura alguna;/ Todas son por igual viles y soñadoras. Placer que nunca muere,/ Beso que nunca muere,/ Sólo en ti misma encuentro, tierra mía ».

<sup>224</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 14 r°.

<sup>225</sup> *Ibid.*, fol. 14 r°.

poétique condamné à l’immobilité alors que les êtres et les choses prennent le large<sup>226</sup>. Le poème central qu’est « La rosa de los vientos » se construit de la même façon que « Timonel de mi sueño » en incluant le discours amoureux dans lequel la protagoniste s’adresse à un homme et lui demande de lui « décrocher », non pas la lune, mais la rose des vents afin de faire « la pluie et le beau temps », de faire souffler le vent tropical sur les montagnes et de rafraîchir les côtes étouffantes d’une brise légère<sup>227</sup>. Dans le poème « Timonel de mi sueño », elle demande à l’amant de l’emmener loin, faisant de lui son timonier, c’est-à-dire celui qui la guidera dans son voyage. Efraín Huerta a choisi de recopier la strophe suivante :

Quiero apoyar la mejilla en tu mano,  
 quítate esa sortija de amatista  
 que me hiere la sien, timonero.  
 Yo he tirado al mar el collar de la vida  
 y siento que el cuerpo me pesa menos que  
 un pétalo.<sup>228</sup>

C’est encore une fois le discours amoureux que l’épistolier fait intervenir ici à travers le « je » qui appelle la caresse. Dans le contexte épistolaire, Mireya pourrait prendre cette demande comme une sollicitude de la part de son correspondant même si l’allusion au timonier désamorce rapidement l’idée que ce « tu » puisse désigner la jeune femme. Ce texte fait écho, par ailleurs, à un poème de Rafael Alberti déjà présent dans l’anthologie, « Triduo del alba » qui, dans son deuxième sonnet, s’organise aussi autour de l’image du timonier, sauf que contrairement au texte de Juana de Ibarbourou le sujet poétique s’adresse à une femme. Dans le contexte épistolaire cette strophe n’aurait pas volé sa place :

Que eres mi timonel, que eres la guía  
 de mi oculta sirena cantadora,  
 escrito está en la frente de la proa  
 de mi navío, al sol del mediodía.<sup>229</sup>

D’autres citations de l’anthologie appartiennent à ce même registre amoureux et leur découpage ainsi que le choix des vers laissent véritablement penser que ceux-ci sont destinés à Mireya. Si son correspondant ne faisait pas figurer sur la page le nom de leur auteur, celle-ci

<sup>226</sup> IBARBOUROU, Juana de, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1968, p. 254-255. Voir le poème « El vendedor ambulante » où le vendeur ambulante, sans cesse amené à voyager, provoque à la fois de la pitié et de l’envie : « [...] Yo, la mujer que nunca ha dejado su casa [...] ».

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>228</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 8 v°. La version d’Efraín Huerta diverge un peu de celle de Juana de Ibarbourou puisqu’il omet les majuscules à chaque début de vers et que la coupure au dernier vers s’effectue avant « pétalo ». Voir IBARBOUROU, Juana de, *Obras Completas*, op.cit., p. 226-227.

<sup>229</sup> ALBERTI, R., *Marinero en tierra*, op.cit., p. 114.

pourrait imaginer qu'il s'adresse à elle directement. C'est le cas pour le quatrain de Salvador Novo tiré du poème « Breve romance de ausencia » :

Otro se fue que, no tú,  
amor que clama el silencio  
si mis brazos y tu boca  
con las palabras se fueron.<sup>230</sup>

Ce poème a paru dans le numéro de septembre-octobre 1931 de la revue *Contemporáneos*<sup>231</sup>. Tout comme le texte de Luis Cernuda, il porte sur l'absence de l'être aimé et la difficulté de compenser le vide qu'il a créé autour de lui. Le tutoiement à la fin du premier vers octosyllabique ainsi que le rejet au vers suivant du mot « amor » laissent penser que ce « tú » et cet « amor » renvoient à une seule et même personne qui, dans ce contexte épistolaire, pourrait être associée à Mireya. Cette interprétation se fait encore plus nette, lorsqu'il cite Juan Ramón Jiménez : « Tu reír suena, fino,/ muy cerca ... desde lejos »<sup>232</sup>. Une fois découpés, ces deux vers extraits du poème VII de « Verdor » figurant dans le recueil *Estío*, publié en 1915, font intervenir un « tu » qui pourrait bien désigner la femme aimée. Les critiques divergent quant à l'identité de ce « tu » dans le recueil. En effet, le poète espagnol a choisi d'employer des adjectifs au féminin, ce qui a fait dire à certains que ce pronom faisait allusion à la femme aimée, tandis que d'autres ont proposé une interprétation moins restreinte<sup>233</sup>. Telle qu'elle se présente à nous, la deuxième personne renvoie plutôt à la femme aimée étant donné que le sujet poétique souligne la situation quelque peu paradoxale d'une femme à la fois proche et lointaine. Il est possible que ce soit son souvenir qui laisse une trace aussi forte dans la mémoire du « je » poétique. Quoi qu'il en soit, l'unique lectrice de « Mireya y el Pacífico » a dû interpréter ces quelques vers comme s'ils s'adressaient à elle.

C'est ainsi que certaines citations de l'anthologie sont détournées de leur sens d'origine et peuvent être saisies comme des vers destinés à Mireya. La présence récurrente de la deuxième personne du singulier contribue à créer une atmosphère intime propice à la confiance. Le contexte épistolaire infléchit le sens des citations qui ne semblent écrites que pour la jeune femme. Nonobstant, son correspondant prend la précaution de signaler tous les auteurs de ces vers de sorte que l'illusion ne soit pas totale, ces noms faisant alors office de garde-fou et empêchant que Mireya ne se prenne totalement au jeu.

---

<sup>230</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 5 v°.

<sup>231</sup> *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos, op. cit.*, t. XI, n° 40-41, septembre-octobre 1931, p. 167-168.

<sup>232</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 8 r°.

<sup>233</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 242.



### 2.3.3 La citation recréée

Cette petite anthologie révèle enfin un troisième et dernier type de citation, qui voit son sens altéré par sa disposition sur la page : c'est la citation recréée. Elle apparaît sur la page où figurent les vers de Jules Supervielle<sup>234</sup> qui, de même que ceux d'Arthur Rimbaud et de Paul Valéry, sont traduits en espagnol. À cette époque, Rafael Alberti avait traduit dans son anthologie *Bosque sin horas*, publiée en 1932 à Madrid, un certain nombre de poèmes écrits entre 1922 et 1929 par l'auteur uruguayen. Bien que le poète espagnol ait traduit la plupart des poèmes de l'anthologie, il a tout de même sollicité l'aide de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Luisa Luisi, Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercaesty et de Mariano Brull pour la traduction de quelques textes. Il s'est inspiré du poème « Dans la forêt sans heures... » – qu'il a traduit par ailleurs – pour intituler cette anthologie *Bosque sin horas*<sup>235</sup>. Les traductions en espagnol sont fidèles aux textes originaux ; en revanche, leur classement dans l'anthologie ne correspond pas toujours à l'organisation définitive des recueils dont ils ont été extraits. Il semblerait que Rafael Alberti se soit appuyé à la fois sur les premières publications des poèmes ainsi que sur les premières éditions des recueils pour organiser son anthologie. L'ouvrage est divisé en plusieurs sections correspondant plus ou moins précisément à des sections de quatre recueils de Jules Supervielle : *Gravitations* paru en 1925, *Saisir* en 1928, *Le forçat innocent* en 1930 – qui intègre *Saisir* – et *Les Amis inconnus* en 1934. Ce dernier recueil reprend des textes déjà publiés dans des revues à partir de 1929, en particulier dans *La Nouvelle Revue Française*, ce qui explique la présence de ces textes dans l'anthologie. Les vers recopiés par Efraín Huerta appartiennent à deux sections distinctes de l'anthologie : les trois premiers figurent dans « Poemas de Guanamiru » qui coïncide avec la dernière section de *Gravitations* et le dernier se trouve dans la section que Rafael Alberti a nommée « La niña », équivalant à la dernière section de *Le Forçat innocent*<sup>236</sup>.

---

<sup>234</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 10 v°.

<sup>235</sup> SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Editions Gallimard, 1996, p. 291.

<sup>236</sup> SUPERVIELLE, J., *Bosque sin horas*, traduction de Rafael Alberti, Montevideo, Editorial Hiperión, 1937.

de Jules Supervielle :

Se trata de estar despiertos como el rayo que  
va a caer

He aquí las altas estatuas que levantan el  
índice antes de morir

Siempre estoy esperando maravillosamente al  
otro lado del mundo.

temblando de promesas.<sup>237</sup>

Le premier vers extrait du poème « Ordre » de *Gravitations* correspond au vers « Il s'agit d'être réveillé comme la foudre qui va tomber »<sup>238</sup>. Les deux vers suivants appartiennent au poème « Au feu ! » qui suit « Ordre » et correspondent à ces vers-ci : « Voici les hautes statues de marbre qui lèvent l'index/ avant de mourir » et « Puisqu'on m'attend toujours merveilleusement à l'autre/ bout du monde »<sup>239</sup>. De « Poèmes de Guanamiru », Rafael Alberti n'a sélectionné que ces deux textes qu'il a traduits par « Orden »<sup>240</sup> et « ¡Fuego ! »<sup>241</sup>. Enfin, le dernier vers « temblando de promesas » extrait de « L'enfant née depuis peu » provient de la strophe « Et qui s'expose toute avec sa petitesse/ À l'air luisant, aveugle et tremblant de promesses [...] »<sup>242</sup>. Le texte renvoie à la dernière section du même nom de *Le forçat innocent* que Rafael Alberti a traduite et qu'il a intitulée plus simplement « La niña »<sup>243</sup>. Contrairement aux autres citations de l'anthologie, celles-ci ont été cueillies dans différents poèmes et placées les unes à la suite des autres. Cela est susceptible de créer une certaine confusion pour le lecteur qui, s'il n'a pas connaissance des textes originaux, peut

---

<sup>237</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 3, fol. 10 v°.

<sup>238</sup> SUPERVIELLE, J., *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 226 : « Arrêtez les chiens sur les routes/ Et les charrettes à bœufs./ Qu'ils retournent vers leur source !/ Il s'agit d'être réveillé comme la foudre qui va tomber./ Que le vent dur comme fer/ Casse les oiseaux contre terre !/ Je ne veux plus, cœur traître, de tes salutations dans ma/ poitrine./ Je te veux triangulaire, séché au soleil des tropiques/ durant trente jours./ Après quoi,/ Rasez de près la Terre. Faites-en/ Une fille terrorisée/ Et qui n'aura d'autre toit/ que de tourner sur soi-même ».

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>240</sup> SUPERVIELLE, J., *Bosque sin horas, op. cit.*, p. 101.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 102-105.

<sup>242</sup> SUPERVIELLE, J., *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 292.

<sup>243</sup> SUPERVIELLE, J., *Bosque sin horas, op. cit.*, p. 107.

imaginer qu'il s'agit de vers d'un seul et même poème. C'est dans cet exercice de recopiage qu'Efraín Huerta a pris le plus de liberté par rapport aux textes d'origine et qu'il est le plus créatif. En 1935, il est évidemment bien loin des détournements et des distorsions qu'il fera subir aux hypotextes des *poemínimos* à la fin de sa vie, néanmoins ces vers du poète uruguayen, tels qu'il les présente, laissent deviner son goût pour la collecte de citations et le détournement de textes d'autrui. Il n'en est qu'à ses débuts, mais déjà les quelques différences qui séparent ces vers de leurs textes d'origine sont riches de sens. En comparant ceux traduits par Rafael Alberti à ceux qu'a recopiés Efraín Huerta il n'y a, de toute évidence, pas de grande différence. Le poète mexicain a clairement relu *Bosque sin horas* pour l'occasion sans consulter les textes en français : nous en avons, d'ailleurs, la preuve dans une lettre de 1934 dans laquelle il cite *Bosque sin horas*<sup>244</sup>. En outre, il est presque certain que l'artiste n'a jamais consulté les textes de Jules Supervielle dans leur version originale puisque, dans une lettre qu'Efraín envoie à Mireya en décembre 1933, il déclare que ses derniers poèmes ont reçu l'influence de Jules Supervielle par l'intermédiaire de Rafael Alberti : « Influencias claras de Supervielle a través de Alberti »<sup>245</sup>. Deux ans plus tard, il reprend la lecture du poète uruguayen en suivant la traduction proposée par le poète espagnol sans la remettre en question ainsi qu'en témoigne la présence du vers « Siempre estoy esperando maravillosamente al otro lado del mundo », traduction erronée de « Puisqu'on m'attend toujours merveilleusement à l'autre bout du monde ». Ce détail permet de souligner que le poète ne lisait pas le français, mais qu'il avait néanmoins accès à la littérature française dans sa traduction.

Sur cette page dédiée à Jules Supervielle, les vers choisis vont, par leur disposition, se charger d'un sens nouveau. Le premier élément favorisant ce changement est la coupure que subissent les vers. En effet, dans leur version traduite ainsi que dans leur version originale, les vers ne sont pas coupés de la même façon que dans « Mireya y el Pacífico ». Même s'ils sont particulièrement longs et que le rejet de la fin des vers à la ligne suivante s'explique par la faible largeur de la feuille, cette disposition fait sens. Par exemple, dans le premier vers qui n'est coupé ni dans sa version française ni dans sa version espagnole, la chute des trois derniers mots du second hémistiche, « va a caer », est cohérente puisqu'elle associe le geste aux mots. Ceux-ci tombent tout comme la foudre qui, appelée par le poète, est sur le point de s'abattre sur le sol :

---

<sup>244</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 33, fol. 3 r°.

<sup>245</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 7, fol. 3 v°

Il s'agit d'être réveillé comme la foudre qui va tomber.  
Que le vent dur comme fer  
Casse les oiseaux contre terre !<sup>246</sup>

Il est vrai que ce changement est minime mais le simple déplacement d'un mot sur la page peut altérer le sens du vers. De même, le rejet à la ligne met en relief les mots qui s'y trouvent comme pour « Siempre estoy esperando maravillosamente al/ otro lado del mundo ». La version de Rafael Alberti, éditée chez Hiperión en 1937, présente une coupure mais celle-ci est clairement due à la taille de la page. Une telle modification signifie que, de son côté, Efraín Huerta a voulu diviser le vers à cet endroit. Dans la version originale c'est « [...] bout du monde »<sup>247</sup> qui est placé au début du vers suivant. Or, ici l'organisation du vers ainsi que le contresens qu'il présente viennent insister sur le sujet poétique et l'attente que celui-ci supporte, au lieu de souligner l'attente qu'il provoque. L'indication spatiale n'intervient qu'à la ligne suivante comme pour créer la surprise. Ainsi, un premier élément aussi insignifiant que le changement de place des mots peut engendrer des *écarts* de sens qui sont d'autant plus significatifs que les vers, une fois tirés de leurs contextes, se vident de leur sens original. Cet aspect est particulièrement visible pour les extraits de « Au feu ! ». Dans ce texte, le « je » lyrique pénètre dans les profondeurs de la terre où même les objets rendent l'âme : « Voici les hautes statues de marbre qui lèvent l'index/ avant de mourir »<sup>248</sup>. Dans une chaleur étouffante qui grandit à mesure qu'il avance dans les enfers, il est accueilli par « [...] les morts, les mortes et les mortillons »<sup>249</sup> qui cherchent à le retenir à leurs côtés.

Le vers recopié par le poète mexicain joue un rôle très important dans l'hypotexte parce qu'il indique le moment où le personnage décide de quitter les lieux, de retrouver le monde des vivants<sup>250</sup>. Amputés de leur contexte, les deux vers de ce poème se retrouvent coupés de leur sens. Il en va de même pour le dernier vers, « temblando de promesas », qui, en plus d'être arraché à son texte d'origine, subit une coupure à l'endroit de la césure puisque l'épistolier n'en recopie que le deuxième hémistiche : « Iluminado, ciego, temblando de promesas [...] »<sup>251</sup>. Les mots sélectionnés ici n'ont plus rien à voir avec le poème d'origine écrit par Jules Supervielle lors de la naissance d'Anne-Marie, sa fille cadette. En effet, « L'Enfant née depuis peu » traduit par « La niña nacida hace poco » passe tour à tour du

---

<sup>246</sup> SUPERVIELLE, J., *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 226.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 229: « [...] Autour de loi, certains se poussent du coude,/ Prétendent que j'ai l'éternité devant moi,/ Que je puis bien rester une petite minute,/ Que je ne serais pas là si j'étais mort moi-même./ Pour toute réponse je repars/ Puisqu'on m'attend toujours merveilleusement à l'autre/ bout du monde ».

<sup>251</sup> SUPERVIELLE, J., *Bosque sin horas, op. cit.*, p. 109.

portrait de « l'enfant nouvelle » aux pensées de l'enfant à qui la vie se révèle<sup>252</sup>. Le vers qui apparaît dans l'anthologie fait référence à la petite fille encore endormie, à peine sortie du ventre de sa mère, ce « [...] pays toujours nocturne, sans échos, [...] ». Le distique, qui a retenu l'attention de l'épistolier, établit un contraste entre la fragilité de l'enfant et le monde qui se découvre à elle, empli de bruits et de lumière : « Et qui s'expose toute avec sa petitesse/ À l'air luisant, aveugle et tremblant de promesses, [...] »<sup>253</sup>. Sorti de son contexte, ce dernier vers n'a plus le même sens. À l'émotion d'une vie riche qui s'annonce se substitue seulement l'idée de la promesse. L'objectif de l'épistolier n'était donc pas de redonner au vers de Jules Supervielle son sens original, mais d'en extraire des bribes au fur et à mesure qu'il feuilletait *Bosque sin horas* pour les accommoder selon ses désirs. De « L'Enfant née depuis peu », il ne reste que l'idée de promesses, de « Ordre » la comparaison avec la foudre s'abattant sans tarder, de « Au feu ! » ne demeurent que les statues mortifères et l'attente subie du « je » poétique.

Dans « Mireya y el Pacífico », les petits signes qui séparent chaque vers signalent qu'ils ne font pas partie d'un même texte. Pourtant, la disposition des vers sur la page laisse à penser que l'épistolier a cherché à ordonner les vers afin de donner sens particulier à l'ensemble. Certes, l'organisation de ce « nouveau » texte est approximative puisque le « copiste » reste fidèle à la ponctuation de Rafael Alberti. Les points à la fin du deuxième et troisième vers interrompent le rythme et, au même titre que les petits signes qui les séparent, trahissent leur origine. Néanmoins, placés les uns à la suite des autres, les vers forment un texte qui n'est pas dénué d'intérêt. Le premier éveille la curiosité du lecteur : « Se trata de estar despiertos como el rayo que/ va a caer ». Dans « Ordre » le poète appelle l'univers entier à se plier à ses ordres et incite à la vigilance. Cet aspect-là du texte s'évanouit une fois le vers arraché à son contexte mais subsiste la mise en garde sur l'avenir. Le deux vers suivants extraits de « Au feu ! » font intervenir la première personne avec « He aquí » et « estoy esperando ». Il s'agit là d'un aspect fondamental pour l'épistolier qui, dans ses premières œuvres, va adopter un ton toujours très lyrique mettant en scène un « je » sans cesse aux prises avec ses désirs et soumis à l'impossibilité de les concrétiser. De plus, le second vers a pu le séduire par la présence des « statues » qui renvoient à un motif récurrent dans *Absoluto amor* symbolisant la femme qui se refuse à lui. La statue est un corps sans vie, un corps qui ne peut se donner et qui est donc condamné à mourir comme dans le vers de Jules Supervielle<sup>254</sup>.

<sup>252</sup> SUPERVIELLE, J., *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 292.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>254</sup> Pour le sens du motif de la statue dans le recueil, voir *infra*, p. 293 et s.

Il en va de même pour le troisième vers qui, par le contresens commis par le traducteur, résonne encore plus fortement chez le jeune homme. L'attente que subit le « je » poétique est la même que celle du « je » d'*Absoluto amor* et elle est si forte qu'elle finit par se changer en désespoir. Ces deux thématiques s'invitent par exemple dans « La enferma », un poème d'*Absoluto amor*, où il est possible d'observer la portée du motif de l'attente et la symbolique de la statue<sup>255</sup>.

L'hémistiche qui clôt cet ensemble de citations dans l'anthologie accentue l'attente mais en la rendant autrement plus supportable que dans le poème « La enferma ». L'espérance mortifère se mue en un horizon de promesses. L'enchaînement des deux derniers vers donne l'impression que le sujet du troisième vers est également le sujet du gérondif du dernier vers : « Siempre estoy esperando [...] temblando de promesas ». Ainsi l'ensemble de ces extraits poétiques de Jules Supervielle, qui paraissent disposés sur la page de façon aléatoire, renferment, en réalité, des motifs chers au jeune poète et l'ordre dans lequel il les a placés prend sens au regard de sa poétique.

Les extraits de Jules Supervielle, tant par le découpage que par l'extraction de leur contexte, sont finalement les plus représentatifs de l'avancée du poète en termes de création. En effet, cette page présentant quelques vers de l'auteur de langue française montre que l'épistolier ne se situe plus uniquement dans une démarche de collecte de citations, comme dans les deux premières anthologies, mais dans une perspective d'invention. Il s'approprie les vers étrangers pour en faire autre chose. Grâce à cet acte, a priori anodin, qu'est le découpage, il trouve le moyen de créer en tirant le vers de son contexte et en lui conférant un sens nouveau. En outre, ces vers recopiés dans « Mireya y el Pacífico » ne le sont pas par hasard : tous résonnent en lui d'une façon ou d'une autre et leur disposition sur la page est révélatrice de sa soif de création.

L'analyse des différentes anthologies du fonds Efraín Huerta a donc mis à jour certaines manifestations de la répétition. Embrassé dans son sens large, ce terme a pu faire référence aussi bien au recopiage de textes entiers qu'à des citations isolées. Dans tous les cas, il est apparu que la reproduction à l'identique telle qu'elle se manifeste dans la citation isolée fait surgir la différence et, par conséquent, la nouveauté. Pour Efraín Huerta, la pratique

---

<sup>255</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 28 : « Porque los ojos tibios del recuerdo/ se vengan del presente con un dolor de brazos/ y alguna inesperada blancura en la boca.[...]/ Estatua de niebla en mi corazón de la ciudad/ en las venas del tiempo sobre la piel del frío/ estatua después del amor tus ojos grises/ forman el primer término de mi angustia/ son la sed de los míos/ y este suave silencio violeta de mis dedos ». C'est nous qui soulignons.

citationnelle constitue, d'une part, un apprentissage de l'écriture poétique et, d'autre part, un vecteur de création poétique. En aucun cas, la répétition n'est stérile, même lorsqu'elle prend la forme de la collecte de passages de textes d'autrui du fait qu'elle lui offre la possibilité de s'approprier les mots d'autrui pour mieux inventer les siens. L'auteur, tout en voulant retranscrire au mieux les hypotextes, ne peut s'empêcher de les transformer et même si ces transformations sont minimales, elles laissent présager une grande capacité d'invention de textes nouveaux à partir de textes déjà existants. L'artiste se dévoile derrière des mots qui ne lui appartiennent pas, mais auxquels il appose un sceau personnel en les arrachant à leurs racines. En l'espace de deux ans, il trouve sa « voix » et la dernière anthologie, celle de 1935, clôt le cycle préparatoire. De fait, quelques mois plus tard, il publie *Absoluto amor*, comme si une fois son texte figé, il n'était plus nécessaire de s'atteler au recopiage des poèmes appréciés et admirés.

En même temps qu'Efraín Huerta a avancé dans la création poétique, il a élargi ses horizons littéraires. Alors qu'en 1933 et 1934, il accordait beaucoup d'importance au poète postmoderniste Ramón López Velarde ainsi qu'aux Contemporáneos, en 1935, des poètes d'avant-garde européens tels Paul Valéry ou Jules Supervielle ou ceux de la génération de 1927 en Espagne figurent parmi ses lectures. Grâce aux revues littéraires ainsi qu'aux anthologies poétiques qui lui offrent la possibilité d'accéder à des textes de tous horizons, il se forge une culture littéraire ample et riche. Nous conclurons ce chapitre par une anecdote à propos de sa dernière anthologie mettant en évidence ce changement de cap. En effet, cette anthologie, comme l'indique son titre « Mireya y el Pacífico » a pour thématique centrale le paysage maritime et Rafael Alberti y est convoqué avec des extraits de son recueil *Marinero en tierra*. Or, dans un livret qui se fonde sur l'axe isotopique de la mer, la présence de cet auteur espagnol rend encore plus criante l'absence de José Gorostiza qui a publié au Mexique en 1925, c'est-à-dire la même année que Rafael Alberti, un recueil intitulé *Canciones para cantar en las barcas*. Ces deux ouvrages ont en commun le motif maritime traité dans des textes aux formes populaires : la chanson traditionnelle espagnole a constitué leur source d'inspiration et bien que le ton soit différent dans chacun des recueils – plus grave pour le Mexicain et plus léger pour l'Espagnol – tous deux ont choisi d'adopter une écriture lyrique. Efraín Huerta n'ignorait pas l'existence de ce recueil en 1935, ce qui sous-entend que l'absence de références à cet ouvrage dans son livret traduit sa volonté de mettre en avant des auteurs européens et non plus les auteurs qui ont été ses modèles lors de son entrée en poésie quelques années plus tôt.

### Chapitre 3 : Le rôle de la citation intégrée dans l'acquisition d'un langage poétique propre

Jusqu'à présent, la citation n'avait été abordée que dans son rapport au texte d'origine. En effet, les exemples étudiés la montraient physiquement isolée du texte susceptible de l'accompagner. Il faudrait désormais poursuivre l'analyse des citations dans leur rapport au texte et, par conséquent, s'arrêter sur un certain type de citations que nous appellerons les « citations intégrées ». Ce terme désigne non seulement les citations insérées dans le discours épistolaire mais aussi les citations intégrées à « l'œuvre », laquelle peut être un poème ou bien un livret de poèmes. Dans tous les cas, la citation intégrée instaure un lien fort avec le support qui l'accueille, c'est du moins ce que nous nous proposons de démontrer dans ce chapitre.

Or, s'intéresser au rapport des citations au texte implique de revenir sur les théories de l'intertextualité. Lorsqu'en 1979, Antoine Compagnon propose sa réflexion sur la citation dans *La seconde main ou le travail de la citation*, les théories sur l'intertextualité sont en train d'éclorre. La première personne à employer la notion d'intertextualité est Julia Kristeva ; dans son ouvrage *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* publié en 1969, elle s'appuie sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine pour donner une définition du terme et déclare que « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* »<sup>256</sup>. En effet, non seulement le texte renferme d'autres textes mais il peut aussi les transformer. Ces aspects vont être développés par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) qui est un ouvrage fondamental pour la compréhension de la notion d'intertextualité parce que l'auteur y élabore une nomenclature précise en distinguant cinq types de relations entre les textes, qu'il regroupe sous la notion de « transtextualité » : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. La paratextualité<sup>257</sup> et la métatextualité<sup>258</sup> entretiennent des liens de parenté avec ce qui est extérieur au texte : pour la première, il s'agit du paratexte (son titre, ses notes etc.) et pour la seconde, il s'agit du commentaire ; l'architextualité désigne l'appartenance générique du texte<sup>259</sup>. Contrairement à Julia Kristeva qui donne une définition extensive de l'intertextualité, Gérard Genette réduit la

---

<sup>256</sup> KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 146.

<sup>257</sup> GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 10.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 12.



notion d'intertextualité à « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>260</sup>, tandis qu'il considère l'hypertextualité comme « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>261</sup>. Pour Gérard Genette, l'intertextualité désigne la présence d'un texte dans un autre alors que l'hypertextualité fait référence à la transformation d'un texte par un autre. En réalité, l'auteur va laisser de côté les manifestations de l'intertextualité pour consacrer *Palimpsestes* à l'étude de phénomènes hypertextuels tels que l'imitation ou le pastiche. Il précise néanmoins que l'intertextualité peut se manifester par la citation, l'allusion et le plagiat.

Dans la correspondance de jeunesse du poète mexicain, l'intertextualité se traduit essentiellement par la présence de citations. L'hypertextualité, par la complexité d'élaboration qu'elle suppose, ne saurait apparaître dans ces lettres qui ont avant tout une fonction de communication. Pour l'instant, la notion d'intertextualité sera entendue telle que la définit Gérard Genette, mais envisager la correspondance à travers le prisme de l'intertextualité invite à se pencher sur la question de la nature du document que constitue la lettre. Si l'intertextualité est la « présence effective d'un texte dans un autre » cela signifie que la lettre devrait être considérée comme un texte. Or, l'auteur de *Palimpsestes* applique ses théories à des ouvrages publiés et consacrés tels *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantès, *Les Illusions perdues* d'Honoré de Balzac ou encore *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais et n'évoque pas la possibilité d'étendre ces notions à l'étude de documents personnels. Appréhender les lettres sous l'angle de l'intertextualité pose en corollaire la question de la nature du document personnel : la lettre peut-elle être considérée comme un texte ?

Il y a longtemps que la critique génétique s'est penchée sur la question et a montré que le texte ne désigne pas uniquement le texte achevé et publié mais tout document portant la trace de l'œuvre. Les généticiens, par leurs études sur les manuscrits modernes, ont démontré qu'il ne peut y avoir de clôture du texte<sup>262</sup> et, à ce propos, Raymonde Debray-Genette affirme que : « La génétique complète doit s'appuyer sur une poétique de l'intertextualité »<sup>263</sup>. Non seulement la critique génétique fait intervenir l'intertextualité en donnant à voir tous les textes

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>262</sup> Voir sur ce point DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Génétique et théories littéraires », *ITEM* [En ligne], mis en ligne le : 15/ 12/ 2007, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864>, consulté le 22/ 07/ 2012.

<sup>263</sup> DEBRAY-GENETTE, R., *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 27.

susceptibles de parcourir une œuvre mais, comme le fait remarquer Daniel Ferrer, la critique génétique et l'analyse intertextuelle ont une finalité commune : « [...] la critique génétique se préoccupe moins de désigner une origine que d'analyser "ce qui fait l'essence même de l'intertextualité pour le poéticien : le travail d'assimilation et de transformation qui caractérise tout processus intertextuel" »<sup>264</sup>. La preuve en est que le généticien reprend les mots de Laurent Jenny qui, grâce à son article « La stratégie de la forme » publié en 1976, avait joué un rôle important pour la théorie de l'intertextualité en exposant une classification des phénomènes intertextuels à partir de figures de rhétorique.

### 3.1 La signification de la citation à travers les épigraphes

#### 3.1.1 La citation et ses « valeurs de répétition »

Avant que Gérard Genette ne dessine les contours précis des relations intertextuelles qui se tissent dans tout texte, avec *Palimpsestes* publié en 1982, Antoine Compagnon s'est intéressé à la question dans *La seconde main ou le travail de la citation*, publié en 1979. Dans son ouvrage, considéré aujourd'hui comme un classique des études sur la citation et l'intertextualité, il a retracé l'histoire de la citation en littérature et a mis en lumière les usages de la citation à travers les siècles. Pour cela, il s'est appuyé sur la théorie du signe élaborée par le linguiste Charles Sanders Peirce et s'est employé à analyser les caractéristiques fondamentales de la citation.

Afin d'éclairer le sens des citations intégrées, et plus particulièrement celui des épigraphes contenues dans le fonds Efraín Huerta, il est nécessaire de revenir sur ce qui compose le sens de la citation en général et les théories développées par Antoine Compagnon dans *La seconde main* vont nous y aider. Le critique distingue deux éléments qui composent le sens de la citation :

Le sens de la citation se compose, schématiquement, de deux variables qu'il précipite :

- *sa valeur de signification*, le sens de l'énoncé **t** dans **T<sub>1</sub>**, que l'on supposera d'abord être le même que le sens **t** dans **T<sub>2</sub>**, si **t** n'y était pas une citation mais un énoncé régulier, de première main, d'énonciation originale ;
- *le complexe des valeurs de répétition*, l'ensemble des valeurs dialogiques acquises par la citation dans le procès de répétition qui en fait un signe. Les valeurs de répétition de la citation sont supportées par la correspondance qu'elle établit, entre

---

<sup>264</sup> FERRER, Daniel, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », *ITEM* [En ligne], mis en ligne le 15/ 01/ 2009, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384049>, consulté le 16/ 01/ 2013. Il cite Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 259-260. Dans cet article, l'auteur met en avant les points communs à la critique génétique et à l'intertextualité.

les deux systèmes  $S_1 (A_1, T_1)$  et  $S_2 (A_2, T_2)$  ; elles sont arbitraires, c'est-à-dire motivées et contingentes, selon le principe de la *sollicitation* et de l'*incitation*.<sup>265</sup>

La sollicitation et l'incitation motivent la citation. La sollicitation désigne le moment où le morceau lu ou entendu sollicite le citateur et l'incitation est ce qui le pousse à l'insérer dans son discours<sup>266</sup>. D'après Antoine Compagnon, la citation concentre plusieurs valeurs de signification : celles que la citation conserve dans son contexte d'origine avant la répétition et celles dont elle se pare après la répétition. Il précise que s'intéresser à la citation, c'est « explorer » ses valeurs de répétition<sup>267</sup>.

Antoine Compagnon, en s'inspirant des théories du linguiste nord-américain Charles Sanders Peirce développées dans *Écrits sur le signe* (1978), a élaboré une grille de lecture de la citation. Il la définit comme un signe et montre que pour saisir pleinement la signification d'une citation il faut passer par trois étapes. La première est la *reconnaissance* : cette étape permet au lecteur d'appréhender la citation en tant que telle et de la reconnaître par les différents signes qui l'accompagnent (guillemets, italiques, etc.). Ensuite, vient le moment de la *compréhension* de la citation au cours duquel le lecteur comprend sa valeur de signification. Puis advient l'*interprétation* des valeurs de répétition, c'est-à-dire les relations entre les deux systèmes sémiotiques que sont  $S_1$  et  $S_2$ . L'interprétation aboutit à l'avènement de l'*interprétant* qui est « le produit de l'interprétation »<sup>268</sup>. Les *valeurs de répétition* s'interprètent et constituent les *interprétants* parce qu'il ne peut y avoir de valeur de répétition sans interprétation. La répétition à l'œuvre dans la citation met en corrélation deux systèmes sémiotiques, à savoir des systèmes propres au signe,  $S_1$  et  $S_2$ , composés de deux éléments chacun :  $S_1$  comprend l'auteur cité  $A_1$  et le texte cité  $T_1$  et  $S_2$  se compose de  $A_2$ , l'auteur citant et de  $T_2$ , le texte citant. Les relations entre chaque interprétant sont possibles et peuvent générer des combinaisons différentes que l'auteur associe avec les trois types fondamentaux de relations entre signe et objet définis par Charles Sanders Peirce. La relation du texte cité et du texte citant, soit  $T_1$ - $T_2$ , correspond au *symbole* de Peirce, qui établit une relation de convention avec l'objet et qui « [...] est lié à son objet en vertu de l'idée de l'esprit qui utilise des symboles [...] »<sup>269</sup>. Antoine Compagnon donne l'exemple de théorèmes mathématiques

---

<sup>265</sup> COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de citation*, op. cit., p. 69. Nous reproduisons l'italique du texte.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 73. L'*interprétant* est chez Charles Sanders Peirce le troisième élément qui compose sa théorie du signe avec le signe ou representamen et l'objet : SANDERS PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés et traduits par Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.

<sup>269</sup> SANDERS PEIRCE, C., *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 165.

ou d'exemples grammaticaux dans lesquels il n'y a pas de sujet après leur énonciation. Ensuite vient le rapport entre l'auteur cité et le texte citant,  $A_1$  et  $T_2$ , qui correspond à l'*indice*, c'est-à-dire le signe qui établit une relation de contiguïté physique entre les deux éléments ; il « [...] est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel, d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part »<sup>270</sup>. Compagnon affirme que les notes en bas de page constituent un indice puisque l'auteur cité est mis en exergue alors que l'auteur citant disparaît derrière le texte citant. Lorsque c'est tout le système cité  $S_1$  qui est mis en rapport avec l'auteur citant  $A_2$ , il s'agit de l'*icône*, c'est-à-dire de l'élément qui établit un lien analogique avec l'objet visé. Pour Peirce, l'*icône* représente « [...] son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être »<sup>271</sup>. L'absence de texte citant  $T_2$  dans cette relation conduit à un texte cité que le citeur assume en son nom, c'est le cas du pastiche ou de la citation implicite. L'*icône* quant à elle se subdivise en trois catégories que sont le *diagramme*, l'*image* et la *métaphore*. Le diagramme pour Charles Sanders Peirce représente les relations « [...] des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties [...] »<sup>272</sup>. Dans le contexte intertextuel, le *diagramme* représente la relation entre le texte cité  $T_1$  et l'auteur citant  $A_2$ , c'est une forme d'*icône* « [...] pour laquelle la similarité entre le signe et l'objet ne concerne que les relations entre les éléments qui les composent respectivement »<sup>273</sup> ; le diagramme serait une citation qui exhiberait la structure du sujet. Vient enfin une autre manifestation de l'*icône* : l'*image*, qui donne à voir les « [...] simples qualités ou premières priméités [...] »<sup>274</sup> de l'objet et pour laquelle le linguiste nord-américain donne l'exemple de la photographie instantanée. Pour Antoine Compagnon, l'*image* consiste à mettre en rapport l'auteur cité  $A_1$  et l'auteur citant  $A_2$ , c'est-à-dire quand le signe imite les qualités de l'objet. La *métaphore*, quant à elle, n'est pas intégrée à son système.

Les valeurs de répétition en jeu dans la citation sont représentées de la sorte par Antoine Compagnon<sup>275</sup> :

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>273</sup> COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de citation*, op. cit., p. 79.

<sup>274</sup> SANDERS PEIRCE, C., *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 149.

<sup>275</sup> COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de citation*, op. cit., p. 82.

$S_1$	$A_1$	$T_1$
$S_2$	image	Diagramme
$A_2$	indice	Symbole

De même que le *symbole*, l'*indice* et l'*icône* peuvent intervenir ensemble dans la théorie du signe de Charles Sanders Peirce, la citation peut les faire apparaître conjointement. Ce tableau va être employé ici comme une grille d'analyse pour l'étude des épigraphes présentes dans les documents du fonds Efraín Huerta.

Ce détour par l'étude de la citation menée par Antoine Compagnon a permis de distinguer les quatre valeurs de répétition que fait intervenir la citation. Notre objectif sera de faire ressortir l'une des quatre « forces » des épigraphes se trouvant dans les lettres d'Efraín Huerta :

Toute citation engendre ces quatre couples simples et virtuels ; il revient à la lecture, à l'interprétation en tant que négociation des différences, de les faire exister, de les réaliser, en investissant ou non chaque relation potentielle d'une valeur effective : celle de symbole, d'indice, de diagramme ou d'image, qui désignent les quatre valeurs correspondant aux quatre relations simples. Elles composent une typologie formelle de la citation, à quatre cases, selon la relation à laquelle la lecture reconnaît une dominance sur les autres.<sup>276</sup>

Dans cette définition d'Antoine Compagnon se fait jour l'aspect constitutif de l'interprétation des citations : la lecture. Les quatre dominances de la citation ne peuvent être générées que dans et par la lecture. C'est bien au lecteur qu'il revient d'interpréter la citation et d'identifier l'une de ses valeurs dominantes. Efraín Huerta, lorsqu'il rédigeait ses lettres à Mireya, était bien loin d'imaginer qu'elles seraient lues par quelqu'un d'autre qu'elle. L'unique lectrice des citations de ces courriers est son amie et, toutes les fois où une citation pointerait dans la lettre, il faudra tâcher de la saisir comme la jeune femme l'entendait.

L'objectif de ce chapitre est donc de mettre à jour cette dominance, donnant à voir, par là, les valeurs que le poète mexicain attribue aux citations qu'il convoque et en particulier celles auxquelles il attribue le rôle d'épigraphes. En considérant la correspondance d'Efraín Huerta avec Mireya Bravo archivée à la Bibliothèque Nationale du Mexique, il ressort que ses lettres sont souvent introduites par une citation, qui, comme une épigraphe dans un livre,

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 359. Depuis l'âge classique, la citation jouit toujours d'une valeur iconique au sens où elle fait forcément intervenir le sujet de l'énonciation. Mais en plus de cette valeur iconique qui a rendu désuètes les valeurs symbolique et indicielle, elle a une valeur dominante sur les autres. La citation n'est jamais symbole, indice ou icône pur.

flotte sur la page blanche qui précède le texte. En effet, l'épistolier recopie souvent au début de ses lettres une citation qui vient telle une épigraphe, tantôt introduire le discours épistolaire, tantôt annoncer le poème ou les poèmes qui la suivent. Gérard Genette définit l'épigraphe par sa place dans l'œuvre : « Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre [...] »<sup>277</sup>. En ce qui concerne ces citations dans le fonds Efraín Huerta, il est évident qu'il ne s'agit pas de véritables épigraphes au sens où elles n'annoncent pas une œuvre publiée mais un document personnel. Néanmoins, nous tenons à conserver le terme d'épigraphe pour désigner ce type de citation du fait qu'elle est placée en exergue de la lettre par l'épistolier lui-même. Cette place de choix est révélatrice de l'importance qu'il leur accorde.

### 3.1.2 Les citations à valeur iconique : les épigraphes en quête d'auteur

Antoine Compagnon montre que l'épigraphe relève à la fois du symbole puisqu'elle désigne un autre texte dans le texte<sup>278</sup> et de l'indice parce qu'elle met en avant l'auteur cité dans le texte<sup>279</sup>. Mais elle est surtout image : elle donne à voir le sujet de l'énonciation à travers un autre auteur ; c'est donc une relation iconique qui s'établit entre les deux<sup>280</sup>. L'auteur citant tente de se cacher derrière les mots d'autrui, mais par là il s'exhibe davantage. Tel un tatouage qui vient mettre en valeur le corps de celui qui le porte, l'épigraphe fait office de bijou qui, tout en attirant l'attention sur elle-même, ne cesse de révéler celui qui s'en pare :

<sup>277</sup> GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 147.

<sup>278</sup> COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de citation*, op. cit., p. 127-138. L'auteur explique que la citation symbolique dans la rhétorique ancienne provient de ce qu'Aristote a appelé la *gnômé* et qui se manifeste par le proverbe et l'apophtegme (« [...] une expression laconique proche de l'énigme et qui consiste à ne pas dire ce qu'on entend [...] », *Ibid.*, p.127). L'auteur la rapproche du symbole au sens où celui-ci met en rapport deux énoncés en faisant abstraction des auteurs des énoncés, elle est en quelque sorte un modèle de la citation : « Ce modèle de la *gnômé* comme symbole pur, exempt de valeurs indicielles ou iconiques, est postulé à l'horizon ou au fondement de toute citation ; à partir de lui, l'évolution de la citation pourrait se raconter comme l'histoire d'un éloignement, d'un enfouissement de l'origine rationnelle » : *Ibid.*, p. 131.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 218. Antoine Compagnon explique qu'au Moyen Âge, la citation va apparaître dans le discours théologal et plus particulièrement dans l'*auctoritas* qui est « [...] une phrase d'un discours théologal répétée dans un autre discours théologal ». La notion d'*auctoritas*, comme son nom l'indique, insiste davantage sur le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire « l'auteur », que sur l'énoncé. Contrairement à la citation symbolique de la rhétorique ancienne, dans l'*auctoritas* ce n'est pas l'énoncé qui fait autorité mais son auteur. Le rapport n'est plus entre  $T_1$  et  $T_2$  mais entre  $A_1$  et  $T_2$  et elle est donc indicielle.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 283. Dans *La seconde main ou le travail de la citation*, son auteur déclare que le XVI<sup>e</sup> siècle est une époque où il existe un flottement autour de la notion de citation. L'*auctoritas* est toujours en vigueur mais elle est concurrencée par la citation en tant que « [...] répétition qui engage le sujet ». Michel de Montaigne va exploiter ce type de répétition dans *Les Essais*. Bien qu'il ne s'inclue pas dans les citations qu'il emploie, il intervient bel et bien dans ces citations. Malgré la prudence dont il se pare quant à la paternité de ses maximes, Montaigne insère dans le système sémiotique de la répétition le sujet de l'énonciation. C'est une relation iconique qui naît en incluant l'auteur citant  $A_2$  dans ce système.  $A_2-T_1$  et  $A_2-T_2$  sont alors possibles. Bientôt naît la notion d'auteur, « [...] celui qui ferme le texte, le finit et le définit » : *Ibid.*, p. 327. La diffusion du texte imprimé fait surgir une nouvelle vision de l'écrit.

Afin de prévenir les effets d'une éventuelle identification de lui-même à son épigraphe, l'auteur s'en désolidarise en la destituant de son trop beau rôle : elle n'adhère plus à sa peau, elle flotte, elle a l'air déplacée, incongrue. Mais tout ce petit jeu ne fait que confirmer sa fonction capitale, celle du tatouage.<sup>281</sup>

Dans les lettres d'Efraín Huerta les épigraphes sont nombreuses et il est fréquent que la valeur iconique des épigraphes constitue leur valeur dominante du fait que l'auteur citant dissémine son moi au gré de ces citations. Deux raisons justifient la présence de ces épigraphes à valeur iconique dans certaines lettres : Efraín Huerta entend, d'une part, l'épigraphe comme un moyen d'affirmer sa propre voix poétique à travers la parole d'autrui, et, d'autre part, comme une façon détournée d'exprimer à Mireya ses sentiments amoureux.

Une épigraphe qui apparaît à trois reprises dans des lettres de 1933 permet à l'apprenti poète qu'il est alors de confondre sa voix à celle d'un poète de renom. La répétition d'un tercet de Ramón López Velarde : « Sonámbula y picante,/ mi voz es la gemela/ de la canela »<sup>282</sup> tiré du poème « Todo... » de *Zozobra* paru en 1919 suggère que ces vers revêtent un sens significatif pour lui. Il cite ces vers pour la première fois dans un petit cahier sur Pablo Picasso qui porte la date du 11 avril 1933<sup>283</sup>. Le mois suivant, il fait figurer ces mêmes vers au début de son anthologie « Antología 1931-1933, Prosa y verso »<sup>284</sup>, enfin, en juin, il choisit de nouveau ces vers comme épigraphe du petit recueil « Versos de junio »<sup>285</sup>, qui renferme de courts poèmes écrits de sa plume. Ces vers sont toujours présentés de la même manière : insérés en haut à gauche de la page précédant la dédicace à Mireya Bravo. L'épigraphe est accompagnée de la mention « Ediciones Mignon » en bas de la page, comme si le jeune homme ne cherchait pas à élaborer de simples cahiers, mais qu'il s'évertuait à leur donner l'apparence de livres ; malgré cela, leur aspect artisanal vient contredire cette intention. En affublant de cette façon le livret d'une épigraphe et de références éditoriales, l'auteur donne davantage de poids à son cahier que Mireya prendra d'autant plus au sérieux qu'il ressemble à un livre.

L'hétérogénéité des contenus des cahiers suggère que cette épigraphe n'a pas été choisie pour son rapport aux textes qui la suivent, mais plutôt pour l'écho qu'elle produit chez l'apprenti-poète. Dans « Todo... », le « je » poétique fait référence à la cannelle qu'il personnifie. Cette image est assortie de l'affirmation : « [...] mi voz es la gemela/ de la

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>282</sup> LÓPEZ VELARDE, R., *Poesías completas y El Minutero*, op. cit., p. 205.

<sup>283</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 6, fol. 2. La foliotation de ce document est suivie.

<sup>284</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 8, fol. 2 v°.

<sup>285</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 1 v°.

canela » renforcée plus loin par la présence de la première personne « [...] mas nunca vaciló/ mi fe si dije ‘ yo’ »<sup>286</sup>. Ici l'épigramme endosse bel et bien la valeur d'une image, car à travers l'énonciation claire du sujet poétique, c'est Efraín Huerta qui tente de s'affirmer. Dans ces vers, dont l'auteur a conservé la disposition d'origine comme pour mieux souligner cet aspect, le mot « voz » est mis en relief par l'enjambement qui le précède ; de ce fait, la voix du poète se cherche dans les vers d'autrui et la répétition participe de cette recherche. Il est également possible de voir la reprise de ce vers comme la manifestation du manque de connaissances littéraires de l'épistolier qui, ne sachant quelle épigramme choisir, reprend la même par trois fois.

En même temps qu'elles mettent en valeur l'auteur citant par leur fonction iconique, les épigrammes des lettres de 1933 ouvrent les portes de ses filiations littéraires. En 1933 et 1934, Efraín Huerta baigne encore dans une atmosphère poétique mexicaine : il lit Ramón López Velarde, Manuel Maples Arce et les Contemporáneos. Les épigrammes de ces années-là jouissent presque toutes d'une valeur iconique au sens où elles font intervenir un sujet d'énonciation qui, dans le contexte de la correspondance, vient se confondre avec le « je » d'Efraín. Or, c'est justement dans ces épigrammes que la confusion entre le sujet d'énonciation initial et celui de l'auteur citant est la plus forte et elle s'explique par son désir de construire son identité de poète.

En guise d'épigramme introduisant « Notitas plateadas », un petit cahier de juillet 1933 contenant des ébauches de poèmes, l'épistolier cite deux vers de Salvador Novo : « Al poema confío la pena/ de perderte »<sup>287</sup>. Ces deux vers extraits de *Nuevo Amor*, publié en 1933, n'en forment qu'un dans le poème de Salvador Novo. Il constitue le premier vers d'un poème dans lequel le sujet poétique exprime son désarroi devant la séparation d'avec l'être aimé : « Al poema confío la pena de perderte./ He de lavar mis ojos de los azules tuyos,/ faros que prolongaron mi naufragio »<sup>288</sup>. Dans « Notitas plateadas », l'épigramme est mise en valeur par sa disposition sur la page : elle se trouve en haut à droite tandis que la page de gauche est vierge. L'auteur cherche de nouveau à imiter la mise en page d'un véritable livre. Ce vers, qu'il faut entendre par « Je confie au poème la douleur que me cause ta perte », a été divisé en deux par l'épistolier de sorte que la version obtenue accorde une importance plus prononcée à la fonction du poème qu'à la séparation amoureuse. Le poème reçoit les confidences de l'amoureux éconduit qui s'exprime à la première personne et se met volontairement en retrait

---

<sup>286</sup> LÓPEZ VELARDE, R., *Poesías completas y El Minutero*, op. cit., p. 205.

<sup>287</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 2. La foliotation de ce document c'est pourquoi nous ne faisons pas mention de « verso » ou de « recto ».

<sup>288</sup> NOVO, Salvador, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 97.



pour laisser le poème agir seul sur son lecteur, tout en en revendiquant la paternité. De ce point de vue, cette épigraphe contribue à l'avènement de la voix poétique de l'épistolier qui, à travers ces vers de Salvador Novo, invite sa destinataire à se retrouver dans les poèmes qui composent ce livret. La fonction de cette épigraphe est donc indicielle puisqu'elle annonce les textes qui la suivent, mais elle est surtout iconique en tant qu'elle montre en creux le rapport du poète à sa création. Une fois que le texte est achevé, il n'est plus l'objet de son auteur, mais il devient la propriété de son lecteur qui va s'en emparer par le biais de la lecture.

La valeur iconique des épigraphes n'est pas seulement liée à l'affirmation de sa voix poétique, elle a aussi à voir avec l'expression de ses sentiments à l'égard de sa correspondante, comme vont le montrer certains exemples d'épigraphes.

En 1933, Ramón López Velarde est de nouveau à l'honneur dans un petit cahier intitulé « Mireya criolla »<sup>289</sup> qui contient des images dédiées à Mireya. Il a été rédigé en août, ce qui aurait laissé le temps à son auteur de pénétrer davantage dans les vers du poète post-moderniste. Cette fois, l'épigraphe ne semble pas avoir été ajoutée après la constitution du cahier mais les thématiques qui y sont invoquées suggèrent que ce sont ces vers qui ont conduit le poète à choisir les documents composant le cahier – et non l'inverse. Il s'agit des deux premiers vers du poème « A las provincias mártires », extraits de *Zozobra*, qui disent : « Me enluto por ti, Mireya,/ y te rezo esta epopeya »<sup>290</sup>. Leur adéquation avec la vie personnelle d'Efraín Huerta est évidente et celui-ci ne pouvait pas manquer de les citer au moins une fois. Les trois thématiques du poème que sont le deuil, la prière et l'amour sont investies dans le petit cahier. Celui-ci intègre un texte critique sur Gonzalo de Berceo à propos du symbolisme du pré, de sa relation symbolique à l'innocence et à la pureté, et donc à la Vierge Marie. Ensuite, il a collé une gravure de la Vierge puis une représentation féminine du deuil<sup>291</sup>. Même si Mireya est clairement associée à la sainte Vierge, ce sont, de toute évidence, les vers de Ramón López Velarde qui lui ont inspiré le livret et non les images qui lui ont rappelé ce poème. En cela, l'épigraphe est dotée d'une fonction indicielle car elle annonce le texte dans lequel elle s'intègre ( $T_2$ ). Elle joue également le rôle d'image puisqu'elle permet à Efraín Huerta de s'exprimer à la première personne par le biais d'autrui constituant le moyen idéal d'exprimer son dévouement pour Mireya.

---

<sup>289</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 25.

<sup>290</sup> LÓPEZ VELARDE, R., *Poesías completas y El Minutero*, op. cit., p. 197.

<sup>291</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 25, fol. 2 v° et fol. 3 r°.

En effet, derrière le « je » de certaines épigraphes se cache l'homme amoureux. C'est particulièrement le cas pour une épigraphe de Manuel Maples Arce qui introduit une lettre à Mireya datée du 4 septembre 1934<sup>292</sup>. Le jeune homme a recopié un texte du poète stridentiste qu'il a placé en face de la lettre. Ce poème intitulé « Partida » est tiré de *Poemas interdictos* publié en 1927 et apparaît reproduit entièrement<sup>293</sup>. Le texte fait intervenir les motifs chers à Manuel Maples Arce que sont la gare, les trains et la cacophonie produite par leurs sifflements. Le sujet poétique s'identifie à une gare personnifiée qui s'émeut des départs dont elle est le témoin. Le motif du voyage n'est investi que pour souligner la tristesse qu'engendrent les séparations. Dans le contexte épistolaire auquel il appartient, le poème se dote non seulement d'une valeur iconique puisqu'il offre un portrait de l'amoureux qui se languit de sa bien-aimée, mais il annonce également la lettre qui lui emboîte le pas et dont l'auteur n'hésite pas à exprimer son dévouement pour la jeune femme qui se manifeste de la sorte : « Y la paz que yo te envía durará mi vida íntegra. Nerviosa y amorosa vida. » Puis comme porté par les images stridentistes du poème-épigraphe, il lui déclare son amour à la manière de Manuel Maples Arce : « Ya sabes que, conforme a nuestro derecho poético yo pertenezco a la Confederación plateada de tu cuerpo ». L'expression « Confederación plateada de tu cuerpo » n'est pas sans rappeler « la Confederación sonora de su carne » à laquelle faisait référence le poète stridentiste dans « Saudade » extraite de *Poemas interdictos* et qu'Efraín Huerta avait recopiée dix jours plus tôt<sup>294</sup>. Ce dernier ne contente pas de s'y référer ; il y ajoute sa touche personnelle avec l'adjectif « plateada », qui vient remplacer « sonora » et qui correspond davantage aux isotopies de son recueil<sup>295</sup>.

Nombreux sont les exemples de lettres introduites par une ou plusieurs épigraphes à valeur iconique. Au cours des deux premières années de la correspondance, c'est-à-dire en 1933 et 1934, Efraín Huerta choisit des citations susceptibles d'être comprises par Mireya comme des déclarations d'amour. L'omniprésence de la première personne dans ces épigraphes suggère qu'il cherche à affirmer ses sentiments tout en s'efforçant de s'imposer comme poète. Ces épigraphes « en quête d'auteur » lui fournissent l'occasion de manifester ce qu'il n'est pas encore, mais qu'il s'évertue à devenir ; elles participent alors d'une stratégie d'affirmation de sa vocation poétique.

<sup>292</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 36, fol. 1 v°.

<sup>293</sup> SCHNEIDER, L. M., *El estridentismo. La vanguardia literaria en México, op. cit.*, p. 198.

<sup>294</sup> Voir *supra*, p. 81.

<sup>295</sup> Voir également l'influence de Juan Ramón Jiménez, pour le motif de l'argent (métal précieux), *infra*, le point 3.3.2.2.

### 3.1.3 Les citations à valeur indicielle : les épigraphes en quête de l'œuvre

Contrairement aux épigraphes analysées précédemment et qui apparaissent sans lien de sens avec le texte qui les accueille, celles qui vont faire l'objet de notre analyse dans ce sous-chapitre révèlent que l'épistolier a enfin acquis son statut d'auteur et qu'il n'emploie plus les épigraphes uniquement pour s'affirmer en tant que poète, et donc pour leur valeur iconique, mais pour annoncer l'œuvre qui les suit, c'est-à-dire pour leur valeur indicielle. C'est bien là la fonction que doit jouer une épigraphe qui « [...] consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »<sup>296</sup>. La différence entre les épigraphes des lettres d'Efraín Huerta et de véritables épigraphes figurant dans un livre publié tient au fait que l'œuvre qu'elles introduisent puisse être absente ou en gestation : elles se trouvent donc en « quête de l'œuvre ».

L'imbrication de citations en début de lettre n'est pas sans rappeler une pratique très fréquente dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle : le collage. En effet, le collage se définit comme « [...] le prélèvement ou l'emprunt d'éléments dans des œuvres ou des réalités déjà existantes, et l'insertion de ceux-ci dans un nouvel ordre, afin de créer un système où se révèlent de fécondes discontinuités [...] »<sup>297</sup>. Bien que chez Efraín Huerta cette pratique du collage appartienne au domaine intime et ne soit pas destinée à la publication, elle porte en elle la trace de la lecture tout en annonçant l'œuvre future :

Car sa spécificité est d'être, à la fois, système de lecture et système d'écriture : il est écriture sans cesser d'être lecture, de sorte qu'il emporte celle-ci dans le mouvement de celle-là. En ce sens, il montre la genèse de l'une à l'intérieur de l'autre.<sup>298</sup>

L'abondance de références littéraires qui peuplent les lettres du poète mexicain trahit ce lien indéfectible entre la lecture et l'écriture. Pour lui, l'apprentissage de l'écriture se fait dans la lecture et, dans les exemples qui vont suivre, la genèse de l'œuvre se manifeste d'autant plus clairement que les citations qui introduisent la lettre sont considérées comme des épigraphes. En conférant à ces citations le statut d'épigraphes, le jeune homme les place déjà dans la sphère de l'œuvre même si celle-ci n'existe pas encore ; ces vers sont en attente d'une œuvre et le collage dévoile alors une double genèse : la genèse d'un recueil à venir en même temps que la genèse de l'écriture poétique.

---

<sup>296</sup> GENETTE, G., *Seuils*, op. cit., p. 160.

<sup>297</sup> BOYER, Alain-Michel, « Les ciseaux savent lire », *Revue des Sciences Humaines*, n° 196, LXVII, octobre-décembre 1984, p. 107.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 107.

Une lettre du fonds, dont l'année de rédaction n'est pas signifiée, illustre parfaitement cet aspect. Elle a été rédigée un 19 janvier et compte quatre pages. La première, la troisième et la dernière abritent le discours épistolaire tandis que la deuxième s'intitule « página con epígrafes » et présente un éventail de citations<sup>299</sup>. Ce défilé d'épigraphes se compose de six extraits poétiques de trois auteurs distincts dont l'épistolier a pris soin d'indiquer les noms à la fin de la page : Carlos Pellicer, Salvador Novo et Ramón López Velarde. Un lecteur naïf pourrait croire que le jeune poète a recopié de véritables épigraphes dans les œuvres de ces trois poètes. Or, les vers cités sont des fragments de poèmes et non des épigraphes. C'est comme s'il avait sélectionné ces citations en vue de les utiliser plus tard comme épigraphes pour son futur recueil<sup>300</sup>. Il faut alors s'interroger sur la raison qui a poussé Efraín Huerta à appeler « épigraphes » ce qui n'en est pas. Pour répondre à cette question, il convient de revenir sur les propos tenus par l'auteur dans sa lettre. Celle-ci a été rédigée depuis la région du Bajío d'où le poète est originaire et qui est venu passer quelques jours chez ses parents à Irapuato. Il précise qu'il est arrivé la veille, après un voyage de dix heures en train qui lui a donné l'occasion de relire des recueils de Salvador Novo, Carlos Pellicer et de Ramón López Velarde. Bien que la date de rédaction de la missive ne soit pas complète, quelques éléments laissent à penser qu'elle a été écrite en 1934. L'allusion à ses débuts en poésie conforte cette hypothèse : « Leo, leo, leo y siempre leo ; escribo, escribo, escribo y tengo menos de un año de escribir »<sup>301</sup>. Si cela fait moins d'un an qu'il s'est mis à écrire, la lettre ne peut être postérieure à 1934. Il est intéressant de voir que la pratique de l'écriture accompagne celle de la lecture puisqu'en même temps qu'il pénètre dans les univers de ses poètes préférés, il élabore son propre univers poétique. Efraín Huerta fait preuve de franchise et de lucidité lorsqu'il évoque ses tentatives poétiques :

---

<sup>299</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 75.

<sup>300</sup> On pourrait se demander si Efraín Huerta n'a pas subi l'influence de ses auteurs favoris pour réaliser cette page d'épigraphes. L'usage qu'il en fait rappelle la façon dont Carlos Pellicer avait introduit son recueil *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* publié en 1924 : avant le premier poème il avait convoqué Rubén Darío en citant des vers extraits de « Los cisnes » de *Cantos de vida y esperanza* (1905) et de « Alma mía » de *Prosas profanas y otros poemas* (1901) ; DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 731-732 et p. 698-699. Les épigraphes sont introduites comme telles et leur présentation les unes à la suite des autres crée un effet de sens chez Carlos Pellicer ; PELLICER, C., *Obras. Poesía, op. cit.*, p. 61.

<sup>301</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 75, fol. 1 r°.

[...] me he guarecido siempre a la sombra de excelentes poetas ; he bebido su verso purísimo, en algunos muy relativamente purísimo, pero en fin. He escrito para Usted muchos poemas a la manera de ellos. Algunos me parecen bien, otros regulares, malos y pésimos. Pero todo mi entusiasmo va en ellos siempre, como en Usted va siempre la estética mía, callejera, sonámbula. *Zozobra* (Ramón López Velarde), *Nuevo Amor* (Salvador Novo) y *6, 7 poemas* (Carlos Pellicer), son mis libros mexicanos, en verso, que prefiero por ahora.<sup>302</sup>

Ce passage est riche d'enseignements : d'une part, il fait référence aux recueils qui nourrissent les poèmes du moment, et, d'autre part, il montre à quel point ces lectures interviennent dans son écriture. Elles marquent le point de départ de son écriture alors que Mireya est la destinataire<sup>303</sup> de ses textes. Cette lettre ne contient pas de poème d'Efraín Huerta ; en revanche, il y consigne des extraits des trois recueils auxquels il fait allusion : *Zozobra* de Ramón López Velarde, *6, 7 poemas* de Carlos Pellicer et *Nuevo Amor* de Salvador Novo. Le premier ouvrage a été publié en 1919, le second en 1924 et le dernier en 1933. Les citations qu'il présente à la page suivante sont extraites de ces trois recueils. La disposition des vers sur la page fait écho à celle que l'auteur va choisir dans son anthologie de 1935 et pour laquelle il va piocher des vers de Jules Supervielle et les présenter de telle sorte que l'ensemble des citations acquière un sens nouveau<sup>304</sup>. Dans cette lettre, la démarche est similaire sauf qu'au lieu de ne recopier que les vers d'un seul auteur, il consigne ceux de trois poètes différents. Le premier et le troisième fragments sont de Ramón López Velarde tandis que le deuxième, le quatrième et le cinquième ont été écrits par Salvador Novo et le dernier par Carlos Pellicer. La présence de chiffres entre chaque fragment signale qu'il ne s'agit pas d'un seul et même poème. Néanmoins, le lecteur ne peut s'empêcher de voir un sens particulier justifier cet agencement et comprend que le poète n'a pas noté les vers selon l'ordre de sa lecture.

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, fol. 1 r<sup>o</sup>.

<sup>303</sup> À propos de la notion de destinataire du poème, voir le chapitre 5.

<sup>304</sup> Voir *supra*, p. 112 et s.



traduisent une angoisse existentielle<sup>306</sup>. Il ne subsiste rien de tout cela dans les vers retenus par son fidèle lecteur puisqu'il n'a conservé que le lieu et le moment où se situe l'action : l'espace maritime et nocturne.

Dans les quatre citations qui suivent, le « je » poétique s'adresse au « tu » qui pourrait désigner la femme aimée. Sortis de leurs contextes, les vers donnent d'abord l'image de la femme comme celle qui fait oublier au sujet poétique sa solitude ; puis elle est celle qu'il cherche à fuir, pour devenir celle à qui il offre sa « semence » et enfin celle qui l'a anéanti. Le portrait de la femme que brossent les citations deux, trois, quatre et cinq semble dissonant, car d'un côté le sujet poétique recherche sa présence, mais de l'autre il est tenté de la fuir. En confrontant ces vers à leurs hypotextes, on constate que l'absence de la personne aimée constitue le motif commun à chacun des poèmes. Alors que dans le poème de Ramón López Velarde, « La mancha de púrpura », dont est extraite la citation trois, l'absence de la bien-aimée nourrit le désir de son soupirant, dans les deux poèmes de Salvador Novo cités dans les épigraphes deux, quatre et cinq, elle provoque chez lui un profond désarroi<sup>307</sup>. Ainsi, le sens de chaque vers dans l'assemblage d'Efraín Huerta diffère quelque peu de celui d'origine et la relation amoureuse y apparaît chaotique. Les cinq derniers vers de Carlos Pellicer détonnent dans cet ensemble puisque le « tu » désigne Dieu et non plus la femme aimée. En effet, le poème de départ, « Canto del amor perfecto », constitue une déclaration d'amour qu'il adresse à Dieu<sup>308</sup> ; or, dans ce contexte, ces vers de Carlos Pellicer pourraient être interprétés autrement puisque Dieu constituerait le témoin de l'amour « parfait » que le sujet poétique ressent pour la femme aimée.

Ainsi cette suite de citations, en même temps qu'elle met en lumière les motifs poétiques chers au poète et qu'il investira dans *Absoluto amor* – l'absence de la femme aimée, l'affirmation d'un amour parfait, la souffrance de l'amoureux esseulé – rend compte de son désir de créer à partir de ce qui existe déjà. La répétition des vers d'autrui lui fournit l'occasion de s'essayer à l'écriture poétique et tout comme dans la pratique du collage, le « système de lecture » qu'incarnent les épigraphes et « le système d'écriture » qui se révèle dans le processus d'élaboration s'imbriquent l'un dans l'autre annonçant par là le recueil en gestation.

---

<sup>306</sup> LÓPEZ VELARDE, R., *Poesías completas y El Minutero*, op. cit., p. 182 : « Saboreo mi brizna heteróclita, y siento/ mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,/ y la pródiga vida se derrama en el falso/ festín y en el suplicio de mi hambre creciente,/ como una cornucopia se vuelca en un cadalso ».

<sup>307</sup> Il s'agit de « Hoy no lució la estrella de tus ojos » pour la citation deux et quatre et « Al poema confío la pena de perderte ». NOVO, S., *Poesía*, op. cit., p. 96-97.

<sup>308</sup> PELLICER, C., *Obras. Poesía*, op. cit., p. 110-111.

En général, un auteur convoque une épigraphe à la fois pour introduire son texte et en imprimer le ton ; il ne tient qu'à lui de décider de la relation de sens qu'il veut instaurer entre l'épigraphe et le texte qu'elle annonce. Cette liaison est plus ou moins claire et il peut même choisir de prendre l'épigraphe à rebours en la détournant dans son œuvre<sup>309</sup>. C'est ce qui va advenir dans deux lettres écrites en 1935 qui vont mettre en lumière le lien particulier unissant les épigraphes aux textes qu'elles introduisent. L'une est datée du 15 mai 1935 et l'autre du mois d'août de la même année, ce qui signifie que toutes deux se placent dans un temps où le recueil *Absoluto amor* est en cours d'achèvement puisque l'impression du livre s'est terminée le 12 août 1935<sup>310</sup>.

Celle de mai s'intitule « El alba redimida » et renferme le poème du même nom<sup>311</sup>. Ce texte va être publié dans *Línea del alba*, une plaquette reproduite à 70 exemplaires en novembre 1936 qui a été imprimée dans le même atelier qu'*Absoluto amor*, celui de Miguel Nicolás Lira qui, à l'aide d'une vieille presse, éditait les recueils de ses amis ainsi que la revue *Fábula* (janvier 1934-septembre 1934) fondée par Alejandro Gómez Arias<sup>312</sup>. Bien qu'imprimé par Miguel Nicolás Lira, le livre a été publié chez *Taller Poético*, la revue de Rafael Solana, qui proposait l'édition de certains ouvrages. Dans *Línea del alba*, « El alba redimida » a perdu son titre ainsi que l'épigraphe qui l'introduisait. Celle-ci était une citation de Jean Cocteau extraite de son ouvrage *Opium* que le poète français a rédigé lors d'une cure de désintoxication en 1928. L'épigraphe est tronquée puisque Efraín Huerta n'a recopié que la fin de la phrase : « Ahora bien, el poeta no pide ninguna admiración ; quiere ser creído »<sup>313</sup> et qui est la traduction de : « Or le poète ne demande aucune admiration ; il veut être cru »<sup>314</sup>.

<sup>309</sup> Tiphaine Samoyault distingue trois usages de l'épigraphe : elle peut aller dans le sens du texte, refléter sa complexité ou bien faire l'objet d'un détournement par le texte : SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2004, p. 46-48.

<sup>310</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor*, México, Fábula, 1935, p. 69. Le recueil original auquel nous nous référons appartient au fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique.

<sup>311</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 23.

<sup>312</sup> En 1933, Octavio Paz avait publié chez Fábula, *Luna silvestre* et Xavier Villaurrutia *Nocturnos*. Voir PEREIRA Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, México, UNAM, 2004, p. 183. En parcourant *Taller Poético*, le lecteur s'aperçoit que parmi les livres qui font l'objet d'un compte-rendu, nombreux sont ceux qui ont été imprimés chez Fábula. Miguel Nicolás Lira imprimait les ouvrages de ses camarades et parfois dans des tirages très réduits : Miguel Nicolás Lira a même publié son propre recueil *Corridos son* en 1937 en seulement dix exemplaires comme le souligne Rafael Solana dans son compte-rendu : *Revistas literarias mexicanas modernas. Taller Poético (1936-1938). Poesía (1938), op. cit.*, p. 156.

<sup>313</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 23, fol. 1 v°.

<sup>314</sup> COCTEAU, Jean, *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, vol. X, Genève, Editions Marguerat, 1950, p. 95 : « Nous autres poètes, nous avons une manie de vérité, nous cherchons à rapporter en détail ce qui nous frappe. " Est-ce assez du vous ! " voilà l'éloge qu'attire toujours notre exactitude. On imagine le crédit que rencontre l'honnêteté de nos rapports sur ce que nous sommes seuls à voir, d'après l'incrédulité *admirative* que soulève



L'épigramme fait face au poème rédigé en vers libres dans l'esprit d'*Absoluto amor*. Les motifs invoqués sont ceux du recueil : la neige, le froid, le dialogue entre le sujet poétique et la femme aimée. Le poème se conclut par ces vers constituant une sorte de déclaration d'amour : « Eres mi bella nieve inmóvil/ lengua violeta del alba redimida ». Il faut replacer ce poème dans le contexte de sa publication étant donné que *Línea del alba* se situe dans la continuité thématique d'*Absoluto amor*. Dans ce dernier, le « je » poétique, après avoir recherché en vain le contact physique de la femme aimée, se résout à accepter son absence et à se réjouir malgré tout de « l'amour absolu » qui l'envahit et lui rend la félicité<sup>315</sup>. C'est dans *Línea del alba* qu'a lieu la rencontre amoureuse et charnelle et ce recueil n'est en réalité qu'un long poème divisé en huit parties ne contenant que quelques strophes. Chaque section constitue une étape menant vers l'union des corps en même temps qu'elle reflète un moment précis de la naissance du jour. « El alba redimida » figure en deuxième place dans le recueil parce qu'il met en scène les premiers rapprochements physiques des deux protagonistes. *Línea del alba* décrit la relation charnelle comme un événement qui fait se mêler la tendresse à la violence et cette ambivalence est annoncée par le décor froid, glissant et coupant qui encadre la scène des retrouvailles<sup>316</sup>. Efraín Huerta aurait pu choisir un vers d'un de ses auteurs favoris dont les images se seraient davantage rapprochées de « El alba redimida » étant donné que la citation de Jean Cocteau n'a apparemment pas de lien de sens avec son texte en prose, mais il semble que le rapport entre les deux soit à chercher ailleurs que dans les sujets qu'ils abordent.

Pour cela, il convient de replacer la phrase de Jean Cocteau dans son contexte : elle vient conclure un paragraphe portant sur le travail du poète et la réception de ses œuvres, où il affirme que les poètes ont « une manie de la vérité » parce qu'ils cherchent à reproduire le réel avec précision. Cette habileté leur vaut l'admiration de leurs lecteurs plus que leur adhésion ; or, davantage que leur admiration, c'est justement leur adhésion que les artistes recherchent. Dans le contexte de la lettre, cette citation n'est pas sans rapport avec le poème puisque par l'intermédiaire du poète français, Efraín Huerta demande à Mireya Bravo de le croire, autrement dit de prendre ses vers au sérieux. Le poème se termine par deux vers dans lesquels le sujet poétique exprime son attachement pour la femme aimée qu'il identifie dans son rapport à lui-même : « Eres mi bella nieve inmóvil/ lengua violeta del alba redimida ». La

---

notre exactitude à propos de spectacles visibles et quotidiens. Or, le poète ne demande aucune admiration ; il veut être cru ».

<sup>315</sup> Nous verrons plus tard que la fin proposée dans la version publiée ne correspondait pas à celle dont témoignent les brouillons. Voir la troisième partie de notre travail, chapitre 8.

<sup>316</sup> HUERTA, E., *Poesía 1935-1968, op. cit.*, p. 31 : « Sobre la nieve inmóvil del triunfo,/ la profunda corteza del olvido,/ el hierro vegetal de los abrazos ».

présence de l'épigraphe crée une ambiguïté : si le poète demande à être cru, c'est que ses mots doivent être pris comme l'expression de ses propres sentiments. À travers cette épigraphe, le poète met en évidence la porosité de la frontière qui sépare le poétique et le réel. Ainsi tout en confirmant le statut de poète d'Efraín Huerta, cette épigraphe instaure une relation de sens implicite avec le texte qui lui emboîte le pas. La fonction iconique de la citation laisse place à la valeur indicielle qui constitue ici sa valeur dominante.

Quant à la lettre d'août 1935, le lien que l'épigraphe entretient avec le texte qu'elle annonce est plus clair. La missive se présente sous la forme d'un livret de huit pages intitulé « La vida con espinas »<sup>317</sup> qui comprend trois documents de nature différente : deux strophes de Paul Claudel servant d'épigraphes, le texte en prose poétique « La vida con espinas » et un dessin illustrant ce texte. L'auteur a construit son livret autour du motif de la souffrance comme le met en évidence le titre du livret qui fait directement référence à la couronne d'épines du Christ. Le texte en prose est centré autour du « je » et, par là, paraît être autobiographique. La première phrase donne le ton : « Se apagan los silencios en torno de mi vida »<sup>318</sup> et laisse à penser que son auteur a été pris de mélancolie au moment de la rédaction :

La Vida sin vida subidamente vivida, totalmente vivida – ¡eficacia como relámpago de los deseos perfectos! , provoca el caminar por sendas de azucenas podridas. Y vemos: nardos secos, como ardidos eruditos; viles eunucos, estériles poetas con ademanos de tedio. ¡Veintitrés años de vivir cobarde!<sup>319</sup>

Ces quelques lignes mettent en lumière plusieurs éléments qui font souvent retour dans sa correspondance ainsi que dans ses poèmes de l'époque. Il y a d'abord son goût prononcé pour les répétitions verbales, qui se manifeste ici par les dérivations du verbe « vivre » ; puis il intègre à son discours des images présentes dans son recueil, celles de la nature en agonie à travers les « arums pourris » et les « tubéreuses sèches ». De toute évidence, *Absoluto amor* n'est pas loin : grand nombre d'autres images du recueil surgissent dans ce texte. Cette tristesse passagère l'amène à terminer son propos par une plainte : « ¡Qué signo el de la vida con espinas ! »<sup>320</sup>. Le dessin illustre son propos en représentant un homme amputé des deux bras et des deux jambes baigné d'une pluie d'épines. C'est l'idée d'une vie de souffrance que l'auteur a cherché à mettre en exergue avec les extraits de poèmes du poète français Paul Claudel. La première strophe vient du poème « Le mois de Marie » rédigé en mai 1935 paru

---

<sup>317</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 10.

<sup>318</sup> *Ibid.*, fol. 2 r°.

<sup>319</sup> *Ibid.*, fol. 2 r°.

<sup>320</sup> *Ibid.*, fol. 3 r°.

dans le numéro du 15 juillet 1935 de *La Revue de Paris*<sup>321</sup> qui n'a été inséré dans un recueil qu'en 1947. Un léger détail suggère que l'épistolier n'a pas eu accès directement au texte : la strophe qu'il a choisie présente une erreur par rapport à la version originale, à savoir qu'au dernier vers Paul Claudel fait dire au « je » poétique « Acceptez cela, Marie ! » alors que dans « La vida con espinas » le poète mexicain a écrit « Acceptez-la, Marie ! » Ce détail sous-entend que le texte a été recopié par un connaisseur de la langue française qui aurait remplacé involontairement le pronom personnel par le pronom démonstratif ; toutefois le sens reste néanmoins inchangé. La strophe suivante provient de « Le rendez-vous », écrit à la même époque que le poème précédent mais qui n'a été publié que bien plus tard en 1952 dans le tome II des *Œuvres Complètes* chez Gallimard<sup>322</sup>. Il semble donc qu'Efraín Huerta ait lu un texte inédit et, qui plus est, très peu de temps après sa rédaction. Il est probable que la personne qui aurait recopié le premier texte ait également recopié celui-ci et les lui ait ensuite fait parvenir. Les épigraphes sont placées en face de « La vida con espinas » et sont séparées par un petit signe :

C'est mon âme tout entière,  
Pénitente et attendrie,  
Qui surveille vos paupières !  
Acceptez-la, Marie !

Bois ténébreux,  
Temple de Dieu,  
Que j'aime votre silence !  
Mais c'est plus beau  
Quand de nouveau  
S'élève ce soupir immense !<sup>323</sup>

Dans chacun des poèmes d'origine, ces deux strophes sont les seules à faire clairement référence à Dieu et à la Vierge Marie. Dans « Le mois de Marie », excepté le titre qui fait explicitement allusion à la sainte Vierge, la seule strophe qui indique clairement la destinataire du poème est celle qui a été recopiée. Il en va de même pour les vers tirés de « Le rendez-vous ». Si le jeune homme a eu accès aux poèmes entiers, il n'aurait donc choisi que des strophes explicitement religieuses. Les épigraphes viennent alors compléter le texte en prose construit sur la métaphore biblique de la couronne d'épines du Christ. Cependant, « La vida con espinas » prend quelque peu les épigraphes à rebours car l'auteur présente un texte où il rejette la possibilité d'échapper aux difficultés de la vie grâce à la religion. En effet, il

---

<sup>321</sup> CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 967.

<sup>322</sup> D'après la note sur « Le rendez-vous » : CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 970.

<sup>323</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 10, fol. 1 v°.

convoque deux saints, « San Alejo » et « San Sebastián » dont les vies ont été marquées par la souffrance et la pénitence et il ajoute comme si la foi en Dieu ne pouvait apaiser ses tourments : « ¡Qué lejanos y absurdos ! ¡Qué inmotivados necios ! »<sup>324</sup>.

Dans ce court texte contemporain de la publication du recueil, des images propres à ce dernier surgissent au détour des phrases. Il y a par exemple l'allusion aux fleurs, les « nardos secos », présente dans le poème « Oda del destierro »<sup>325</sup> et l'expression « ¡qué infame cuerpo puramente suicida » qui rappellent le vers « te amo con aquella esperanza del suicida poeta » du poème « Absoluto amor »<sup>326</sup>. Mais c'est aussi son second recueil « Línea del alba » qui se dessine dans ce texte avec la réflexion « pensar en el sexo como perfecto motivo » reprise dans le livre presque telle quelle « estoy creyendo/ que el deseo es mordedura de tus dientes,/ que el sexo es el perfecto motivo [...] »<sup>327</sup>.

Ainsi la lettre, par les textes qu'elle renferme, constitue l'espace où se tisse le texte de l'œuvre, que celle-ci soit achevée ou bien en préparation. Le caractère intratextuel de « La vida con espinas » souligne que les deux recueils y sont bel et bien présents. Par conséquent, le lien qui s'établit entre les deux épigraphes et ce court texte est riche de sens. L'auteur a choisi des épigraphes construites sur la métaphore religieuse pour mettre en avant cet aspect, bien qu'il n'adopte pas le même point de vue que Paul Claudel. Tout comme pour l'épigraphe de Jean Cocteau, la relation entre les vers du poète français et le texte du poète mexicain est forte. L'usage qu'il fait de ces épigraphes est donc le même que celui qu'en ferait un auteur consacré puisqu'elles jouissent d'une valeur indiciaire en annonçant l'œuvre qui les suit.

Dans les lettres du début de la correspondance, les épigraphes étaient isolées ; flottant sur la page blanche, elles permettaient à l'auteur de se mettre en scène et de confirmer son statut de poète ; leur valeur dominante était donc la valeur iconique. Cette première étape semble avoir été nécessaire à Efraín Huerta pour accéder à la suivante : il s'agissait de créer un lien de sens entre la citation et le texte qui l'accueille. Cette fonction indiciaire de l'épigraphe ne jaillit qu'après un long temps d'échange épistolaire, juste au moment de la publication de son recueil *Absoluto amor*, ce qui signifie que c'est lorsqu'il s'apprête véritablement à être reconnu en tant que poète qu'il peut cesser d'employer les épigraphes pour leur valeur iconique. Il n'a plus besoin de chercher à confirmer son statut et laisse les

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, fol. 3 r<sup>o</sup>.

<sup>325</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 15 : « De pronto el pensamiento que se mece/ en llamas de claveles, y nardos/ como rayos de humos, y senos/ como espacios de plata y azul ».

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 37.

épigraphes jouer leur rôle fondamental : celui de mettre en lumière l'œuvre qu'elles introduisent.

### 3.2 Quand la citation ouvre les portes de l'imaginaire

En l'espace de quelques années, la pratique assidue de la lecture a permis à Efraín Huerta de se bâtir un solide socle de références littéraires. Dans les premiers temps de sa correspondance, les citations avaient surtout une fonction décorative au sens où il les disposait sur la page comme pour montrer à Mireya ses « trouvailles » littéraires ; l'exemple de la liste d'épigraphes en attente d'une œuvre était particulièrement parlant. Mais, à mesure que le temps passe et que le poète renforce ses connaissances poétiques, la citation perd cette fonction de décoration pour se fondre au discours de la lettre. La citation intégrée revêt alors une fonction inattendue : elle ouvre les portes de son imaginaire.

Jusqu'à présent, nous avons toujours abordé la citation dans son rapport avec son texte d'origine : nous nous étions efforcée de mettre en avant les détournements et les modifications qui affectent ces hypotextes afin de montrer que ces changements constituaient le début d'une création poétique. Or, cette démarche, quoique classique, n'est pas la seule susceptible de mettre en avant l'incidence de la citation sur la création. Il est possible d'appréhender exclusivement la citation dans son rapport avec le texte auquel elle s'intègre pour mettre en avant la façon dont elle sollicite l'imaginaire de l'épistolier. Dans ces cas-là, la citation prend des allures de note de lecture au sens où elle invite à la réflexion, elle « donne à créer »<sup>328</sup>. Néanmoins, le rapprochement avec la note de lecture s'arrête là car la citation au sein des lettres du fonds Efraín Huerta s'inscrit toujours dans un contexte d'échange épistolaire alors que la note ne s'adresse qu'à celui qui la formule<sup>329</sup>. Afin de mettre en évidence cet aspect de la citation, nous nous appuyerons sur divers exemples de citations issus des lettres dans lesquelles deux rapports entre la citation et la création vont se dessiner : d'une

---

<sup>328</sup> Andrei Minzenatu aborde la citation dans les carnets de notes de Cioran comme une manifestation du « citer pour soi » qu'il appelle « l'in-citation » ou la citation qui « donne à penser ». La citation nourrit la réflexion de l'auteur mais dans son cas il a affaire à de véritables notes de lectures qui prennent la forme de citations ; or dans le cas qui nous concerne, la citation ne se change pas en note de lecture puisqu'elle s'inscrit dans un échange avec la destinataire des lettres ; MINZENATU, Andrei, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », *Littérature*, n° 165, 2012/ 1, p. 49-61.

<sup>329</sup> En effet, dans un carnet de notes la citation est bien souvent contingente puisqu'elle a été écrite sous l'impulsion de la lecture, « l'incitation » dirait Antoine Compagnon, tandis que la citation dans la lettre s'adresse avant tout au destinataire de cette lettre : dans notre cas, les citations qui surgissent dans les missives du poète n'interviennent pas par hasard mais sont marquées par l'intention de l'auteur.

part, la citation poétique qui invite le poète à inventer un texte inspiré de la citation, et d'autre part, le mouvement inverse, celui du poème qui convoque la citation.

Mais avant d'examiner ces deux mouvements, il convient de comprendre ce qui motive le poète à faire un tel usage des citations. Si Efraín Huerta lit sans cesse les mêmes auteurs ce n'est pas seulement parce qu'il apprécie leurs textes, mais c'est aussi parce que leurs vers font écho à ses propres préoccupations. Dans une lettre écrite un onze avril, de la ville de Nopala se trouvant dans l'État de Hidalgo, il fait part à Mireya de ses impressions après avoir lu *Distancia y amor* du poète castillan Gerardo Diego. Les vers de Gerardo Diego résonnent en Efraín qui est loin de Mireya et, malgré la distance qui les sépare, le rapprochent de sa bien-aimée : « Anoche, leyendo *Distancia y amor*, de Gerardo Diego, creo, sentí que me oías, que me recordabas. Nunca, lejos de Usté, la he sentido más »<sup>330</sup>. Le poète mexicain considère sa propre situation à travers le filtre de ces vers qui s'impriment dans son cœur en atténuant la douleur que lui provoque l'absence de Mireya<sup>331</sup>. Si les vers d'autrui fonctionnent comme un « pont » le menant à son vécu par le sentiment qu'ils provoquent, tout porte à croire qu'ils sont également susceptibles de le conduire à l'expression poétique de ce vécu, c'est-à-dire à ses propres vers. Le sentiment engendré par la lecture et qu'il traduit d'ailleurs par la répétition du verbe « sentir » dans cet exemple, constituerait l'étape préalable à la création poétique. Il lit, il ressent puis il écrit. Malheureusement, ces lettres ne donnent pas toujours d'informations sur la réception de ses lectures car leur auteur a plutôt tendance à passer du texte lu à son texte sans exprimer explicitement sa perception de cet écrit.

### 3.2.1 La citation : une invitation à l'invention

Après l'émotion que suscitent les vers d'autrui vient l'inspiration poétique. Le passage de l'une à l'autre se fait naturellement dans la correspondance et il ne faut parfois que quelques mots pour amorcer la réflexion de l'épistolier et animer son inspiration. Trois mots de Jean Cocteau dans *Opium* recopiés dans une lettre de mai 1935 suffisent à ce que le poète mexicain se lance dans une réflexion en prose poétique :

El prestigio de la carne humana,  
Frase de Jean Cocteau, ahí, entre uno de sus libros, uno que no es de los mejores.  
¡Qué frase, Dios! Se cree y se duda. Después llega un ruido de huesos machucados,  
la carrera de la sangre por venas y arterias, el sonido tibio de la carne. La fiebre del  
deseo. El hastío en la ternura. La rabia lenta y suicida del amor. Estamos siempre a

<sup>330</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 73, fol. 1 v°.

<sup>331</sup> À propos de la notion de « filtre », voir MINZENATU, A., « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », *art. cit.*, p. 51-52.

la orilla de la muerte. Rodeados de falsos poetas, de estetas que quisieran serlo. Nos rodea una juventud amarilla, enferma, asqueada.<sup>332</sup>

Le motif de la « chair humaine » éveille en lui un cortège d'images morbides qui ont davantage à voir avec ses préoccupations poétiques qu'avec le texte dont il est extrait. En effet, il provient d'une réflexion sur le théâtre que formule Jean Cocteau dans *Opium* et dans ce contexte, la métaphore de la « chair humaine » désigne les acteurs de théâtre<sup>333</sup> tandis que dans la lettre du poète mexicain, « le prestige de la chair humaine » perd son sens originel. Un flot d'images surgit dans l'esprit de l'épistolier : proches de l'oxymore, elles associent le sentiment amoureux et la tendresse à la mort et au dégoût, et, en cela, font écho à certains vers d'*Absoluto amor* tels que « te amo con aquella esperanza del suicida poeta »<sup>334</sup> du poème « Absoluto amor » ou encore « Y esa función insigne de la luna/ asoma enferma de tedio en el poema »<sup>335</sup> de « Envío ». Enfin, il termine par une image qui renvoie à sa propre situation dans le monde avec « Nos rodea una juventud amarilla, enferma, asqueada » qui n'est pas sans rappeler « La vida con espinas »<sup>336</sup>. Dans ce cas, la citation a servi à l'auteur de « tremplin » vers sa propre réflexion et ce passage de l'une à l'autre montre à quel point la citation « donne à créer ».

L'invention poétique peut se manifester de cette façon mais elle peut également donner lieu à des jeux intertextuels délibérément voulus par le poète. C'est ce le cas dans une lettre de 1934 qui se distingue des autres par sa longueur – elle comprend douze pages – et par son aspect puisqu'elle se présente sous la forme d'un petit livret dont les pages sont agrafées. Bien qu'elle s'apparente aux anthologies manuscrites de l'épistolier, elle renferme bel et bien une lettre. Le soin apporté à sa réalisation s'explique par la date de sa rédaction qui revêt un sens particulier pour les correspondants : elle a été rédigée au mois de juin. Efraín Huerta commence la quatrième page de sa lettre par une référence à Juan Ramón Jiménez en disant : « Como Juan Ramón : Soledad. Soledad. Descanso en la poesía de otros, que no escribieron en un estado amireyado, como yo »<sup>337</sup>. Comme si cette affirmation constituait une déclaration

<sup>332</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 40, fol. 5 r°. Nous respectons les alinéas originaux.

<sup>333</sup> COCTEAU, J., *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1995, p. 679 : « [...] Ce théâtre qui semblait trop singulier, trop exceptionnel pour vivre, survivra seul parce que rien ne saurait prendre sa place. Toute forme pure est irremplaçable. Irremplaçables les reliefs, les couleurs, le prestige de la chair humaine, le mélange du vrai et du faux ».

<sup>334</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 29.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>336</sup> Voir *supra*, p. 137-139.

<sup>337</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 12, fol. 3 v°. Pour la notion de « estado amireyado » et son impact sur l'activité poétique, voir le chapitre 5. Ici, par « Soledad » il fait sûrement référence au recueil de Juan Ramón Jiménez *La soledad sonora* ou au poème « Soledad » de Juan Ramón Jiménez : DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931, op. cit.*, p. 127-128.

de principe, il va la mettre en application en citant de nouveau un autre poète espagnol, Antonio Machado. Mais, à la différence de ce qu'il pratique dans d'autres lettres, il ne donne pas immédiatement le nom de l'auteur après avoir recopié ses vers et laisse croire à Mireya, l'espace d'un instant, qu'ils sont de lui. Il recopie d'abord un premier hendécasyllabe : « Por ti la mar ensaya olas y espumas » extrait de la deuxième section de « Canciones a Guiomar » d'Antonio Machado, puis la première strophe de la section suivante du même poème qui commence par « Tu poeta/ piensa en ti [...]»<sup>338</sup>. Ce n'est qu'après ces cinq vers qu'il lui demande, non sans audace : « ¿Podrías jurar que son míos estos versos ? » avant de révéler l'identité du véritable auteur de ces vers : « Antonio Machado, sevillano puro. » En s'attribuant furtivement la paternité de ces vers, il reconnaît ainsi l'influence de la poésie d'Antonio Machado sur sa propre écriture. Il va d'ailleurs le prouver ensuite dans une strophe qui imite les vers du poète sévillan :

Tu poeta  
piensa en ti. La lejanía  
es de limón y violeta,  
verde el campo todavía.  
(Antonio Machado)

Tu romance se hace en ti,  
ya que haces ensayar  
a tus ojos  
infinitos paisajes  
y mides  
rarísimas lejanías  
de cielo.  
(Efraín Huerta)

Il a recopié le premier quatrain de la troisième section du poème « Canciones a Guiomar » qui se compose de quatre octosyllabes aux rimes croisées<sup>339</sup>. Dans sa strophe, Efraín Huerta n'a pas gardé le même mètre bien qu'il ait conservé des vers courts et ait fait disparaître les rimes croisées pour les remplacer par des vers libres. Pourtant, il reprend le premier mot du poème « Tu » pour le détourner de son sens original, de sorte qu'au lieu de s'arrêter sur l'inspiration que la femme aimée nourrit chez le poète, il préfère la doter du pouvoir créateur : « tu romance se hace en ti/ ya que haces ensayar/ a tus ojos [...] ». La muse chez Antonio Machado devient la créatrice du poème chez Efraín Huerta. Cet aspect illustre ce qu'il affirmait au début de la lettre, lorsqu'il évoquait son « estado amireyado » et qu'il concluait juste après ses vers : « Aquí siempre tú, desde luego, en todo lo que llamo

<sup>338</sup> MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, 2 vol., édition critique de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, I, p. 726-729. Les citations correspondent aux sections II et III de ce poème: «[...] Por ti la mar ensaya olas y espumas,/ y el iris, sobre el monte, otros colores,/ y el faisán de la aurora y plumas,/ y el búho de Minerva ojos mayores./ Por ti, ¡oh, Guiomar!... » et III « Tu poeta/ piensa en ti. La lejanía/ es de limón y violeta,/ verde el campo todavía./ Conmigo vienes, Guiomar;/ nos sorbe serranía. [...] ». Ce poème a paru pour la première fois dans la *Revista de Occidente* en 1929.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 977. Le premier vers forme un octosyllabe avec le dernier de la section qui le précède « Por ti, ¡oh, Guiomar !.../ Tu poeta ».



ensayos »<sup>340</sup>. Quoiqu'il écrive, Mireya est toujours présente dans ses vers, car c'est elle qui est à l'origine de son éveil poétique par les émotions qu'elle provoque en lui. Par ailleurs, le terme « ensayos » revêt un sens significatif pour le jeune poète mexicain : en même temps qu'il renvoie à l'idée d'inachèvement dont il ne cesse de faire l'expérience dans ses textes, « ensayos » désigne certains de ses poèmes. Finalement, ce sont davantage les images émergeant des vers d'Antonio Machado que la forme de son poème qui s'impriment dans l'esprit de l'épistolier, en particulier celles que dessinent le verbe « ensayar » et le nom « lejanías ». Le court poème d'Efraín Huerta, par l'idée centrale qu'il renferme – la femme créatrice du poème et de l'horizon qui l'enveloppe « mides/ rarísimas lejanías » – se rapproche plus du sens du vers qu'il cite plus haut tiré de la deuxième section de « Canciones a Guiomar » que de la strophe de « Tu poeta piensa en ti ». Ainsi, comme en témoigne cette lettre, même si la lecture des poèmes d'Antonio Machado a inspiré le poète mexicain, ses vers ne sont pas une pâle copie de ceux du poète espagnol ; il se les est appropriés pour en proposer une version personnelle.

La présence des auteurs se manifeste généralement par des citations dans les lettres mais il est possible que tout un texte, ou même une œuvre entière, ait un impact sur l'écriture du poète mexicain. Un envoi que l'épistolier a intitulé simplement « e.huerta r. Para Andrea de Plata. Abril mayo etc. »<sup>341</sup> fait intervenir une innovation technique absente de la correspondance jusqu'alors : la machine à écrire. Efraín Huerta a tapé sur une page le texte en prose en prenant pour référence le poème de Rafael Alberti « A Miss X, enterrada en el viento del oeste », publié dans *Cal y canto* en 1929. Le poète s'inspire de ce texte pour en écrire la suite à sa manière en prenant Rafael Alberti à témoin, qui devient un personnage auquel il s'adresse en lui disant : « ¿A dónde, Rafael, de corbata plateada? » et son interlocuteur de répondre : « Al salado tendido del mar. Raudos y esbeltos toros azules. Telegrafía celeste. Ángeles toreros descansando en blandos »<sup>342</sup>. Il est indéniable que ces premières lignes sont empreintes de l'œuvre de Rafael Alberti. Si l'interrogation « ¿A dónde? » est extraite du poème « A Miss X »<sup>343</sup>, les références aux taureaux et aux anges dans un décor à la fois maritime et céleste rappellent les poèmes de *Marinero en tierra* (1925) et ceux de *Sobre los ángeles* (1929).

<sup>340</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 12, fol. 3 v°.

<sup>341</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 20, fol. 1 r°. Sous l'indication « abril, mayo » l'année écrite en chiffres romains est biffée mais on peut distinguer 1935.

<sup>342</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°.

<sup>343</sup> Ce poème figure dans l'anthologie de Gerardo Diego : DIEGO, G. *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 342-345.

Il est évident que le texte ne peut être compris que si son lecteur a en mémoire les poèmes du poète espagnol, mais comme Mireya a été poussée à partager les lectures de son correspondant, le jeu intertextuel fonctionne à plein. « A Miss X, enterrada en el viento del oeste » est un poème aux accents avant-gardistes qui porte sur la disparition d'une certaine Miss X dans les airs ; en réalité, celle-ci était une aviatrice nord-américaine disparue lors d'un vol en 1927 alors qu'elle tentait de traverser l'Atlantique<sup>344</sup>. Le texte a été écrit en vers libres et comprend deux parties. Dans un premier temps, le sujet poétique évoque les plaintes des personnes qui désespèrent de voir revenir la jeune femme. Tandis que les couturières scrutent le ciel en vain, « Las modistas, de blanco, en los balcones,/ perdidas por el cielo »<sup>345</sup>, le barman décore son établissement en signe de deuil, « Ha pintado de negro las botellas./ Y las banderas,/ alegrías del bar,/ de negro, a media asta »<sup>346</sup>. La ville est attristée et malgré les moyens déployés pour la retrouver, Miss X ne surgit pas à l'horizon. L'anonymat imposé au personnage accentue la solitude à laquelle il est confronté dans la deuxième partie du poème. Pour des raisons obscures, la vie s'arrête dans la ville<sup>347</sup> et on oublie Miss X. Les efforts pour retrouver la jeune femme sont abandonnés et les préoccupations sont à des sujets plus triviaux, tels que la fermeture de la chasse : « Prohibida la caza/ marítima, celeste,/ por orden del Gobierno./ Ya nadie piensa en ti, Miss X, niña »<sup>348</sup>.

En reprenant le décor maritime et céleste du poème de Rafael Alberti, Efraín Huerta place son texte dans la continuité de ce dernier et en propose la suite. Une fois terminée l'intervention du personnage-poète, le narrateur revient sur le personnage de Miss X abandonnée à son sort :

Pero yo sé que Alberti no se cuida ya de la biografía playera de Miss X. La ha olvidado en un madrigal que nunca se publicará. Él dice que la vistió con billetes de tranvía, que insistió a sus oídos que la amaba y que en una pecera vacía la dejó reposar.<sup>349</sup>

C'est donc le poète mexicain qui prend le relais en continuant d'écrire la biographie de Miss X. Il nous plonge rapidement dans un univers étrange où la jeune femme devient une sirène, peut-être par une réminiscence de *Marinero en tierra* qui fait intervenir le personnage

<sup>344</sup> Pour plus de détails, voir l'article de LAUGE HANSEN, Hans, « Sol electrocutado », *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6-11 de julio de 1998, t. IV, 2000, p. 391-397.

<sup>345</sup> DIEGO, G. *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 343.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 343-344.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 345. La vie s'arrête peut-être parce que ce sont les fêtes de fin d'année et que les dangers de l'hiver menacent : « Temor al oso blanco del invierno ».

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>349</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 20, fol. 1 v°.

de la sirène dès le prologue du recueil<sup>350</sup>. Bien qu'il s'inspire du texte d'origine, Efraín Huerta ne lui emprunte que quelques métaphores, telle celle de la chevelure flamboyante qui passe de « [...] tu melena/ – fuego rubio cortado [...] »<sup>351</sup> dans le texte de départ à « La imagino con su cabellera crecida a fuego rápido – causa de ese sol de busca ruidos de junio – intentando romper su envoltura de vidrio, inútilmente »<sup>352</sup> dans celui de l'épistolier. L'auteur a continué de filer la métaphore en associant le flamboiement des cheveux aux rayons du soleil d'été. De fait, la jeune femme étouffée, emprisonnée dans sa cage de verre qu'est l'aquarium et elle pleure d'avoir été abandonnée par son créateur. À la différence de certains autres textes en prose de l'époque, celui-ci est assez peu répétitif et il a été particulièrement travaillé. Les images s'enchaînent sans que l'auteur ait eu besoin de « forcer » la langue et certaines sont très réussies, comme celle-ci : « Miss X llora, violetas, rosas blancas. Así puede nadar en sí misma, ser sirena limpia y bella de su propio dolor »<sup>353</sup>. Le narrateur conclut en abandonnant Miss X à son sort et en faisant apparaître une dernière fois Rafael Alberti accompagné de « l'ange survivant », l'un des protagonistes de son recueil *Sobre los ángeles* : « Rafael Alberti camina, a la orilla de un lago, con el ángel superviviente »<sup>354</sup>.

Finalement, en proposant une suite de « Miss X, enterrada en el viento del Oeste », ce texte constitue un bel hommage à la poésie de Rafael Alberti. Efraín Huerta fait revivre l'œuvre du poète espagnol à travers le personnage de Miss X. Cette version du poème est évidemment bien différente du texte original, mais c'est justement cet écart entre les deux qui met en évidence la capacité et surtout la facilité dont le jeune homme fait preuve pour détourner les textes d'autrui et se les approprier. Ses lectures alimentent son imaginaire sans pour autant l'encombrer et donc l'atrophier. En outre, cette influence que la poésie de Rafael Alberti exerce sur Efraín Huerta peut s'expliquer par le séjour de onze mois que le poète espagnol a effectué au Mexique à partir du mois de mai 1935<sup>355</sup>.

### 3.2.2 Quand le poème convoque la citation

Jusqu'à présent, les exemples choisis avaient montré la citation précédant les créations de l'épistolier comme si la pratique citationnelle constituait une impulsion pour lui. Or le cheminement inverse est également possible au sens où la création poétique d'Efraín Huerta

<sup>350</sup> ALBERTI, R., *Marinero en tierra*, op. cit., p. 8-10.

<sup>351</sup> DIEGO, G. *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 343.

<sup>352</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 20, fol. 1 v°.

<sup>353</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°.

<sup>354</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°.

<sup>355</sup> STANTON, A., *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, op. cit., p. 62.

peut convoquer la citation. C'est du moins ce que nous allons observer dans une lettre où il sollicite les vers du poète espagnol Juan Larrea après avoir proposé les siens. La lettre ne présente pas d'année de rédaction mais un détail laisse à penser qu'elle date de 1934<sup>356</sup>, puisque l'épistolier fait référence à *Destierro* de Jaime Torres Bodet, un recueil qui figure sur la liste de ses lectures cette année-là. Au contraire des exemples de citations analysées jusqu'à présent, ici ce ne sont pas les vers d'autrui qui précèdent les siens mais à l'inverse, ce sont ses propres mots qui appellent les vers étrangers. Il suffit d'en juger par la disposition des vers sur la page :

En esta página, un poemita del día ocho:

Pero sí es que tenemos los oídos mojados por el  
ruido del día  
si una noche no llena nuestras manos de pinturas  
de luna  
si un cuerpo de mujer no explica ni un porqué  
si una voz se enmohece al contacto del aire  
si tú ya no acostumbras vestirse con las mismas  
semanas  
antiguas de ciudad y de mar  
si ya no logran vernos las sombras con la misma  
mirada  
si es que todo eso no produce el efecto idéntico y  
exacto  
que todavía hace una centena de senderos.

¡Y a pesar de todo, muchacha poética, como en  
el verso de Juan Larrea,  
« Yo me siento inva-  
dido por un principio de sendero. »

Quererte así, sin que nadie lo sepa,  
tranquilamente amando,  
sin que el sol tenga miedo  
a las conspiraciones celestes,  
para que el mis-  
mo poeta diga:  
« La luna acaba de ser amada  
en silencio  
en silencio de claveles. »

Efraín Huerta<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 18.

<sup>357</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 18, fol. 2 v°.

Cette page est la dernière d'une lettre qui en comporte quatre et dont l'auteur consacre la fin à ses créations poétiques, après avoir abordé des sujets ordinaires. Il prévient, en outre, Mireya des circonstances de la rédaction du petit poème qu'elle va lire. Celui-ci a été rédigé le 8 juin, ce qui suppose, d'une part, que le texte n'aurait pas été modifié depuis le jour de son élaboration, et que, d'autre part, le poète s'adonne à l'écriture de façon presque quotidienne. Alors qu'il présente « un poemita », deux textes se distinguent sur la page : un premier placé entre deux barres verticales et un second, qui en réalité n'est qu'une strophe, et s'achève sur un vers de Juan Larrea. La disposition de ces vers ainsi que leur différence de ton amène à penser que ce sont deux textes distincts.

Malgré l'apparente rapidité avec laquelle il aurait été écrit, le premier poème comprend un mètre relativement régulier – sur les neuf vers d'*arte mayor*, quatre sont des alexandrins – ainsi que quelques rimes suivies. Si la forme de ce poème le distingue quelque peu de ceux qui émaillent la correspondance, en revanche, les images qu'il renferme sont proches de celles qu'il a l'habitude de convoquer dans ses poèmes. La répétition de la conjonction « si » crée une anaphore structurant le poème. Chaque vers accueille des images associant deux motifs qui n'ont pas pour habitude d'être mis en relation, comme dans le premier vers que l'auteur a terminé par une double synesthésie et qui pourrait être traduite par « les yeux mouillés/ par le bruit du jour ». Les effets provoqués par ces étranges associations sont renforcés par l'enjambement systématique en fin de vers. Le sujet lyrique expose une série de situations négatives susceptibles d'arriver, comme dans ce vers doublement négatif : « si un cuerpo de mujer no explica ni un porqué [...] » car il est pris d'un pessimisme qui lui fait considérer les pires situations. Le dialogue laisse place au silence dans « si un cuerpo de mujer no explica ni un porqué », l'être aimé perd ses habitudes dans « si tú ya no acostumbras vestirte con las mismas/ semanas » et les amants disparaissent dans l'obscurité avec « si ya no logran vernos las sombras con la misma/ mirada ». Les deux derniers vers traduisent sa peur de perdre ce qui est présent, ce que l'auteur a choisi de représenter par la « centena de senderos ». Le sentier et surtout l'abondance de sentiers qui s'ouvrent au sujet lyrique sont autant de possibilités qui s'offrent à lui et qu'il pourrait craindre de perdre. C'est justement cette dernière image qui lui rappelle un vers de Juan Larrea : « Yo me siento invadido por un principio de sendero ».

Ce vers appartient au poème « Posición de aldea » publié par Gerardo Diego dans son anthologie *Poesía española. Antología 1915-1931* parue en Espagne en 1932. Comme la plupart des nombreux poèmes de Juan Larrea présents dans cette anthologie, « Posición de aldea » porte la trace du créationnisme de Vicente Huidobro. Juan Larrea fait intervenir un

sujet lyrique en train de découvrir un village qui lui était jusqu'alors méconnu. Les impressions produites par cette vision sont traduites par des images surprenantes :

De los brazos del reloj un mundo descarnado cae  
a grandes rasgos  
antes de que la noche nos rocíe de frente  
y mariposa  
yo me siento invadido por un principio de sendero  
La mayor parte del sol ilumina mi sombrero.<sup>358</sup>

Le « commencement de sentier » de l'avant-dernier vers fait allusion au chemin qui s'ouvre au « je » poétique et qui semble l'inviter à fouler son sol. Le sens de ce vers n'est pas vraiment semblable au sens du vers d'Efraín Huerta ; néanmoins, l'idée d'ouverture que suppose l'image du chemin perdure. Ainsi, le lien d'un vers à l'autre s'est opéré par associations d'idées et le vers de Juan Larrea dans le poème d'Efraín Huerta prend des allures de digression.

L'auteur convoque les vers de Juan Larrea pour clore son second texte. Le quatrain qu'il propose porte sur le sentiment amoureux et le place dans un contexte nocturne. Or, le tercet du poète basque, préalablement introduit par l'épistolier, en même temps qu'il vient prolonger cette strophe en introduisant ce même paysage nocturne, « la luna acaba de ser amada », fait intervenir un motif cher à Efraín Huerta, celui de l'œillet. En effet, cette fleur apparaît à plusieurs reprises dans les poèmes de la correspondance ainsi que dans ses deux premiers recueils<sup>359</sup>. Ce détail est révélateur du rapport que l'épistolier entretient avec les auteurs qu'il cite. Tout en éveillant en lui une émotion, les citations sont choisies parce qu'elles entament un dialogue avec sa propre poétique. De même que pour « Posición de aldea », « Ribera en que comienzan las conjeturas » dont est extrait ce tercet a peu à voir avec le sujet du quatrain d'Efraín Huerta puisque le poème offre une série d'images saisissantes sur le voyage. Le poète mexicain ne peut avoir consulté ces deux textes que dans l'anthologie de 1932 dans laquelle Gerardo Diego a accordé une place très importante aux textes de son ami en y intégrant vingt-quatre de ses poèmes dont la plupart sont inédits et ont été traduits du français par lui-même. « Posición de aldea » et « Ribera en que comienzan las conjeturas » figurent parmi ces inédits<sup>360</sup>.

---

<sup>358</sup> DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 245.

<sup>359</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 15 : dans *Absoluto amor* : « De pronto el pensamiento se mece/ en llamas de claveles [...] » et p. 35 dans *Línea del alba* : « Ese fondo de claveles cobrizos de que naces, me guía ».

<sup>360</sup> DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 234. Comme l'indique Gerardo Diego dans son introduction à la partie de son anthologie consacrée à Juan Larrea, les textes inédits proviennent d'un cahier de poèmes écrits vers 1927 que son ami lui aurait confié. Il faut attendre la publication de *Versión celeste* en 1969 en Italie pour voir figurer ces poèmes dans un recueil. L'année suivante, *Versión celeste* paraît en espagnol

Ainsi, par la disposition des vers de Juan Larrea sur la page de cette lettre de 1934, Efraín Huerta a montré que la lecture n'est plus à l'origine de ses vers mais qu'au contraire, ce sont ses propres vers qui lui font se souvenir de ceux qu'il aurait parcourus au cours de ses lectures. La façon dont un seul mot tel que « sendero » est capable de réveiller ses lectures passées montre à quel point il les a intériorisées. Il aura suffi de s'arrêter sur quelques exemples de citations intégrées aux textes poétiques pour saisir le rôle primordial qu'elles jouent dans la construction de l'imaginaire de l'auteur. L'incidence de la lecture sur son écriture peut se manifester par l'imitation, par des jeux intertextuels avec sa correspondante ou encore en surgissant dans son propre texte. La citation fonctionne alors comme un tremplin vers lui-même : elle est ce qui le guide vers ses propres mots.

### 3.3 Les traces discrètes de la lecture

Un certain nombre d'indices préviennent de l'imminence de la citation dans la lettre : ses guillemets, sa disposition sur la page ainsi que l'indication de son origine. Le sérieux d'Efraín Huerta va jusqu'à mentionner, le plus souvent, le nom de l'auteur et même les références du texte. Comme par respect envers les auteurs, il tâche de ne pas les fondre à son propre discours et les citations apparaissent alors comme des « corps étrangers »<sup>361</sup>. Cependant, les traces laissées par une pratique incessante de la lecture ne sont pas toujours aussi visibles à tel point que ces références extérieures pourraient presque passer inaperçues.

#### 3.3.1 Des références littéraires pour renforcer l'intimité épistolaire

Dans le fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque nationale du Mexique, il arrive que les lettres fassent intervenir un nom issu de la littérature comme si ce terme fictionnel renvoyait à une réalité partagée par les deux correspondants. Il n'est pas anodin d'observer à ce propos que ces références viennent toucher deux éléments relevant du « paratexte »<sup>362</sup> : le lieu de

---

à Barcelone sur l'initiative de Felipe Vivanco qui a traduit une grande partie des poèmes. Sur les circonstances de la publication de *Versión celeste*, voir NIETO, Miguel, « Introducción », in LARREA, Juan, *Versión celeste*, Madrid, edición de Miguel Nieto, Cátedra, 2003, p. 11-54.

<sup>361</sup> CRINQUAND, Sylvie, « Le poétique dans les *Lettres* de John Keats : de l'altérité à l'impossible fusion », *Revue de l'AIRE*, n° 31, 2005, p. 61-71. Nous empruntons ce terme à Sylvie Crinquand qui distingue chez John Keats les citations présentées comme des « corps étrangers » de celles qui se fondent à la lettre.

<sup>362</sup> Ici le terme « paratexte » n'est pas pris dans son sens extensif (celui qu'en donne Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 10), mais dans le sens que lui attribuent les spécialistes en études épistolaires comme Catherine Kerbrat-Orecchioni dans « L'interaction épistolaire », in SIESS, Jürgen (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Édition Sedes, 1998, p. 17. Dans ce cas, le paratexte désigne ce qui entoure le corps de la lettre : le destinataire, le lieu, la date, la signature etc.

rédaction et le nom de la destinataire. En effet, le lieu d'où la lettre a été envoyée est souvent indiqué dans les lettres à Mireya. Lorsqu'il ne l'est pas, une telle absence sous-entend que son auteur est à Mexico car s'il est en voyage, il a coutume de préciser le nom du lieu où il se trouve. Or, il existe des lettres dans lesquelles l'indication de lieu disparaît pour laisser place à une référence toponymique totalement fictive : Donogoo-Tonka. Ce nom lui vient d'une pièce de théâtre du dramaturge français Jules Romains, *Donogoo-Tonka ou le miracle de la science* (1920). C'est dans une lettre de mars 1934 que ce nom apparaît pour la première fois. Bien que cette ville ne soit évoquée que dans trois lettres successives<sup>363</sup>, elle se dote d'un sens précis pour l'épistolier qui ne manque pas de le rappeler à sa correspondante :

Donogoo-Tonka es un pueblo feo, pero es fácil de querer. Más hombres que mujeres, unas cuantas cantinas, billares, salones de diversión variadísimos, un cine pequeño. En fin, que no está mal del todo, para la escasa categoría de los habitantes, obreros todos. En ningún lugar de la América meridional me hubiera sentido tan a gusto.<sup>364</sup>

La description qu'il fait de la ville correspondrait à une petite localité. Il est possible qu'il fasse allusion à celle d'Irapuato dans l'État de Guanajuato, d'où il est originaire, ou bien à celle de Querétaro, la capitale de l'État du même nom où se trouve la demeure familiale depuis 1924. Dans tous les cas, Donogoo-Tonka fait partie de la région du Bajío. Mais en même temps que Donogoo-Tonka désigne sa région d'origine, elle renvoie aussi à une terre rêvée : « ¡Donogo-Tonka! Mi tierra que no veo ahora y que amo precisamente porque nadie ha vivido en ella. Me gustaría visitar las aguas del mar en el grado veinte de latitud sur, hacia Tonka-Tabou »<sup>365</sup>. Cette réflexion rappelle la pièce de Jules Romains *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science* dans laquelle le personnage principal, Lamendin, va rendre réelle à force d'entêtement la ville imaginaire de Donogoo-Tonka que le géographe M. Le Trouhadec a inventée de toute pièce<sup>366</sup>. Même si cette référence n'a de sens que pour l'épistolier, elle contribue à créer une intimité entre les deux correspondants, à tel point qu'il n'a plus besoin d'écrire le nom entier de la ville et peut se contenter d'indiquer ses initiales « D.T. » dans la lettre suivante<sup>367</sup>.

---

<sup>363</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, documents n° 18, 43 et 53.

<sup>364</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 53, fol. 2 r°.

<sup>365</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 8. La foliotation est suivie, c'est pourquoi nous ne signalons pas de recto ni de verso.

<sup>366</sup> ROMAINS, Jules, *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science*, Paris, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1930, p. 29-33.

<sup>367</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 43, fol. 1 r°.



Trois romans d'écrivains français font souvent retour dans sa correspondance : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust et *La porte étroite* d'André Gide. Le poète fait par deux fois allusion au roman de Stendhal et va même jusqu'à en recopier des extraits pour le plus grand plaisir de Mireya, dans deux lettres de 1934<sup>368</sup>. Il est fréquent de voir l'épistolier faire allusion à des personnages littéraires comme s'ils avaient existé. Par exemple, la mort tragique de Julien Sorel ne le laisse pas indifférent : « Robespierre asesinado de un pistoletazo en la quijada ; Julián Sorel guillotinado a los veintidós años. Son acaso las muertes que más cruelmente siento »<sup>369</sup>. Bien que Stendhal se soit inspiré d'un fait divers pour son roman, Julien Sorel n'en reste pas moins un personnage de fiction. En citant ce personnage et en le plaçant dans le contexte épistolaire, le poète mexicain montre que le roman a l'a fortement marqué.

Ce passage de la fiction au réel s'exprime davantage dans les noms qu'il donne à Mireya. En effet, il arrive que son prénom soit remplacé par un autre d'origine littéraire. Après la lecture de *La porte étroite* d'André Gide, Mireya est appelée comme son héroïne, Alissa Bucolin : « ¡Si usted fuese constante en sus epístolas, me conformaría ! Yo, yo no puedo vivir sin Alisa – hoy más Alisa que siempre – que me envíe frases lindamente cariñosas »<sup>370</sup>. Le roman de 1909 a si fortement marqué l'épistolier qu'il encourage vivement son amie à le lire<sup>371</sup>. Plusieurs éléments appartenant à la diégèse du roman peuvent expliquer un tel engouement : *La porte étroite* relate l'histoire d'un amour platonique entre deux jeunes gens, Alissa et Jérôme qui, à mesure qu'ils se rencontrent, tombent amoureux l'un de l'autre. Leur relation est alimentée par leurs échanges épistolaires, mais Alissa va finir par refuser cet amour et se laissera dépérir. En plus du style admirable d'André Gide qui a sûrement séduit l'épistolier, la jeunesse des personnages, leur amour impossible ainsi que leur communication par lettres ont pu susciter un écho en lui<sup>372</sup>. Quoiqu'il en soit, le personnage d'Alissa lui rappelle assez Mireya pour qu'il substitue son prénom au sien dans quelques-unes de ses lettres. Toutefois, l'usage de ce prénom ne va pas perdurer dans la correspondance et encore moins dans ses poèmes.

Ce n'est pas le cas pour le prénom Andrée qui lui vient d'un personnage du roman de Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, publié en 1919. Dans ce roman, Andrée

<sup>368</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 8, fol. 1 v° et document 3 bis, fol. 2 r°.

<sup>369</sup> *Ibid.*, document 3 bis, fol. 2 r°.

<sup>370</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 49, fol. 4 r°.

<sup>371</sup> Voir *supra*, p. 36.

<sup>372</sup> Entre Efraín et Mireya, on ne peut évidemment pas parler d'amour impossible puisqu'ils finiront par se marier en 1941 mais les premières années de leur relation sont marquées par le refus de Mireya, que le poète va mettre en mots dans son premier recueil.

est l'une des jeunes filles en fleurs dont le narrateur fait la connaissance lors de son séjour à Balbec. Bien qu'amoureux d'une autre jeune fille, Albertine, le narrateur va feindre de préférer Andrée à Albertine pour rendre jalouse cette dernière. Ce personnage d'Andrée, quoique secondaire dans la trame du roman, a marqué Efraín Huerta qui, dès 1934, y recourt pour nommer Mireya. Le prénom est très peu utilisé dans sa version française. Néanmoins, il apparaît dans la dédicace d'une lettre de 1935 : « Para Andrée, convalescent d'Argent, amoureuxment »<sup>373</sup>. Elle devient « Andrea » ou encore « Andrea de Plata » et remplace peu à peu le surnom « Cara de plata » qu'il lui avait donné jusqu'alors. Ce prénom est adopté de façon définitive puisque la plupart des lettres de l'année 1935 s'adressent à Andrea et non plus à Mireya. Le prénom Andrea surgit aussi bien dans le discours épistolaire le plus trivial que dans le poème le plus abouti. En effet, c'est ainsi que le sujet lyrique de son recueil *Absoluto amor* va nommer le personnage féminin à qui il s'adresse. Mireya devient Andrea dans le recueil, ce qui rend l'identification impossible pour qui ne connaît pas la vie de son auteur<sup>374</sup>. Le prénom apparaît non seulement dans le texte de certains poèmes comme « La estrella »<sup>375</sup>, dans le titre de l'un d'entre eux, « Andrea y el tiempo », ou encore dans la dédicace de ce même poème : « Para Andrea de Plata y Rafael Solana »<sup>376</sup>. Dans son recueil Andrea se change en un véritable motif poétique et n'a plus rien à voir avec le personnage d'Andrée de Marcel Proust. Même à un niveau aussi précis que celui de l'onomastique, le poète continue de s'approprier la référence littéraire tout comme il le faisait pour les citations. Il décolle le nom de son contexte original pour le faire coïncider avec le propos de son texte, et l'intimité qui s'était instaurée grâce à la relation épistolaire se poursuit dans le poème à travers ces minuscules références que seuls les correspondants sont capables de déchiffrer.

Ainsi, il arrive un moment où l'épistolier ne se contente plus de citer ses auteurs favoris mais va jusqu'à s'emparer de certaines références présentes dans leurs œuvres pour les insuffler dans ses lettres. Il est intéressant de noter qu'hormis le prénom Andrea, ces références n'apparaissent ni dans ses premiers recueils ni dans les poèmes inédits incorporés aux lettres. Quoique de nature littéraire, elles ne font leur apparition que dans le contexte de

<sup>373</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 43.

<sup>374</sup> D'autant que le prénom Andrea reste ambigu car il peut être porté tant par un homme que par une femme. Voir le point 5.2.1 du chapitre 5 pour comprendre le sens que revêt, du point de vue de la création, une telle transposition. Il faut signaler que le prénom « Andrea » était apprécié aussi bien par Efraín que Mireya qui vont appeler ainsi leur première fille née en 1943.

<sup>375</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 17 : « Que nos perdonen las sábanas lunares de los árboles/ y el sueño arrebatado a las estatuas,/ y el agua estremecida con la caída/ del deseo. Tenías los ojos limpios, Andrea ».

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 13.

l'échange strictement épistolaire et n'ont pas d'impact visible sur ses créations poétiques. Donogoo-Tonka, Alissa ou Julien Sorel prennent vie sous sa plume mais de façon temporaire et leur effacement au moment de la publication du recueil sous-entend que ces références l'ont peut-être aidé à acquérir des images un peu plus personnelles par la suite. Le fait qu'il n'ait conservé que le prénom Andrée traduit en espagnol dans son recueil, c'est-à-dire dans une version finalement assez éloignée de l'originale pour ne pas être reconnue par ses lecteurs, montre qu'il est parvenu à une autonomie suffisante par rapport à ses lectures au moment d'élaborer *Absoluto amor*.

### 3.3.2 Quand la citation perd ses guillemets : l'influence malgré soi

S'il arrive quelquefois qu'Efraín Huerta ait volontairement cherché à fondre sa référence dans son texte, il peut aussi ne pas avoir conscience que ces lectures contribuent à façonner son écriture. C'est alors qu'une image, une tournure de phrase ou encore un usage particulier de la ponctuation va venir trahir le socle littéraire sur lequel reposent ses écrits. Le grand nombre d'œuvres susceptibles d'avoir joué un rôle dans sa formation rend difficile l'analyse exhaustive de toutes les traces intertextuelles que présentent ses poèmes. Toutefois, afin de ne pas passer à côté de cette influence qui agit en dépit de sa propre volonté, nous avons choisi de mettre en lumière trois poètes qui ont pu lui inspirer certains aspects de son écriture. Affirmer que ces lectures ont construit son écriture sans qu'il ne s'en rende compte relève, bien évidemment, d'un parti pris. Mais la précision avec laquelle il a l'habitude de transcrire les références intertextuelles incline à penser que lorsqu'il se met à rédiger un poème, il n'a pas forcément en tête un vers ou une strophe de l'un de ses poètes favoris, auquel cas il l'aurait sûrement signalé au préalable. C'est pourquoi ces références sont semblables à des citations qui auraient perdu leurs guillemets : leur « nudité » leur offre l'opportunité de se mêler au poème sans pour autant le dénaturer. Ce dernier aspect est essentiel car il va à l'encontre du mythe de « l'inspiration divine » de l'artiste, que d'aucuns se sont efforcés de détruire il y a bien longtemps. Ce n'est pas parce que l'auteur est imprégné de ces lectures qu'il va forcément tomber dans l'imitation stérile et servile : au contraire, ces lectures sont fondamentales pour la construction de sa propre poétique.

### 3.3.2.1 Le style de Jaime Torres Bodet

Parmi les poètes qui ont fait partie du groupe des Contemporáneos, Jaime Torres Bodet (1902-1974) est peut-être celui qui a le plus marqué Efraín Huerta dans sa jeunesse. Avant d’assumer des fonctions diplomatiques aussi prestigieuses que celle de directeur général de l’Unesco ou d’ambassadeur du Mexique en France dans les années cinquante et de faire partie du gouvernement en occupant le poste de Secrétaire d’Éducation Publique dès 1958, cet ancien élève de la Escuela Preparatoria s’adonnait à la poésie. Il publiait des poèmes ainsi que des articles critiques dans la revue *Contemporáneos*. Le nom de ce poète apparaît plusieurs fois dans les lettres de jeunesse d’Efraín Huerta qui se tient même au fait de ses dernières publications, comme en témoigne une page de l’un de ses carnets de 1934 reproduite ici :

La *Revista de Occidente*, de marzo de 1931, publica « Sin piedad », de Jaime Torres Bodet, fragmento de la novela *Estrella de día*. La revista *Los cuatro vientos*, de abril de 1933, publica « Interior » de Jaime Torres Bodet, fragmento de la novela *Estrella de día*, editada por Calpe. *Revista de Occidente*, de julio de 1934, publica « Despertar » –fragmento de 1º de enero – por Jaime Torres Bodet.<sup>377</sup>

Il fait effectivement référence au roman *Estrella de día* paru à Madrid en 1933 et publié par Espasa-Calpe. Quant au texte « Despertar », il s’agit sûrement du texte autobiographique qui va faire partie en 1955 de *Tiempos de arena*<sup>378</sup>. Les poèmes qui reviennent dans la correspondance du poète du Bajío sont ceux de *Biombo* de 1925 et ceux de *Destierro* (1930). L’auteur est même allé jusqu’à relire *Destierro* pour trouver de l’inspiration au moment d’écrire un poème :

En poesía, no me satisface el empuje de veinte días y la pasividad de tres meses. Los versos se pueden dormir. Y cuando despiertan, resultan hasta rarísimos y extraños, llegan a gustar, sonando demasiado mal. No me quiero perder en varios esquemas, por eso urgentemente fui por destierro, por *Destierro*, porque tenía en mí un poema que sólo podía escribir a través de J.T.B., claro es que sin calcarlo, pero sí pensando en la forma en que él desarrollaría, si tuviera mi edad, un « poema en que se hablaría de pérdidas y silencios ». <sup>379</sup>

Cette confidence de l’épistolier est touchante car tout en reconnaissant ses propres faiblesses en termes d’écriture poétique, il n’hésite pas à admettre qu’il suit les pas de Jaime Torres Bodet. Les vers de cet auteur lui servent de modèle pour imaginer les siens. Mais au moment où le poète livre quelques vers de ce fameux poème inspiré par Jaime Torres Bodet,

<sup>377</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 76, fol. 90 r°. L’italique ainsi que les guillemets ont été rajoutés pour plus de clarté. Les carnets constituent des documents qui ne sont pas inclus dans une boîte.

<sup>378</sup> TORRES BODET, J., *Obras escogidas. Poesía, Autobiografía, Ensayo, op. cit.*, p. 191-196.

<sup>379</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 18, fol. 1 v°.

il est surprenant d'observer que ceux-ci ont finalement peu en commun avec les poèmes de *Destierro* : « ¿Por qué el estribillo de la pérdida y del silencio?/ en un mar donde atardece en forma de claveles/ y la noche se hace cierta/ a fuerza de tener maniatados los brazos al sol »<sup>380</sup>. Tant du point de vue des motifs poétiques que du style, ces vers ne ressemblent pas vraiment à ceux du recueil du Contemporáneo. Il n'y a peut-être que l'usage de l'enjambement qui soit semblable à celui qu'en fait Jaime Torres Bodet dans son recueil. Dans *Destierro*, ce sont surtout des mots isolés que l'auteur met en valeur par l'enjambement comme dans cette strophe du poème « Cabotaje » :

Me hastías, placidez,  
Fingido paraíso cotidiano :  
dulzura  
que me endurece para la dulzura;  
calor  
de la pereza enferma en que me dejo  
llevar por el espectro de los muertos, [...] <sup>381</sup>

Dans les trois vers qu'il propose, Efraín Huerta ne va pas jusqu'à employer le rejet pour isoler un mot comme le fait Jaime Torres Bodet. Néanmoins, l'enjambement entre le deuxième vers et le dernier ajoute une rupture métrique – l'octosyllabe est entouré de deux longs vers – à une rupture de sens. En matière d'enjambements, son audace reste ici assez timide, à la différence de ce qu'elle sera dans son recueil *Absoluto amor*, où il va expérimenter différentes formes de ruptures métriques. À l'instar de Jaime Torres Bodet, il lui arrive de ne mettre qu'un seul mot en retrait comme dans « [...] cuando la voz/ sea vida en el espectro/ entonces/ la fecha del canto »<sup>382</sup>. Mais il préfère employer cette figure pour l'associer à une ponctuation forte et, par là, susciter surprise et confusion chez le lecteur :

La inquietud es muy parecida a Andrea  
en el estilo de no llegar  
a tiempo. Como Andrea  
en la manera de ser bellísimos  
sus hombros. La tarde nunca supo  
hacerse a la medida de mi dolor. <sup>383</sup>

De ce point de vue, le jeune poète va un peu plus loin que son modèle et, comme il l'avait affirmé dans la lettre, il ne calque pas ses poèmes sur ceux de Jaime Torres Bodet mais s'appuie sur ses textes pour développer sa propre poétique. En ce qui concerne les motifs poétiques, ce n'est tant dans *Destierro* qu'il va puiser son inspiration que dans *Biombo* publié

<sup>380</sup> *Ibid.*, fol. 2 r<sup>o</sup>. La citation a été corrigée, « por qué » était originellement écrit « porqué ».

<sup>381</sup> TORRES BODET, J., *Obras escogidas. Poesía, Autobiografía, Ensayo, op. cit.*, p. 27-28.

<sup>382</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 23.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 13.

cinq ans plus tôt. En voici pour preuve deux strophes qui sont extraites, pour la première de *Biombo*, et pour la seconde d'*Absoluto amor* :

Y se apagaba y se iba poniendo blanca, hasta dejar traslucir, como la luna del alba, la luz tierna de la madrugada. (Jaime Torres Bodet, « Música », <i>Biombo</i> ) <sup>384</sup>	Luz de luna de bahía luz que bebía tu boca con las ansias de los aires y la inquietud de las olas [...]. (Efraín Huerta, « Luz de luna... » <i>Absoluto amor</i> ) <sup>385</sup>
---	---

Bien que ces vers de Jaime Torres Bodet ne soient pas présents dans les lettres d'Efraín Huerta, on a tout lieu de croire que le jeune homme les connaissait bien<sup>386</sup>. La ressemblance thématique et métrique entre les deux strophes est troublante. On retrouve chez l'un comme chez l'autre les motifs de l'aube, de la lune et de la transparence, exprimés dans des vers qui sont pour la plupart des octosyllabes. Quoiqu'influencé par ce poète, Efraín Huerta n'en fait pas pour autant une imitation stérile mais il s'approprie certaines des images qu'il a croisées au fil de ses lectures.

### 3.3.2.2 Les motifs poétiques de Juan Ramón Jiménez

Sur une feuille de papier arrachée à son cahier, Efraín Huerta a recopié un poème qu'il offre à Mireya un jour de mars 1933. Au-dessus du poème qui se déploie le long des fines lignes bleues de son cahier, le jeune homme a inscrit « Brisa... flor... pájaro... campana... »<sup>387</sup>. Ces quatre mots ne sont pas de lui car trois initiales viennent trahir son origine : « J.R.J ». Trois initiales qui ne cesseront d'émailler les lettres de la correspondance à peine commencée entre les deux camarades de classe. Elles font référence au poète à qui l'épistolier voue une véritable admiration : Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Les quatre mots qui précèdent le poème dont l'origine est indéterminée<sup>388</sup> lui viennent d'un poème intitulé « Paz » paru dans *Segunda antología poética* en 1922 ; nous en transcrivons ci-dessous les derniers vers : « Soledad. Luz. Silencio. En la vibrante calma,/ –entre página y campo–, mece la hora tranquila/ arrobamientos claros que le sacan al alma/ una brisa, una flor, un

<sup>384</sup> TORRES BODET, J., *Obras escogidas. Poesía, Autobiografía, Ensayo, op. cit.*, p. 20.

<sup>385</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor, op. cit.*, p. 13.

<sup>386</sup> Efraín Huerta recopie des vers de ce poète dans une lettre de 1934 dans laquelle il a inséré une anthologie de poètes mexicains fabriquée par lui-même : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22.

<sup>387</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 11, fol. 1 r°.

<sup>388</sup> Il semble peu probable que le poème soit d'Efraín car, en 1933, il ne maîtrisait pas suffisamment bien l'écriture poétique pour rédiger un tel texte. Il est possible que Juan Ramón Jiménez en soit l'auteur mais malgré nos recherches dans ses œuvres, nous n'avons pas réussi à en identifier l'origine.

pájaro, una esquila...»<sup>389</sup>. De toute évidence, Efraín Huerta n'a pas recopié fidèlement cet alexandrin qu'il a transformé en ennéasyllabe, en ajoutant des points de suspension entre les mots et en remplaçant « esquila » par son synonyme « campana ». Toutefois, ce vers réapparaît un an plus tard au sein de la correspondance, dans une anthologie réunissant des textes de Federico García Lorca, Bernardo Ortiz de Montellano, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre et de lui-même. Mais du poème il ne reste que le titre devenu, sous la plume de l'étudiant, un vers s'incorporant à un poème dédié, encore une fois, à sa correspondante. Mireya, qu'il met en scène dans un décor printanier, en est la protagoniste. C'est avec une certaine candeur que le jeune homme construit son poème autour de la répétition phonique « Primavera, Mireya ». À ces deux mots il mêle le titre du texte du poète andalou : « Primavera, Mireya, / brisa, flor, pájaro, esquila ». Pour conserver la rime, qui reste néanmoins imparfaite, il a maintenu « esquila » à la fin du vers. Afin d'éclairer sa lectrice sur les circonstances d'élaboration de ce poème, il précise à la page suivante que : « entrando otra vez en mí : la primavera, Mireya Bravo y Juan Ramón »<sup>390</sup>. Fidèle à lui-même, il reconnaît ainsi l'influence des vers de Juan Ramón Jiménez sur les siens. En l'espace d'une année et sous l'impulsion d'Efraín Huerta, les mots de Juan Ramón Jiménez sont donc passés du poème recopié au poème inventé. Cette « migration » est représentative du cheminement que les textes lus effectuent chez ce jeune auteur ; la création exige un recopiage préalable et c'est une fois déposé sur la page que le poème peut être repris, répété, changé, détourné.

À l'image de « Brisa... flor... pájaro... campana... » qui persiste dans la correspondance, de nombreux motifs du poète espagnol – principalement ceux de *La soledad sonora* – vont émerger à la surface des lettres.

Ce recueil a été publié en 1911 et correspond à la période moderniste du poète<sup>391</sup>. Un sujet lyrique aux prises avec ses émotions et des paysages nocturnes dévoilés par une palette chromatique unissant le vert, l'or et l'argent ont, de toute évidence, séduit Efraín Huerta car on retrouve les deux motifs poétiques qui structurent ce recueil – l'eau et l'argent – dans de nombreux poèmes de la correspondance. Il pourrait s'agir d'un hasard si la présence de Juan Ramón Jiménez dans les lettres n'était pas aussi patente.

<sup>389</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 113.

<sup>390</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 14, fol<sup>os</sup>. 9-10. La foliotation de ce document est suivie.

<sup>391</sup> Voir RUIZ SILVA, Carlos, « Dos estudios sobre *La soledad sonora* », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 376-378, 1981, p. 828-839.

L'eau, chez Juan Ramón Jiménez, symbolise la vie tout en reflétant les états d'âme du sujet lyrique<sup>392</sup>. La fontaine ainsi que le ruisseau traduisent les soubresauts de son âme comme dans cette strophe :

Agua limpia y callada del remanso doliente,  
que has despreciado el brillo del triunfo sonoro;  
que, cuando te penetra el sol dulce y caliente,  
te llenas toda de pensamientos de oro...  
Bella y profunda eres, lo mismo que mi alma.<sup>393</sup>

Dans les premiers poèmes d'Efraín Huerta, l'eau, généralement introduite par le motif de la pluie, peut incarner les états d'âme du « je » poétique, et en particulier constituer la métaphore de l'ennui :

La ciudad  
sufre el choque de las aguas  
del cielo;  
es el agua celeste mi tedio  
de las tardes del agosto,  
nubladas;  
es el tedio nublado de mi alma  
cubierta de tristes  
nocturnos;  
los nocturnos florecen en mí  
como nace en su cara  
plateada  
la luna.<sup>394</sup>

Ce poème fait partie d'un livret de 1933 intitulé « Notas plateadas » qui contient dix-sept petits poèmes dont la plupart font intervenir le motif de l'eau. Dans ce poème sans titre, la pluie vient traduire l'ennui du sujet poétique, « es el agua celeste mi tedio ». Certaines images rappellent *La soledad sonora*, en particulier la référence au paysage nocturne « los nocturnos florecen en mí » et surtout l'allusion à la lune à travers le motif de la couleur argentée. Mais le poète recourt aussi à l'isotopie de la pluie pour peindre la femme aimée, comme dans le poème « Ella morena » :

Sobre las piedras  
pulidas, tersas,  
atravesamos  
con vuelo recto :  
pájaro negro  
y pájaro blanco.  
Ella, morena  
de agua de lluvia.<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 832.

<sup>393</sup> JIMÉNEZ, J. R., *Segunda antología poética (1898-1918)*, op. cit., p. 79.

<sup>394</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°9, fol. 14 v°.



Ce poème rappelle celui de Juan Ramón Jiménez, « Morena de la luna », inspiré par une sonate de Beethoven et dans lequel le poète utilise ce même adjectif « morena » pour décrire la protagoniste du poème : « En la sala sin luz, ella, mientras tocaba,/ morena de la luna, era tres veces bella »<sup>396</sup>. Il est également possible que Jaime Torres Bodet lui ait inspiré cette image avec son poème de *Biombo*, « La doble », qui présente une femme avec ces mêmes caractéristiques physiques : « Era de noche tan rubia/ como de día morena »<sup>397</sup>. Dans son recueil publié deux ans plus tard, Efraín Huerta continue de filer la métaphore de l'eau, mais, cette fois, il l'associe davantage à la nature de la relation amoureuse qu'au sujet poétique. Par sa transparence, l'eau, et plus particulièrement la pluie, symbolise l'inconsistance de l'amour que le sujet lyrique ne cesse de déplorer tout au long du recueil. Dès les premiers textes d'*Absoluto amor*, le poète relie l'eau à l'effacement de l'union :

[...] y la inquietud de las olas  
resbalando en tu figura  
como luz de luna abierta  
deshecha en tus ojos frescos.<sup>398</sup>

Les vagues sont les larmes qui coulent le long du visage de la femme aimée et viennent sceller la fin de la romance<sup>399</sup>. Efraín Huerta s'est donc détaché du sens symbolique que revêtait l'eau dans *La soledad sonora* et qu'il relayait dans ses premiers poèmes pour en définir un qui correspond davantage à ses préoccupations poétiques. C'est surtout la façon dont Juan Ramón Jiménez utilise l'isotopie de l'argent-métal qui va marquer le poète de Silao car ce dernier en fait un même usage. Pour Juan Ramón Jiménez, la « plata » fait référence à la couleur de la lune et peut même la désigner par métonymie, comme dans « Luna, fuente de plata en el prado del cielo »<sup>400</sup>. Chez Efraín Huerta, il se passe la même chose puisque la couleur argentée est associée à la lune comme dans la strophe suivante :

Quisiera escribir  
un poema tan largo,  
tan hondo,  
que cupiera en su cara  
plateada con brillos de luna.<sup>401</sup>

<sup>395</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21, sans numérotation de folio.

<sup>396</sup> RUIZ SILVA, C., « Dos estudios sobre *La soledad sonora* », *art. cit.*, p. 837.

<sup>397</sup> TORRES BODET, J., *Obras escogidas. Poesía, Autobiografía, Ensayo, op. cit.*, p. 21.

<sup>398</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 10.

<sup>399</sup> HOMERO, José, *La construcción del amor. Efraín Huerta, sus primeros años*, México, Tierra Adentro, 2005, p. 27 : « El dístico final no sólo disuelve la relación naturaleza-mujer sino que cierra todo el proceso destinado al encuentro con la amada. La pretendida comunión que cristalizaría, volvería sólidos a objetos tan caprichosos e informes como el aire o el paisaje, se torna líquida, mera agua. »

<sup>400</sup> JIMÉNEZ, J. R., *Antología poética*, Édition de Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 2010, p. 187.

<sup>401</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21, sans numérotation de folio.

Comme il a été dit auparavant, le poète emploie la métaphore « Cara de plata » pour faire référence à Mireya. C'est une image qu'il a inventée spécialement pour elle mais la lecture de Juan Ramón Jiménez l'a mis sur cette voie, car parmi les significations diverses dont jouit ce motif, il en est une qui s'est imprimée chez son disciple : l'argent comme métaphore de la femme aimée. En voici un exemple dans le poème 5, « mujer, sueño de plata, lirio encendido, fuente ? »<sup>402</sup>, repris presque littéralement par l'épistolier dans une lettre non datée : « Cuando me miras y me dices nada : la poesía pura de mi sueño de plata. Pero siempre Mireya, ¿no ? »<sup>403</sup> ; il semblerait que l'allusion à la poésie pure que prônait Juan Ramón Jiménez appelle immédiatement ces vers.

Néanmoins, très peu d'images de *La soledad sonora* persistent à l'identique dans la correspondance ou dans son recueil : seules deux ont été identifiées. Le vers « Luz de luna de bahía » qui structure le troisième poème de *Absoluto amor* mobilise celui de *La soledad sonora* dans le poème 1 « Mi frente tiene luz de luna »<sup>404</sup>. De même, la strophe « ¿Qué tienes, rruiseñor, dentro de la/ garganta, que haces rosas de plata/ de tu melancolía? »<sup>405</sup> du poème 16 a laissé sa trace chez le jeune homme qui tantôt réutilise l'image de la gorge dans « El airecillo perfumado/ de rosas le acaricia-/ ba la garganta pla-/ teada de luna llena ; [...] »<sup>406</sup>, tantôt celle des « rosas de plata » dans « Brazo perfecto de mar/ geografía rosa de plata »<sup>407</sup>. Dans ce derniers vers, le poète a détourné « rosas de plata » en changeant la nature du nom « rosa » qui devient un adjectif. Malgré la présence de Juan Ramón Jiménez dans la correspondance, il est donc très rare de retrouver ses images intactes dans les textes d'Efraín Huerta. Ainsi, affirmer que le poète andalou a nourri l'écriture de jeunesse d'Efraín Huerta n'est pas un jugement arbitraire puisque cet auteur est abondamment cité dans la correspondance. Il arrive même qu'il surgisse au milieu des créations poétiques du jeune homme, comme ici :

<sup>402</sup> JIMÉNEZ, J. R., *Antología poética*, op. cit., p. 188.

<sup>403</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 18, fol. 1 r°.

<sup>404</sup> JIMÉNEZ, J. R., *Antología poética*, op. cit., p. 185.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>406</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21, folio non numéroté.

<sup>407</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 6, fol. 5 r°.

¡corazón con esquilas !

Juan Ramón

Ella ha venido a mi  
corazón como van por  
la llanura, con in-  
quieto aleteo, las ondas  
de las esquilas  
plateadas.<sup>408</sup>

Cette image de Juan Ramón Jiménez qui jaillit entre deux courts poèmes d'un livret de 1933 est puisée dans le recueil *Las hoja verdes* (1909) et dans le dernier quatrain du poème « Crepúsculo » dont nous recopions le dernier quatrain : « [...] ¡Oh, dulzura de oro! ¡Campo verde,/ corazón con esquilas, humo en calma !/ No hay en la vida nada que recuerde/ estos dulces ocasos de mi alma »<sup>409</sup>. Son apparition inattendue met en évidence le rôle de la citation dans la création puisqu'immédiatement après en avoir fait mention, le poète exploite cette image en l'adaptant à son propos. Il conserve l'image du cœur comme foyer d'émotions même si, à la différence de « Crepúsculo », ce n'est plus la perception du coucher du soleil qui suscite les émois du sujet lyrique mais la vue de sa bien-aimée.

Ainsi, à l'image de « [...] una brisa, una flor, un pájaro, una esquila ... » ou de « ¡corazón con esquilas! » qui ont persisté dans les poèmes de jeunesse d'Efraín Huerta, la lecture des œuvres de Juan Ramón Jiménez et en particulier celle de *La soledad sonora* a fortement marqué le jeune poète au point que celui-ci convoque des motifs poétiques proches des siens<sup>410</sup>. Si son influence sur lui est forte, il n'en est pas pour autant prisonnier et réussit à s'en détacher en se frayant son propre chemin poétique.

Notons qu'Efraín Huerta n'est pas le seul de sa génération à avoir été fortement marqué par la poésie de Juan Ramón Jiménez. Anthony Stanton a montré dans son étude sur les écrits de jeunesse d'Octavio Paz que ses premiers poèmes, en particulier ceux de son recueil *Luna silvestre* (1933), reprennent de nombreux motifs développés dans les textes du poète espagnol<sup>411</sup>.

---

<sup>408</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21, folio sans numérotation.

<sup>409</sup> JIMÉNEZ, J. R., *Segunda antología poética (1898-1918)*, op. cit., p. 55.

<sup>410</sup> L'ouvrage *Platero y yo* a fait aussi partie des lectures de notre auteur puisque celui-ci écrit une lettre à Mireya en 1933 à la façon de Juan Ramón Jiménez : « Platero, hoy es día de San Juan » : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 12 bis, fol. 1 r°.

<sup>411</sup> STANTON, A., *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, op. cit., p. 52-57. Comme le rappelle Anthony Stanton, dans l'une de ses conférences données en 1968, Efraín Huerta revient sur un ton quelque peu ironique sur l'influence de Juan Ramón Jiménez sur la poésie du jeune Octavio Paz, oubliant que ses propres textes comportaient de nombreuses allusions à *La soledad sonora*. HUERTA, E., *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, op. cit., p. 28 : l'auteur fait référence à un poème d'Octavio Paz publié dans *Barandal* dans lequel le sujet poétique évoque la façon dont il a retrouvé la Poésie : « En marzo de 1932, Octavio tenía dieciocho años. ¿Cómo, un joven de dieciocho años, podía haber perdido la poesía? Se trataba, sin duda, de un

### 3.3.2.3 Deux poétiques convergentes : Juan Larrea et Efraín Huerta

Établir un lien entre la poésie de Juan Larrea (1895-1980) et celle d'Efraín Huerta est une démarche audacieuse étant donné que le poète espagnol n'a pas encore publié de recueil lorsqu'Efraín Huerta commence sa correspondance avec Mireya. Il est vrai qu'en 1934 il publie au Mexique son premier recueil, *Oscuro dominio* ; mais cette édition est restée très confidentielle puisque seuls cinquante exemplaires du livre ont paru<sup>412</sup>. L'épistolier n'en fait pas mention dans ses lettres, ce qui indique qu'il n'a pas eu l'occasion de le lire au moment de sa sortie en librairie. C'est surtout l'anthologie de Gerardo Diego qui lui a offert l'opportunité de pénétrer dans la poétique de cet auteur si singulier. Les vingt-quatre poèmes qui s'y trouvent ont laissé des traces dans les textes d'Efraín Huerta, à tel point que celui-ci recopie par deux fois un vers du poète de Bilbao. Il s'agit du vers qui vient clore le poème « Bella isla 10 de septiembre ». Ce poème a paru pour la première fois dans le numéro 6-7 de juin 1927 de la revue espagnole *Carmen*<sup>413</sup> puis dans l'anthologie de 1932 pour laquelle Gerardo Diego a fait la traduction en espagnol. Probablement inspiré par Belle-Île-en-Mer, ce poème se présente comme une déclaration d'amour et s'achève par ces quelques mots : « te amo por transparencia te amo »<sup>414</sup>. Le poète mexicain a consigné dans l'un de ses carnets ce vers qui se déploie sur une page blanche sans aucune référence à son origine ni à son auteur<sup>415</sup>. Puis, dans une lettre de juin 1934, l'épistolier note ce même vers en guise d'épigraphe sur la page faisant face à la lettre<sup>416</sup>. À la différence de la plupart des citations qu'il a l'habitude de convoquer et qu'il replace dans leur contexte, cet ennéasyllabe fait corps avec sa lettre comme s'il était l'auteur du vers. Quelles sont les raisons qui le poussent à cette supercherie ? L'absence de références ainsi que la mise en valeur du vers sur la page blanche traduisent son désir de se faire passer pour l'auteur de cet ennéasyllabe. Il s'en attribue la paternité, car de toute évidence il aurait aimé l'avoir écrit et aurait pu l'avoir écrit. La raison vient sûrement du fait que le vers implique les deux motifs qui sous-tendent *Absoluto amor* – l'amour et la transparence – au moyen de la répétition<sup>417</sup>. Il aurait, en effet, été difficile de deviner qu'Efraín Huerta n'est pas l'auteur de ce vers sans avoir eu connaissance des poèmes de Juan

---

toque al fino y nostálgico estilo de Juan Ramón Jiménez, porque, a sus dieciocho años, Octavio marchaba apenas a la conquista de la palabra y de la imagen con la palabra. »

<sup>412</sup> LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 55.

<sup>413</sup> LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 111-112. Dans *Versión celeste* ce vers a été modifié en « te amo por transparencia en suma te enmohezco ».

<sup>414</sup> DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 252.

<sup>415</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 75, fol. 92 v°.

<sup>416</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 13, fol. 1 v°.

<sup>417</sup> La répétition est l'une des caractéristiques de l'écriture du poète, voir le chapitre 7.

Larrea. Mireya elle-même a pu tomber dans le piège en pensant que son correspondant le lui avait écrit. Ce détail révèle que le lien unissant Juan Larrea et Efraín Huerta relève davantage de la convergence que de l'influence.

Malgré sa très forte présence dans l'anthologie de Gerardo Diego, Juan Larrea est le poète le moins connu de la génération de 1927. En effet, cet auteur a très peu publié et a eu tôt fait de se consacrer à d'autres activités que la poésie. À ses débuts en littérature, Juan Larrea a suivi les préceptes créationnistes de Vicente Huidobro. Celui-ci, après un séjour en 1918 à Madrid, avait suscité un vif intérêt chez les jeunes artistes qui formaient le mouvement d'avant-garde dont faisait partie Gerardo Diego et, par son intermédiaire, Juan Larrea avait eu accès à quelques textes du poète chilien. Ceux-ci l'avaient profondément marqué car les images créationnistes donnaient une vision altérée de la réalité qui laissaient percer ce qu'il a appelé le « revers de l'existence »<sup>418</sup>. Ses premiers textes témoignent de ses expériences créationnistes mais il va rapidement se détacher des postulats de Vicente Huidobro pour trouver un mode d'expression poétique propre. Toutefois, les textes inclus dans l'anthologie de 1932 vont garder la trace de ce mouvement avant-gardiste.

Malgré la présence restreinte de la poésie de l'auteur de *Versión celeste* dans la correspondance, l'importance que lui accorde Efraín Huerta laisse deviner la forte impression qu'a pu lui causer la lecture des poèmes dans l'anthologie de Gerardo Diego. Mais, contre toute attente, les poèmes de jeunesse de l'auteur mexicain évoquent davantage certains poèmes de *Oscuro Dominio* de 1934 que ceux de l'anthologie. Un bref retour sur certains aspects de leurs poétiques respectives va permettre d'éclairer ce phénomène.

Ce qui frappe dans l'œuvre de Juan Larrea, c'est que bien souvent le sens des poèmes se dérobe au lecteur. S'il en a écrit une grande partie dans cette langue étrangère qu'est pour lui le français, c'est pour pouvoir se libérer du poids de la langue espagnole et ainsi s'adonner à de véritables expériences verbales. Or le passage du français à l'espagnol a pu accentuer l'hermétisme des vers<sup>419</sup>. De fait, le poète ne conçoit pas la poésie comme un travail divertissant sur la langue mais comme une voie d'accès à son moi profond. Cette recherche passe par une introspection que traduit un langage particulier. À propos de son second et

---

<sup>418</sup> Voir le commentaire de Juan Larrea à propos de sa première lecture de Vicente Huidobro dans LARREA, J., « Vicente Huidobro en vanguardia », *Torres de Dios. Poetas*, Madrid, Editorial Nacional, 1982, p. 84-85, cité par NIETO, Miguel, « Introducción », in LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 18-19.

<sup>419</sup> LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 62. Dans le prologue de *Versión celeste*, le poète l'explique en ces termes : « De aquí que se expatriara lógicamente, transplantándose a la única lengua extraña en que podía expresarse fuera de la española, y cuya lírica no sólo conocía desde atrás, sino que había ya asimilado bastante bien ».

dernier recueil, *Versión celeste*, dont fait partie *Oscuro Dominio* et qui regroupe toute son œuvre, il déclare que : « A la conciliación en síntesis de esa doble faz, subjetivo-objetiva, interior-exterior, abstracto-concreta, parecía tender el todo, y por ciega imaginación innata, desde el comienzo »<sup>420</sup>. En même temps que ce livre met en lumière le cheminement spirituel de son auteur, il éclaire ses aboutissements poétiques. Nourri par le créationnisme mais aussi par le surréalisme français dont il a côtoyé de près certains des protagonistes lorsqu'il résidait à Paris, l'auteur a cherché à ce que ses vers accueillent des mondes antagonistes. Le résultat est souvent surprenant et oblige le lecteur à ne pas saisir le texte de façon linéaire comme il le ferait habituellement, mais à s'attacher davantage aux impressions que lui causent les images. Le poème s'imprime alors par touches dans son esprit ; c'est le cas de celui que nous transcrivons ci-dessous :

« La ceniza y él »

De memoria en un volumen de aire que guarda la forma materna  
la tempestad bajo la espuela de un cielo curvado  
el espejo de sus piernas hendido sobre una superficie mortal  
y cierto buen tiempo perdido en el aguzado de los ojos

Sin llamada bajo una carne de cirios que se terminan  
el sable de hojas muertas arrastrado donde quiera reinar su lejanía  
en nombre del ser que recoge sonriendo los peligros  
el silencio bate sus dos alas blancas como un contrato

De mármol con gran detrimento de la sombra  
antigua y bella que le tiene prisionero  
roído por gusanos como un diamante podrido  
la tragedia del oro acontece sobre todo en sus manos vacías<sup>421</sup>

Le poème met le lecteur au défi d'en saisir le message. La difficulté à le déchiffrer l'invite à choisir une autre stratégie que celle de la lecture linéaire. C'est en cherchant à dissocier les différentes isotopies qui le composent, que certains motifs poétiques vont lui apparaître : tout d'abord, celui du ciel (l'air, l'orage, le ciel, la tempête, le beau temps) dans la première strophe, puis celle qui décrit une atmosphère pieuse mêlée de cierges, de silence, de marbre et d'ombre et laissant à penser que le poète fait référence au décor d'une église. Le poème fait passer le sujet poétique, désigné par le pronom personnel du titre « lui », d'un espace ouvert à un espace fermé. L'idée d'enfermement est même traduite dans la dernière strophe par l'ombre, la référence au prisonnier et à la pourriture. La cendre qu'évoque l'auteur dans le titre n'est pas directement citée mais elle peut tout simplement provenir des cierges éteints ou symboliser la pénitence du sujet poétique. La « double face » du langage poétique à

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>421</sup> LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 315. La traduction est de Felipe Vivanco.

laquelle se réfère Juan Larrea dans son prologue est ici mise en lumière, avec, d'une part, le passage de l'extérieur à l'intérieur, et, d'autre part, l'association du concret et de l'abstrait qui fonctionne à plein avec l'évocation du « beau temps perdu à l'affûtage des yeux », du silence qui « bat ses deux ailes blanches comme un contrat » ou encore du marbre de « la tragédie de l'or »<sup>422</sup>. Quelques détails tels que « la forme maternelle », « le marbre », « les cierges » et « les mains vides » semblent représenter une statue en marbre de la sainte Vierge implorante, les paumes des mains tournées vers le ciel. Ce poème retracerait alors la rencontre entre le sujet poétique et cette statue. Bien que l'âpreté du sens de ce poème représente une entrave à son intelligibilité, les divers motifs qui s'y tissent permettent néanmoins de mener le lecteur sur la voie d'une interprétation.

En matière d'expériences poétiques, Efraín Huerta ne va pas aussi loin que Juan Larrea mais il est certain que de ses premiers recueils, *Absoluto amor* (1935), *Línea del alba* (1936) et *Los hombres del alba* (1944) émane une certaine étrangeté. Son ami Rafael Solana ne s'était pas privé de le souligner dans son prologue de *Los hombres del alba* :

« Oscuramente bella, la soledad germina en torno de mi cuerpo », y no trata de abrir ventanas para el fácil acceso del lector a la intimidad de su poesía, sino se eriza de espinas en su desagradabilidad. [...] Pero en el ánimo del lector capacitado para penetrarla y gustarla, esta poesía, a cada nueva lectura, va ganando una mayor estimación y va marcando una profunda huella, hasta que, después de que la primera impresión fue desconcertante y aun repelente, en consideraciones más detenidas se va adquiriendo la convicción firme de que Efraín Huerta es uno de los poetas más puros, más finos, más elevados, y de calidad más exquisita entre todos los mexicanos, y quedará clasificado como uno de los espíritus poéticos más delicados de nuestro tiempo.<sup>423</sup>

Tout en ne tarissant pas d'éloges sur l'œuvre de son ancien camarade de Preparatoria, Rafael Solana ne manque pas de rappeler le trait caractéristique de la poésie de son ami : son aspérité. Il indique dans ce prologue que celle-ci s'explique par l'absence de musicalité des vers et surtout par les images employées qui portent sur des thématiques dénuées de beauté telles que la mort, le corps ou la violence. Il parle d'Efraín Huerta comme d'un poète « pur » non pas au sens où l'entend Juan Ramón Jiménez mais au sens où il se libère des fioritures du vers pour ne s'attarder que sur le sens profond des mots. Même si la démarche de cet artiste n'est pas tout à fait semblable à celle de Juan Larrea, qui avait fait de la poésie une modalité d'exploration spirituelle, tous deux partagent le goût d'une poésie épurée. Par des associations de mots des plus inattendues, ils tendent à explorer les moindres ressources de la

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 314. Nous citons le texte original écrit en français.

<sup>423</sup> HUERTA, E., *Poesía 1935-1968*, *op. cit.*, p. 54.

langue. Il semblerait que tout comme les premiers poèmes de Juan Larrea, ceux du poète de Silao aient été eux aussi traversés par un souffle créationniste, comme le suggère Carlos Montemayor :

Octavio Paz confesó que en la temprana poesía de Efraín Huerta sólo vio la continuación del surrealismo latinoamericano y español, pero el espléndido poema de «La invitada», por ejemplo, que corresponde a *Absoluto amor*, de 1935, parece más cercano al creacionismo que al surrealismo, incluso por su apertura y elaboración, lejana de la mecánica asociativa surrealista.<sup>424</sup>

Une strophe de ce poème suffit à illustrer les propos de Carlos Montemayor :

Sueño sin máscara, amanecer sin oídos:  
el muerto y la invitada se reconocen en mis manos,  
me golpean en la espalda con silicios desnudos,  
asesinan la fiebre en mi garganta,  
desmenuzan bajo los pies un sobrante de vida.  
La danza vuela en mi cerebro como mariposas de estaño  
recién llegadas a una playa. El eco de sus pasos  
vuelve la vida a una camelia, madura mi presente,  
agota lo que posiblemente sea dentro de quinientos años.<sup>425</sup>

C'est la coexistence de la vie et de la mort symbolisée par les personnages du mort et de l'invitée qui domine le poème. L'auteur tâche d'introduire cette dualité dans tous les éléments qu'il convoque. Cela passe par l'association entre un objet inanimé et une qualité humaine, comme dans « silicios desnudos », un phénomène naturel et une partie du corps humain dans « amanecer sin oídos », un être vivant et une matière inanimée dans « mariposas de estaño/ recién llegadas a una playa » ou encore des verbes désignant des actions aussi concrètes que le meurtre tels « asesinan » et « desmenuzan » appliqués aux sujets insaisissables que sont « la fiebre » ou « sobrante de vida ». Les associations de mots ne se font nullement de façon arbitraire puisqu'elles viennent mettre en lumière la dualité entre la vie et la mort, l'axe thématique du texte. Le poète s'efforce de suivre cette ligne directrice dans chacun de ses vers, ce qui a fait pencher le jugement de Carlos Montemayor du côté du créationnisme plus que de celui du surréalisme.

Dans le paysage littéraire de l'époque, dominé par les Contemporáneos, la poésie d'Efraín Huerta a pu en surprendre plus d'un. Ses vers obscurs déployant des images souvent violentes et parfois morbides détonnaient. Tout porte à croire que la poésie de Juan Larrea a

---

<sup>424</sup> MONTEMAYOR, Carlos, *Efraín Huerta*, México, Editorial Terra Nova, 1985, p. 11-12.

<sup>425</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 21.



reçu le même accueil car bien que mis en avant par Gerardo Diego dans ses anthologies, cet auteur reste encore absent de certaines anthologies regroupant des poètes de sa génération<sup>426</sup>.

Chacun à sa façon peint des mondes obscurs au mépris des lois de la syntaxe et de la ponctuation. L'absence de ponctuation forte est une caractéristique de la poésie de Juan Larrea, et ce, dès ses tous premiers poèmes. Parmi les vingt-quatre poèmes de l'anthologie de Gerardo Diego, aucun ne présente de points ni de virgules. Seuls quelques points d'interrogation surgissent de loin en loin<sup>427</sup>. Sans ponctuation, les mots se heurtent les uns aux autres ce qui contribue à renforcer les effets sonores et à troubler le sens des vers. À ces effets s'ajoute une syntaxe bien souvent mise à mal, comme dans ce poème de *Versión celeste* intitulé « Sin espada » :

El río la noche el fuego de vivir  
los cabellos pulpo las necesidades de una lluvia  
a compartir  
el espejo más reprimido  
el menos rapaz  
las piernas más puras que las esclusas  
solas sobre el abandono  
las manos ennegrecidas por negras flores como ojos cerrados

Tú sola puedes separarnos<sup>428</sup>

L'omission de la ponctuation ainsi que l'enjambement abusif et inattendu perturbent le sens. Sans aucune virgule, les mots sont comme aspirés par la lecture et se bousculent, obligeant le lecteur à s'y reprendre à plusieurs fois avant d'identifier leurs fonctions dans les phrases. De ce fait, l'auteur est contraint de laisser un espace entre la strophe et le dernier vers pour marquer une pause. Efraín Huerta, quant à lui, n'est pas aussi réfractaire à la ponctuation que Juan Larrea. Dans *Absoluto amor*, il fait un usage modéré de la virgule et utilise le point afin de conclure une strophe. Dans les six premiers poèmes du recueil, le point n'apparaît que sporadiquement et il existe même un poème qui n'en présente aucun : il s'agit du troisième, « Luz de luna de bahía... »<sup>429</sup> ; mais la syntaxe suffit à éclairer son sens. En revanche, le poète mexicain partage avec Juan Larrea son goût pour l'enjambement inattendu, ce qui peut occasionner des perturbations du sens comme dans ces strophes de « A lo largo del viento » :

---

<sup>426</sup> On pense par exemple à *Antología del grupo poético de 1927*, éditée par Vicente Gaos en 1975, Madrid, Ediciones Cátedra.

<sup>427</sup> DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., dans « Ribera en que comienzan las conjeturas » p. 256, dans « Necesidades de flauta » p. 248, et dans « Otoño IV el obsequioso » p. 243-244.

<sup>428</sup> LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 277.

<sup>429</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 10.

[...] Porque sin un espejo que romper  
inerte  
caería sin sentido  
en aquel amplio zócalo de recuerdos  
a la mitad del río  
en el vientre de los tranvías  
en el seno de unos ojos sin nada.

Me hieren sin querer  
las inmóviles ramas de los edificios  
los árboles sin manzanas  
la imagen de una tormenta sin memoria.

Sangrando  
con sus dientes helados  
las velocidades y las bocas  
una lluvia sin piernas  
y con los hombros cercenados  
moja el principio de la noche.[...] <sup>430</sup>

L'enjambement dans les trois premiers vers de la première strophe trouble le sens et laisse croire que l'adjectif « inerte » se rapporte à « espejo » plutôt qu'au sujet poétique. De même, dans la troisième strophe, la syntaxe se trouve altérée dès le premier vers car le sujet du gérondif peut tout aussi bien être « las velocidades y las bocas » que « una lluvia de piernas ». Si le poète avait fait appel à la virgule au cœur des strophes, le sens aurait été plus transparent. Mais tel n'est pas son objectif car, tout comme Juan Larrea, il essaie diverses combinaisons de mots sans ponctuation ni respect de la syntaxe. Ainsi le vers devient la grammaire de tous les possibles.

Il existe un autre élément commun à Juan Larrea et à Efraín Huerta qui pointe dans chacun des deux textes cités : leur goût pour les mêmes isotopies. Les poèmes choisis sont représentatifs des motifs qui apparaissent à plusieurs reprises dans leurs textes. Les champs lexicaux du corps humain (« cabellos », « piernas », « manos », « ojos » pour le premier ; « vientre », « seno », « ojos », « bocas », « dientes », « piernas », « sangrando » et « hombros » pour le second), ceux de l'obscurité (« noche », « ennegrecidas », « negras » pour le premier ; « noche » pour le second) et ceux de l'eau (« río », « pulpo », « lluvia », « esclusas » pour Juan Larrea ; « río », « tormenta », « lluvia », « moja » pour Efraín Huerta) et, enfin, celui de la transparence et du reflet à travers le motif du miroir commun aux deux poèmes. Enfin, on retrouve dans les poèmes d'*Absoluto amor* le procédé dont use Juan Larrea pour élaborer ses métaphores : établir une analogie entre des éléments de nature différente. Il relie un lieu avec un élément abstrait « zócalo de recuerdos », une partie du corps humain

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 26.

attribué à un objet inanimé « el vientre de los tranvías » ou à un phénomène naturel « lluvia sin piernas ».

Contrairement aux autres poètes qu'Efraín Huerta sollicite dans ses lettres, Juan Larrea jouit d'un statut un peu différent. L'épistolier a certes été impressionné par ses vers dans l'anthologie de 1932 mais le contact avec son œuvre a été trop restreint pour avoir exercé sur lui une influence notable. Le recueil *Oscuro dominio* (1934) de Juan Larrea a paru alors que le jeune homme était déjà en train d'élaborer son propre recueil<sup>431</sup>. Paradoxalement, Efraín Huerta est le poète en langue espagnole qui s'apparente le plus à Juan Larrea. Néanmoins, cette analogie ne vaut que pour ses trois premiers recueils puisqu'ensuite il va laisser place à l'incursion du réel dans ses poèmes, délaissant les postulats d'avant-garde pour s'adonner à une poésie plus ancrée dans le réel. La démarche de Juan Larrea a été un peu différente car après ses premiers textes fortement marqués par le créationnisme, il a approfondi ses recherches sur la langue pour trouver une voie d'expression authentique. Quoi qu'il en soit, à la même époque ces deux auteurs ont coïncidé dans leur façon d'écrire et de traduire leurs états d'âme et cette convergence ne pouvait pas manquer d'être signalée dans un travail de recherche consacré à la poésie d'Efraín Huerta.

Notons toutefois que le poète mexicain reconnaît volontiers l'influence de l'écriture de Juan Larrea sur ses propres textes, en particulier en ce qui concerne l'usage des blancs typographiques :

Eso lo escribiste en marzo cuando todavía Juan Larrea no hacía lindos vacíos en mis versos y por lo tanto cuando descubrí el formidable aliento de su poesía en apariencia deshilvanada y confusa pero con un inmenso tesoro de imaginación justamente con una rapidez bellísima en la lectura.<sup>432</sup>

Ainsi les blancs typographiques inspirés de Juan Larrea apparaissent de temps en temps dans les textes du poète mexicain non seulement dans certains de ses poèmes inédits mais aussi dans ceux qui ont été publiés dans *Absoluto amor* en 1935. S'il s'agit d'un héritage qu'il revendique fièrement dans cette lettre de 1934, Efraín Huerta va peu à peu s'en détacher. On trouve par exemple, dans un poème publié en décembre 1938 dans le premier numéro de *Taller* au seuil de son poème « La poesía enemiga » une épigraphe de Juan Larrea<sup>433</sup>. Or, dans

---

<sup>431</sup> Voir le chapitre 7.

<sup>432</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 3 r°.

<sup>433</sup> *Taller I-VI. Diciembre de 1938-Noviembre de 1939*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias de México », México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 45.

le recueil *Los hombres del alba* (1944) dans lequel va paraître ce texte, l'auteur va supprimer cette épigraphe<sup>434</sup>.

---

<sup>434</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p.84.



## Conclusion provisoire

L'analyse des lettres qu'Efraín Huerta a écrites à Mireya Bravo entre 1933 et 1935 nous a permis de souligner trois pratiques concomitantes de leur auteur : la lecture, l'écriture épistolaire et l'écriture poétique. Nous avons constaté que son écriture poétique se forge au contact de ces lectures à tel point que seulement deux ans et demi après sa première lettre à Mireya, il publie son recueil *Absoluto amor* en août 1935.

Dans le premier chapitre, nous avons abordé certaines lettres du fonds Efraín Huerta pour leur caractère documentaire. En effet, ces documents inédits présentent souvent des informations concernant le contexte dans lequel évoluait l'auteur au début des années 1930. De même qu'un historien devant un fonds d'archives, nous avons recensé çà et là les détails susceptibles d'éclairer les circonstances dans lesquelles le jeune étudiant s'est initié à la poésie. Nous avons observé que les anthologies ainsi que les revues occupaient une grande place parmi ses lectures, à tel point qu'il s'en est inspiré et a élaboré des petites anthologies manuscrites contenant des textes de ses camarades et de lui-même.

À partir de l'idée que la lecture peut être considérée comme un vecteur de création littéraire, nous avons tenté de signaler le lien entre la pratique citationnelle et la création poétique dans le deuxième chapitre. Cette fois, nous n'avons pas envisagé les lettres uniquement comme des sources documentaires mais nous avons fait de certaines d'entre elles l'objet de notre étude. En effet, les lettres ne sauraient être uniquement considérées comme des sources d'informations sur le contexte de l'époque : elles constituent aussi des textes littéraires qui, passés au crible de l'analyse, révèlent le rapport que l'auteur entretenait à cette époque avec la lecture et l'écriture poétique. De cette façon, nous avons pu découvrir que les traces de la lecture que constituent les citations ont nourri ses propres écrits et qu'en aucun cas, l'influence n'est venue pallier les faiblesses de l'auteur ou même trahir un manque de personnalité. À ce propos, André Gide précise que la puissance de l'influence « vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-même [...] »<sup>435</sup>. Sans pour autant aller jusqu'à affirmer que l'influence en littérature fonctionne comme un miroir de soi-même, celle-ci a tout de même agi sur lui comme un vecteur de création en

---

<sup>435</sup> GIDE, André, *De l'influence en littérature*, Paris, Allia, 2010, p. 17.

infléchissant ses perspectives créatrices vers une écriture toute personnelle. C'est pourquoi nous avons tenu à aborder la citation comme une répétition fertile du texte d'autrui en saisissant ses différents modes d'apparition dans la correspondance d'Efraín Huerta.

Enfin, si la confrontation de la citation isolée avec son texte d'origine a montré que le poète pouvait en détourner le sens de départ et créer par là un sens nouveau, la confrontation de la citation intégrée avec le texte qui l'accueille nous a amenée à la même conclusion : la citation intégrée permet à l'apprenti-poète d'acquérir une voix propre. Hormis la comparaison entre la poétique de Juan Larrea et celle d'Efraín Huerta qui ne cherche pas à mettre en avant l'influence du premier sur le second mais seulement leurs points de convergence, l'analyse des citations intégrées aux lettres du fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique a mis en évidence le rôle fondamental que joue la pratique citationnelle dans l'acquisition d'un langage poétique personnel. Ce rôle est si essentiel que la lecture a pu laisser des traces dans les propres poèmes de l'épistolier sans qu'il n'y prenne garde.

**Deuxième partie :**

**De la correspondance  
au recueil**





Au-delà du caractère anecdotique et des données d'ordre biographique qu'elle possède, la correspondance d'un écrivain dévoile bien souvent un espace qui, s'il ne donne pas à voir la genèse d'une œuvre, en accompagne du moins l'élaboration. À ce propos, Vincent Kaufmann, dans l'introduction à son ouvrage *L'équivoque épistolaire* consacré à l'étude de correspondances de certains grands auteurs français et étrangers, déclare que :

[...] pour certains écrivains, la pratique épistolaire est, indépendamment de son éventuelle valeur esthétique, un passage obligé, un moyen privilégié d'accéder à une œuvre. Et plus généralement, lorsqu'elle ne joue pas ce rôle initiateur, elle fonctionne comme un laboratoire. Elle accompagne le travail de l'écrivain, elle lui permet d'éprouver, dans sa relation à un autre déjà absent, une forme particulière de parole avec laquelle il se tient au plus près de l'écriture proprement dite.<sup>436</sup>

Deux modalités d'accès à l'écriture par le biais de la pratique épistolaire se révèlent alors : la lettre constitue ou bien un point de départ pour l'écriture ou bien son « laboratoire »<sup>437</sup>. Comme il l'explique ici, l'une ou l'autre de ces modalités interviennent dans les correspondances d'écrivains. Pour Efraín Huerta, nous observerons que ces deux rôles se font jour dans sa correspondance : en même temps que la lettre l'initie à l'écriture, elle lui permet de l'appriivoiser au fil du temps en faisant l'expérience de l'absence de la destinataire, Mireya Bravo.

Prenant appui sur cette considération de Vincent Kaufmann, nous tâcherons, dans cette deuxième partie, de comprendre la portée que la pratique épistolaire a revêtue dans l'apprentissage poétique de l'épistolier, lequel n'est plus considéré par nous en tant que lecteur ou récepteur, comme dans la première partie de notre travail, mais en tant que créateur. En quoi la rédaction régulière de lettres l'a-t-elle conduit sur la voie de l'écriture ? Quelles sont les caractéristiques du discours épistolaire qui ont laissé une trace dans ses écrits ? À cette première série d'interrogations viendra se superposer une seconde : l'auteur est-il parvenu à se détacher de la forme épistolaire afin d'élaborer son œuvre poétique ? Quel rôle la pratique épistolaire a-t-elle joué dans son accès à la création littéraire ?

Nous avons pour objectif dans cette partie d'éclairer le lien entre la pratique épistolaire et l'écriture poétique qui s'opère dans la correspondance adressée par Efraín Huerta à Mireya

---

<sup>436</sup> KAUFMANN, Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 8.

<sup>437</sup> Pour l'instant, nous n'entendons pas le terme « laboratoire » au sens où l'entendent les généticiens, c'est-à-dire au sens d'espace de création susceptible de renfermer des brouillons, mais simplement comme un espace qui offre à son auteur la possibilité de s'essayer à l'écriture, par le biais du discours épistolaire. Nous développerons cette notion de « laboratoire » dans la troisième partie de notre travail.

Bravo. Plutôt que de proposer une analyse chronologique des documents de ce fonds – qui n’aurait pas été dénuée d’intérêt puisqu’elle aurait permis d’éclairer les progrès scripturaires de l’auteur – nous avons préféré nous intéresser aux différents éléments propres au discours épistolaire susceptibles de favoriser l’accès au littéraire. Tout en ayant à cœur d’effectuer un va-et-vient entre les lettres et les poèmes que contient cette correspondance, notre approche est infléchie par l’hypothèse selon laquelle la pratique épistolaire aurait acheminé le poète vers l’écriture poétique. Aussi, dans un premier chapitre, étudierons-nous les spécificités de la lettre susceptibles de solliciter l’imagination de l’épistolier et donc de favoriser son accès à la poésie. Dans un deuxième chapitre, nous nous arrêterons sur le statut du destinataire dans les lettres afin de comprendre à quel point celui-ci a pu motiver le passage du discours épistolaire au discours poétique. Enfin, dans le dernier chapitre, nous analyserons le premier recueil de l’auteur, *Absoluto amor*, publié en août 1935, soit deux ans et demi après le début de ses premiers échanges avec Mireya Bravo, à la lumière de cette correspondance afin de saisir autant que faire se peut la façon dont l’auteur a réussi à s’affranchir du poids de la correspondance pour créer une œuvre poétique significative.

## Chapitre 4 : Pratique épistolaire et création littéraire

L'étude des influences menée dans la première partie de ce travail a montré que le langage poétique s'invite très fréquemment dans la lettre et lorsqu'il s'agit de poèmes d'autrui, l'épistolier a pour habitude de préciser l'origine de sa trouvaille et de la différencier visuellement de son propre discours par une certaine disposition des vers sur la page, par l'emploi de guillemets ou encore par l'indication du nom de l'auteur. Or, en ce qui concerne ses propres textes, la frontière entre le discours épistolaire et le texte poétique n'est pas aussi limpide et il arrive que l'un se confonde avec l'autre : la lettre se laisse parfois contaminer par le langage poétique tandis que le poème prend souvent des allures de lettre. S'il existe une porosité certaine entre le discours épistolaire et le discours poétique dans la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo, au sens où l'un et l'autre s'interpénètrent, il est néanmoins difficile de confondre une lettre avec un poème. En effet, l'épistolier établit toujours une distinction claire entre les deux par la disposition du texte sur la page : dans le cas où le poème n'est pas physiquement isolé dans un livret à part, il apparaît généralement séparé du discours épistolaire par un espace ou bien par un saut de page.

La question du lien entre le discours de la lettre et celui du poème se pose malgré tout puisque la poésie occupe une place considérable dans sa correspondance. Par exemple, le poète a rédigé plus de quatre-vingts poèmes pour l'année 1934 – laquelle représente l'année la plus significative dans le processus de création de son recueil – répartis dans soixante-seize envois<sup>438</sup>. Des livrets contenant plusieurs poèmes figurent parmi ces documents, ce qui explique que le nombre de poèmes dépasse le nombre total d'envois. Ce foisonnement créateur trahit non seulement l'importance que revêt l'écriture poétique pour l'auteur cherchant à la partager avec sa correspondante mais suggère aussi une certaine prépondérance du discours poétique sur le discours épistolaire. Afin de mettre en lumière la nature des rapports que l'auteur instaure entre la lettre et le poème dans sa correspondance, nous essaierons, dans ce présent chapitre, d'éclairer les principales caractéristiques de l'écrit épistolaire, d'une part, et de comprendre en quoi cette pratique aurait été susceptible de favoriser l'éclosion poétique, d'autre part.

---

<sup>438</sup> Ces chiffres ne prennent en compte que les documents datés et non les documents sans date se trouvant dans la boîte 7 dont une partie serait susceptible d'avoir été écrite en 1934.

Mais avant d'entreprendre une analyse de cette nature, il convient d'apporter quelques éclairages notionnels concernant la lettre et de proposer une terminologie claire sur la nature des différents documents composant le fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique.

La lettre intervient pour remplir le vide créé par l'absence de celui à qui on s'adresse. Marie-Claire Grassi la définit de la sorte : « La *lettre* se dit d'un écrit qu'on envoie à un absent pour lui faire entendre sa pensée »<sup>439</sup>. Le poème, à la différence de la lettre, n'instaure pas de relation dialogique avec un destinataire identifiable puisqu'il s'adresse à un public multiple et n'a pas forcément vocation d'engager un dialogue avec celui-ci, sa fonction première n'étant pas communicative mais esthétique. À partir de cette observation, la distinction entre les deux types de textes paraît claire et il semble difficile de les confondre. Pourtant, dans la correspondance d'Efraín Huerta un trouble générique touchant le poème et la lettre subsiste.

Afin de dissiper un tant soit peu le trouble autour de cet ensemble hétérogène, nous proposons une classification des lettres qui composent le fonds Efraín Huerta qui en facilitera notre étude par la suite. Nous entendons par « lettre » tout document adressé à Mireya, envoyé ou donné en mains propres et quelle que soit sa nature. Elle peut ne contenir aucune référence poétique et dans ce cas nous l'appellerons la « lettre ordinaire ». En effet, les lettres ordinaires autrement appelées « lettres authentiques »<sup>440</sup> sont ces « [...] lettres qui parlent de choses et d'autres (aussi quotidiennes et banales que possible), sans avoir d'enjeu capital, ni d'autre fonction que d'entretenir le lien socio-affectif entre les membres de l'échange »<sup>441</sup>. Ces lettres qui n'évoquent que les menus détails de la vie sont rares dans ce fonds car l'épistolier fait presque systématiquement référence à ses lectures ou à sa propre poésie. Par opposition aux lettres ordinaires, il y aurait donc des lettres « extra-ordinaires » qui sont celles qui s'échappent de la quotidienneté et des soubresauts de la vie de son auteur grâce à la littérature. Plusieurs types de lettres font partie de cette catégorie et nous les avons distinguées en fonction de la façon dont la poésie – et plus généralement la littérature – s'y invite. Lorsque la lettre sert d'écrin au poème, nous l'appelons la « lettre-poème » ; le poème peut y être inséré avec ou sans introduction préalable. À ce titre, les petites anthologies manuscrites d'Efraín

---

<sup>439</sup> GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 4.

<sup>440</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », in SIESS, Jürgen (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 15.

<sup>441</sup> *Ibid.* p. 15.

Huerta figurent dans cette catégorie. Il faut ensuite distinguer la « lettre-poème » de la « lettre poétique », c'est-à-dire la lettre qui se présente comme une lettre ordinaire mais laisse affleurer un langage poétique. Enfin, il existe un autre type de lettres dans ce fonds, celles où se mêlent la poésie et le discours épistolaire : c'est la « lettre-citation » qui laisse émerger un ou plusieurs fragments de poèmes à la surface de la prose. Ces « lettres-citations » sont généralement accompagnées de réflexions de l'auteur et s'apparentent bien souvent à des carnets de travail.

Cette terminologie, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir au cours de ce chapitre et des chapitres suivants, n'a d'autre objectif que de faciliter l'appréhension des différents documents du fonds. Elle n'est en aucun cas fermée puisque ces caractéristiques peuvent se rencontrer au sein d'une lettre, par exemple une lettre qui présenterait un poème entier ainsi que des citations. La nécessité d'établir une telle typologie témoigne de l'interaction évidente entre l'épistolaire et le poétique qui se joue dans les lettres du fonds Efraín Huerta. Le dialogue entre les deux genres est si fréquent dans cette correspondance qu'il nous amène à émettre l'hypothèse selon laquelle la pratique épistolaire aurait permis à Efraín Huerta d'accéder à sa propre poésie.

#### **4.1 La lettre à la confluence de l'amitié et de l'amour**

Avant de pousser plus avant l'analyse de l'incidence que la pratique épistolaire communique à la création poétique d'Efraín Huerta, il convient de revenir sur la nature de la relation qui l'unit à son amie et qui s'exprime tout au long de cette correspondance. Certains aspects vont en effet nous offrir l'occasion de mieux comprendre les stratégies discursives que le poète met en œuvre dans ses lettres.

La correspondance possède cette spécificité qu'elle peut être abordée de deux façons différentes : soit par une lecture épisodique en ne s'arrêtant que sur certaines missives, soit de façon continue en l'abordant intégralement et en suivant l'ordre chronologique des lettres qui la composent. Du fait de sa structure, une lettre peut être lue seule et sans rapport avec la correspondance qui l'entoure et même si le lecteur qui n'en est pas le destinataire perd certains détails liés aux circonstances lui restant inconnues, il saisit le texte ainsi que le cheminement de pensée de son auteur. La correspondance, quant à elle, donne une vision plus globale de la relation entre l'épistolier et son destinataire et permet d'en comprendre les enjeux avec davantage de recul. En ce qui concerne la correspondance d'Efraín Huerta, seule

une lecture d'ensemble donne la possibilité d'appréhender leur relation dans toute sa complexité. En effet, une vue fragmentaire du fonds pourrait conduire à déduire des conclusions erronées, car bien souvent, une certaine ambiguïté émane de ces lettres à Mireya laissant tantôt croire qu'elle est sa fiancée, tantôt son amie ; or, la lecture complète de la correspondance conduit à lever tous ces doutes et à fixer de façon nette les vérités sur leur relation. Jusqu'à présent, nos analyses n'avaient demandé que peu d'explications biographiques, c'est pourquoi les anecdotes contenues dans les lettres avaient modérément retenu notre attention ; toutefois à partir du moment où le rapport entre l'épistolaire et le poétique représente notre objet d'étude, le retour sur certains événements intimes évoqués dans les lettres se justifie. Certes, notre démarche paraît bien intrusive puisqu'une « [...] infraction est commise par rapport au contrat épistolaire initial »<sup>442</sup> mais elle est nécessaire afin de dissiper le trouble qui entoure cette correspondance. Pour cela, nous allons tenter de reconstruire l'histoire qui se tisse au fil des missives en nous appuyant sur certains détails se répétant dans les lettres. En effet, faute de pouvoir confronter nos données à la biographie ou au témoignage des protagonistes, nous devons considérer l'occurrence répétitive de certains événements dans différents courriers comme un gage de vérité.

Contrairement à ce que laisse croire un grand nombre de lettres d'Efraín à Mireya rédigées dans les premières années de leur correspondance, Mireya n'est pas fiancée à Efraín et leur relation est amicale. Néanmoins, leur amitié n'est pas dénuée d'ambiguïté et la lecture continue de l'ensemble de ces lettres va nous aider à comprendre qu'il s'agit d'une amitié amoureuse, autrement appelée par Marie-Claire Grassi, « amitié-amour »<sup>443</sup>.

Le 3 mars 1933 est une date-clé dans l'histoire d'Efraín et de Mireya car c'est celle du jour de leur rencontre et elle est si importante pour l'épistolier qu'il y fait référence à plusieurs reprises. Il y fait allusion une première fois dans une lettre de juillet 1936 en plaçant cet événement en rapport avec l'histoire du communisme en Europe et rappelle que : « Desde el día en que encarcelaron a Ernesto Thaelman, es decir el día en que te conocí, no has dejado de preocuparme en todos sentidos »<sup>444</sup>. Il est intéressant de noter la façon dont il retrace leur idylle en fonction des événements marquants l'histoire du communisme, démarche qu'il n'avait pas l'année précédente, lorsqu'il était encore éloigné de ces préoccupations politiques. L'auteur nous apprend qu'il a connu Mireya pour la première fois, le 3 mars 1933, c'est-à-

---

<sup>442</sup> HAROCHE-BOUZINAC, G., « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », *art. cit.*, p. 198.

<sup>443</sup> GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>444</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 8, fol. 2 v°.

dire le jour de l'arrestation d'Ernest Thälmann, un homme politique communiste allemand. Une lettre non datée apporte davantage de précisions sur les circonstances de cette rencontre : « Bien sabemos lo que pasó poco después: se empeñó en presentarme a ti (tres de marzo). Yo adiviné el peligro de enamorarme. Di unas cuantas brazadas al aire y me cogí del rumbo tuyo »<sup>445</sup>. La personne à laquelle il fait référence ici et qui a mis les deux amis en contact est Rafael Solana, son camarade de classe issu comme lui du groupe A-1 de l'ENP. L'épistolier prétend que dès l'instant où il a posé les yeux sur Mireya il en est tombé amoureux, ce qu'il confirme de nouveau dans un courrier de 1938, soit cinq ans après leur rencontre :

El 3 de marzo de 1938, muy cercano, cumpliré 5, V, five, cinq años de amarte interrumpidamente – no cuento los miserables meses, meses, provocados por mis celos convertidos en brutalidades –, y creo que otros tantos continuaría queriéndote en la misma forma.<sup>446</sup>

Après ce fameux 3 mars 1933, qui n'est d'ailleurs pas dénué de valeur symbolique (3/3/33), ils commencent à se fréquenter et à échanger sur leurs lectures ainsi que sur leurs créations poétiques. Plus tard, l'épistolier revient dans l'un de ses courriers sur les activités qu'ils partageaient avec un grand bonheur à cette époque :

Eres mi única amiga. Sólo mi reverdecida voluntad te entiende. Y nadie te comprende como yo. Sabemos mucho uno del otro, no demasiado quizás, pero sí lo justo para reñir, regañar, etc., y volver a ser los mismos burlones de siempre, viajando en tranvía, yendo al cine, a los cafés de a ¡15! centavos taza, comprando revistas, soñando, etc., y continuar siendo los bienaventurados jóvenes o símbolos.<sup>447</sup>

Même si Efraín écrit avoir aimé Mireya dès le début de leur relation, lors des premières années de leur correspondance, ils ne sont que de bons amis qui ont en commun un même goût pour la lecture, le cinéma et la discussion. Néanmoins, il semble que leur amitié se renforce en juin 1933, un mois au cours duquel il va rédiger de nombreux poèmes pour et sur Mireya. Ainsi, à la date du 3 mars s'ajoute le mois de juin qui représente un moment important dans leur histoire mais dont les détails ne sont pas révélés dans les lettres. Il s'agirait d'une époque idyllique qui aurait inspiré à l'auteur son poème « Verdadero junio »<sup>448</sup> glissé dans *Absoluto amor*.

---

<sup>445</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 76, fol. 5 v°.

<sup>446</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 14, fol. 1 r°.

<sup>447</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 34.

<sup>448</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 7, fol. 2 r°. : « Hemos vuelto, por suerte tuya a los lindos tiempos de 1933, en junio. Verdadero junio ».



Malheureusement, cet amour platonique va connaître quelques soubresauts dont l'auteur fait part de loin en loin dans ses missives et qui vont venir assombrir leur amitié. Tout d'abord, il semble qu'Efraín ait déclaré sa flamme à Mireya ; c'est en tout cas ce qu'il raconte dans un texte tapé à la machine et qui s'apparente plus à un écrit fictif qu'à une véritable lettre : il imagine son amie comme si elle était un personnage de fiction en utilisant la troisième personne du singulier. Ce texte, sûrement écrit plusieurs années après leur rencontre, reconstitue leur histoire :

Mis observaciones acerca de la curva ascendente o descendente que seguía mi cariño y mi grado de acercamiento para con ella, la forma y el tema siempre cambiante de mis poemas (ya fuera mexicano o extranjero el poeta de mis preferencias), todo lo tenía ya analizado con la mayor de las frialdades. Así hubiera querido analizar la torpe declaración de amor que marcó la primera neblina en los largos meses de nuestra amistad indefinible.<sup>449</sup>

Dans ce passage revenant sur la relation de l'épistolier avec son amie, ce dernier fait preuve de sincérité en reconnaissant ses faux pas. La comparaison entre son raisonnement « froid » sur la littérature et ses propres écrits contraste avec l'émotion qui s'est emparée de lui lorsqu'il s'est agi d'exprimer ses sentiments dans une déclaration d'amour maladroitement formulée. Le jugement sévère qu'il porte sur lui-même et sur ce moment décisif sous-entend qu'il aurait essuyé le refus de Mireya. Pourtant, leur correspondance des trois premières années n'est pas marquée par un changement de ton particulier et n'est pas non plus interrompue brutalement, ce qui signifie que cette déclaration n'a pas entamé leur amitié, comme en témoigne cette lettre de novembre 1933 dans laquelle il évoque sa déclaration :

Todo fue culpa del aumento de mi cariño: de lo más suave, ternura, hasta el casi deseo. Siempre te querré demasiado. Me disgusta escribir « querré » ; siempre te amaré. Me basta con que me creas y me quieras. Todo pasará, Mireyín, te aseguro que me calmaré y que volveré a ser tu hermano. ¡ Pero no quiero perderte ahora ni nunca !<sup>450</sup>

Le passage du statut d'amoureux transi à celui de « frère » est révélateur ici de l'audace dont il a dû faire preuve lorsqu'il s'est déclaré à la jeune femme. Leur correspondance se déroule sans autre anicroche jusqu'en 1936 où elle prend un tournant décisif. En effet, leurs échanges de l'année 1936 se distinguent nettement de ceux des années précédentes car un vent glacial est venu geler leur amitié. À l'occasion d'une lettre de janvier 1936, Efraín accable Mireya de reproches portant sur sa vie, ses études et surtout sur ses fiançailles :

---

<sup>449</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 85, fol. 2 r°.

<sup>450</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 3, fol. 1 r°.

Todo lo que haces es que yo con frecuencia me calle los reproches que debo (?) hacerte. ¿Por qué dejas que H.M te visite estando yo ahí, en tu casa? ¿No comprendes que para él es molestísima mi presencia? ¿No sabes de sobra que yo no lo soporto por insustancial y mustio? La próxima vez, me salgo llegando él. Como me saldré el día que te encuentre como hoy, perdida de ti, vagando. ¿Qué hiciste de tu cerebro, querida burguesita?« ¡Me gusta mucho el poeta! » Qué terrible frase, Andrea ; qué injusta. ¿Y al hombre, al hambre de ti que soy, dónde lo dejas? ¿No he vivido de ti meses y meses, tragándome tu noviazgo?<sup>451</sup>

La lettre dans laquelle l'épistolier déverse toute sa colère envers Mireya est à l'image du passage reproduit ci-dessus : elle est l'une des plus agressives de cette correspondance. Ces quelques lignes laissent entrevoir la raison fondamentale expliquant le dépit d'Efraín : Mireya est fiancée à un autre. Même s'il est froissé dans son orgueil, le jeune homme continue de la fréquenter et, par conséquent, de lui écrire, mais les lettres de l'année 1936 révèlent que les liens qui l'unissent à elle se sont quelque peu distendus. En février 1936, il fait part à son amie de sa volonté de ne plus recevoir de ses nouvelles et lui fait savoir : « Lo siento por todos nosotros pero te suplico que no vuelvas a escribirme. Yo regresaré y habré de verte. [...] Yo mismo sé que no soy indispensable para ti. Tú amas a tu novio. Él te ama. Cuídense como es debido entre ustedes. Dejémonos en paz »<sup>452</sup>. Pourtant, leurs échanges vont persister dans le temps et devenir plus cordiaux, comme dans cette lettre du mois de mai où il lui demande de l'excuser pour ses offenses et semble accepter son fiancé<sup>453</sup> : « Sé que *jamás* volveré a ofenderte ; sé que a Héctor lo estimo justamente porque siempre ha sido muy noble y correcto conmigo. Los quiero a los dos : a ti y a él »<sup>454</sup>. Efraín est donc passé de l'agressivité et du dépit à l'apaisement et va même jusqu'à tolérer son rival. Il n'en demeure pas moins que sa douleur persiste et qu'il ne manque pas de le lui rappeler quand l'occasion se présente : « Te he peleado fieramente, pero he perdido ; he reñido por ti en todas las formas, y me han ganado. Te he perdido porque casi no tengo ambiciones, y por el hecho de vivir medios distintos. Sólo poseo y creo merecerla : tu infinita confianza y sinceridad. Por ahora me bastan. »<sup>455</sup> Ces lignes où le poète reconnaît avoir perdu son amie ont été écrites en juin 1937, soit un an et demi après la lettre de reproches de 1936. Or, ce passage traduit une vision assez archaïque de la femme qui n'est pas libre de ses choix de vie puisqu'il justifie ses

<sup>451</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 4 bis, fol. 3 r°.

<sup>452</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 2 bis, fol. 2 r°.

<sup>453</sup> Celui qu'il désignait par les initiales H M et à qui il fait allusion ici en évoquant un certain Héctor est de toute évidence le fiancé de Mireya mais nous n'avons pas réussi à identifier qui était Héctor, faute de plus de détails sur lui dans la correspondance.

<sup>454</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 11. Le mot en italique est souligné dans la lettre.

<sup>455</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 13. Cela s'explique par le fait qu'il ne cesse jamais de l'aimer, comme il l'exprime dans cette lettre de novembre 1936 : « Dos meses largos fuera de México—bastantes días cerca de tu novio—, me bastaron para definir mi trato para contigo. [...] Te amo con toda mi alegría. » ; boîte 4, document n° 2, fol. 2 r°.

fiançailles pour des raisons sociales « por el hecho de vivir medios distintos » ainsi que par la supériorité, sûrement sociale elle aussi, de son rival en disant « me han ganado ». Mireya y apparaît passive et il est bien regrettable de ne pas disposer de ses lettres pour observer de quelle façon elle a pu ou non se défendre d'une telle vision.

Il semblerait que Mireya et Efraín ne se soient véritablement rapprochés qu'en 1938 car les lettres de cette année-là ainsi que les suivantes montrent qu'ils partagent une intimité toute nouvelle. L'amitié a laissé place à l'exaltation de l'amour et l'auteur ne se lasse pas de l'exprimer. En janvier 1938, soit trois ans avant leur mariage, il lui écrit une très belle lettre dans laquelle il reconnaît que sa colère s'est muée en amour qui, cette fois, est correspondu :

Perdóname, mi antigua y juvenil vehemencia ha muerto. La tristeza y la alegría me destrozan igualmente, sin que yo tenga poder para hacerlas a un lado. Estoy sí, convencido de que sólo te tengo a ti. Cuando nos unimos pensé en las cosas que haríamos juntos. Sigo pensando. Pero hasta mi agresividad ha desaparecido. Soy una persona fatalmente enamorada. [...] Darling : si algún hijo mío llegase a habitar tus entrañas, no lo mates. Recibámoslo.<sup>456</sup>

La lecture continue de cette correspondance nous a permis de comprendre que pour l'époque qui nous concerne, c'est-à-dire celle qui précède la publication d'*Absoluto amor*, en 1935, et malgré l'apparence passionnée que peuvent parfois prendre certaines lettres ordinaires à Mireya, leur amour reste, en réalité, platonique. Cette vive inclination pour Mireya correspond à ce que Marie-Claire Grassi appelle « l'amitié-amour » mais que nous préférons désigner par le terme « amitié amoureuse » et qui se manifeste par des lettres « en demande affective, dans l'indécision et l'ambiguïté des sentiments »<sup>457</sup>.

L'incursion dans l'intimité des correspondants nous aura offert l'occasion de comprendre qu'Efraín Huerta a dû attendre cinq longues années avant que Mireya n'accepte de répondre à son amour. La lecture suivie de la correspondance a dévoilé la nature de la relation des correspondants et surtout les intentions de l'épistolier tout au long de cet échange de lettres. Bien qu'épris d'elle dès le début, il ne voit son amour partagé que beaucoup plus

---

<sup>456</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 4, document n° 27, fol. 2 v°. Il évoque une trahison dans cette lettre et nous apprenons que Mireya se donne à lui le 16 décembre 1938 : « Domingo 16 de enero de 1938 : había una luna, incapaz de hacer el menor daño, imposibilitada para despeinarte. Una luna grande, amarillenta primero, clara momentos más tarde. Misteriosa, siempre. Pero te despeinaste para mí; te desnudaste para mí. Nos quemamos la piel, la boca. Temblaron nuestros jóvenes sexos, que tanto y tanto tiempo se habían deseado. Te convertiste en mi mujer, en mi compañera, en mi pálida amante de veintiún años. ¡Mireya mía, adorable, mi recién nacida! Cabellos, ojos, labios, rodillas, pensamientos, corazones nuestros. Mi vida era tuya desde hacían seis años. Sin embargo... ¡Nada! Podría sublevarme algo, si pudiera; el maravilloso acto de tu entrega todo lo borra, niña ».

<sup>457</sup> GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, op. cit., p. 94.

tard, ce qui signifie qu'avant 1938, et donc avant la publication de son premier recueil, *Absoluto amor*, en août 1935, Efraín n'est pas fiancé à Mireya. Ce détail biographique pourrait passer pour anecdotique s'il n'était déterminant dans la construction de son discours épistolaire.

#### 4.2 La lettre : une « re-création du réel »<sup>458</sup>

L'écriture poétique d'Efraín Huerta se construit au fur et à mesure qu'il pratique la lecture mais elle s'élabore aussi au gré des lettres qu'il rédige pour Mireya. Cela signifie qu'il y aurait dans la forme même de la lettre des éléments susceptibles de faciliter son entrée en poésie. Afin de vérifier la validité d'une telle hypothèse, nous nous efforcerons, dans ce sous-chapitre, d'identifier les caractéristiques du genre épistolaire, en faisant le jour sur les spécificités du discours épistolaire.

Toutes les lettres de la correspondance entre Efraín Huerta et Mireya Bravo ne sont pas ordinaires ; en revanche, elles sont toutes familières, – la lettre familière se distinguant de la lettre officielle ou administrative parce qu'elle s'écrit entre personnes de même condition<sup>459</sup> – alors comment une lettre familière qui a pour fonction première d'établir et de maintenir un lien affectif entre l'épistolier et sa correspondante peut-elle faire naître l'écriture poétique ? N'y aurait-il pas au sein de la lettre elle-même des éléments favorisant l'apparition du poétique ? Dans un article consacré à la venue de la « circonstance poétique » dans la lettre, Sylvain Menant s'est penché sur la question en partant de l'idée que toute lettre est poétique :

Et dans un sens vague mais non négligeable on peut dire que toute lettre en prose, au moins dans un échange privé, est poétique : elle constitue en effet une mise en scène de l'épistolier, un effort artistique pour styliser la relation qu'il entretient avec le destinataire, un travail de transfiguration des personnes et des rapports qui est poétique au sens où il substitue à une réalité triviale, parfois décevante, une image exaltante et harmonisée.<sup>460</sup>

« Mise en scène », « effort artistique » ou encore « travail de transfiguration » sont autant d'expressions qui suggèrent que la lettre est le fruit d'une reconstruction de la réalité.

---

<sup>458</sup> Nous empruntons cette expression à GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, op. cit., p. 6.

<sup>459</sup> HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », in CRINQUAND, Sylvie (éd.), *De vous à moi. Le destinataire dans les écrits intimes*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, Centre de recherches Image/ Texte/ Langage, 2001, p. 197 : La lettre familière est « celle qu'on échange entre amis ou égaux. »

<sup>460</sup> MENANT, Sylvain, « La circonstance poétique », *Revue de l'AIRE. Recherches sur l'épistolaire*, Librairie Honoré Champion, n° 31, hiver 2005, p. 10.

La lettre ne serait donc pas ce miroir du réel qu'elle prétend représenter mais, au contraire, ferait intervenir la fiction, et donc l'imagination. Or, il nous semble que c'est justement cette « fictionnalisation » du réel, en jeu dans la pratique épistolaire, qui serait de nature à encourager la création poétique. Tout en gardant en mémoire les aspects auxquels Sylvain Menant a fait allusion, tels que la mise en scène de l'épistolier, la stylisation de la relation avec le destinataire ou encore la substitution d'une image exaltante de la réalité à une image plus triviale, nous allons tenter d'exposer de quelle façon la pratique épistolaire a servi de terreau fertile pour l'écriture poétique. Pour ce faire, nous nous arrêterons sur un point essentiel : la fiction de la présence<sup>461</sup>.

#### 4.2.1 Fiction de présence et fiction de parole

En s'appuyant sur l'observation concrète de l'organisation de la lettre, Geneviève Haroche-Bouzinac explique que le rapport de destination la différencie de tout autre type de discours :

J'adopterai ici la définition proposée par Giles Constable qui considère que la mention d'un destinataire (subscription) et la signature (souscription) suffit à caractériser la lettre. L'envoi n'est pas un critère nécessaire et constitutif de l'épistolarité.<sup>462</sup>

Le rapport entre l'épistolier, dont le nom figure en bas de la page sous la forme d'une signature et le destinataire du courrier qui apparaît mentionné en premier lieu dans le texte, est donc le trait identificateur de la lettre. L'épistolier et le destinataire sont des personnes distinctes – nous écartons volontairement tous les discours autobiographiques où l'auteur et le récepteur sont la même personne comme dans le journal intime – et, bien souvent, l'absence du destinataire est la raison qui motive l'épistolier à prendre la plume. L'absence peut renvoyer à deux réalités : soit le récepteur est physiquement absent du lieu de vie de l'auteur et dans ce cas la lettre intervient pour maintenir le lien avec la personne éloignée, soit le récepteur est physiquement présent mais la communication avec lui est difficile ou impossible et dans ce cas, la lettre comble cette absence de communication. L'absence, qu'elle soit physique ou verbale, est donc à l'origine de l'échange épistolaire. L'épistolier, en écrivant à l'absent, cherche à rompre ce vide et à créer l'illusion de sa présence :

---

<sup>461</sup> Nous empruntons ce terme à GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire, op. cit.*, p. 42.

<sup>462</sup> HAROCHE-BOUZINAC, G., « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », *art. cit.*, p. 197. Elle fait référence à CONSTABLE, Giles, *Letters and Letter collection*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Turnhout, 1976.

Le scripteur de la lettre, en effet, est toujours à la fois ici et ailleurs par rapport à son destinataire : ici, parce que t'écrire, c'est nous mettre en présence, supposer et mimer verbalement le fait que tu sois, que tu es, là, maintenant, devant moi ; ailleurs, parce que si les choses étaient réellement ainsi, je ne t'écrirais pas, la condition de ta présence épistolaire étant ton absence de fait.<sup>463</sup>

L'espace d'un moment – celui que prend la rédaction d'une lettre ou bien sa lecture – le temps et la distance qui séparent le scripteur de son destinataire sont mis entre parenthèses. Afin d'abolir cette absence, l'auteur de la lettre développe toute une série de stratégies verbales qui aboutissent à ce que Marie-Claire Grassi appelle une « écriture fictive de re-création du réel »<sup>464</sup> ou encore « une écriture de fiction »<sup>465</sup>. Cette « fictionnalisation du réel » est à l'œuvre dans tout échange épistolaire mais peu d'auteurs de lettres ont vraiment conscience de ce phénomène puisque la lettre produit ce que Claudio Guillén a appelé « l'illusion de non-fictionnalité »<sup>466</sup>, c'est-à-dire l'illusion de croire que la lettre ne recrée pas le réel et donc ne relève pas de la fiction.

Pour mieux comprendre la façon dont la lettre *recrée* le réel, il convient de se tourner vers les spécificités de l'échange épistolaire. Dans son article « L'interaction épistolaire »<sup>467</sup>, Catherine Kerbrat-Orecchioni, en menant une étude contrastive entre la communication orale et l'échange épistolaire, a montré que les trois éléments sur lesquels il est coutumier d'insister pour combler l'absence du destinataire dans une lettre sont les références spatio-temporelles ainsi que les formules d'ouverture et de clôture. L'analyse de ces trois caractéristiques dans certaines lettres du fonds Efraín Huerta va nous permettre d'analyser la façon dont l'épistolier « recrée le réel » dans ses lettres afin de compenser l'absence de sa correspondante.

#### 4.2.1.1 Absence effective et absence relative

Les lettres d'Efraín Huerta à Mireya Bravo revêtent une fonction différente selon que l'absence de Mireya est effective ou relative : lorsque l'épistolier se trouve loin de Mireya et que son absence est effective, il utilise la lettre comme un moyen de recréer sa présence tandis que lorsqu'il se trouve à Mexico et qu'il rencontre régulièrement Mireya dont l'absence est, cette fois, relative, la lettre apparaît plutôt comme l'espace du dialogue et de la confiance. En effet, dès 1933, Efraín Huerta et Mireya Bravo échangent de nombreuses lettres alors même

---

<sup>463</sup> SCHWEIGER, Amélie, *Les lettres de Gustave Flaubert ou la littérature en question*, thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1988, p. 179.

<sup>464</sup> GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>466</sup> C'est nous qui traduisons. GUILLÉN, Claudio, « Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad », *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, n° 2, 1991, p. 71.

<sup>467</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, C., « L'interaction épistolaire », *art. cit.*, p. 15-36.

qu'ils se rencontrent fréquemment et qu'ils vivent tous deux dans la capitale ; cet échange va vite se transformer en habitude et, lorsqu'ils sont amenés à voyager, ils continuent de s'envoyer des courriers. Or, le rapport à l'espace et au temps n'est pas le même selon que l'épistolier se trouve à Mexico ou en voyage : il insiste plus volontiers sur les détails spatio-temporels quand il se trouve éloigné de Mireya que lorsqu'il est à Mexico. Ainsi, dans le cas où l'absence de Mireya est effective, la lettre tend à restituer le présent qu'ils ne partagent pas faute de rencontres régulières. Au contraire, lorsque son absence est relative, la lettre apparaît dans la continuité de leurs rendez-vous et vient accueillir davantage de confidences.

Les lettres écrites loin de Mexico abondent en références au cadre spatio-temporel pour produire « un effet-de-présence »<sup>468</sup> et effacer l'éloignement qui sépare les correspondants, comme dans cette lettre écrite, en novembre 1935, du village de Salinas situé dans la municipalité de Nopala de Villagrán, dans l'État d'Hidalgo :

Esta carta se va para Acapulco, mañana mismo, sábado. No; espero a ver si por casualidad recibo mañana una tuya. Porque no sé el tiempo que vas a estar allá. Y no quiero pensar en...bueno, mejor no digo. [...] Estás lejísimos. Prefiero siempre escribirte a México o de México. De Santiago – patrón de caballeros – a San Rafael – arcángel por redimir – hay pocos kilómetros. Pero, ¡de Nopala a Acapulco! Ya son varios centenares.<sup>469</sup>

Probablement en vacances, les correspondants se trouvent à des centaines de kilomètres de distance, ce qui justifie les inquiétudes de l'épistolier relatives aux délais d'acheminement du courrier. La comparaison de la distance entre leurs deux lieux de séjour avec celle qui les sépare à Mexico<sup>470</sup> montre à quel point la proximité géographique facilite l'échange épistolaire. Dans cet exemple, l'épistolier désespère de l'attente qu'il va devoir endurer avant de recevoir des nouvelles de son amie. C'est là une inquiétude qu'il n'a pas lorsqu'il lui écrit de la capitale puisque la lettre arrive le jour-même ou bien le lendemain. Quand Efraín Huerta est loin de Mireya il tend à lui raconter les menus événements de sa vie, lesquels, dans les lettres de Mexico, sont souvent omis au profit de réflexions ou de conseils de lecture. Il y a, dans cette insistance sur le réel, la volonté d'intégrer Mireya à la vie qu'il mène loin d'elle. Dans une lettre rédigée, encore une fois de Nopala, dont l'année n'est pas indiquée mais qui aurait été écrite en avril 1934, le jeune homme, qui séjourne à la Casa de la Esperanza et qui y est employé comme maître d'école, lui écrit une longue lettre dans laquelle

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>469</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document 6 bis, fol<sup>os</sup>. 2 v<sup>o</sup>-3 r<sup>o</sup>.

<sup>470</sup> Santiago fait référence à la place Santiago où vit Efraín Huerta et « San Rafael » au Saint du quartier où vit Mireya.

il lui raconte ses activités quotidiennes, ses journées de classe<sup>471</sup> ou encore ses expériences équestres<sup>472</sup>. Il n'envoie cette lettre qu'une semaine après l'avoir commencée ce qui lui permet de faire le récit de plusieurs de ses journées en une seule fois. Du fait de la distance, la réception d'une lettre de Mireya est si exceptionnelle qu'elle prend des allures de fête : « Cuando Víctor y yo llegamos a caballo de un larguísimo paseo [...], me entregaron tu carta [...]. Gritos, cantos, alboroto. ¿Te imaginas? »<sup>473</sup>. De même, les lettres écrites de la région du Bajío où il se rend régulièrement pour rendre visite à sa famille, sont davantage marquées par la référence aux activités quotidiennes ou au contexte spatio-temporel que celles écrites de la capitale. Dans une lettre de 1934, nous apprenons qu'Efraín s'est rendu précipitamment auprès de sa mère souffrante : « Todo hizo que mi madre se enfermara. Ahora la veo con su hermosa cabeza cubierta con un chal negro, que hace resaltar más la blancura de su cara »<sup>474</sup>. Quelques années plus tard, en 1936, lorsqu'Efraín se trouve à Mérida pour le Congrès des Étudiants Socialistes, il a recours au même type de récit, lui faisant un compte rendu de toutes ses activités quotidiennes : « Trabajo sin descanso. Sesionando a veces hasta cinco horas diarias ; escribiendo artículos políticos. Hablando en frecuentes mítines »<sup>475</sup>.

Aussi, ces lettres écrites loin de la capitale correspondent à la description que fait Catherine Kerbrat-Orecchioni des lettres authentiques dans lesquelles elle a observé cet « effet-de-présence » et de fait, les multiples détails sur le lieu et l'espace ainsi que sur les menus faits de la vie quotidienne participent de ce rapprochement fictif des correspondants. Par ailleurs, elle précise que l'abondance de ce type de références « [...] a à cet égard un statut bien paradoxal, puisqu'en même temps qu'elles produisent un effet-de-présence, ces références soulignent aussi, puisqu'elles seraient superflues en situation partagée, la réalité de l'absence »<sup>476</sup>. Il est vrai que plus l'épistolier est éloigné de sa correspondante, plus il a tendance à insister sur le contexte spatial et temporel qui encadre ses activités, tandis que dans la correspondance plus régulière à Mexico, ces activités peuvent être souvent reléguées au second plan après ses réflexions ou ses poèmes.

À l'inverse, l'échange épistolaire entre les deux correspondants se trouvant à Mexico est à rapprocher de la communication orale au sens où il prolonge la conversation entamée

<sup>471</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 73, fol. 1 r°, transcrit à l'identique : « Dibujo mucho para los muchachos y las muchachas de los que soy maitristo de Historia, Dibujo, Gimnasia, Ortografía, etc. ».

<sup>472</sup> *Ibid.*, fol. 2 r° : « He montado con éxito: yeguas: la Sábana, la cubana (una inmensa yeguaza) ; caballos : el pulque, el garambullo, el rocillo (sin éxito, ya que me lo cuartí) ».

<sup>473</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°. À la place du premier crochet il y a un nom propre mais il est illisible.

<sup>474</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 3, (la foliotation est suivie).

<sup>475</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 37, fol. 2 r°.

<sup>476</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, C., « L'interaction épistolaire », *art. cit.*, p. 17.



peu de temps avant la rédaction de la lettre. Les rencontres des deux amis sont fréquentes, car, entre 1931 et 1933, ils se retrouvent à l'ENP. Puis, les années suivantes, ils prennent l'habitude de se rencontrer assez souvent et les lettres ordinaires, c'est-à-dire les lettres qui n'ont pas vocation de transmettre des textes poétiques, font parfois référence à leurs rendez-vous. En 1935, Efraín Huerta conclut l'une de ses lettres en déclarant que : « Y pues me extrañan en su casa, estaré ahí el viernes por la tarde, Efrén »<sup>477</sup> ; il achève une lettre dont la date de rédaction est inconnue en lui disant « Hasta mañana. Piénsame, corazón »<sup>478</sup> ou encore dans une lettre de reproches qui date de ses études à l'université et qui a donc été écrite à partir de 1934, il précise : « Hoy me ofreces tu casa. [...] Ayer, en la azotea de la Facultad de Leyes, te vi, peor »<sup>479</sup>. Ces détails indiquent qu'ils se fréquentent régulièrement et que la lettre ordinaire se situe dans le sillage de leurs récentes rencontres ; en outre, il peut arriver que celle-ci se présente comme un espace privilégié de communication. Au dos d'une carte postale, dont la date d'affranchissement est effacée, l'épistolier a écrit les mots que nous reproduisons ci-dessous :

Andrea: por el encuentro de ayer, tan inesperado, tan ansiado, éstas letras. El haberte visto confirma lo inconsistente de ciertas teorías más que desconoces, por fortuna; y que acentúan la sólida amistad que nos une al chino. Creo que tienes, parcialmente, pero la suficiente razón para decirme «aquello» de tu última y definitiva carta. Te admiro y quiero como siempre. Hasta el viernes por la tarde.<sup>480</sup>

En faisant part à Mireya de ses commentaires sur l'amitié qui les unit à l'un de leurs camarades surnommé « El Chino », présent lors de leur rendez-vous<sup>481</sup>, Efraín poursuit la conversation amorcée lors de cette rencontre. Non seulement l'écriture épistolaire permet à Efraín de faire durer le moment passé en compagnie de son amie, mais aussi de poursuivre l'échange en revenant sur la dernière lettre qu'elle lui a envoyée et dont le contenu nous reste, malheureusement, obscur. Ainsi, la lettre ordinaire que les correspondants s'envoient lorsqu'ils sont tous les deux à Mexico a pour fonction de continuer l'échange engagé lors de leurs rencontres passées et de préparer leurs retrouvailles. C'est peut-être cette « fusion » avec la communication orale qui justifie l'omission fréquente de la date de rédaction : la lettre se trouve emportée par le réel et ne nécessite pas autant de références spatio-temporelles que celles qui proviennent d'un lieu éloigné.

---

<sup>477</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 2, fol. 2 v°.

<sup>478</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 34.

<sup>479</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 28, fol. 1 r°.

<sup>480</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 55, fol. 1 r°.

<sup>481</sup> Il est possible que ce surnom soit celui de Rafael Solana.

Bien souvent, les lettres ordinaires sont l'occasion pour leur auteur de revenir sur tel ou tel fait ou propos lors de leur dernière rencontre. L'épistolier, toujours soucieux de donner à Mireya la meilleure image de lui-même, envisage la lettre non seulement comme un prolongement de leur rencontre mais aussi comme un espace « d'ajustement du réel ». La lettre lui permet, dans le cas d'un malentendu survenu au moment de leur entrevue, de revenir sur les faits et « d'ajuster » la situation par le biais des mots. On retrouve cette fonction de la lettre dans une missive de 1934 où le poète revient sur les reproches que lui aurait adressés son amie et cela donne lieu à une explication qui se change en déclaration d'amour déguisée<sup>482</sup>.

Tout en prolongeant les conversations, la lettre ordinaire du fonds Efraín Huerta se charge également d'un caractère confidentiel et ses contenus ne sauraient être dévoilés, comme le précise l'épistolier dans une lettre qui encore une fois n'est pas datée, mais où l'usage du vouvoiement sous-entend qu'elle a été rédigée au début de leur correspondance : « Algún día moriré antes que Usted. Claro que mi última frase la escribiré en un papel con una E de membrete. No les diga a ellos nada de mí. Que ellos les digan a Usted, pero Usted, no »<sup>483</sup>. Comme le mettent en évidence ces quelques lignes, le jeune homme envisage la correspondance comme un espace de confidences dont son amie doit conserver le secret. Plusieurs éléments peuvent expliquer la volonté des correspondants de partager un espace très intime par le biais de la lettre : d'une part, il semble qu'ils ne se rencontrent seul à seul qu'à de rares occasions<sup>484</sup> et, d'autre part, la lettre représente un espace de liberté si grand qu'ils y versent leurs sentiments et leurs pensées si personnels qu'il leur serait peut-être difficile de s'en faire part lors d'une discussion en face à face.

Ainsi, la fonction qu'assigne l'épistolier aux lettres change selon sa propre situation par rapport à Mireya : si son absence est effective, il tâche de compenser celle-ci en lui faisant part des activités qui rythment ses journées, tandis que s'il la voit régulièrement sa présence est relative, et par conséquent, il insiste davantage sur ses réflexions que sur ses occupations. Dans les deux cas, il s'observe « l'effet-de-présence » dont parle Catherine Kerbrat-Orecchioni mais en s'y incarnant différemment.

---

<sup>482</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°3, folio 1 r°.

<sup>483</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n°7, folio 1 r°.

<sup>484</sup> Dans une lettre de 1935, Efraín insiste même pour voir Mireya seule chez elle, voir BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n°18, fol. 2 r°.

#### 4.2.1.2 Fiction de parole dans la lettre

Percevoir la manière dont Efraín Huerta tente de reconstituer un espace d'échange oral dans ses lettres va nous fournir l'occasion de mieux saisir le rôle que joue la lettre ordinaire dans sa relation avec Mireya. Pour cela, nous allons nous arrêter sur les missives écrites de Mexico durant la première année de leur correspondance, c'est-à-dire l'année 1933, afin d'entrevoir la façon dont il s'efforce de compenser l'absence de son interlocutrice en « re-créant le réel ».

À cet effet, Catherine Kerbrat-Orecchioni a signalé que le début et la fin d'une lettre constituent deux moments décisifs dans un échange épistolaire car c'est là que son auteur tend à compenser l'absence de l'interlocuteur en insistant plus que de raison sur les formules d'ouverture et de clôture<sup>485</sup>. Au cours de la première année de sa relation épistolaire, Efraín Huerta manifeste discrètement ses sentiments pour Mireya qu'il semble pourtant considérer comme une amie ; c'est du moins l'image qu'il cherche à diffuser dans ses lettres. Pour lui, la re-création du réel ne passe alors pas par une surenchère des formules d'ouverture mais par une entrée dans le discours épistolaire s'apparentant à une entrée dans une conversation. Au cours de cette année 1933, il n'emploie pas d'expressions appellatives telles que « Querida Mireya » mais lui préfère « Mireya » dans les premiers échanges<sup>486</sup> qu'il troque ensuite contre « Mireyín » en novembre ou contre « Mireyín de Plata » le mois suivant<sup>487</sup>. Ces surnoms ont cette particularité qu'ils placent la lettre dans un contexte littéraire et même si le discours qui leur fait suite porte sur des banalités, le lecteur comprend qu'il a affaire à une lettre singulière. Contrairement à une lettre banale écrite par un individu ayant à cœur de prendre des nouvelles d'un ami tout en lui livrant les siennes, Efraín Huerta commence ses lettres sans s'enquérir de la santé de son amie ni de sa situation car leurs rencontres fréquentes le dispensent de ce genre de requête et lui permettent de commencer son discours comme si Mireya se trouvait face à lui. Nous reproduisons ci-dessous les premières lignes d'une lettre du 7 septembre 1933 écrite d'Irapuato mettant en évidence cet aspect :

---

<sup>485</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, C., « L'interaction épistolaire », *art. cit.*, p. 29 : « [...] ou la cordialité accrue des formules d'ouverture et de clôture par rapport à celles en usage dans la communication en face à face (« Bonjour Monsieur » devient « Cher Monsieur », et « Au revoir » devient « Bien amicalement »), formules dont le rôle est bien évidemment de *compensation*, voire de *conjuración* : il s'agit de déjouer les maléfices du « Loin des yeux, loin du cœur », et par toutes ces réassurances du lien affectif, de dénier les effets dévastateurs de la distance physique [...] ».

<sup>486</sup> Voir par exemple une lettre de septembre 1933 dans BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 1 r.

<sup>487</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 7, fol. 1 r°.

Mireya :

¡Qué aguacero, caray! Me agarró en la calle y me empapé todito. Las calles parecían arroyos ; las barquitas de papel naufragaban sin haber navegado una cuadra siquiera. Un perro ladraba a la lluvia y tragaba gotas de agua. Todo está ya en calma.<sup>488</sup>

Le début de cette lettre est tellement imagé qu'il donne l'impression qu'Efraín a rendez-vous avec Mireya et qu'il s'y rend sous la pluie. L'exclamation très familière « ¡Qué aguacero, caray! » laisse croire qu'il s'adresse à elle après avoir parcouru le chemin sous l'averse. Ici, le recours au terme « caray » du langage parlé rend le message plus percutant. Mais le détail des « barquitas » trahit cet effet de réel et place la lettre dans un contexte plus imaginaire. Dans une autre lettre rédigée deux mois plus tard, plus exactement le 8 novembre 1933, l'auteur choisit de commencer son propos par une série de questions s'adressant à Mireya et qui semblent faire suite à une conversation amorcée plus tôt : « Mireia : ¿Ves cómo son magníficas tus lecciones? ¿Ves que en ninguna Universidad del mundo podría aprender tanto como cerca de ti? Ahora eres Maestra Feliz de la Escuela Femenina »<sup>489</sup>. De même que dans l'exemple précédent, le poète débute sa lettre en employant le style direct à la manière d'un dialogue pour féliciter Mireya de son entrée à l'École Normale d'Institutrices. Enfin, dans une lettre de la fin du mois de décembre, il introduit son discours épistolaire par « Bien, bien, contestaré por escrito »<sup>490</sup> puis se justifie de n'avoir pas pu écrire à sa cousine et à une certaine Dolores. Ces arguments paraissent répondre à des questions que Mireya a formulées dans une lettre ou lors d'une de leurs entrevues ; dans tous les cas, la missive s'ouvre, encore une fois, par le style direct comme si l'épistolier se trouvait en compagnie de son amie et qu'il s'adressait à elle. L'absence de phrases introductives portant sur la santé de Mireya ou de « vœu portant sur le présent ou le passé par rapport à l'acte de lecture du destinataire »<sup>491</sup> met en lumière le désir de l'épistolier d'entamer le dialogue le plus rapidement possible et souligne surtout que la fréquence de leurs rencontres le conduit à passer outre ces rituels épistolaires<sup>492</sup>.

Dans ces lettres ordinaires, l'épistolier tend à recréer le dialogue qu'il a l'habitude d'entretenir avec sa correspondante. L'amorce abrupte des lettres ainsi que le peu d'emphase qu'il apporte aux expressions appellatives au début de ses envois – c'est là un phénomène

---

<sup>488</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 1 r°.

<sup>489</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 3, fol. 1 r°.

<sup>490</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 31, fol. 1 v°.

<sup>491</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, C., « L'interaction épistolaire », *art. cit.*, p. 20.

<sup>492</sup> Au contraire, lorsqu'il est loin de Mireya ou qu'il la sait malade, il s'empresse de prendre de ses nouvelles comme dans cette lettre de 1935 : « No escribí poema, porque sentía necesidad de una carta más. Apresurada o lenta. La enferma, sí. Alíviese, darling, y estará tranquilo. Ahorita, ¿cómo está? », BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 4 bis, fol. 1 v°.

provisoire puisque nous remarquerons qu'au fur et à mesure que le temps passe ces expressions vont se diversifier – trahissent son désir de reproduire des conditions semblables à celles d'une interaction en face à face. La fiction du réel se manifeste alors dans ses lettres par une reproduction des conditions d'énonciation de la communication orale.

Bien que ces missives tendent à s'éloigner de la lettre ordinaire classique, au sens où au lieu de recréer la présence de leur destinataire, celles-ci cherchent à instaurer un espace de dialogue à l'image de celui que les correspondants ont dans la vie, certains traits caractéristiques de l'échange épistolaire persistent malgré tout dans les lettres, tel que l'usage de la formule de clôture. En effet, l'acte de clôture constitue un moment décisif dans une lettre familière car c'est là que l'épistolier se prépare à refermer le dialogue et donc à rendre effective l'absence de sa destinataire. Afin de « dénier les effets dévastateurs de la distance physique »<sup>493</sup>, l'auteur de la lettre l'achève par une phrase d'emphase sur les liens qui l'unissent à elle. Ainsi, plutôt que de continuer à recréer un espace de dialogue en concluant sa lettre comme il terminerait la conversation avec sa camarade par un simple « Hasta luego » ou un laconique « Adiós », le jeune homme profite du moment délicat que lui offre la conclusion de la lettre pour laisser percer ses sentiments à son égard. En novembre 1933, il achève une lettre par « Mireilla, te quiero muchísimo » avant de signer « E. »<sup>494</sup> ; le mois suivant, il conclut une première missive le 22 décembre par « lovely E. de P. »<sup>495</sup>, puis, une semaine plus tard, il lui écrit « Quiero un 34 perfecto para mí y para ti, para ellas y ellos. Y mi cariño. Efraín »<sup>496</sup>. Force est de constater que l'auteur fait preuve d'une effusion plus marquée à la clôture de ses lettres qu'à leur ouverture. Ces expressions amicales traduisent son attachement à Mireya tout en laissant planer une certaine ambiguïté quant à la nature de ses sentiments, car en 1933, Efraín qui ne saurait trop en dire, manifeste encore une certaine timidité. En revanche, quelques mois plus tard, celui-ci abandonne peu à peu sa réserve ; à la fin d'une lettre qu'il avait commencée par « Mi Blanca » traduisant ainsi son attachement à son amie, il exprime son amour par le biais des vers de José Gorostiza extraits de son poème « Ventanas » : « “Quiero escribir en el cristal “Te quiero” ¡pero toda la ciudad se enteraría !” »<sup>497</sup> avant de clore définitivement son discours par un bref « Hasta luego »<sup>498</sup>.

---

<sup>493</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, C., « L'interaction épistolaire », *art. cit.*, p. 29. GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire, op. cit.*, p. 42 exprime cette idée de la sorte : « La fin de la lettre est presque toujours le lieu de l'exaspération des sentiments, c'est le moment où cesse la fiction de la présence, et où l'absence devient réalité ».

<sup>494</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 3, fol. 1 v°.

<sup>495</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 31, fol. 2 v°. « E. de P. » signifie « Efraín de Plata ».

<sup>496</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 7, fol. 1 v°.

<sup>497</sup> GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 93.

Certes, cette déclaration est indirecte puisqu'il passe par un autre pour lui en faire part et que la brutale expression finale vient en diminuer l'effet, mais il convient de constater qu'en l'espace de quelques mois, l'épistolier saisit l'occasion de la clôture de la lettre pour affirmer ses sentiments envers son amie.

Nous référant à la réflexion de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur les éléments de la lettre susceptibles de créer une impression de présence du destinataire absent que sont les références spatio-temporelles, l'introduction et la conclusion de la lettre, nous avons constaté que l'épistolier adapte son discours en fonction de son degré d'éloignement avec Mireya ; de la sorte, il insiste sur les détails spatio-temporels dans le cas d'un éloignement physique mais les omet lorsqu'il voit régulièrement son amie. Tandis que les lettres « à distance » s'apparentent aux lettres authentiques évoquées dans cet article, les lettres écrites de Mexico s'en distinguent par leur tendance à créer un espace de dialogue se situant dans le prolongement de leurs rencontres régulières. La re-création du réel se manifeste alors par certaines stratégies discursives qui tâchent de reconstituer à l'écrit un espace de communication orale. Néanmoins, nous avons observé que lors des conclusions des lettres, le scripteur se range plutôt du côté de la tradition épistolaire, en insistant sur les sentiments que lui inspire Mireya. Ainsi, l'écriture fictive du réel s'incarne de deux manières dans ces lettres ordinaires de 1933 : d'une part, en cherchant à simuler un dialogue oral, à l'écrit, et, d'autre part, en s'efforçant de rendre manifestes des sentiments que l'auteur n'oserait peut-être pas exprimer de vive voix. En ce sens, même la missive la plus dépourvue de littérarité présente une écriture faisant intervenir la fiction. Par conséquent, il y a donc dans la pratique épistolaire un cadre favorable à l'écriture poétique au sens où elle offre à l'épistolier l'occasion de créer, ne serait-ce que le réel.

### **4.3 L'*ethos* de l'épistolier : image et exploration de soi**

#### **4.3.1 La construction de l'image de soi**

Ceux qui s'intéressent ou se sont intéressés à la lettre, qu'elle soit authentique ou bien fictionnelle, s'accordent pour dire que l'épistolier se met toujours en scène de manière à recevoir les faveurs de celui ou de celle à qui il écrit. C'est ce qui a été appelé l'*ethos* de l'épistolier en référence à Aristote. Un tel terme désigne la représentation que l'orateur donne

---

<sup>498</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 8 r°.

de lui-même dans son discours<sup>499</sup>. Ruth Amossy distingue « l'ethos » de « l'ethos préalable » qui correspond à l'image que se fait l'allocutaire du locuteur avant que celui-ci ne prenne la plume<sup>500</sup>. Il nous est évidemment impossible de savoir quelle impression Efraín a produite sur Mireya lorsqu'elle l'a connu pour la première fois mais la présence de la poésie dans leurs premiers échanges nous amène à penser que cette rencontre s'est placée sous l'égide de la littérature. De fait, le premier document daté du fonds Efraín Huerta, écrit deux semaines après leur rencontre, le 27 mars 1933, conforte cette idée puisqu'il s'agit d'un poème recopié sur une feuille de cahier d'écolier, introduit par un vers de Juan Ramón Jiménez et dédié à Mireya. Malgré l'origine inconnue de ce poème, il est très peu probable qu'il ait été écrit par Efraín car, à cette époque, il ne maîtrisait pas suffisamment l'écriture poétique pour rédiger un poème d'une telle facture. S'il transmet à sa nouvelle amie un poème dès les premières semaines suivant leur rencontre, c'est que son « ethos préalable » s'est forgé dans son rapport à la poésie. Quoi qu'il en soit et au gré de ses lettres écrites dans les premières années de sa correspondance, Efraín Huerta va tâcher de conforter cet « ethos préalable » en se présentant à la fois comme un lecteur et comme un auteur de poésie.

Dans la première partie de notre travail, nous avons souligné que l'épistolier tendait à se poser en maître par rapport à Mireya en lui prodiguant non seulement de nombreux conseils de lecture mais aussi des explications littéraires à foison. Il est évidemment difficile de connaître ce que Mireya pouvait écrire à son correspondant puisque le fonds Efraín Huerta ne contient aucune lettre de la jeune femme, mais il arrive parfois que l'épistolier revienne sur les propos tenus par elle dans ses lettres, comme dans cette missive d'août 1934 où il recopie littéralement un court passage d'une lettre de son amie :

En tu leída y releída, gustada y regustada carta del Jueves Santo, 29 de marzo, encuentro: (Entre otras muchas cosas los signos de puntuación se me pierden, se esconde, no sé dónde y no quieren aparecer ¿Cuál es tu consejo en éste para mi difícil caso?)<sup>501</sup>

Outre le fait qu'il s'agisse du seul passage dans lequel le poète recopie fidèlement les mots de son amie, cette citation nous renseigne sur les préoccupations de Mireya, qui se révèlent être,

---

<sup>499</sup> AMOSSY, R., « La lettre d'amour du réel au fictionnel », *art. cit.*, p. 76.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 77. Bernard Beugnot parle quant à lui de « mise en scène du moi ». BEUGNOT, Bernard, « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », in Mireille BOSSIS, Mireille, PORTER, Charles A. (éds), *L'épistolarité à travers les siècles*, Actes du Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 8 au 18 juillet 1987, Stuttgart, Steiner, 1990, p. 35 : « La lettre est bien en effet une mise en scène du moi. La métaphore théâtrale revient de façon insistante sous la plume des critiques (A. Pagès, A. Schweiger) ; la mise en scène c'est tout aussi bien l'élaboration d'une *persona* imaginaire que la réserve, la pudeur ou la distance qui masquent la personne [...] ».

<sup>501</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 22, fol. 3 r°.

elles aussi, d'ordre littéraire. Elle l'interroge sur le style et la ponctuation, faisant de lui son modèle et son maître en matière d'écriture. L'*ethos* d'Efraïn se construit donc sous le signe de la poésie.

Nous ne revenons que très brièvement sur cet aspect afin de mettre en exergue la véritable intention de l'auteur que cachent toutes ces réflexions autour de la littérature. Il est certain que la présence de la littérature dans la correspondance s'explique par leurs goûts respectifs pour la poésie et la lecture en général mais elle appartient également à une stratégie de séduction amoureuse. En effet, l'auteur de ces lettres cherche à séduire Mireya et, à plus forte raison, à s'unir à elle physiquement et il est évident que la littérature participe de cette stratégie de séduction. C'est en tout cas ce que suggère la structure d'une lettre de 1933 que nous reproduisons ci-dessous :

Literatura

Werther.

Margarita, devenir ; acaso lo que llegaran a ser.

Cuando alguna vez hablé en una narración (viaje al país de las hadas, duendes) de nubiedales<sup>502</sup>.

Plateados y vientos color de oro, escapó a mi imaginación el cambio de los tonos colo- [...] <sup>503</sup>

Ce document date de 1933. Il se présente sous la forme d'un petit livret intitulé « Apuntes de literatura » qui contient des réflexions apparemment issues de ses lectures mais qui défilent les unes après les autres sans grande cohérence entre elles. Le titre choisi par l'auteur pour ce livret est assez révélateur de la position qu'il adopte vis-à-vis de sa

---

<sup>502</sup> Je remercie mon directeur de thèse, Ricardo Saez, d'avoir su déchiffrer ce mot qui nous avait paru illisible.

<sup>503</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 15, fol. 2 r°.



camarade : celle d'un maître par rapport à son élève. Il est possible que ce livret fasse référence à des notes prises lors d'un cours de littérature mais son caractère décousu ainsi que la présence de la première personne dans « cuando alguna vez hablé [...] » ou « escapó a mi imaginación » semble plutôt indiquer qu'il s'agit là de réflexions personnelles sur la littérature, d'autant que le caractère littéraire transparaît dans la référence à « Werther » qui rappelle immédiatement *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe. Mais l'intérêt de ce document se situe davantage dans sa forme que dans son contenu. En effet, la première page du livret, qui présente le titre ainsi que la date, a été écrite au dos d'une feuille promouvant des conférences de médecins mexicains portant sur la sexualité et qui se sont tenues entre le 26 août et le 6 septembre 1933. Ces conférences s'intitulent par exemple « Cómo debe impartirse la educación sexual en México », « La educación sexual y las enfermedades venéreas » ou encore « La educación sexual y la neurosis »<sup>504</sup>. Rien de plus révélateur du point de vue psychanalytique que l'usage de cette feuille promotionnelle destinée à Mireya. La sexualité se trouve physiquement au dos de la poésie, ce qui sous-entend que la poésie et toutes les réflexions sur la littérature notées dans ce livret, et, qui plus est, dans la correspondance, ne sont motivées que par le désir sexuel de l'épistolier pour Mireya. Proposer une telle lecture de cet échange épistolaire, c'est lui ôter son caractère romantique et revenir à des considérations physiologiques mais il nous semble que cette sorte de « lapsus » est révélateur des véritables intentions de l'épistolier, ce qui, par ailleurs, ne lui ôte pas la sincérité de ses sentiments mais explique l'importance qu'il accorde au corps et à l'union charnelle des amants dans son recueil *Absoluto amor*<sup>505</sup>. En prétextant des réflexions sur la littérature, il laisse entrevoir comme par inadvertance le désir physique que la jeune femme éveille en lui. Nous observerons toutefois, lors de l'analyse d'*Absoluto amor*, que ce désir physique se double d'un désir d'altérité qui dépasse largement la rencontre des corps pour se muer en partage d'émotions communes. Le désir de communication que l'épistolier manifeste dans sa correspondance en est bien la preuve : par la lettre, il cherche à instaurer un espace de dialogue intime avec la jeune femme.

Hormis la création qu'impliquent la lecture et la collecte de citations mises en lumière dans la première partie de notre travail, l'épistolier a peu d'efforts imaginaires à fournir pour se présenter en tant que grand lecteur devant Mireya : il lui suffit de recopier ou de citer ses auteurs favoris. En revanche, il redouble d'efforts pour se forger un rôle de poète susceptible

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, fol. 6 r<sup>o</sup>.

<sup>505</sup> Voir le chapitre 6.

de lui plaire et cela est d'autant plus laborieux qu'il est en plein apprentissage de l'écriture poétique. Dans une lettre écrite le 8 novembre 1933, après être revenu sur la déclaration d'amour qu'il lui aurait faite peu de temps auparavant et sur la réponse négative que lui aurait donnée son amie, le jeune poète exprime sans détour le rôle qu'il désire jouer auprès d'elle :

No quiero que por una torpeza mía se rompa todo. No te dejaré sino hasta que tú me lo digas, porque dependo de ti, porque soy tu poeta, tu prosista, no tu amigo, ni tu hermano, ni tu novio, ni tu Dios, ni tu ángel, menos tu demonio o tu héroe. Soy lo menos humano. Quiero ser casi intangible, a fuerza de poesía blanca, para ti. Defíneme de una vez por todas. ¿Sabes, Mireilla, quisiera ser un muchacho artista, un buen poeta adolescente, invisible para todos, menos para ti; te dejaría en tus manos mis poemas y mis obras buenas y luego te besaría suavísimamente en la boca y te diría un hasta luego muy lento y me iría para volver nuevamente a dejarte mi eterna ofrenda.<sup>506</sup>

Dès lors qu'il a compris qu'il ne peut être son fiancé, il déclare vouloir être son poète ; c'est une position qu'il met en scène en présentant Mireya sous les traits d'une muse à qui il offrirait ses poèmes à mesure qu'ils émaneraient de sa plume. À la fin de ce passage, il se met en scène en apparaissant sous les traits d'une créature éthérée, libérée de ses problématiques vitales et dont la vie se résume à l'art poétique. Excepté le contact physique avec Mireya qui seul semble là indispensable à sa survie, son existence n'est vouée qu'à l'écriture poétique destinée à Mireya. Cette mise en scène symbolique vient montrer le rôle qu'il aspire à jouer auprès de son amie. On comprend alors que, malgré l'apparente sincérité dont l'épistolier fait preuve dans ses lettres, il y travaille son image car, comme le note Ruth Amossy, la lettre se présente toujours comme une construction de l'image de soi :

Quel que soit le genre de lettre envisagée, la construction de l'ethos est indissociable de la figure de l'allocutaire. C'est à son intention que l'épistolier manifeste ou souligne dans son discours les éléments qui permettent de construire une image de soi positive adaptée à la situation.<sup>507</sup>

Afin de se montrer sous son meilleur jour et d'apparaître comme « son poète », Efraín redouble d'efforts pour séduire sa correspondante en l'abreuvant de ses vers. C'est un rôle qu'il prend très au sérieux et il ne manque pas de le rappeler à son amie tout au long de leurs échanges épistolaires, comme dans cette lettre d'avril 1934 dans laquelle il affirme : « No olvides al poeta Huerta. Poeta tuyo exclusivo, bajo un contrato de ternura que me tienes y te tengo »<sup>508</sup>. La poésie scelle ce « contrat de tendresse » qui les unit et qui fait de lui son poète. En février 1935, il réitère cette affirmation en s'exclamant : « No puedo menos que exclamar

<sup>506</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 3, fol. 2 r°.

<sup>507</sup> AMOSSY, R., « La lettre d'amour du réel au fictionnel », *art. cit.*, p. 77.

<sup>508</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 73, fol. 2 v°.

entusiasmado mi placer de sentirme poeta precisamente de Usted »<sup>509</sup>, et dans plusieurs lettres il lui arrive de lui signifier qu'il est son « muchacho poeta », comme il l'avait clairement exprimé dans celle de novembre 1933<sup>510</sup>. Il est évident que pour se placer dans une position de poète par rapport à Mireya, l'épistolier ne peut pas seulement se satisfaire de telles affirmations : il doit montrer à quel point ses créations sont toutes tournées vers elle. C'est pourquoi les poèmes qu'il lui écrit et lui transmet dans ses courriers lui sont généralement consacrés, comme nous le verrons par la suite<sup>511</sup>.

Enfin, il se présente comme une personne dont la poésie fait partie du quotidien, à tel point que l'inspiration peut même aller jusqu'à interrompre son activité épistolaire. On a l'exemple d'une lettre écrite de sa ville d'origine, Irapuato, dans la région du Bajío, dans laquelle, devant l'irrépressible envie d'écrire de la poésie, il lui avoue « Espérame, voy a terminar unos versos »<sup>512</sup> avant d'abandonner brutalement la lettre qu'il reprend ensuite en incluant les vers qui se sont imposés à lui.

Mais la construction de son *ethos* ne s'arrête pas à la lettre et vient caractériser de nombreux poèmes des premières années de sa correspondance qui lui offrent l'occasion de se mettre en scène, et ce, de manière encore plus nette que dans les lettres.

Dans une lettre de janvier 1934, l'épistolier revient sur son activité poétique et affirme que : « Y siento que mi poesía va siendo más tuya y más mía. Y pienso en lo difícil de su publicación »<sup>513</sup>. S'il précise que ses poèmes seront difficilement publiables, c'est que non seulement il les considère trop intimes mais surtout que Mireya en est l'unique destinataire. Le poème constituerait, au regard de son auteur, un espace privé que seuls les deux intéressés sont à même de comprendre et d'interpréter et qui, tant du point de vue de l'écriture que du point de vue des thématiques qu'il accueille, se situe dans le prolongement de la lettre. Mais si l'auteur juge que ses premiers poèmes ne sont pas dignes d'être publiés, c'est aussi parce que les textes de 1933 sont très autobiographiques. Bien que Mireya soit sa muse et qu'elle lui inspire la plupart de ses poèmes, l'écriture poétique lui offre aussi l'occasion de s'épancher dans des textes où il fait volontairement coïncider le sujet lyrique avec sa propre voix. L'un des exemples le plus frappant est un texte en prose poétique de novembre 1933 dans lequel le

---

<sup>509</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 1, fol. 2 v°.

<sup>510</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 75, fol. 1 r°.

<sup>511</sup> Voir le chapitre suivant.

<sup>512</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 6 r°.

<sup>513</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 4, fol. 3 v°.

temps présent est vu d'une époque future que le « je » poétique s'invente. Ce texte semble avoir été écrit à même la page, sans brouillon préalable et s'il est assez peu intéressant du point de vue littéraire, il est riche, en revanche, de détails biographiques. En effet, le « je » poétique fait allusion à ses lectures (Charles Baudelaire et Jaime Torres Bodet), à ses activités épistolaires qui ne sont pas seulement destinées à Mireya mais à plusieurs autres correspondantes. Il fait même référence à son activité poétique avec ses odes et ses « cartas líricas ». Mais soudain, le temps de la réminiscence s'envole et le sujet est interrompu par le présent qui s'immisce brutalement : « El teléfono llama ». S'ensuivent alors des considérations sur le temps totalement dépourvues de poéticité puisqu'il recopie le début d'une phrase apparemment extraite d'un manuel de sociologie. Ici, la confusion est grande entre l'épistolaire et le littéraire : l'auteur prétend créer une temporalité fictive (le présent vu d'un temps futur) qu'il brise vite en faisant surgir le réel par le biais des références anodines (la sonnerie du téléphone et la phrase finale recopiée du manuel). Nous reproduisons le document :

Y entonces apenas tenía veinte años  
y con gusto repasaba las Letanías a Satán,  
la prosa de Torres Bodet,  
sus versos;  
esmerilaba el cielo de mi mundillo  
muy aparte de los papeles azules,  
del papel de estrasa  
y de las cartas multicolores de amigas  
confiadas a mi aspecto de buena gente;  
cartas empeñadas en resolver atinadamente  
mis infortunados solitarios.

Tiempo de odas y de cartas líricas.  
El teléfono llama...

Y qué empeño en no saber Derecho Romano  
y en repasar el texto de Sociología;  
«Uno de los exponentes más altos  
de la filosofía jurídica alemana...»<sup>514</sup>

Ainsi, alors que l'auteur présente ce texte comme s'il s'agissait d'un poème, son contenu trahit sa manière d'envisager l'écrit poétique qu'il considère dans la continuité de l'épistolaire. Tous les éléments évoqués ici auraient pu figurer dans une lettre sans qu'un tel

---

<sup>514</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 3, fol. 2 v°.

expédient ne provoque de dissonance avec le discours épistolaire. Dans ce cas précis, le texte se substitue à la lettre.

Il en va de même pour un court poème de deux strophes, inclus dans un livret écrit quelques mois avant le poème précédent, en août 1933, et dans lequel le lecteur ne peut qu'identifier le « je » poétique comme étant l'épistolier :

Hoy asisto a la ruina  
de mis versos adolescentes;  
Bancarrota inevitable  
de mis inútiles desvelos.  
Revelación sincera  
de mi alma femenina.  
Producción de poemas,  
hoy rotos, para Ella.<sup>515</sup>

Le caractère biographique est beaucoup moins présent dans ce court poème que dans le précédent et l'écriture y est plus travaillée. Néanmoins, le poète présente le « je » poétique comme l'auteur de « versos adolescentes »<sup>516</sup>, une expression qu'il a déjà employée dans ses lettres pour faire référence à ses textes poétiques. L'écriture à la première personne ainsi que l'absence de nom désignant la destinataire des poèmes simplement identifiée par le pronom « Ella », rend ce texte moins biographique et donc, plus littéraire. Toutefois, quelques pages plus loin dans ce livret, le « je » poétique réapparaît et se confond plus encore avec son auteur dans la strophe suivante extraite d'un autre poème de deux strophes :

Mi farsa negra y pálida  
olorosa y borracha,  
es la sombra evasiva  
del artista que fui.<sup>517</sup>

Le sujet poétique se met ici clairement en scène en évoquant son passé comme s'il était au crépuscule de sa vie. Pourtant, le contraste avec la réalité d'un auteur qui est à peine âgé de dix-neuf ans fait sourire. Nous constatons qu'ici, comme dans le texte précédent, l'auteur s'efforce de se mettre en scène dans les poèmes, ce qui les rend trop biographiques pour qu'ils soient considérés comme des textes littéraires.

---

<sup>515</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 29, fol. 7 r°.

<sup>516</sup> Voir *supra*, p. 201.

<sup>517</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 29, fol. 8 r°.

### 4.3.2 L'exploration de soi

À ce stade de la démonstration, il nous semble que la communication épistolaire, telle que l'envisage l'épistolier relève plus de la construction fictionnelle que de l'échange spontané. Son désir de séduire Mireya sous-tend non seulement son discours dans les lettres mais aussi ses envois poétiques. Néanmoins, la lettre ne peut pas être vue uniquement comme un espace de construction de l'image de son auteur puisqu'elle est aussi un espace intime qui incite à la confiance amoureuse et donc, comme l'explique Marie-Claire Grassi, à « l'exploration méthodique de soi » : « La lettre est souvent un délire autorisé dans une écriture socialement permise et rituellement définie. Ce délire amoureux est presque toujours un prétexte à l'exploration méthodique de soi »<sup>518</sup>. Il y a dans ce propos sur la lettre d'amour une piste de réflexion sur le fait que cet écrit, en conduisant l'auteur à y verser ses états d'âme et surtout ses sentiments à l'égard de l'autre, lui offre l'opportunité de se laisser entrevoir tel qu'il est. Cette exploration de soi a bien lieu dans les lettres du fonds Efraín Huerta : elle se manifeste généralement par un retour de l'épistolier sur lui-même par l'intermédiaire de Mireya. Afin de le prouver, il faut revenir sur le rapport que l'auteur des lettres établit entre sa personne et celle de Mireya s'incarnant dans le rapport qu'entretient le « je » au « tu » dans le discours. Dans les lettres qui précèdent la publication d'*Absoluto amor*, l'omission totale de la destinataire désignée par le « tu » est rare, ce qui signifie que cette exploration de soi n'a pas lieu en évinçant Mireya de ses réflexions. Une telle pratique n'arrive qu'à de rares moments, comme dans ce courrier de mars 1934, dont nous reproduisons un paragraphe ci-dessous :

Lo penoso es volver a la ciudad y bañarse en sangre; aunque, es cierto, en mi pueblo actual, ¿o de siempre? siempre he tenido los labios mojados de sinceridad. Yo no logré entender la conversación dislocada de los cafés. Ahora cuando escapo del desierto, es para ir con la media noche, a escribir un monólogo. Cuando escapo de mí, me siento más que nunca vagabundo. La calle, el campo frío, las mujeres vírgenes, los hombres imbéciles, sienten mis pasos y les llega el rubor a la cara.<sup>519</sup>

Le poète a fait précéder ce paragraphe d'une strophe de Rafael Alberti, extraite de son poème « Río rojo », portant sur un fleuve qui charrie du sang. L'épistolier amorce son paragraphe avec une semblable référence au sang. Puis, il établit une comparaison entre sa vie à Mexico qu'il désigne par « la ciudad » et sa vie à « Donogoo-Tonka », c'est-à-dire sa ville d'origine, Irapuato. Il a bien conscience qu'il chasse volontairement les allusions à son amie et que son texte prend des allures de monologue mais il se concentre sur ses émotions et sur celles qu'il provoque chez les autres. Il se met littéralement en scène dans un texte où la limite

<sup>518</sup> GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire, op. cit.*, p. 95.

<sup>519</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 3.

entre la fiction et la réalité est mince. D'une certaine façon, il devient son propre personnage et ce texte aux allures autobiographiques prend vite la forme d'un monologue. L'épistolier le fait d'ailleurs remarquer dès le départ par « [...] es para ir a la media noche, a escribir un monólogo ». Quand il omet volontairement la présence de la destinataire de la lettre, le poète le précise en définissant son texte comme un monologue, ce qui veut dire qu'il a conscience qu'il évince la destinataire. Mais il interrompt vite ce discours pour reprendre le fil de sa lettre et des événements quotidiens qui l'alimentent<sup>520</sup>.

En revanche, il arrive à de nombreuses reprises que dans ses lettres ordinaires, la relation qu'il entretient avec Mireya et ses échanges avec elle lui procurent la possibilité de se sonder intérieurement. Afin de mettre en lumière cet aspect, nous avons choisi de reproduire un passage d'une lettre de 1935, dans lequel le lien avec Mireya, qu'il soit épistolaire ou réel, donne à Efraín l'occasion de se livrer :

No augures mi fracaso. Mi ruina la sabe ya todo el mundo. Vivo por una idea: por demostrar mi tenacidad, mi empeño constante, mi categoría de mártir. No te busco por egoísmo; te busco porque eres la única; porque yo vivo intangible acostumbrado en ti. Vivo dejado del Demonio y de Dios. Vivo sollozando en medio de tu pecho; me ahogo entre el nudo de tus piernas. La primera gota de sangre que te brote de una herida soy yo en líquido rojísimo, aunque todavía no sea un rojo liquidado. Compréndeme: tú me detestas en pedacito de tarde. Pero yo te amo en todo. Soy el hiperestésico descubierto por ti. Todo me hiere en el rostro, en los brazos: el sol, la lluvia mansa, la soledad cautelosa, como si fuesen tus finos dientes o tus uñas siempre prestas. Yo me debo a ti y a nadie más.<sup>521</sup>

Dans ce passage, le jeune homme tente de montrer à quel point sa relation avec Mireya est déterminante dans la construction de sa propre personnalité. En même temps qu'il lui déclare son amour, il revient sur ses préoccupations personnelles ; mais les observations qu'il fait sur son état ou sa personnalité sont toutes déterminées par sa relation avec Mireya. En cherchant à être « son poète », il tâche de forger son identité en rapport avec son amie ; ne serait-ce que l'observation des pronoms personnels et du type de verbes employés dans cet extrait souligne ce phénomène : des verbes existentiels comme « vivre » dans « yo vivo intangible acostumbrado en ti », « vivo sollozando en medio de tu pecho » ou « être » dans « soy el hiperestésico descubierto por ti » ; un verbe dénotant l'émotion : « aimer » dans « yo te amo en todo » et enfin le verbe « devoir » : « yo me debo a ti y a nadie más ». Ce lexique permet en quelque sorte à l'auteur de peindre son auto-portrait à destination de Mireya, qui se voit,

---

<sup>520</sup> *Ibid.*, fol. 2.

<sup>521</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 12, fol. 2 v°. Notons ici le jeu de mots sur « líquido rojísimo » et « rojo liquidado » qui témoigne de son intérêt pour le communisme.

elle aussi, métamorphosée sous la plume de l'épistolier : elle est celle qui console son ami et sur les genoux de qui il peut se reposer, elle est celle qui lui a révélé son identité de poète ou celle qui lui a donné naissance « Yo me debo a ti y a nadie más ». Il est certain que ce passage, bien qu'il prenne l'apparence d'une confidence existentielle et sincère, participe de la construction de son *ethos* d'épistolier et surtout vient montrer à quel point il aime Mireya et, par là, continue de chercher à la séduire. En outre, cette insistance sur les pronoms n'est pas sans rappeler le poème « Para vivir no quiero » que Pedro Salinas a publié dans *La voz a ti debida* (1933) et dans lequel les pronoms « yo » et « tú » traduisent l'intimité amoureuse : « ¡Qué alegría más alta:/ vivir en los pronombres! »<sup>522</sup>.

#### 4.4 Quand le poème se substitue à la lettre : la séduction en vers

Comme nous l'avons fait remarquer auparavant, la séduction est l'enjeu principal de cette correspondance et chaque envoi d'Efraín contribue à charmer sa correspondante. Or, contre toute attente, on ne trouve que très peu de lettres d'amour, ou du moins de lettres flattant Mireya et la parant des meilleurs atours, dans cette correspondance même s'il est vrai que l'auteur ose de temps à autre une allusion ou bien un compliment. La stratégie de séduction qu'il met en place n'a pas lieu dans les lettres mais dans les poèmes qui les accompagnent. C'est là une particularité de ce fonds qu'il convient de tirer au clair et qui peut expliquer une telle abondance de poèmes dans cet échange épistolaire.

Plus qu'une lettre ordinaire à un ami ou à un parent, la lettre d'amour est centrée sur l'interaction entre l'allocataire et le locuteur car, comme le souligne Ruth Amossy, cette interaction constitue l'enjeu fondamental de l'échange :

La lettre d'amour se concentre au contraire, à l'instar de tout discours amoureux, sur la gestion des rapports individuels entre les participants ; elle établit entre deux partenaires séparés dans l'espace une interaction qui vise à la création, à la modification ou à la confirmation d'une relation affective. Dans ce sens elle privilégie la communication aux dépens de l'information, et l'interaction aux dépens de tout projet dirigé vers l'extérieur. Sans doute permet-elle aux amants d'échanger des nouvelles et n'exclut-elle pas les finalités externes ; mais ces buts sont subordonnés aux enjeux relationnels.<sup>523</sup>

Il y a dans cette définition de la lettre d'amour deux éléments qui doivent retenir notre attention : tout d'abord, l'idée que l'interaction prime avant tout et que l'information peut être

---

<sup>522</sup> SALINAS, P., *Poesías completas*, prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Barral editores, 1975, p. 243.

<sup>523</sup> AMOSSY, R., « La lettre d'amour du réel au fictionnel », in SIESS, J. (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, op. cit., p. 74.



reléguée au second plan ; ensuite, l'idée que la correspondance amoureuse peut avoir trois objectifs différents qui sont la création, la modification ou encore la confirmation de la relation amoureuse. Dans le cas de la correspondance d'Efraín Huerta et plus particulièrement dans la période qui nous concerne précédant la publication de son recueil en 1935, ses textes relèvent de ce que l'auteur appelle « la création de la relation affective », autrement appelée par Jürgen Siess, la « sollicitation »<sup>524</sup>, et l'on comprend que leur enjeu fondamental soit de chercher à créer un lien fort et intime avec Mireya. Or, ce lien va s'élaborer non pas dans les lettres ordinaires mais au sein des poèmes de la correspondance.

#### 4.4.1 Le poème-cadeau

Nous avons remarqué que les premiers échanges épistolaires entre les deux étudiants se sont amorcés sous le signe de la poésie puisque le premier document daté du fonds Efraín Huerta était un poème. Ce détail suggère non seulement la très grande proximité existant entre le poème et la lettre mais aussi la dimension symbolique que revêt cet envoi : le poème est considéré comme un cadeau par le copiste. Or, la lettre, et plus particulièrement la lettre intime, se présente, elle aussi, comme un cadeau, c'est du moins l'un des éléments sur lequel insiste Claudio Guillén lorsqu'il cite Démétrius qui définit la lettre comme : « [...] una forma de escritura y se envía a alguien a modo de regalo ».<sup>525</sup> En effet, écrire une lettre, c'est « se donner à l'autre » et la lettre est un don<sup>526</sup>. Si la lettre intime constitue un cadeau pour son destinataire, le poème qu'il reçoit en lieu et place de celle-ci représente un présent autrement plus précieux. C'est un peu comme si l'auteur élargissait cette fonction de la lettre au poème qui devient, à son tour, un présent pour Mireya.

Ce n'est pas tant le discours tenu par l'épistolier dans ses lettres à propos de ses poèmes qui nous amène à conclure que le poème fait office de cadeau pour la jeune femme, que le soin apporté à leur présentation dans les envois. Comme nous l'avons fait remarquer dans la première partie de ce travail, il arrive très souvent que l'auteur fabrique de petits livrets poétiques exclusivement pour Mireya, telles des anthologies. Annoncés par un titre en première page, puis bien souvent par une dédicace ou une épigraphe à la page suivante, et clos par des références éditoriales imaginaires en dernière page, ces petits livrets imitent de véritables livres.

---

<sup>524</sup> SIESS, J., « L'interaction dans la lettre d'amour », in SIESS, J. (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, op. cit., p. 115.

<sup>525</sup> GUILLÉN, C., « Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad », art. cit., p. 80.

<sup>526</sup> SCHWEIGER, A., *Les lettres de Gustave Flaubert ou la littérature en question*, op. cit., p. 66.

En août 1933, c'est-à-dire à peine sept mois après leur rencontre, il lui adresse l'un de ces livrets dans lequel se trouve un texte en prose poétique dont il est l'auteur. Il comprend onze feuilles, dont le titre « Agua de San Juan » se déploie sur la page de couverture et auquel succède une dédicace à la page suivante. Après le texte soigneusement recopié de sa main, il précise : « Un ejemplar en papel Tolteca Bond para Mireya. Portada del arquitecto Héctor Montiel. Texto de E. H. R. Méx. 12 de agosto de 1933 »<sup>527</sup>. Il va jusqu'à indiquer le type de papier choisi pour l'élaborer, la date de réalisation et la « numérotation » unique de cet ouvrage qui n'est destiné qu'à sa correspondante.

Le soin apporté à l'élaboration minutieuse de ces livrets n'est pas le seul détail signifiant l'importance dont se parent, à ses yeux, tous ces envois poétiques à Mireya. De fait, il ne se contente pas de lui adresser des poèmes au fur et à mesure qu'il les rédige mais il envoie également des manuscrits originaux de certains de ses textes. Par exemple, il lui promet dans une lettre de septembre 1933 de lui offrir le manuscrit original de l'un de ses tout premiers poèmes écrit en 1932 : « El poema de la ofrenda, el original, que hice el año pasado y que es el primero de mi vida, prometo dártelo en la primera ocasión »<sup>528</sup>. Bien qu'il n'y ait pas la trace de ce fameux « poema de la ofrenda » dans leur correspondance, la promesse qu'il lui formule et qui révèle son intention de lui donner l'un de ses poèmes écrit avant qu'il ne la connaisse et, qui plus est, dans sa version originale, constitue une belle preuve d'amitié. De fait, la version originale d'un autre poème datant d'avant 1934, « Poema del Bajío »<sup>529</sup>, fait partie de cette correspondance, signifiant par là que l'épistolier l'a offert à Mireya.

Ainsi, tant par la délicate présentation des petits livrets que l'intention clairement exprimée d'offrir à son amie les versions originales de certains de ses textes, Efraín Huerta met en évidence l'importance qu'il accorde à l'effet que peuvent produire ses textes sur sa correspondante.

Dans cet échange de lettres, il arrive bien souvent que l'envoi ne soit composé que de poèmes qui ne sont nullement introduits par une lettre, c'est que nous avons appelé « la lettre-poème ». Dans le cas de ces lettres-poèmes, les textes qu'elles renferment sont des bijoux dont l'enveloppe n'est que l'écrin. Peu d'enveloppes ont été conservées par la

---

<sup>527</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°12 bis, fol. 6 r°. Héctor Montiel est l'un des camarades d'Efraín et de Mireya.

<sup>528</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°4, fol. 9 r°.

<sup>529</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°4 bis, 1 r°. Une inscription surplombe le texte : « original, para mi Blanca, en México ».

destinataire, sûrement parce qu'elle n'y voyait pas l'utilité mais aussi parce que ces envois n'étaient pas toujours affranchis du fait de leurs rencontres hebdomadaires leur permettant de s'échanger leurs courriers en mains propres. Néanmoins, la jeune femme en a conservé quelques-unes qui sont particulièrement révélatrices du rapport que le poète a instauré entre la lettre et le poème. L'une d'entre elles a retenu notre attention : il s'agit d'une enveloppe détournée de sa fonction d'origine puisqu'au lieu de présenter l'adresse de Mireya, elle est recouverte d'un texte intitulé « Negra soy » qui, à première vue, semble être un poème mais qui est en réalité un boléro d'un duo de deux musiciens cubains. Efraín Huerta l'a recopié sur le recto de l'enveloppe tandis qu'au verso il a écrit un texte en prose poétique<sup>530</sup>.

Cette enveloppe fait donc état d'un boléro du duo cubain très en vogue au Mexique à cette époque : Adolfo Utrera au chant et Nilo Menéndez au piano<sup>531</sup>. Elle est le seul document faisant état d'une chanson recopiée. En effet, lorsque le poète évoque des morceaux ou des artistes qui lui plaisent, il y fait simplement allusion et ne prend généralement pas le temps de recopier de chansons. Seules les mélodies du Mexicain Agustín Lara bénéficient de plus d'égards de la part du jeune homme qui en consigne quelques-unes dans ses lettres<sup>532</sup>. La chanson « Negra soy », couchée sur l'enveloppe comme s'il s'agissait d'un poème, n'est, de fait, pas dénuée d'intérêt littéraire puisque outre les rimes suivies qui se dessinent, comme dans ces deux hendécasyllabes : « quién no da la vida por besar/ a esta prieta sonata que al mirar », les images des mouvements chaloupés du boléro ne tardent pas à s'imprimer dans l'esprit du lecteur : « Cuando bailo yo el/ mundo se tambalea y al verme/ bailar suelen exclamar/ mi negrita dame un beso [...] ». Au dos se trouve un petit texte en prose poétique écrit à la première personne et dans lequel le narrateur fait allusion à des détails biographiques (tels que les cours de « Philosophie du Droit ») ou encore à ses rendez-vous hebdomadaires du vendredi avec Mireya : « [...] los viernes me parecieron menos fríos. Más nuestros ». Ce texte, à la différence de celui de Adolfo Utrera présente peu d'intérêt littéraire mais laisse néanmoins percer des motifs qui seront réutilisés dans le recueil *Absoluto amor*, comme la

---

<sup>530</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°22, fol. 1 r° et fol. 1 v°.

<sup>531</sup> MANDA TCHEBWA, Antoine, *Musiques et danses de Cuba. Héritages afro-cubain et euro-cubain dans l'affirmation créole*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 103.

<sup>532</sup> On a, par exemple, la chanson « Último beso » dans BNM, FR, AEEH-MB, boîte document n° 29, fol. 4 r°. Il cite également Agustín Lara dans la boîte 1, document n° 7, 2 r° ou encore dans le document n° 24, 1 r° où il précise qu'il est en train d'écouter à la radio « Languidez » d'Agustín Lara.

référence à l'argent-métal, « la plata pulida » ou encore au camélia qui apparaît dans le poème « La invitada »<sup>533</sup>.

Même si cette enveloppe est unique en son genre, elle apporte une belle synthèse des trois aspects que nous cherchons à révéler dans cette étude de la correspondance d'Efraín Huerta : le caractère intertextuel des lettres du fonds avec la présence de textes d'autrui tout au long de l'échange épistolaire, la lente élaboration des propres poèmes de l'auteur qui se noue à mesure qu'il avance en poésie et l'importance de la lettre symbolisée ici par l'enveloppe comme support de cet apprentissage de l'écriture poétique. Ainsi, cette enveloppe, qui au départ pourrait être considérée comme un document accessoire, est en réalité très précieuse tant elle incarne le rapport que l'épistolier établit entre la pratique épistolaire et l'écriture poétique : la lettre est le support en même temps que le socle sur lequel repose sa pratique scripturaire. L'un ne va pas sans l'autre. Et c'est là un aspect essentiel qu'il convient de toujours garder en mémoire lors de l'étude des lettres que renferme ce fonds.

---

<sup>533</sup> HUERTA, Efraín, *Poesía completa*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 21 : « [...] El eco de tus pasos/ vuelve la vida a una camelia, madura mi presente ».

#### 4.4.2 Langage commun et langage privé

La lettre, quoiqu'écrite dans l'instant, comporte, elle aussi, ses mots que les correspondants inventent, modifient, changent au gré de leurs échanges et qui se muent en un langage personnel dont, eux seuls, connaissent l'origine et le sens véritables. Bernard Beugnot, à propos de l'invention de l'expression dans les lettres, note que dans ce type de document il existe ce qu'il appelle des « retours d'expression »<sup>534</sup>, c'est-à-dire des reprises d'expressions employées antérieurement et qui réapparaissent au fil des courriers. Voilà l'une des raisons qui l'amène à envisager la lettre sous l'angle de l'invention et à affirmer que : « [...] plus qu'elle ne l'emprunte, une correspondance invente sa topique et l'expression est modelée par les énoncés antérieurs »<sup>535</sup>. Le vocabulaire employé dans les lettres grossit à mesure que la correspondance se développe et que l'intimité se crée entre les correspondants, faisant de la lettre un espace de dialogue unique. Dans une relation aussi intime que celle qui unit Efraín à Mireya, la topique qui s'élabore entre eux va dans le sens d'un renforcement de leur intimité. Il convient de comprendre alors le sens qu'elle revêt dans les lettres et d'observer à quel point cette topique épistolaire vient nourrir l'écriture poétique de l'épistolier.

Lors de son analyse des lettres du roman *Tristana* (1892) de Benito Pérez Galdós, Gonzalo Sobejano avait souligné la présence de deux types de lexique dans les lettres d'amour que les jeunes protagonistes du roman s'échangeaient : il évoquait, d'un côté, l'usage d'un langage commun et, de l'autre, celui d'un langage privé<sup>536</sup>. Le critique a dissocié le langage privé et le langage public car les personnages du roman établissent cette même distinction. Par exemple, *Tristana* et Horacio émaillent leurs courriers de néologismes comme pour rendre encore plus intime leur relation. Il est vrai que les lettres auxquelles Gonzalo Sobejano s'est intéressé reviennent en propre à la fiction, néanmoins il nous semble que la distinction qu'il a établie entre langage commun et langage privé pourrait constituer un angle d'approche pour toute lettre intime, qu'elle soit fictionnelle ou bien réelle, du fait que ses auteurs utilisent la langue de façon à consolider ou à approfondir leur relation. Le langage

---

<sup>534</sup> BEUGNOT, B., « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », *art. cit.*, p. 33.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>536</sup> SOBEJANO, Gonzalo, « El vocabulario de los amantes », *Anales galdosianos*, n°1, 1966, disponible sur <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2674664>, consulté le 4/ 9/ 2012 : « Pues conviene distinguir entre un modo de usar el lenguaje común los amantes y la tentativa de un vocabulario privado, dual, en clave. »

privé désignerait alors l'altération que les correspondants font subir au langage commun afin de ne le rendre signifiant que pour le destinataire du courrier.

De façon générale, le langage privé éclot en premier lieu dans les formules d'expression et de clôture de la missive car la tension affective est à son comble. L'auteur de la lettre peut, par exemple, faire preuve d'ingéniosité verbale par le biais de termes hypocoristiques traduisant le degré d'affection ou d'amour que sa destinataire lui inspire. Très tôt dans la correspondance, Efraín décide de nommer Mireya différemment et les deux noms qui font le plus souvent retour dans les lettres sont « Andrea » et « Cara de Plata ». Si le premier subsiste dans le recueil, le second en est exclu, pourtant « Cara de Plata » s'étoffe, selon nous, d'une importance particulière tant dans les lettres ordinaires que dans ses envois poétiques.

Dans une correspondance privée dont l'objectif est de séduire, chaque mot susceptible de laisser percer les sentiments à l'égard de la personne aimée compte. Les noms – tels que « Cara de Plata », « Mireya de Plata » ou encore « Mireyín de Plata » que le poète mexicain utilise pour souligner la beauté de la blancheur du teint de Mireya – participent de cette stratégie. Afin de toucher véritablement son amie, l'auteur se doit de continuer de filer la métaphore de l'argent-métal dans ses lettres en l'enrichissant d'autres expressions capables de lui plaire et de traduire son amour. Or, le langage privé construit autour de cette métaphore brille par son absence dans le contenu des lettres ordinaires puisque leur auteur se contente de l'utiliser uniquement dans les expressions d'adresse. À titre d'exemple, une lettre ordinaire écrite le 27 décembre 1933 commence par « Mireyín de Plata » et laisse se dérouler un discours sans aucune référence à la métaphore de l'argent alors qu'à plusieurs moments, son auteur aurait eu l'opportunité de la convoquer comme dans la phrase de clôture où il exprime ses vœux à son amie ainsi qu'à sa famille : « Quiero un 34 perfecto para ti, para ellas y ellos. Y mi cariño. Efraín »<sup>537</sup>. À ses yeux, les lettres communes ne se prêtent pas à l'inventivité du langage privé et tant que le discours reste prosaïque, le langage privé ne peut s'y déployer.

En revanche, dès qu'il passe à la poésie, la topique amorcée dans les lettres se construisant autour de la métaphore de l'argent se répand dans ses vers, ses strophes et ses poèmes. Le phénomène censé advenir dans les lettres ordinaires que Bernard Beugnot appelle

---

<sup>537</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°7, fol. 1 v<sup>o</sup>.

« l'invention de l'expression »<sup>538</sup> et que laissait présager la présence de « Cara de Plata » dans ses formules d'adresse a bel et bien lieu ailleurs que dans la lettre ordinaire.

Ce langage privé absent des lettres ordinaires se développe à foison dans les textes poétiques, et ce, dès les envois de 1933. En effet, le poète fait de l'argent-métal un motif central de ses premiers poèmes. La poétique de *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez<sup>539</sup> y est certes pour quelque chose, néanmoins, l'épistolier tente de s'approprier l'isotopie de l'argent pour lui donner un sens particulier. Deux livrets, écrits à peine quelques mois après le début de l'échange épistolaire entre Mireya et Efraín aux titres révélateurs « Notas plateadas » et « Notitas plateadas »<sup>540</sup>, le mettent en évidence. Tandis que « Notitas plateadas » présente une date d'élaboration, le 31 juillet 1933, « Notas plateadas » en est dépourvu mais il est possible de situer la création de ce livret avant celle du premier du fait de son apparence moins soignée (il contient de nombreuses biffures). Bien que les textes qui composent ces deux livrets ne soient pas les mêmes, il existe entre les courts poèmes de chacun d'eux non seulement une continuité thématique puisque tous deux se fondent sur l'isotopie de l'argent, mais aussi une continuité dans l'expression par le retour de termes dont la forme demeure toujours plus ou moins proche. Si l'on considère ces deux livrets de façon conjointe, on constate que l'auteur convoque cette isotopie pour l'inscrire dans trois réseaux de sens distincts : celui de la pluie, celui de l'union amoureuse et enfin, celui de la beauté féminine. Le motif de la pluie est à l'œuvre dès le premier poème de « Notas plateadas » avec ces deux vers : « El rosario de nubecillas negras/ se deshizo en un gotear plateado ». L'image de la pluie argentée revient trois pages plus loin avec « La lluvia tejía/ su encaje plateado », puis quelques poèmes plus tard dans « Las gotas plateadas de tu cuerpo sintieron/ un nuevo perfume de tu alma »<sup>541</sup>. Les métaphores de la pluie ont sensiblement la même forme : l'épistolier se contente ici d'employer l'adjectif « plateado » sans chercher une autre manière de faire référence à l'argent afin d'éviter les répétitions. Dans le livret de juillet, cette construction intervient à une reprise dans les vers « Fue un paso azul/ a través del velo plateado/ de la serena lluvia »<sup>542</sup> où le poète a changé « encaje » par un terme de sens proche « velo », continuant ainsi de filer la métaphore du tissu d'argent représentant la pluie. C'est d'ailleurs par une autre métaphore, celle de l'image des entrelacs de fils, qu'il symbolise

---

<sup>538</sup> BEUGNOT, B., « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », *art. cit.*, p. 33.

<sup>539</sup> Voir *supra*, p. 157 et s.

<sup>540</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°9 et document n° 16.

<sup>541</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°9, fol. 15 v°.

<sup>542</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°16, fol. 4. La foliotation du document est suivie.

l'union amoureuse tant dans le premier livret avec « ¿Qué red plateada/ tejer con los hilos delgados/ enredados en nuestros brazos? »<sup>543</sup> que dans le second dans « Se me fueron los años/ en forjar redecillas de plata »<sup>544</sup>. Enfin, la couleur argentée intervient pour qualifier la lune dans « Notas plateadas » avec ces vers « los nocturnos florecen en mí/ como nace en su cara/ plateada/ la luna »<sup>545</sup> ou encore pour souligner la beauté du teint diaphane de la bien-aimée, rappelant, en creux, le chromatisme lunaire à l'œuvre dans ce court poème :

La nota plateada de  
su sonrisa quedó vo-  
lando sobre nosotros  
en un desesperado inten-  
to de abandonarnos o  
de volar al cielo.<sup>546</sup>

Les effets de style, tout comme dans les vers précédemment évoqués, sont limités dans ces deux livrets : l'auteur se contente d'employer l'adjectif « plateado » ou le substantif « plata ». En revanche, dans des poèmes de la même époque, il lui arrive de répéter dans un même texte l'adjectif ou bien le nom, créant ainsi des effets de style. C'est le cas pour un poème de juillet dans lequel l'auteur joue sur la répétition du même terme pendant plusieurs vers d'affilée :

El poema que ansío va a tener  
sonoridades de plata,  
y brillos plateados  
y versos plateados.  
Quisiera escribir  
un poema tan largo,  
tan hondo,  
que cupiera en su cara  
plateada con brillos de luna.<sup>547</sup>

L'auteur s'amuse à créer un polyptote en répétant trois fois l'adjectif « plateada » aux côtés du nom « plata » auquel il ajoute une polysyndète avec la reprise de la conjonction « y ». Même si elles semblent céder à la facilité ici, ces reprises traduisent malgré tout le caractère essentiel qu'occupe ce terme dans la poétique qui s'ébauche tout au long de ces poèmes de 1933.

Il est vrai que dans les exemples qui viennent d'être énoncés, l'association que l'auteur établit entre la destinataire de ses lettres et l'argent-métal dans l'expression « Cara de Plata »

---

<sup>543</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 9, fol. 9 r°.

<sup>544</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 7.

<sup>545</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 9, fol. 14 v°.

<sup>546</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 16.

<sup>547</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21, folio sans numérotation.



n'apparaît pas encore mais elle ne tarde pas à surgir. En effet, dès le mois de septembre l'on peut lire certains vers faisant tantôt référence à Mireya de cette façon, tantôt des vers mettant en scène l'amour qu'elle inspire à son correspondant à travers l'isotopie de l'argent. Le poème « Mireya Bravo » par exemple, commence ainsi : « Mireya Bravo,/ Canción de plata rosa »<sup>548</sup> ou bien dans le poème intitulé « Quiero » de novembre 1933, le « je » poétique affirme « Quiero [...] / desear tu brillo de Carita de Plata »<sup>549</sup>. Par la référence à l'argent, le poète fait allusion à l'amour qu'elle lui inspire ainsi qu'à la perspective de s'unir à elle. Le vers qui fait office d'épigraphe introduisant le discours épistolaire d'une lettre écrite le 27 septembre 1933 le souligne : « ¡He de verte en la hora de fundir nuestra plata! »<sup>550</sup>.

Il ressort ainsi de ces observations sur les nombreuses occurrences du mot « plata » dans les écrits de 1933 que l'épistolier y accorde une importance toute particulière. Cette abondance paraît d'autant plus forte que ce terme est absent du contenu de ses lettres ordinaires. Contrairement à une correspondance traditionnelle, c'est-à-dire un échange épistolaire dans lequel la poésie ne s'invite pas, cette « invention de l'expression » à l'œuvre dans tout échange épistolaire intime n'advient que dans la façon dont il nomme son amie. Ainsi, « Andrea de Plata » et « Cara de Plata » sont autant d'indices traduisant une inventivité verbale qui ne se livre pas dans la lettre mais dans le poème. C'est là que l'idée de porosité entre le discours épistolaire et le discours poétique atteint sa limite : à partir du moment où l'auteur des lettres a conscience qu'il crée, il réserve ses créations à l'espace poétique. La structure de la correspondance est par ailleurs révélatrice de sa décision de séparer le discours poétique du discours épistolaire. En effet, en différenciant une lettre ordinaire et une lettre poétique, un poème et une lettre ordinaire ou encore le discours ordinaire et le vers susceptible de s'y glisser, l'auteur s'efforce d'établir une distinction claire entre le discours épistolaire et le discours poétique.

Bien que la poésie fasse son apparition dès les premières missives du jeune poète, l'écriture épistolaire, par certaines caractéristiques qui lui sont propres et que nous avons rappelées dans ce chapitre, a pu constituer un terreau fertile à l'éclosion de l'écriture poétique. La re-création du réel, la fiction de parole, la fiction de présence ainsi que la mise en scène que suppose la rédaction de lettres sont autant d'éléments susceptibles de conduire l'auteur à

---

<sup>548</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24, fol. 2 r°.

<sup>549</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 23, fol. 2 r°.

<sup>550</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24, fol. 1 r°.

nourrir son imaginaire. La lettre nous est alors apparue comme la reconstruction de la réalité que vit son protagoniste. En outre, dans le contexte amoureux qui est le sien, l'épistolier infléchit son discours de façon à recevoir les égards de sa correspondante. Nous avons observé toutefois que l'écriture épistolaire atteint ses limites lorsqu'il s'agit de se dévoiler à Mireya. Le langage privé attendu dans une lettre de sollicitation amoureuse migre de la lettre au poème. Loin d'être un fait anecdotique, ce déplacement de l'épistolaire au poétique reflète, de façon oblique, la vision qu'a l'auteur de la pratique épistolaire et surtout de ses limites. Mais avant d'approfondir cette réflexion, nous allons poursuivre notre étude du discours épistolaire en consacrant le chapitre suivant au rapport sur lequel se fonde toute correspondance, le rapport de destination, afin de saisir la portée qu'il peut exercer sur l'imagination, et par conséquent, sur la création poétique.



## Chapitre 5 : Écrire à Mireya pour écrire Mireya : quand le rapport de destination mène à la poésie

Est-il même bien nécessaire, pour le contentement de l'auteur, qu'un livre quelconque soit compris, excepté de celui ou de celle pour qui il a été composé ? Pour tout dire enfin, indispensable qu'il ait été écrit pour quelqu'un ?

Charles Baudelaire, Préface de *Les Paradis artificiels*, 1860.

Jusqu'à présent, nous nous étions arrêtée sur les éléments propres à l'écriture épistolaire susceptibles d'amener Efraín Huerta sur la voie de la poésie en nous gardant d'évoquer le rôle que la destinataire des lettres a pu jouer dans ce processus créateur. Il convient désormais de tirer au jour l'aspect essentiel qui mérite une attention toute particulière pour deux raisons.

D'une part, à la différence du journal intime qui est un discours monologal, ou du texte littéraire qui n'a pas forcément de destinataire explicite, la lettre ne peut être envisagée que si elle est adressée à quelqu'un. C'est d'ailleurs ainsi que la définit Geneviève Haroche-Bouzinac : « Le rapport de destination constitue la caractérisation minimale qui distingue la lettre d'un autre type de discours »<sup>551</sup>. Prenant appui sur cette considération, toute étude sur l'épistolaire ne peut manquer de s'attarder sur le statut du destinataire des missives qui l'alimentent.

D'autre part, cette analyse se justifie d'autant plus qu'Efraín Huerta s'inspire grandement de Mireya Bravo, la destinataire de ses lettres, pour construire le motif de la femme aimée dans ses poèmes. Il semble qu'au fur et à mesure que l'épistolier correspond avec son amie, il fait d'elle un motif poétique. Si les poèmes inclus dans ses missives le laissent deviner, ce sont surtout les nombreuses affirmations ponctuant ses lettres qui confirment cette idée. Tout au long de leurs échanges, le jeune homme lui rappelle à l'occasion qu'elle est à l'origine de ses vers, comme dans ce document de juin 1935 dans lequel il reproduit à la main l'index d'*Absoluto amor* et lui précise que : « Todo el libro eres tú. Eres tú, milagrizada en plata y verso. Serena estás ahí... »<sup>552</sup>. Nous avons volontairement choisi un passage d'un document presque contemporain de la publication de son recueil – il a

---

<sup>551</sup> HAROCHE-BOUZINAC, G., « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », *art. cit.*, p.197.

<sup>552</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 58, fol. 1 v°. Il est analysé de façon plus détaillée au chapitre 8.

été rédigé deux mois avant sa parution – pour mettre en lumière l’insistance avec laquelle l’auteur souligne la présence de Mireya dans ses vers. Tant au début de leur correspondance qu’à la veille d’être enfin reconnu comme poète, Efraín Huerta s’obstine à montrer à Mireya qu’elle nourrit son écriture poétique.

Cependant, ces deux considérations qui sont à l’origine de notre réflexion sur le statut de la destinataire dans cette correspondance posent en creux la question du passage du discours épistolaire au discours poétique. Il ne semble, en effet, pas si aisé de mettre en relation le traitement de la destinataire des lettres et celui du motif poétique, l’épistolaire et le poétique se situant sur deux plans bien distincts, le réel pour le premier et l’imaginaire pour le second. Toute la question est de comprendre comment peut s’instaurer un lien entre les deux, et, qui plus est, dans la correspondance.

C’est là une question qui n’est pas nouvelle : elle a été traitée par Vincent Kaufmann dans *L’équivoque épistolaire* qui, à partir de l’analyse de la correspondance de certains grands écrivains, montre que la clé d’interprétation du passage de l’épistolaire au littéraire se situe dans le rapport de destination. Selon lui, la pratique épistolaire prépare au littéraire par le biais d’un certain traitement du destinataire de la lettre. Il donne l’exemple de Marcel Proust pour qui l’écriture épistolaire servait surtout à imaginer ses correspondants et affirme que « [...] écrire à autrui et l’imaginer sont les deux faces d’une seule et même activité, et annoncent un *écrire autrui*) »<sup>553</sup>. L’idée selon laquelle l’intérêt pour le destinataire prépare à l’écriture littéraire va marquer le point de départ de notre réflexion sur le lien entre épistolaire et poésie dans la correspondance d’Efraín Huerta.

Il s’agit donc pour nous de nous interroger sur la manière dont le traitement particulier de Mireya Bravo par son correspondant influence la création poétique. Dans quelle mesure la conclusion que Vincent Kaufmann tire de son étude des lettres de Marcel Proust peut-elle s’appliquer à la correspondance d’Efraín Huerta ? La lettre, par le rapport de destination obligatoire qui s’y dessine, a-t-elle lancé l’auteur dans l’exploration du traitement imaginaire de ce destinataire et, de ce fait, vers l’écriture poétique ? En d’autres termes et pour reprendre les mots de Vincent Kaufmann, dans quelle mesure écrire à Mireya annonce-t-il « écrire Mireya » ?

---

<sup>553</sup> KAUFMANN, V., *L’équivoque épistolaire*, op. cit., p. 112. Le mot est en italique dans le texte d’origine.

Afin de répondre à cette interrogation, nous avons choisi de nous arrêter sur les différentes modalités de traitement de la destinataire dans la correspondance d'Efraín Huerta, en nous attardant, dans un premier temps, sur les lettres que nous avons appelées « ordinaires » et, dans un second temps, sur les lettres dites « poétiques ». Les conclusions que nous tirerons de nos analyses nous mèneront ensuite sur le chemin de la poésie.

## **5.1 La destination dans la lettre ordinaire**

### **5.1.1 Du « vous » au « tu » ou le jeu des pronoms**

L'échange épistolaire entre Mireya Bravo et Efraín Huerta leur a d'abord permis de se découvrir puis de sceller leur amitié. Telle est du moins l'impression qui se dégage des premières lettres d'Efraín à son amie. L'étude des pronoms personnels constitue une démarche incontournable dans l'analyse du genre épistolaire tant elle révèle les rapports émotionnels qui le sous-tendent. En effet, la façon dont l'épistolier s'adresse à sa correspondante par le biais des pronoms personnels est significative de ses intentions à son égard mais aussi du degré d'intimité qui les unit. Afin de mettre en lumière ces deux aspects, nous nous attacherons à suivre l'évolution des sentiments d'Efraín envers sa camarade à travers l'usage qu'il fait des pronoms d'adresse au fil de ses lettres.

Dans une correspondance privée qui débute entre deux personnes se connaissant peu ou mal, il est coutume d'observer leur rapprochement progressif à travers les pronoms d'adresse : plus les deux personnes s'écrivent, plus le « tu » va venir se substituer au « vous ». En espagnol, ce passage est autrement plus significatif qu'il s'effectue entre la troisième personne, celle de la non-personne, et la deuxième personne, celle de l'interlocuteur. Puisque leur relation épistolaire leur offre la possibilité de se construire un univers intime, il paraît logique de voir le vouvoiement laisser définitivement place au tutoiement. Or, les lettres d'Efraín Huerta à Mireya Bravo ne font pas état de ce passage d'une personne à l'autre, du moins pas de façon définitive, car s'il est vrai qu'en rédigeant l'une des premières lettres datées de 1933 le poète vouvoie son amie dans la dédicace du petit livret de poèmes qu'il lui transmet, et qu'il va ensuite préférer le tutoiement au vouvoiement dans une grande partie de ses lettres, il n'abandonne pas définitivement le « vous » le faisant surgir de temps à autre dans la correspondance. Il convient donc de saisir les raisons qui motivent un tel usage de ce pronom d'adresse et de comprendre en quoi il peut favoriser ou non l'apparition de l'écriture poétique.

Le vouvoiement, comme nous venons de l'indiquer, sert à marquer une distance à l'égard d'une personne qui ne nous est pas familière et à qui on veut témoigner du respect. C'est en ce sens que nous interprétons la dédicace à Mireya du livret de poèmes de juin 1933, que l'auteur a intitulé « Versos de junio » et adresse délicatement à son amie qu'il vouvoie : « A Usted, Mireya, que me vuelve niño y hace que la llame, en mis sueños de evento, Dulce Carita de Plata »<sup>554</sup>. Mireya, en ravivant de doux souvenirs d'enfance dans l'esprit de son correspondant, apparaît comme femme-mère ou du moins une femme placée en position de supériorité par rapport à celui qui l'invoque. Bien qu'il s'agisse là encore d'une attitude justifiée par sa démarche de séduction, le vouvoiement participe de cette élévation de Mireya et sous-entend tout le respect et l'admiration qu'elle lui inspire. Pourtant, le rapprochement s'élabore au fil des missives et l'épistolier a tôt fait d'abandonner le vouvoiement au profit du tutoiement comme dans cette lettre écrite à peine quelques mois plus tard, en décembre 1933 : « ¡Vaya impresión que me produjo tu envío fotográfico! Tus ojos, tu frente, tu cabello! Doblemente inteligente te adivinas ahí »<sup>555</sup>. Cette exclamation que lui inspire la photographie de Mireya n'est pas dénuée d'admiration mais le tutoiement vient replacer la jeune femme Mireya au plan de son admirateur.

Dès lors qu'une véritable connivence émerge des lettres, il semble logique d'en voir disparaître définitivement le vouvoiement. Or, il n'en est pas ainsi et le « vous » fait de temps en temps retour sous la plume de l'épistolier. Il faut alors comprendre les raisons qui le poussent à en faire un tel usage. Tout d'abord, il arrive au scripteur d'user du vouvoiement pour signifier à Mireya son mécontentement et ainsi la mettre à distance. C'est le cas dans le passage suivant où l'auteur se justifie des reproches que son entourage lui aurait signifiés à propos de ses excès : « A Usted le he descrito de mil maneras cómo soy yo. Aún más: le he dicho cómo fui y cómo quisiera ser »<sup>556</sup>. De toute évidence, Mireya fait partie de ceux qui critiquent son attitude ; Efraín lui fait entendre le désagrément qu'une telle pratique lui cause en la vouvoyant et, qui plus est, en insistant graphiquement sur ce pronom par le biais de la majuscule.

D'autres emplois du vouvoiement peuvent se développer dans un discours entier ou bien surgir au détour d'une phrase ou d'un paragraphe et font que certaines lettres d'avant août 1935 oscillent entre le tutoiement et le vouvoiement. Cette concomitance du « tu » et du

---

<sup>554</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, sans pagination.

<sup>555</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 31, fol. 2 v°.

<sup>556</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 2 r°.

« vous » dans une même lettre est troublante et nous interroge : quel est le sens que le poète attribue au « vous » qui n'existe pas dans le « tu » et inversement ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de revenir sur les usages du vouvoiement dans les lettres en question en respectant la chronologie de leurs envois.

À la fin du mois de janvier 1934, Efraín écrit à Mireya une lettre-poème, c'est-à-dire une lettre ordinaire comprenant plusieurs poèmes recopiés à son intention. Dans sa lettre ordinaire écrite de la région du Bajío d'où il est originaire, Efraín raconte son séjour et surtout revient sur ses travaux poétiques. Cette lettre a été écrite en deux temps, la première partie correspond à ce qu'il a rédigé le 23 janvier au soir et la seconde partie à ce qu'il a composé le lendemain. Pour s'adresser à son amie dans la première partie, il emploie le vouvoiement alors que dans la seconde partie, il lui préfère le tutoiement. Ce changement de pronom d'adresse ne peut s'expliquer par les contenus respectifs des lettres. En effet, dans la première partie, il fait savoir à Mireya que quelques-uns de ses articles vont paraître dans un journal local puis il revient sur l'affection qu'il lui porte et lui confie à demi-mot que malgré les sollicitations dont il est l'objet, Mireya reste la seule qu'il est capable d'aimer<sup>557</sup>. Le lendemain, il reprend la lettre en recopiant un passage d'un roman de Marcel Proust portant sur l'absence dans la relation amoureuse – citation qui, par ailleurs, se prête tout à fait au contexte – puis il revient sur ses travaux d'écriture en ayant recours au tutoiement<sup>558</sup>. Ces deux usages différents du pronom d'adresse pourraient nous laisser croire que le vouvoiement lui sert à faire allusion à ses sentiments alors que le tutoiement interviendrait à des moments plus poétiques. Cependant, d'autres exemples de lettres alternant entre ces deux personnes montrent qu'en réalité le vouvoiement n'est pas exclusivement employé dans un discours ordinaire tandis que le tutoiement servirait pour des passages consacrés à la poésie. Par exemple, dans une lettre de février 1934, il commence à s'adresser à son amie en la vouvoyant pendant deux pages, puis subitement il emploie le tutoiement dans le passage en prose poétique que nous reproduisons ci-dessous :

---

<sup>557</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 4, fol. 2 r : « Dos tengo aquí que me quieren muchísimo, pero no las soporto. Tampoco a las de allá. Son impasibles las pobres, mi Blanca. Usted me regañó alguna vez y he puesto en práctica la hipocresía y la falsedad que abandoné ante su figura ».

<sup>558</sup> *Ibid.*, fol. 2 v° : « En verso nunca he tenido (mal haría con tenerla) desconfianza (insisto en lo indebido), para contigo, Mireya; en prosa, no puedo explicarme porqué, si la tengo y creo que la tendré por mucho tiempo. No lo quisiera pero así es ». Le terme « porqué » figure attaché dans le texte d'origine.



[...] Y es que he empezado a madurar otra época. Y eso nadie lo sabe, sino Usted y yo, mi Blanca. Y es ahora cuando más ayuda necesito: libros. Ya te aprendí a ti. Te tengo a flor de labio siempre. Quisiera saber rezar para decirte mis letanías. Antes mi tormento era cruel y lentísimo; hoy es lentísimo y dulce.<sup>559</sup>

Dans cette lettre écrite le 11 février 1934, il semble que l'auteur ne fasse pas de distinction entre le « vous » et le « tu » puisque ces deux pronoms sont employés de façon indifférenciée au sein d'un même paragraphe. Néanmoins, à partir du moment où il effectue le passage du « vous » au « tu », il ne peut revenir en arrière et continue à construire son texte autour de la deuxième personne du singulier. De même que dans l'exemple précédent, le poète amorce son discours épistolaire par le « vous » puis passe au « tu » qu'il va conserver jusqu'à la fin de sa missive. Il y a dans ce passage d'une personne à l'autre une hésitation semblable à celle qui peut se produire dans une interaction orale : le tutoiement remplace le vouvoiement lorsque le locuteur sent que son interlocuteur lui est suffisamment proche pour le faire entrer dans sa sphère intime. En ce sens, ces changements de personnes n'ont d'autre fin que de reproduire les circonstances d'un échange oral et témoignent des mêmes préoccupations que dans une conversation en face à face : au début de la lettre, le vouvoiement s'impose car l'épistolier doit rompre le silence provoqué par l'absence de Mireya, mais au fur et à mesure qu'il se « rapproche » d'elle par les mots, il abandonne le vouvoiement au profit du tutoiement. C'est ainsi que nous interprétons non seulement ce passage d'une personne à l'autre mais surtout le fait qu'il ne se produise pas dans le sens inverse.

Si les lettres portent aveu de cette hésitation entre les deux personnes, les poèmes du premier recueil d'Efraín Huerta ne font intervenir, quant à eux, que la deuxième personne. En effet, le tutoiement est préféré au vouvoiement parce que leur auteur tente d'y recréer la proximité de la lettre et peut-être de s'inventer une intimité amoureuse qu'il ne partage pas dans la vie. Il nous semble que, dans ce cas, l'épistolier profite des diverses possibilités d'expression que lui offre l'écriture épistolaire pour faire des essais et ne retenir que les emplois qu'il juge pertinents. Les quelques apparitions du vouvoiement vite relayées par le tutoiement dans les lettres suggèrent que cet usage n'est pas assez convaincant pour l'auteur qui ne l'a pas retenu pour ses poèmes.

Bien que le tutoiement soit préféré au vouvoiement dans les poèmes d'*Absoluto amor*, ce dernier a pu parfois être employé dans des passages de lettres qui se voulaient poétiques.

---

<sup>559</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 24, fol. 4 r°.

C'est le cas d'une lettre pour laquelle l'auteur a rédigé un paragraphe portant sur Mireya qu'il vouvoie. Malgré les références à des détails du quotidien, le vouvoiement semble parfois lui faciliter le passage à une écriture qu'il cherche à rendre poétique, comme dans une lettre de 1935 où il rédige un paragraphe en prose poétique consacré à Mireya qu'il vouvoie en ces termes : « Yo, yo acepto todo lo que me entregue su alma musical, Blanca. Hay tantas “cosas” que impiden instrumentar la sonata perfecta, muda, que guarda usted »<sup>560</sup>. Dans ce passage construit sur une métaphore musicale, le vouvoiement contribue à mettre Mireya à distance et participe de l'effet poétique recherché. Bien que l'épistolier n'ait pas conservé le « vous » dans ses poèmes, la présence sporadique de ce pronom dans les lettres et surtout dans les passages qui se veulent poétiques montre que cet usage ne l'a pas convaincu. De ce point de vue, la pratique épistolaire lui a permis de s'essayer à certains usages et d'abandonner ceux qui, comme le vouvoiement, ne lui paraissaient pas convaincants.

Les quelques exemples évoqués précédemment suffisent à montrer combien la pratique épistolaire prépare l'œuvre en offrant à son auteur toutes les possibilités d'expression et lui permettant de choisir celle qui lui convient le mieux pour son recueil. Si une fois publiée, l'œuvre fige les mots sur la page, la lettre, en revanche, ouvre un espace de libertés expressives que son auteur n'a de cesse d'exploiter.

## 5.2 La construction imaginaire de la destinataire

Pour écrire à l'autre, il est nécessaire de se le représenter et donc de l'imaginer. Plus les rencontres sont espacées, plus son souvenir est à reconstruire. Imaginer l'autre marque donc la première étape avant d'écrire (à) l'autre. Ce processus est le propre de toute activité épistolaire et il a été abondamment mis en valeur dans les études consacrées au genre épistolaire<sup>561</sup> ; Geneviève Haroche-Bouzinac l'exprime en ces termes :

---

<sup>560</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 53, fol. 2 r°.

<sup>561</sup> JAUBERT, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990 citée par SIESS, J., « L'interaction dans la lettre d'amour », *art. cit.*, p. 113 : la lettre personnelle est, selon elle, « censée supporter la moitié d'un dialogue entre deux êtres, [...] et le scripteur, libéré de la présence physique de l'Autre, des interruptions, des mimiques ou de la simple nécessité de « passer » la parole, peut à loisir projeter un *Destinataire idéal*, lecteur sur mesure des complaisances introspectives, narratives parfois, et de toutes les effusions. » ; ou encore BRENGUES, Jacques, « La correspondance amoureuse et le sacré » in BONNAT, Jean-Louis, BOSSIS, Mireille, GIRARD, Hélène (éds), *Les correspondances : problématique et économie d'un genre littéraire : écrire, publier, lire*, Actes du colloque international « Les correspondances », Nantes (4-7 octobre 1982), Nantes, Université de Nantes, 1983, cité par GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 96 : « La lettre, c'est l'autre sacralisé ». C'est nous qui soulignons.

La mise à l'écriture épistolaire repose sur une représentation du destinataire, qui commande la nature des effets rhétoriques à employer, elle favorise en outre le passage à une construction imaginaire. [...] À un quelconque degré, toute correspondance met en œuvre ce processus poétique, forme de cristallisation de l'image du destinataire.<sup>562</sup>

Cette « cristallisation de l'image du destinataire » est à l'œuvre dans toute relation épistolaire intime et pas uniquement dans la correspondance d'artistes, car l'absence qui justifie la lettre favorise une telle construction. Dans la correspondance, et à plus forte raison dans la correspondance amoureuse, on recompose l'autre souvent à son goût. Il va sans dire que la réflexion de Geneviève Haroche-Bouzinac concerne ici les échanges épistolaires conventionnels, c'est-à-dire ceux qui interviennent pour compenser l'absence du destinataire. L'auteur des lettres cherche donc à briser la séparation physique des correspondants en reconstruisant de façon plus ou moins fidèle à la réalité l'image de la personne à qui il s'adresse.

Comme nous l'avons signalé par ailleurs, la correspondance d'Efraín Huerta ne s'inscrit pas tout à fait dans ce même schéma puisque son auteur ne subit qu'à quelques reprises l'absence de Mireya lors de ses séjours loin de Mexico<sup>563</sup>. Plus qu'elles ne rompent le douloureux silence de l'absence, ces lettres accompagnent leurs rencontres fréquentes en accueillant des confidences qui ne sauraient être dites de vive voix. Comment, dans ces circonstances, l'épistolier peut-il construire l'image de la destinataire s'il est souvent amené à la fréquenter ? Ne lui manque-t-il pas le temps de l'absence pour pouvoir imaginer Mireya autre qu'elle n'est ?

Afin de poursuivre notre réflexion à propos de l'incidence que la pratique épistolaire exerce sur les débuts poétiques d'Efraín Huerta, nous allons dans ce sous-chapitre tenter de répondre à ces questionnements en analysant les éléments susceptibles de conduire l'épistolier à une construction imaginaire de Mireya.

### 5.2.1 De Mireya à Andrea

Dès les premières lettres qu'Efraín Huerta envoie à son amie, nous constatons que le jeune poète prend très vite la liberté d'appeler Mireya autrement que par son prénom. En effet, dans l'une des premières lettres rédigées l'année de leur rencontre, au cours de l'été 1933, il égrène des expressions au fil de ses notes de lectures et Mireya apparaît tantôt

---

<sup>562</sup> HAROCHE-BOUZINAC, G., « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », *art. cit.*, p. 198-199.

<sup>563</sup> Voir *supra*, le point 4.2.1.1 du chapitre 4.

désignée par « Cara de plata »<sup>564</sup>, tantôt par « Cara de oro ». Ces surnoms hypocoristiques et laudatifs apparaissent en même temps que des modifications orthographiques du prénom Mireya qu'il écrit souvent à la française « Mireilla » ou accompagné d'un suffixe affectif comme dans « Mireyín ». Par exemple, dans une lettre de septembre 1933 écrite d'un seul jet, le 27 septembre, il s'adresse à son amie en l'appelant d'abord « Mireya » puis « Mireilla » à la page suivante et enfin « Mireyín »<sup>565</sup>. Le prénom « Mireya » peut également être orthographié sous des formes plus originales telles que « Mireia » en novembre 1933<sup>566</sup> ou même « Mi reya »<sup>567</sup> en 1934. Cet intérêt pour le prénom de la jeune femme est à l'image de celui qu'elle lui inspire : son prénom devient l'objet de nombreuses considérations de la part du jeune homme et constitue pour lui une source d'invention, comme l'illustrent les différentes typographies qu'il s'amuse à reproduire dans une lettre de juin 1934<sup>568</sup>.

Cette insistance sur le prénom « Mireya » sous-entend qu'à défaut de pouvoir posséder Mireya, Efraín essaie de s'approprier son prénom en le modifiant sans fin. Le poète fait du prénom – l'instance qui particularise au contraire du nom qui place la personne dans une ascendance généalogique – un lieu d'envoûtement et de rêverie amoureuse. En même temps qu'il joue sur l'orthographe de « Mireya », il abreuve sa correspondante de noms de son invention tels que « Blanca »<sup>569</sup> ou « Cara de Plata » qui, comme nous l'avons précisé plus haut, surgissent très tôt dans la correspondance. En outre, il faut noter que le prénom « Blanca » vient s'inscrire dans le champ lexical de la blancheur, le chromatisme dominant du recueil *Absoluto amor*<sup>570</sup>. Le surnom « Cara de Plata », quant à lui, rappelle *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Sur ce point, il faut noter que la référence à cette ouvrage arrive très tôt dans la correspondance, puisque dans un courrier du 24 juin 1933, il envoie à Mireya une courte nouvelle racontée à la manière du narrateur de *Platero y yo*<sup>571</sup>. D'autres prénoms, d'inspiration littéraire, émaillent les lettres à Mireya, comme celui d'Alisa, la protagoniste de *La porte étroite* d'André Gide ou encore Andrée, l'une des jeunes filles en fleur du roman de Marcel Proust. De tous ces noms inventés, seul ce dernier va subsister dans les poèmes d'*Absoluto amor* sous la forme de « Andrea de Plata » et, contrairement aux autres qui apparaissent très vite dans la correspondance, celui-ci ne surgit des lettres qu'à peine un an

<sup>564</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 15, fol<sup>os</sup>. 3 v°-4 r°.

<sup>565</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24, fol<sup>os</sup>. 1 v°-2 r°.

<sup>566</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 7 bis, fol. 4 r°.

<sup>567</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 43, fol. 1 v°.

<sup>568</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 71, fol. 1 r°.

<sup>569</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 2.

<sup>570</sup> Voir *infra.*, p. 297-299.

<sup>571</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 12 bis.

avant la publication du recueil, dans un courrier de juillet 1934<sup>572</sup>. Ici, comme dans une lettre d'amour « classique », l'épistolier fait part de son inclination pour sa correspondante en l'affublant de noms traduisant son affection. Or, la permanence de l'un d'entre eux dans son recueil vient signifier que sa démarche ne se limite pas à un usage hypocoristique, comme dans une correspondance ordinaire, mais que la recherche de noms pour Mireya participe d'une démarche poétique. En ce sens, l'idéalisation du destinataire que génère la relation épistolaire et qui dans ce contexte se manifeste par un défilé de surnoms, contribue au processus de création poétique. En outre, le choix que fait le poète du dernier nom attribué à Mireya, c'est-à-dire « Andrea », suggère que c'est bien la pratique épistolaire qui a inspiré sa pratique poétique et non l'inverse : la recherche de noms pour Mireya qui fait partie de l'idéalisation à l'œuvre dans les lettres précède l'apparition de ces noms dans les poèmes. En ce sens, la pratique épistolaire a préparé cet aspect de l'œuvre. La lettre devient un véritable laboratoire expérimental d'écriture poétique.

Même si ces usages s'apparentent à ceux que l'on peut trouver dans une correspondance ordinaire entre deux amis, les noms qui désignent Mireya ont finalement peu à voir avec des diminutifs susceptibles d'affleurer dans une correspondance privée. À la différence d'un diminutif hypocoristique, ils n'abrègent pas le nom mais l'allongent : l'auteur passe du trisyllabique « Mireya » à des expressions composées. La démarche adoptée par l'auteur n'est donc pas tout à fait semblable à celle employée dans une correspondance ordinaire. Ici, nous assistons plutôt à un processus de détournement orthographique et morphologique du prénom. De plus, il semble peu probable qu'Efraín Huerta les ait inventés en dehors de l'espace épistolaire, ce qui signifie qu'ils tirent donc leur origine de la lettre et que leur usage est réservé à la communication par lettres (il est difficile d'imaginer Efraín appeler son amie « Cara de Plata » dans la vie). Ainsi, dès les premiers mots de la lettre, l'épistolier fait preuve d'une certaine inventivité en modifiant le nom de Mireya qui devient Andrea, la protagoniste d'*Absoluto amor*. On aurait pu penser que cette invasion de la poésie s'arrêterait là et que l'auteur préférerait s'adonner à ce type d'écriture ailleurs que dans des lettres ; or, il n'en est rien puisque les élans poétiques jaillissent au détour des phrases dans de nombreuses lettres de ce fonds. Les différents prénoms attribués à Mireya ne représentent en réalité que la pointe de l'iceberg poétique que renferme cette correspondance.

---

<sup>572</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 13, fol. 1 r v°.

## 5.2.2 Du discours prosaïque au discours poétique

L'image qu'Efraín Huerta élabore de Mireya Bravo ne touche pas seulement à son prénom mais tend à se propager à toute sa personne. Celui-ci ne manque pas de lui en faire part assez tôt dans la correspondance ; en décembre 1933, il lui précise qu'elle est à l'origine de ses vers : « Todos esos procesos de imaginación que aprendí de ti, Cara de Plata, los desarrollo ahorita »<sup>573</sup>. Quelques mois plus tard, en février 1934, il revient sur ce sujet en lui disant : « Claro que “ he hecho una Mireya que no existe ” »<sup>574</sup>. Par là, il montre que Mireya est non seulement à l'origine de cette inspiration poétique mais qu'elle en est évidemment le sujet.

Toute la question est de comprendre ce qui a pu inciter l'épistolier à construire cette image poétique de Mireya. Comme nous l'avons souligné plus haut, les théoriciens de l'épistolaire s'accordent à dire que la rédaction de lettres mène à l'idéalisation du destinataire des lettres. Si nous cherchions à vérifier cette théorie en l'appliquant à la correspondance d'Efraín Huerta, il nous faudrait souligner que les lettres ordinaires, par la construction imaginaire de la destinataire qu'elles impliquent, ont elles aussi préparé à l'écriture poétique. En d'autres termes, cela reviendrait à démontrer que la lettre ordinaire a précédé et préparé la lettre poétique. Or, les choses ne se présentent pas aussi simplement dans ce fonds puisque la prose poétique ainsi que la poésie font leur apparition dès le début de la correspondance<sup>575</sup>, ce qui suggère que la rédaction de lettres ordinaires n'a pas préparé l'épistolier à l'écriture poétique même s'il est indéniable qu'elle lui a offert l'occasion de donner libre cours à ses penchants pour la poésie.

En effet, dans cette correspondance, la poésie s'invite au détour d'une lettre, d'un paragraphe, d'une ligne, et même dans les lettres les plus prosaïques, il n'est pas rare de percevoir un éclat de poésie dans le tissu de la prose. C'est un peu comme si la lettre ordinaire – c'est-à-dire la missive dont les sujets sont traités dans une langue dépourvue de poésie – se vidait de ses capacités d'expression au profit de la lettre poétique. De fait, il existe assez peu de lettres dont le discours serait entièrement « ordinaire » dans ce fonds puisque très souvent l'épistolier a recours à un discours imagé annonçant ses propres textes. Il semblerait que sur ce point, plutôt que de précéder le poème, la lettre ordinaire intervienne en même temps que la création. De ce fait, on ne trouve pas dans cette correspondance de longues lettres d'amour

---

<sup>573</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 7, fol. 1 r v°.

<sup>574</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 24, fol. 3 r v°.

<sup>575</sup> Rappelons que le premier document adressé à Mireya Bravo est un poème recopié par son ami et introduit par un vers de Juan Ramón Jiménez.

portant aux nues Mireya et la parant des meilleurs atours, lesquelles auraient pu favoriser le passage du discours prosaïque au discours poétique. En ce sens, la lettre ordinaire ne contribuerait pas à préparer l'écriture poétique. Cette absence peut sûrement s'expliquer par le fait que ces lettres interviennent rarement pour leur fonction première – celle de compenser l'absence de l'autre – et qu'elles accompagnent leurs rencontres régulières plus qu'elles ne se substituent à elles. Dans ce cas, la lettre se présente comme un espace plus propice à la confiance et donc à l'expression poétique. Si les deux amis avaient été amenés à moins se rencontrer, l'épistolier aurait peut-être davantage cherché à combler cette absence en faisant allusion à ses activités quotidiennes ainsi qu'à ses menus tracés. Il s'agit de propos qu'il tient dans ses lettres écrites hors de Mexico mais qui apparaissent assez peu dans ses lettres rédigées depuis la capitale.

Étant donné que ce n'est pas l'absence de Mireya qui a conduit son correspondant à l'imaginer sous des traits éloignés de la réalité et que ce n'est pas non plus la rédaction de lettres ordinaires qui l'a mené sur la voie de l'imaginaire poétique, comment expliquer qu'il fasse de la destinataire de ses lettres un motif poétique ? Quels sont ces « processus d'imagination » détectés dans sa correspondance qui le conduisent à une telle construction poétique ?

Bien que les lettres ordinaires livrent peu d'informations sur la création poétique, elles laissent néanmoins percer quelques éléments susceptibles de fournir des réponses à nos interrogations en montrant l'impact que l'activité épistolaire a pu produire sur lui et dont le résultat est souvent traduit dans ses poèmes<sup>576</sup>. L'idéalisation dont parle le poète n'est donc pas forcément à chercher dans les lettres ordinaires qui, par ailleurs, constituent tout de même une abondante source de réflexions métatextuelles, mais plutôt dans les lettres poétiques. Toutefois, avant de nous intéresser à ces dernières, il convient malgré tout de s'arrêter sur quelques passages de lettres ordinaires qui seront, pour nous, riches d'enseignements. C'est ce que nous allons nous efforcer d'observer à travers quelques exemples tirés de lettres ordinaires mettant en lumière deux aspects qui vont retenir notre attention : l'impression que Mireya produit sur son correspondant et la facilité avec laquelle il passe du discours prosaïque au discours poétique.

Avant d'aborder ce point et afin de comprendre les motifs qui poussent l'épistolier à passer du discours ordinaire au discours poétique dans ses lettres et donc à faire de Mireya sa

---

<sup>576</sup> Ce que nous observerons au chapitre suivant.

muse, il est nécessaire de nous tourner vers la seule photographie de Mireya qui, à notre connaissance, ait été rendue publique.



Cette photographie a paru pour la première fois dans l'ouvrage de Mónica Mansour, *Efraín Huerta: Absoluto amor*, publié en 1984. Celle-ci précise qu'elle a été prise dans les années 1938-1939, époque à laquelle Efraín et Mireya étaient fiancés<sup>577</sup>. Par la suite, cette photographie en noir et blanc et en plan italien qui reproduit un portrait du couple va être publiée dans l'anthologie de poèmes d'Efraín Huerta réalisée par Carlos Montemayor en 1985<sup>578</sup>, puis dans la revue *Biblioteca de México* en 1992. Il se dégage de ce portrait une

---

<sup>577</sup> MANSOUR, M., *Efraín Huerta: Absoluto amor*, op. cit., p. 36.

<sup>578</sup> MONTEMAYOR, Carlos, *Efraín Huerta*, México, Terra nova, 1985, p. 58. Aucune date n'accompagne cette photo, pas plus que dans la revue *Biblioteca de México* dans laquelle elle apparaît également en 1992, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort du poète : *Biblioteca de México*, n° 9, mai-juin 1992, p. 23. Ce numéro « anniversaire » est particulièrement intéressant car il contient des documents qui, lors de sa parution étaient inédits mais qui appartiennent désormais à la Bibliothèque Nationale du Mexique. Cette photographie, en revanche, a dû être conservée par la famille car elle ne figure pas dans les Archives épistolaires Efraín Huerta de la BNM.



impression paradoxale de dissonance entre les deux membres du couple que traduisent leur pose et leur attitude devant l'objectif. Plantés dans un décor rustique, les deux protagonistes se sont apprêtés pour l'occasion : Efraín, les cheveux gominés, porte une veste et une cravate sombres tandis que Mireya, sûrement coiffée d'un chignon, est vêtue d'un chemisier dont le col et les poignets se déploient élégamment sur un gilet fermé. Le jeune homme se tient debout, face au photographe derrière son amie assise de trois-quarts, mais, mu par la tristesse ou par la déception, il s'est volontairement absenté de la scène en fuyant l'objectif du regard. Son effacement est d'autant plus criant que son amie fait preuve de détermination en plantant ses yeux dans l'objectif. Son visage carré encadré par des cheveux bouclés et retenus en arrière est de toute beauté. Sa bouche rouge qui esquisse un sourire discret rehausse son teint diaphane qui, on le comprend alors, lui a valu le surnom de « Cara de Plata ». Il ressort de ce portrait captivant une impression de décalage certain entre l'image que le lecteur de la correspondance a pu se forger jusqu'alors et celle qui est livrée dans ce cliché. L'allure hésitante et le visage aux traits fins et enfantins d'Efraín vont à l'encontre de l'auto-portrait qu'il s'efforce de construire dans ses lettres : celle d'un homme déterminé. Quant à elle, Mireya apparaît au contraire bien ancrée dans la réalité. En outre, on comprend dès lors, que la jeune femme, dont la beauté est indéniable, ait inspiré le poète au point de devenir sa muse.

Ce détour par la seule photographie de Mireya dont nous disposons nous a permis de comprendre pourquoi la jeune femme éveille de fortes émotions chez l'épistolier. Dans une lettre de décembre 1933, après avoir évoqué de menus détails de sa vie et des considérations artistiques, il revient en ces termes sur la photographie que Mireya lui a fait parvenir d'elle-même :

¡Vaya impresión que me produjo tu envío fotográfico! ¡Tus ojos, tu frente, tu cabello! Doblemente inteligente te adivinas ahí. Pero he sentido las torturas y tormentos de un rostro picassiano – de aquellos que no soportan su propia belleza y se estrellan en el lienzo, desenvolviendo sus colores en una dulce geometría. En ti será goticismo surrealista, suprarrealista.  
¿Por qué así precisamente, Dama de Niebla, Alisa rescatada, Violante como nube, Línea de Sacrificios, Andrea de Plata, Camino de Poesía, Duquesa de Assy y Piernas de Diamante?<sup>579</sup>

Il existe ici une différence entre le début de la lettre qui avait commencé par un discours tout à fait anodin et ce passage où il exprime ce que la vue de la photographie de Mireya a provoqué en lui. À propos du visage de son amie, il passe d'un discours plutôt dépourvu de poésie à une réflexion poétique aux allures de critique artistique. De toute évidence, l'épistolier tente

---

<sup>579</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 31, fol. 2 v°.

d'impressionner Mireya par des références, d'apparence érudite, au cubisme, à l'art gothique et au surréalisme. Il n'est donc pas certain que ces lignes aient été écrites de manière très spontanée. En revanche, la suite des noms inventés pour désigner son amie succédant à cette réflexion suggèrent bien que son portrait a fait naître en lui toute une série d'émotions le conduisant à s'approprier symboliquement Mireya, en la « baptisant » à son goût. Certains noms tels que « Andrea de Plata » ou « Alisa » apparaissent fréquemment dans les lettres mais d'autres sont inédits et disparaissent sitôt évoqués, comme « Línea de Sacrificios » ou « Camino de Poesía ». Il ressort de ce premier exemple que le souvenir de Mireya éveille chez l'épistolier une profusion d'émotions qu'il traduit ici à l'aide d'images se voulant poétiques.

Les façons de « poétiser » Mireya sont diverses dans ces lettres. Par exemple, à plusieurs reprises, il compare sa beauté à celle de la Vierge Marie et va même jusqu'à lui confectionner un petit livret composé de deux images de la sainte Vierge qu'il intitule « Mireya criolla »<sup>580</sup>. Il ne s'arrête pas à ce genre d'associations car, par la suite, il lui fabrique un autre livret qu'il nomme « Biografía poética » contenant une petite image de la Vierge ainsi que trois poèmes. L'apparence physique de Mireya, sa vie ainsi que son histoire inspirent le poète amoureux, comme le soulignent ces trois vers inclus dans une lettre : « Como sus futuras ideas y vestidos/ se le fueron cristalizando los labios/ como si suspirara poemas »<sup>581</sup>.

Un autre exemple extrait d'une lettre rédigée en 1935 vient confirmer cet aspect. Efraín Huerta écrit à Mireya une lettre à laquelle il donne le nom de « ensaios »<sup>582</sup> et dont le sujet principal n'est autre que sa correspondante. Ni tout à fait un poème, ni tout à fait une lettre, ce texte en prose est d'abord tourné vers Mireya, puis il permet à son auteur de faire un retour sur lui-même. Au dos de la page de titre, il a rédigé un paragraphe qui justifie le type de lettre qu'il a voulu composer pour son amie et lui écrit : « No escribí poema porque sentía necesidad de una carta más. Apresurada o lenta »<sup>583</sup>. L'épistolier oscille entre le vouvoiement et le tutoiement dans cette lettre qu'il semble ne pas avoir préparée et se laisse alors porter par le fil de ses pensées. Après quelques lignes sur ses propres réflexions, il s'exclame : « ¡Andrea! y la sangre me golpea en las arterias, como si caminase “entre anillos de anís y desventura” », como si para darme cuenta de lo que eres hubiese fuerza de analizarte gota a gota

---

<sup>580</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 25.

<sup>581</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 50, fol. 6 r°.

<sup>582</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 4 bis.

<sup>583</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°.

de ternura »<sup>584</sup>. Même si cette missive s'apparente plus à une lettre poétique qu'à une lettre ordinaire, l'exclamation « Andrea ! » suivie de cette phrase faisant intervenir des motifs chers à l'épistolier<sup>585</sup> suggère que Mireya suscite en lui une émotion qu'il traduit immédiatement par des images poétiques. Comme si au seul souvenir de sa correspondante, il « tombait en poésie ».

D'autres exemples de lettres montrent à quel point Mireya inspire son correspondant. La même année, il rédige une lettre relevant à la fois de la lettre-citation et de la lettre poétique. En effet, cette lettre se présente comme une succession de paragraphes de divers auteurs parmi lesquels s'inclut l'épistolier. Il intervient à deux reprises en s'adressant à son amie par le tutoiement et en faisant référence à des détails liés à leur vie quotidienne. Son discours est donc relativement banal mais il le présente comme s'il s'émanait d'un auteur consacré ; nous le reproduisons ci-dessous :

Así es, duquesa, porque no podría ser en otra triste forma. Es mucho lo que le he dado en manera tan próxima a lo poético. La mía, si me lo permite, es una interminable convalecencia–afluencia de gotas cerebrales mezcladas con signos estéticos. Es usted absolutamente una bella inteligente, y no insisto en tema de tan meridiana pureza. El viernes es el día más inteligente, habremos de confesar. La cuarta hora de la tarde, la más expuesta. Yo, yo acepto todo lo que me entregue su alma musical, Blanca. Concertar una cita ya es marcar un claro compás de música superviolenta, digo superviolante. Perdón, Andrea.<sup>586</sup>

Le début du texte se veut poétique au sens où il fait modestement allusion à ses écrits à travers l'usage de métaphores telles que « gotas cerebrales mezcladas con signos estéticos » et décrit Mireya en montrant qu'elle est la matière de ses poèmes. De cette façon, il cherche à rendre poétiques des considérations qui sont finalement loin de l'être : il évoque le jour et l'heure de leur prochain rendez-vous et en profite même pour faire un jeu de mots plus que douteux à la fin du passage, tout en s'excusant de son audace. Ce jeu de mots qui s'instaure entre « superviolenta » et « superviolante » et qu'il présente comme s'il s'agissait d'un *lapsus calami* trahit, selon nous, le désir sexuel de l'auteur pour sa correspondante. Mais en le rendant visible et lisible sur la page de sa missive, il lui signifie avec une négligence feinte son désir toujours plus ardent de s'unir physiquement à elle. Le message qu'il cherche à transmettre à Mireya est donc le même que lorsqu'il lui avait écrit une lettre au dos d'une feuille publicitaire portant sur des conférences médicales sur la sexualité<sup>587</sup>. Par la mise en

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, fol. 2 r<sup>o</sup>.

<sup>585</sup> On retrouve l'image de l'anis dans le poème « Absoluto amor » de son premier recueil et celle des anneaux dans son deuxième recueil, *Línea del alba* : voir HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 29 et p. 39.

<sup>586</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n<sup>o</sup> 53, fol. 2 r<sup>o</sup>.

<sup>587</sup> Voir *supra.*, p. 200.

page de cette lettre, qui s'organise de façon à mettre en valeur les paragraphes des différents auteurs y figurant, l'auteur tend à faire passer ce passage pour un extrait d'œuvre au même titre que ceux qui l'accompagnent, d'autant qu'il signe son texte comme s'il s'agissait d'un extrait de son œuvre. Or, cet extrait est d'une qualité littéraire évidemment moindre que les fragments des textes d'Alfonso Reyes et de Carlos Pellicer qui lui font face<sup>588</sup>. Cette fois encore, Mireya est au centre de toutes les préoccupations d'Efraín et l'on voit que même dans des lettres qui traitent de sujets ordinaires, il tâche de « poétiser » son propos.

Ce passage d'un discours prosaïque à un discours qui se veut plus imagé est très fréquent dans les lettres ordinaires de l'épistolier. Il arrive souvent qu'il évoque une anecdote ou un événement anodin de sa vie par le biais de métaphores et d'autres images recherchées. Nous en voulons pour preuve cette lettre de 1934 au cours de laquelle il évoque un spectacle de cirque auquel il a assisté ; il commence par y faire référence en employant un langage courant, puis nous observons que son imaginaire prend rapidement le dessus :

Estuve en el Circo :

Ningún número me gustó para ti. Acaso el de la cuerda floja –con magnífica intención– un poquito, y eso, por la impresión de suavidad marina que da. (Inventaremos equilibrios con hilos de agua –¿agua del río que resultó camino o camino de plata que sí fue Río, río?– con esto me explico todas las risas de Albita piernas bonitas –.)<sup>589</sup>

Le spectacle du cirque laisse une trace dans l'esprit de l'épistolier qui s'en inspire pour imaginer un numéro d'équilibriste sur l'eau. Le motif aquatique est évidemment très présent dans son recueil et annonce les références chromatiques de l'argent présentes dans de nombreux passages d'*Absoluto amor* dans lequel la couleur argentée est associée à l'eau<sup>590</sup>. Il semblerait que non seulement l'auteur passe aisément d'un discours prosaïque à un discours poétique mais aussi que le moindre événement constitue un prétexte pour se laisser aller à des considérations poétiques. C'est ce qui explique qu'il soit rare de trouver dans cette correspondance une lettre totalement dénuée de métaphores ou de digressions lyriques.

Un autre exemple de lettre écrite au mois de septembre de la même année et simplement intitulée « Carta para Andrea de Plata » montre encore une fois que malgré

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, fol. 1 v<sup>o</sup>.

<sup>589</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n<sup>o</sup> 33, fol. 2 r<sup>o</sup>

<sup>590</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 28 : « Habría que esperar el tiempo noche/ [...]guardar las palabras en el agua del jardín/ o mejor nada como ese paisaje de plata/ ausente sin horas ». Voir le chapitre suivant pour l'étude des isotopies du recueil.

l'apparence de lettre ordinaire que procure le paratexte<sup>591</sup> (la date, l'expression appellative « Querida mía », la signature et l'expression de clôture « Always love you. Toujours, avec amour »)<sup>592</sup>, celle-ci n'est pas non plus dépourvue de lyrisme. En effet, il commence sa lettre par des considérations habituelles, puis il lui écrit : « Yo no hago ruido, o hago tanto como el aire suave en la cresta de una ola; siento a veces cuando piensan en mí, pero me doy cuenta más aún de cuando paso desapercibido »<sup>593</sup> et achève sa lettre par : « Estoy sentado a la sombra de todas las auroras. Encuéntrame ahí. Ya sabes que, conforme a nuestro derecho poético yo pertenezco a la confederación plateada de tu cuerpo »<sup>594</sup>. Malgré le paratexte de la missive qui laissait penser qu'il s'agirait d'une lettre ordinaire, son propos penche davantage du côté de la prose poétique. L'épistolier a finalement plus de facilité à exprimer ses pensées et ses émotions par des métaphores que par un discours plus banal. La référence finale au vers de Manuel Maples Arce vient confirmer cette idée<sup>595</sup>. Un grand nombre de courriers de ce type pourraient s'ajouter à cet exemple et montrer que le poète a tendance, de façon très fréquente, à recourir à la poésie dans son discours épistolaire. De fait, peu de lettres ordinaires sont présentes dans ce fonds tant elles sont souvent « contaminées » par la poésie. À partir de là, il semble logique que Mireya se trouve au cœur de toutes les préoccupations de son correspondant et de tous ses écrits.

Ainsi, le passage du discours prosaïque au discours poétique dans les lettres ordinaires d'Efraín Huerta s'explique non seulement par la forte impression que Mireya Bravo suscite en lui à chacune de leurs rencontres, mais aussi par ses propres facilités d'expression poétique. Nous observons finalement que la « construction imaginaire » de la destinataire est davantage motivée par ces deux aspects que par le dispositif épistolaire lui-même. En effet, l'idéalisation de Mireya ne trouve pas son origine dans l'épistolaire – au sens où l'absence propice à l'idéalisation du destinataire n'est pas effective du fait de leurs rencontres régulières – mais plutôt dans la capacité qu'a le poète de passer sans peine de la prose à la poésie, elle-même nourrie par les sentiments qu'il porte à son amie. Par conséquent, la construction imaginaire de la destinataire n'est pas générée par la rédaction de lettres ordinaires mais bien par la volonté d'Efraín de faire de Mireya un motif poétique. Dans ce cas, la correspondance

---

<sup>591</sup> Dans le contexte épistolaire le paratexte désigne tous les éléments qui entourent le corps du texte de la lettre : la signature, l'en-tête, l'enveloppe etc.

<sup>592</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 36, fol. 4 r°.

<sup>593</sup> *Ibid.*, fol. 4 r°.

<sup>594</sup> *Ibid.*, fol. 4 r°.

<sup>595</sup> Il s'approprie ici un vers de Manuel Maples Arce sur lequel nous nous sommes déjà arrêtée dans la première partie, voir *supra* p. 81.

fonctionne comme un moyen de transmission de cette construction imaginaire plutôt que comme son origine.

La présence de la poésie au sein des lettres ordinaires de la correspondance d'Efraín Huerta met en lumière la porosité qui existe entre le discours épistolaire et le discours poétique. Cette porosité se manifeste également par le mouvement inverse qui s'instaure dans la correspondance : la présence d'éléments propres au discours épistolaire qui apparaissent dans les poèmes.

### 5.2.3 Quand la vie s'invite dans le poème : le « débordement » épistolaire

À propos des œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert, Amélie Schweiger remarque qu'elles ne peuvent être considérées comme littéraires du fait de leur trop grande proximité avec le discours épistolaire au contact duquel elles se sont formées. Le romancier rencontre la plus grande des difficultés à passer de l'écriture épistolaire, et donc forcément adressée à un destinataire, à l'écriture littéraire, destinée, cette fois, au lecteur :

L'épistolaire est origine et condition de l'apparition du littéraire ; c'est parce que je m'écris et t'écris que j'écris ; et, dans cette mesure, l'épistolaire est positivement fondateur. Mais en contrepartie – et c'est là une sorte de dette congénitale –, l'espace épistolaire envahit dangereusement l'espace littéraire.<sup>596</sup>

Quoi que cette réflexion tire son origine de l'étude de la correspondance et de l'œuvre du romancier français, elle peut tout à fait s'appliquer à celle qui nous concerne ici. En effet, tout comme pour Gustave Flaubert, la pratique épistolaire est fondatrice dans l'accès à la poésie pour le poète en devenir qu'est Efraín Huerta. Or, comme l'observe Amélie Schweiger, déjà citée, le danger de l'initiation à l'écriture dans la correspondance, c'est de « déborder » le discours épistolaire sur le discours littéraire. Chez le poète mexicain, cette contamination épistolaire se manifeste non pas tant dans la forme de ses poèmes qui, généralement conservent une organisation classique (avec des strophes, des vers et éventuellement des rimes et un rythme précis) mais davantage dans leur contenu trop souvent biographique. Il s'effectue dans sa correspondance avec Mireya un déplacement du discours : le discours épistolaire quitte la lettre pour se nicher au creux du poème sans que l'épistolier n'y prenne garde. Ce déplacement pourrait expliquer que l'auteur, en janvier 1934, juge impubliables ses poèmes écrits depuis le début de son échange épistolaire avec Mireya. Pour comprendre comment se manifeste ce « débordement », nous allons revenir sur les poèmes écrits au cours

---

<sup>596</sup> SCHWEIGER, A., *Les lettres de Gustave Flaubert ou la littérature en question*, op. cit., p. 70.

de l'année 1933 et nous attacher à déceler les raisons qui poussent Efraín Huerta à émettre ce jugement sur ses propres écrits.

Le premier élément qui peut expliquer cette opinion réside dans le fait que les poèmes de cette époque, même lorsqu'ils semblent formellement aboutis, tirent par trop leur substance du réel. En effet, soit les poèmes de 1933 portent sur les correspondants, soit ils sont motivés par un événement qu'ils ont vécu ensemble ou qu'ils auraient souhaité partager ; dans tous les cas, ces textes sont à haute teneur biographique.

Mireya constitue évidemment la première source d'inspiration pour le poète qui en fait le sujet de nombreux poèmes. À la différence des poèmes ultérieurs à 1933 qui présenteront la femme aimée sous des traits plus généraux, dans ceux de 1933, celle-ci est, dans ce contexte, facilement identifiable, puisque l'auteur la désigne par son nom. Il s'élabore dans ces poèmes une sorte de déification de la jeune femme. Le premier texte dans lequel Mireya est clairement peinte sous les traits d'une déesse date de juillet 1933. À cette époque, les essais poétiques de l'auteur sont nombreux mais se manifestent sous la forme de textes très courts, et comme nous l'avons signalé par ailleurs, ce n'est qu'à partir de septembre qu'il commence à rédiger des textes plus longs. Il s'agit d'une strophe de six vers qui commence comme une prière à la Vierge, « Santa Mireya nuestra » :

Santa Mireya nuestra,  
Señora de las almas  
Cansadas y perdidas,  
quiero decirte todo  
~~lo que sufro por Ella.~~  
lo que sufro, cuando  
tú no me miras.<sup>597</sup>

Ce poème, qui joue sur la proximité phonique entre « Mireya » et « María », est imparfait tant par sa forme que par son contenu. En effet, l'association entre la sainte Vierge et Mireya semble bien naïve. Le poème au mètre irrégulier (deux heptasyllabes puis un vers de six syllabes suivi d'un de cinq) et aux rimes approximatives trahit le manque de maîtrise de

---

<sup>597</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 15.

l'écriture poétique de l'auteur à cette époque-là. Néanmoins, le vers biffé révèle qu'il a privilégié la cohérence grammaticale du texte en utilisant le pronom de deuxième personne au détriment d'une régularité métrique dans les deux derniers vers. Cette déification de sa correspondante se manifeste également deux mois plus tard dans une lettre du 7 septembre où il la compare à la sainte Vierge de Oaxaca : « [...] pareces la virgencita de Oaxaca, tallada en madera perfumada de selva dormida [...] »<sup>598</sup>. L'idéalisation de Mireya s'exprime par des comparaisons de ce type mais aussi de façon concrète ayant recours à la présence d'images de la Vierge qui surgissent en août de la même année par le biais d'un petit livret contenant un portrait de Marie qu'il intitule « Mireya criolla »<sup>599</sup>. Ce livret comprend deux images découpées et collées. Il s'agit du portrait de « La virgen azul » de la peintre polonaise Tamara de Lempicka et d'une xylographie d'un certain José Rodríguez portant sur le même motif. Ces deux supports iconographiques sont introduits par un texte sur le traitement de la sainte Vierge par Gonzalo de Berceo et sont suivis d'une note d'Efraín « luto de Semana Mayor ». Cet ensemble cohérent, qui prend la forme d'un cadeau par les images qu'il contient et que le poète a dû choisir avec soin, s'intègre à un livret dont le titre est « Mireya criolla ». En plaçant Mireya dans le titre de ce livret consacré à la sainte Vierge, le destinataire continue de l'associer à cette figure sacrée, d'autant qu'il ajoute à son nom l'adjectif « criolla » qui vient connoter la pureté de sang de la jeune femme et va dans le sens de cette comparaison qui tend à la déssexualiser. Peut-être faudrait-il voir dans la beauté virginale de Mireya et dans son refus de se donner à Efraín les raisons qui le poussent à la peindre sous les traits de la Vierge.

Ces quelques exemples ont montré que les premiers textes poétiques de l'épistolier se sont fortement nourris du réel et qu'ils y font figurer des détails qui auraient dû paraître dans des lettres ordinaires et non dans des poèmes. Nous remarquerons que le « débordement » va disparaître à mesure que l'auteur acquiert une meilleure maîtrise de l'écriture poétique. Un tel constat ne signifie pas pour autant que l'épistolier va cesser d'enrichir ses poèmes ; nous observerons au contraire que la lettre, et en particulier la lettre poétique, va continuer de le mener vers le verbe poétique.

---

<sup>598</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 9 r°.

<sup>599</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 25.



### 5.3 La lettre poétique : un terreau fertile pour l'éclosion du vers

Contrairement aux lettres ordinaires relativement peu nombreuses dans le fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique, les lettres que nous avons qualifiées de « poétiques » foisonnent. Comme son nom l'indique, la lettre poétique se situe à la confluence de l'épistolaire et de la poésie. En effet, elle conserve bien souvent l'apparence d'une lettre ordinaire en faisant état du paratexte propre à l'épistolaire (la destination, la date, la signature finale) tout en laissant se déployer en son sein un discours en prose poétique. Tandis qu'elle se distingue du poème par son texte en prose et la présence clairement énoncée de la destinataire, la lettre poétique ne s'apparente pas pour autant à une lettre ordinaire au sens où son propos est vidé de son prosaïsme au profit d'une écriture travaillée. Dans cette partie consacrée à l'incidence de la pratique épistolaire d'Efraín Huerta sur son écriture poétique, ses lettres poétiques méritent une attention toute particulière car elles fonctionnent non seulement comme un pont entre l'épistolaire et le poétique mais elles lui offrent aussi l'occasion de s'initier à l'écriture. À la différence de la lettre ordinaire qui, finalement, intervient peu dans la création, ce type de lettre accompagne le poème en même temps qu'il l'annonce. Ni tout à fait poème ni tout à fait lettre, la lettre poétique constitue donc un entre-deux qui prépare à la poésie sans toutefois se confondre avec elle.

Afin de saisir la mesure de l'incidence que la lettre poétique imprime à l'écriture lyrique, nous allons nous arrêter sur deux lettres poétiques écrites la première année de cette correspondance de manière à y déceler, d'une part, les éléments relevant de l'épistolaire susceptibles de faciliter l'accès au poétique et, d'autre part, la façon dont son auteur change peu à peu sa destinataire en motif poétique.

### 5.3.1 Le cadre épistolaire

Pour mieux comprendre le rôle que la lettre poétique a pu jouer dans l'accès à la poésie, nous avons choisi de mettre en regard deux lettres poétiques écrites moins d'un an après le premier envoi marquant le début de l'échange épistolaire entre Efraín Huerta et Mireya Bravo. La première porte la date du 29 septembre 1933 et la seconde celle du 10 janvier 1934 ; elles ont donc été rédigées toutes deux au cours de la première année de leur correspondance. Nous avons volontairement sélectionné ces deux lettres, écrites très tôt, pour mettre plus aisément en lumière le lien qui s'est noué entre l'épistolaire et le poétique au moment où Efraín Huerta se trouvait en pleine acquisition de ce type de langage. En effet, les missives qui composent les envois de 1933 donnent rarement à voir des lettres contenant de longs poèmes aboutis, semblables à ceux qui font partie d'*Absoluto amor* publié deux ans plus tard. La plupart des poèmes intégrés aux envois de cette époque-là sont ceux de ses auteurs favoris qu'il recopie scrupuleusement pour en faire cadeau à sa correspondante. De fait, si la poésie fait très vite son apparition dans cette correspondance, c'est d'abord par le biais de la collecte de citations. Néanmoins, en 1933, l'auteur s'essaie de plus en plus souvent à la poésie et élabore, notamment pendant l'été, de courts poèmes de quelques strophes. En revanche, à partir du mois de septembre, il s'attelle enfin à la rédaction de longs poèmes dont la facture annonce celle des textes de son premier recueil. Le premier long poème du fonds a été écrit le 9 septembre 1933 et bien que pour ce faire l'auteur se soit inspiré de l'œuvre *Breve romance de ausencia* de Salvador Novo, ce poème intitulé « Otro nuevo romance de ausencia »<sup>600</sup> témoigne d'une meilleure acquisition de l'écriture poétique et ouvre ainsi le chapelet des longs poèmes qui vont s'égrener au fil des lettres. Nous portons un intérêt certain aux lettres poétiques de la même époque parce qu'elles arrivent au moment où l'épistolier fait ses premières armes poétiques. Cette concomitance, qui n'est pas fortuite, révèle en outre toute l'importance que revêt pour l'auteur la pratique épistolaire dans l'acquisition d'un langage poétique propre.

Notre étude va porter en premier lieu sur les signes spécifiques du discours épistolaire que nous avons regroupés sous le terme de « cadre épistolaire » et qui, paradoxalement, plutôt que de constituer une entrave au discours poétique vont venir faciliter son arrivée au cœur des deux lettres poétiques sélectionnées et reproduites dans les pages suivantes.

---

<sup>600</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 5.

La première lettre s'intitule « Carta lírica a Mireya » : elle est datée « Viernes-29 de septiembre de 1933 », signée « Efraín Huerta Romo » et adressée à une destinataire : « Carta lírica a Mireya ». Ces éléments paratextuels suffisent à caractériser la lettre et laissent présager qu'il s'agit d'une lettre ordinaire. Pourtant, dès les premiers mots, l'épistolier cherche déjà à se détacher des codes épistolaires traditionnels. Tout d'abord, il donne un caractère littéraire au texte en lui apposant un titre, même si le nom de la destinataire y apparaît ainsi que la nature épistolaire de l'écrit. Non seulement l'appellation affective traditionnelle du type « Querida Mireya » se transforme en titre mais l'ambiguïté est renforcée par l'adjectif « lírica » qui nous plonge sans plus attendre dans le domaine poétique. De toute évidence, nous n'avons pas affaire à une simple lettre ordinaire mais bien à une lettre nimbée de poésie ou, mieux encore, à une lettre poétique. Ici, l'épistolaire ne transparait pas seulement à travers ces indices paratextuels mais il se manifeste également dans le corps de la missive. Or, ces signes épistolaires sont menacés par le langage poétique qui pointe.

La reproduction qui suit nous offre l'occasion de noter qu'à l'image de ce document, la plupart des lettres comprenant la correspondance de jeunesse d'Efraín Huerta ont été très bien conservées. Leur auteur préférait l'encre au crayon à papier, ce qui a permis d'éviter tout effacement des écrits. À ce bon état de conservation s'ajoute évidemment une graphie très lisible qui ne donne pas l'impression au lecteur d'être face à un texte rédigé quatre-vingts ans plus tôt.

## Carta lírica a Mireya

Hoy que las lunas nuevas dejan ciegas las nubes  
escribo en mis papeles amarillos el fuego de la tinta  
que escapa hacia tu rumbo con la imagen desleída,  
aprendida, de tu última cara de tus frases de duelo.

Nada sino el deslave de tus risas  
de aire, de nube, de cielo, de ti.  
Mucho con la quebrada mirada de tus ojos llovidos  
en la esquina en que dijiste querer los nocturnos  
empezados en mis letras azules.  
Llovidos ojos casi inauditos  
amarillos y rubios como las ideas que tengo  
cuando tomo cerveza. (Perdón, caro Jarnés.)

Desmusicalizados versos míos.

Musicalizados tiempos de tu voz de llovizna  
en los que bailo apenas mis frases sensibleras  
y a los que roban luz los dedos de mis abiertas manos  
que juegan con tus risas perdidas sobre nuestras  
cabezas  
como ases de baraja en un ~~jue~~-tablero blanco.  
Las manecillas plateadas de nuestro decadente reloj  
solar  
casi vuelan y entablan una atropellada carrera  
por llegar en semanas, más días, menos horas,  
a la hora de la tarde del beso inesperado  
lento por la tardanza de no habértelo dado. ~~antes~~.

Así.  
Así en las noches en que el eco disperso me vuelve  
amanecer  
ansío tus blancas frases y el limón de tu carne.

Viernes

29-9-933<sup>601</sup>

Efraín H. R.

Les indices épistolaires sont présents dans la première partie alors que dans la seconde, ils disparaissent pour laisser place au langage poétique. La lettre commence par une référence

---

<sup>601</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 11 r°. Nous avons reproduit le document à l'identique en corrigeant néanmoins les rares fautes d'orthographe qui ont pu s'y glisser. Les indications inscrites au crayon à papier ont été ajoutées lors de l'acquisition du document par la Bibliothèque Nationale du Mexique. Le document a été classé avec un livret rédigé au début du mois de septembre de la même année. Il semble ici peu probable que ce classement corresponde au véritable envoi puisque, d'une part, le papier et l'encre employés pour cette lettre ne sont pas identiques dans les deux documents, et, d'autre part, trop de temps sépare la rédaction des deux documents, le premier ayant été écrit vingt jours avant le second. C'est pourquoi nous avons décidé de ne pas tenir compte de ce classement qui paraît erroné et avons pris le parti de considérer cette lettre indépendamment du document censé l'accompagner.

temporelle : « Hoy » ; or, nous savons que les lettres font généralement intervenir des références temporelles et spatiales pour abolir l'absence de l'autre<sup>602</sup>. Cependant cet ancrage dans le présent ne dure pas puisqu'il est bien vite balayé par l'imaginaire de l'épistolier : « Hoy que las lunas nuevas dejan ciegos las nubes [...] »<sup>603</sup>. Dès la première ligne, la tension entre l'épistolaire et le poétique se fait sentir ; une tension d'autant plus forte qu'il semble que l'épistolier tente de ramener à lui un discours qui lui échappe.

En effet, tout comme dans une lettre ordinaire, il fait référence aux aspects matériels de la correspondance : « [...] escribo en mis papeles amarillos [...] »<sup>604</sup>. Ce « motif non-spécialisé »<sup>605</sup> constitue un cliché de l'écriture épistolaire : des remarques sur le papier, l'encre, les conditions d'acheminement de la lettre sont autant de détails servant à « accrocher » le regard du destinataire sur l'objet qu'il a entre les mains. La lettre n'est pas seulement ce qu'elle vient dire mais elle est aussi le support de ce discours. Il arrive même qu'Efraín Huerta fasse dans quelques-unes de ses lettres référence à la mauvaise qualité du papier ou de l'encre dont il se sert pour ses travaux épistolaires. En voici un exemple tiré d'une lettre datée du 13 mars 1934 où le changement d'encre interrompt le rythme du poème :

---

<sup>602</sup> GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire, op. cit.*, p. 6 : La lettre se construit pour contrer l'absence de l'autre et tend ainsi à recréer le réel en se constituant une temporalité et un espace propres : « La lettre se place dans le temps du présent fragile marqué du sceau de l'attente. Elle se situe entre le passé révolu et le futur attendu, entre la nostalgie de la présence abolie et l'anticipation anxieuse d'un retour. Mais le présent se veut négation de l'absence, abolition des distances géographiques et temporelles, et instaure donc un mode de discours fictionnel ».

<sup>603</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 11 r°.

<sup>604</sup> *Ibid.*, fol. 11 r°.

<sup>605</sup> HAROCHE-BOUZINAC, G., *L'épistolaire*, Paris, Hachette Livre, 1995, p. 66 : les motifs non-spécialisés sont ceux qui se réfèrent à la matérialité du message. ERTLÉ-PERRIER, Barbara, *Aggripa d'Aubigné épistolier : des lettres à l'œuvre*, Paris, Éditions Champion, 2008, p. 150. L'auteur explique qu'ils renvoient aux topoï de la pratique épistolaire : « Ils touchent tant à la matérialité de la lettre qu'à la relation entre épistolier et destinataire. Les premiers évoquent la qualité ou le manque de papier ou d'encre, les conditions d'acheminement du courrier, l'urgence à faire partir la lettre, la réception, les délais inévitables entre le moment de l'écriture et celui de la lecture ».

Marzo, martes, trece  
*Un poema de hoy con la tinta de verde de la pluma  
de oro de mi hermana.*

Hube de fingir un desafío  
con la vida de los espejos;  
entonces llevaba las manos rotas  
y arrastraba fragmentos de sueños  
hacia el cruce perfecto de los planos.

Nadie entendió la voz  
ni la sonora belleza  
del campo abandonado  
a la furiosa lucha de luces. (Sin tinta ¡Qué bien!)<sup>606</sup>

Dans cet exemple, le motif non-spécialisé intervient au début et à la fin de la page comme pour mieux insister sur le geste scripturaire de l'épistolier. Dans le contexte épistolaire, les motifs non-spécialisés sont là bien souvent pour rechercher la bienveillance de l'autre. Préciser que l'encre employée n'est pas aussi belle que l'habituelle ou s'excuser pour la piètre qualité du papier instaure un climat bienveillant d'entrée de jeu et offre à l'auteur de la lettre la possibilité de s'amender pour mieux recevoir les égards de celle ou de celui à qui il écrit. C'est cette stratégie qu'adopte l'épistolier pour la lettre de septembre 1933 en s'arrêtant sur l'aspect du papier employé pour sa rédaction. Évoquer les motifs non-spécialisés dans une lettre représente également une façon d'insister sur la matérialité de la lettre qui n'est rien d'autre que l'objet choisi et élaboré pour l'autre. Or, montrer que les moindres détails de son élaboration ont été pensés en fonction de son destinataire revient à prouver que son auteur pense à l'autre. La lettre en tant qu'objet, vient aussi compenser l'absence de son auteur et peut même être tenue pour un prolongement de ce dernier ; une telle attitude poussée à son extrême peut se muer en fétichisme épistolaire de la part du destinataire. Dans le cas qui nous concerne, nous sommes évidemment incapable de mesurer l'importance que l'auteur accordait à la matérialité des lettres de sa destinataire mais l'amour qui se fait sentir dès ses toutes premières missives incite à croire qu'il les conservait avec autant de soin qu'elle le faisait avec les lettres qu'il lui adressait.

Dans sa « Carta lírica », l'implication de l'épistolier se manifeste jusque dans le choix du papier, ce qui présente la lettre comme un prolongement de son être tourné vers Mireya. Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que cette fonction épistolaire fasse éclore le langage poétique qui s'exprime à travers l'image métaphorique du « fuego de la tinta » le reliant

---

<sup>606</sup> BNM, BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18, fol. 7.

symboliquement à Mireya dans « [...] escribo en mis papeles el fuego de la tinta/ que escapa hacia tu rumbo con la imagen desleída »<sup>607</sup>. Ainsi, ces quelques remarques liminaires portant sur cette première lettre montrent à quel point le cadre épistolaire, composé à la fois du paratexte et des motifs non-spécialisés favorise l'éclosion du langage poétique.

La lettre de janvier 1934 porte le même titre que la précédente, « Carta lírica a Mireya »<sup>608</sup>, et pourtant elle s'en distingue par le fait qu'elle n'a pas recours à autant de signes épistolaires. En effet, elle est dépourvue du paratexte complet – l'expression d'adresse, l'indication de date et de lieu ainsi que la formule de conclusion en sont absentes – et ne présente tout au plus que la signature précédée de la périphrase désignant l'auteur « Tu concocido de menos de un año »<sup>609</sup> :

---

<sup>607</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 11 r°.

<sup>608</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 26, fol<sup>os</sup>. 4 r° et 5 r°.

<sup>609</sup> *Ibid.*, fol. 5 r°.

## Carta lírica a Mireya Bravo

Esta es la noche que nos hace inmunes  
al color, al sabor y al amor,  
es la noche intranquilizadora  
en la que Lázaro casi esclavo  
lanza su risa de ultratumba  
a la muchedumbre enmascarada,  
caliguliana.  
Pero el día fue perfecto.  
Ahora no, mi Blanca, parece que muy  
pronto,  
muy pronto, muy pronto,  
reiré yo también con Lázaro  
y diré que sólo existe el amor,  
y la risa, y la vida, y la maravilla perfecta,  
y la emoción exacta.  
Ahora no somos inmunes al amor  
porque el amor es para mí,  
y tú lo sabes bien, Cara de Plata,  
lo indefinible y puro,  
es la integridad con que un hombre  
entrega su mutismo a una mujer.  
Y lo hace casi perfecto. Lo hace hablar.  
Ahora me siento encaminado,  
Jarnés, Torres Bodet y Valéry,  
parecen entender que los entiendo;  
saben bien que no volveré  
a sentirla perdida, mi Blanca,  
porque ya no diré más glosas incompletas.  
Todo mi cansancio aparente  
va muriendo con la agilidad clásica  
que me da tu rostro de nácar rosado,  
luna y cielo de las seis de la tarde;  
y tú sabes las heridas de mis manos  
delgadas y siempre heladas;  
y sabes la sangre que me brota con tu  
ausencia,  
cuando persigues la luna en el pinar,  
cuando haces la greguería en una mesa de  
billar,  
cuando un cigarro en tus labios  
– tus labios, tus labios, tus labios –  
acaso te recuerde que yo también sé fumar,  
y cuando lees a Juan Ramón,  
y pretendes fundir la platita buena  
de tu cuerpo entonces de noche  
en la llama de una chimenea.

Solamente las heridas de tus manos  
han sido poseídas por mi boca.  
En tus brazos hay medias lunas rojas,  
en tus pies la huella de un barroquismo  
que nunca debió ser tuyo.  
Y en el fondo de mi espíritu hay  
el afán escultórico de conservar  
su modelo, su espejo de plata,  
su clásica estatua de plata, mi Blanca.

Tu conocido de menos de  
un año E



D'une « carta lírica » à l'autre, le cadre épistolaire s'est réduit comme une peau de chagrin à tel point que le lecteur a l'impression d'être davantage devant un poème en prose que devant une lettre. La disposition de ce texte sur la page porte, elle aussi, à confusion au sens où elle y fait défiler les phrases comme s'il s'agissait d'un poème alors que dans la première « carta lírica » le cours des phrases ne semblait être interrompu que par l'étroitesse de la page. Aussi, ressort-il de ces premières observations une différence nette entre la forme de la première lettre et celle de la seconde : si celle-là pouvait laisser croire au lecteur qu'il s'agissait d'une lettre ordinaire par son cadre épistolaire très présent, celle-ci au contraire penche plutôt du côté du poème. De fait, sur la première page du livret qui contient cette lettre, l'épistolier a pris soin, comme souvent d'ailleurs, d'en indiquer le contenu à sa correspondante. Il précise que cet envoi à « Mireilla » comprend une lettre, l'original d'une ode, une « carta lírica » et deux strophes qu'il appelle « dos tiempos ». Malheureusement nous ne disposons que des deux strophes et de la « carta lírica »<sup>610</sup>. Toutefois, ces indications nous laissent penser que s'il distingue volontairement dans son envoi la lettre poétique de la lettre et des strophes en prose poétique, c'est que cette missive constitue pour lui un document dont la nature diffère de celle des documents qui l'accompagnent. Ni tout à fait lettre ni tout à fait poème, le poète la place à la lisière entre l'épistolaire et le littéraire.

En nous arrêtant principalement sur les aspects formels de chacune de ces deux lettres, nous avons pu constater que dans la première, plutôt que de se laisser enfermer par le cadre épistolaire, le scripteur choisit d'en tirer profit en s'appuyant sur le paratexte et les motifs non-spécialisés qui le composent afin d'en extraire leur profondeur poétique. Il est certain que ce passage du discours ordinaire à une écriture plus travaillée ne s'explique qu'en partie par la présence de ces signes spécifiques, sans quoi quiconque ayant déjà entretenu une correspondance serait un poète en puissance. Il s'avère néanmoins que la présence de ce cadre a servi à l'auteur de « tremplin » pour glisser vers une écriture plus imagée même si ses facilités d'expression associées à ses capacités d'imagination ont bien sûr contribué à ce phénomène. La première lettre poétique a montré qu'il choisit de s'appuyer sur ce cadre pour chercher subtilement à en sortir – c'est d'ailleurs cette même attitude qu'il adopte par rapport

---

<sup>610</sup> Dans ce fonds, il arrive de temps en temps que le titre ne corresponde pas tout à fait au contenu du livret, ce qui nous amène à penser que certaines pages ont peut-être été perdues ou mélangées à d'autres livrets.

aux citations qu'il détourne – et après l'avoir assimilé, il s'efforce de s'en éloigner, ce qui explique que la seconde lettre lyrique soit décollée de son contexte épistolaire.

### 5.3.2 La destinataire dans la lettre poétique

Après nous être attardée sur la forme de ces deux lettres poétiques, il convient désormais de pénétrer dans le discours que renferment ces documents afin de saisir à quel point ce type de lettre a pu mener son auteur au discours poétique.

Au chapitre précédent, nous avons rappelé que les points communs entre l'échange l'épistolaire et la communication orale étaient nombreux et que la lettre, de même que la communication orale, supposait une *allocution*, et exigeait bien souvent une *interlocution*<sup>611</sup>. Ainsi, à la différence du journal intime, qui est un discours monologal, ou du texte littéraire, qui n'a pas forcément de destinataire explicite, la lettre ne peut être envisagée que si elle est adressée à quelqu'un. Rappelons que le rapport de destination sert à distinguer la lettre d'autres types de discours. Or, dans les poèmes de cette époque et dans ceux du premier recueil d'Efraín Huerta, ce caractère dialogal présent dans les lettres apparaît de façon presque systématique du fait que le poète envisage ses écrits comme l'occasion pour le « je » poétique de s'adresser à ce « tu » derrière lequel se cache la femme aimée. Cette coïncidence, qui n'en est pas une, nous conduit à penser que la pratique épistolaire et plus particulièrement ce rapport de destination qu'elle suppose a forcément exercé un impact sur la création poétique de l'épistolier. C'est donc en nous arrêtant sur l'expression de la destination dans les deux « cartas líricas » à la lisière entre l'épistolaire et le littéraire, que nous nous efforcerons de comprendre pourquoi un tel rapport de destination persiste dans ses créations poétiques.

Les deux lettres qui nous intéressent ici répondent aux attentes du genre épistolaire puisqu'elles attestent la présence d'un épistolier qui s'exprime à la première personne et d'une destinataire qui est présentée dans leurs titres. Dans la première lettre, l'épistolier s'incarne en poète à travers les images qu'il emploie, mais aussi en tant qu'homme, par les allusions à son mode de vie. Il écrit : « Llovidos ojos casi inauditos/ amarillos y rubios como las ideas que tengo/ cuando tomo cerveza. (Perdón caro Jarnés) »<sup>612</sup>. Il s'agit là d'un curieux mélange entre des images synesthésiques qui se veulent poétiques – annonçant d'ailleurs l'écriture d'*Absoluto amor* et rappelant certains vers de Juan Larrea – et une réflexion on ne peut plus

---

<sup>611</sup> Voir le point 4.2 du chapitre 4.

<sup>612</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 4, fol. 11 r°.

banale. L’envolée lyrique du début est comme désamorcée par l’allusion finale ; néanmoins la référence à l’écrivain espagnol Benjamin Jarnés renvoie tout de même au domaine littéraire et aux lectures d’Efraín Huerta. L’appellatif familial italien « *caro* Jarnés » sème le doute car si le « tu » semblait désigner Mireya dans la lettre, le « *caro* », qui s’adresse à l’un des auteurs favoris du poète, paraît inapproprié et vient presque donner plus d’importance à cet auteur qu’à la véritable destinataire. De ce point de vue, cette lettre relève davantage du monologue que du dialogue se rapprochant de la sorte plus du genre poétique qu’épistolaire.

Ce caractère monologal transparaît dans la façon dont l’épistolier s’adresse à la destinataire de la lettre. D’abord, le nom de cette dernière n’est présent qu’une fois, et non pas dans le corps du texte mais dans le titre qui lui a été apposé. S’il n’était pas là pour nous rappeler qui est la destinataire de la lettre, il serait impossible de l’identifier. En effet, l’épistolier la tutoie et ne la désigne plus que par le pronom possessif ; ses caractéristiques propres sont effacées, à peine peut-on deviner que derrière le « tu » se cache une figure féminine<sup>613</sup>. Et même si elle est désignée par ses qualités aussi bien physiques (« tu última cara », « tus llovidos ojos », « el limón de tu carne ») que par son bel esprit (« tus frases de duelo », « tus blancas frases », « el deslave de tus risas »), celles-ci restent générales<sup>614</sup>. Ici, elle semble privée des particularités qui la rendent unique et n’est plus évoquée que sous des traits généraux. Cette lettre fait écho aux poèmes d’*Absoluto amor* où la femme aimée constitue une figure universelle et n’est tout au plus désignée que par le prénom « Andrea » comme dans ce passage du poème « Andrea y el tiempo » reproduit ci-dessous :

Inmovilizada tarde

cercana al suicidio. Sin eternidad  
 en los cabellos ni en el tiempo:  
 madre perfecta del otoño.  
 Sus labios, como los de Andrea,  
 Suaves, sin recuerdos.  
 Sus venas, como las de Andrea,  
 finísimas, sin relieve.<sup>615</sup>

Dans la lettre de janvier 1934, il advient sensiblement la même chose puisque l’apprenti-poète ôte peu à peu à Mireya ses particularités pour la changer en motif poétique. Tout comme dans la première lettre, le nom de Mireya apparaît dans le titre – auquel il a ajouté son nom de famille à la différence de la précédente lettre – mais bien vite, il ne

<sup>613</sup> *Ibid.*, fol. 11 r<sup>o</sup>.

<sup>614</sup> *Ibid.*, fol. 11 r<sup>o</sup>.

<sup>615</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 13-14. Pour le commentaire de cette strophe, voir *infra*, p. 292-294.

s'adresse plus à elle qu'à travers des expressions périphrastiques telles que « Cara de Plata » ou « mi Blanca ». Cette lettre est d'ailleurs l'occasion pour lui de travailler des images qui reviennent à plusieurs reprises dans la correspondance ainsi que dans le recueil, comme la phrase construite à partir de l'image de l'argent : « y pretendes fundir la platita buena/ de tu cuerpo entonces de noche/ en la llama de una chimenea »<sup>616</sup>. Cependant, la présence de ces images semble le dispenser d'évoquer Mireya en faisant allusion à ses particularités physiques et morales. Tout comme dans la lettre poétique de septembre 1933, plutôt que de faire référence aux traits particuliers de Mireya, l'épistolier préfère la peindre à l'aide d'images, qui tout en se voulant poétiques, s'éloignent du sujet auquel elles se rapportent. Il fait par exemple allusion à son visage en prolongeant la métaphore lunaire : « [...] tu rostro de nácar rosado,/ luna y cielo de las seis de la tarde » et « En tus brazos hay medias lunas rojas »<sup>617</sup>. Malgré la présence du nom de Mireya dans le titre qui laissait penser que l'épistolier allait construire son texte autour des traits de son amie, celui-ci choisit au contraire de s'adonner à l'élaboration de motifs s'éloignant du réel mais le rapprochant de ses préoccupations d'écriture.

Contrairement à ce que semble proposer le titre de cette lettre, c'est davantage sur le « je » poétique que sur le « tu » que se concentre son auteur. En effet, dès les premières lignes, il s'attarde sur ses propres pensées et ne s'adresse à Mireya que pour la prendre à témoin, comme dans le passage suivant : « Ahora no, mi Blanca, parece que muy pronto,/ muy pronto, muy pronto,/ reiré yo también con Lázaro/ y diré que sólo existe el amor [...] »<sup>618</sup>. Il n'est pas dénué d'intérêt de constater que tout au long de cette lettre poétique, son auteur est tourné vers ses propres réflexions et que Mireya n'est en réalité que faiblement invoquée comme pour justifier la présence de son nom dans le titre. Ce n'est qu'à la fin de la lettre que l'épistolier s'arrête définitivement sur Mireya transformée en motif poétique :

Solamente las heridas de tus manos  
han sido poseídas por mi boca.  
En tus brazos hay medias lunas rojas,  
en tus pies la huella de un barroquismo  
que nunca debió ser tuyo.  
Y en el fondo de mi espíritu hay  
el afán escultórico de conservar  
su modelo, su espejo de plata,  
su clásica estatua de plata, mi Blanca.

<sup>616</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 26, fol. 4 r°.

<sup>617</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 26, fol. 5 r°.

<sup>618</sup> *Ibid.*, fol. 4 r°.

Ces lignes, tant par leur forme en vers libres – quoi que trois hendécasyllabes et quelques rimes suivies s’y dessinent – que par leur contenu envahi d’images métaphoriques, soulignent à quel point Mireya est progressivement devenue pour lui non seulement une matrice d’inspiration mais aussi un motif poétique. Dans ce passage final, il la décrit en faisant allusion à des parties de son corps de manière générale, « tus brazos », « tus pies » dépourvues d’adjectifs renvoyant à leurs particularités. Le va-et-vient entre les allusions à Mireya et ses propres pensées est révélateur de la façon dont il semble concevoir ce type de document : la lettre poétique lui offre l’occasion de passer de l’épistolaire au poétique par le biais de la destinataire. S’il est vrai que dans cet exemple Mireya se trouve au second plan derrière l’épistolier s’adonnant à l’expression lyrique, ce dernier s’adresse néanmoins à elle à la fin de la lettre en l’associant à un motif qui sera récurrent dans *Absoluto amor* : celui de la statue. Comme l’explique l’épistolier, cette image touche à son désir de « styliser » Mireya et d’en faire un personnage de ses poèmes. Il ne faut pas oublier ici que, malgré l’apparente liberté avec laquelle l’épistolier écrit, chacun de ses textes est motivé par le désir d’émouvoir Mireya et donc de la conquérir. Ainsi, en affirmant que son modèle est « une statue d’argent », il sous-entend que celle-ci est non seulement aussi parfaite qu’une œuvre d’art mais qu’elle est également aussi précieuse que l’argent ; comparaison qui n’aura pas manqué de faire mouche dans l’esprit de la jeune femme charmée par autant d’égards. Cependant, en même temps que cette allusion finale à la statue vise à séduire Mireya, elle montre à quel point le poète cherche à la « styliser » et, par là, à faire d’elle une œuvre de façon à la rendre aussi froide et immobile qu’une sculpture. Cette allusion finale est significative car elle révèle l’origine du motif poétique de la statue dans le recueil tout en donnant symboliquement à voir le passage du réel au poétique que l’épistolier tente d’effectuer dans chacune de ses lettres poétiques.

À la différence de la lettre de septembre 1933, l’épistolier s’est, cette fois, délibérément détaché du cadre épistolaire en omettant les références aux motifs non-spécialisés pour laisser place à un mode d’expression plus poétique. Les seuls éléments qui rappellent qu’il s’agit d’une lettre sont la signature finale et le rapport de destination qui subsistent. Il a réduit le cadre épistolaire, encore très présent dans la précédente lettre, afin de passer plus facilement au discours poétique. De fait, dans la lettre, et qui plus est dans une lettre de cette nature qui fait intervenir la forme épistolaire tout en proposant un texte travaillé et écrit avec autant de soin qu’un poème, la destinataire disparaît au profit du motif poétique

de la femme aimée et le destinataire de la lettre se change en « je » poétique se livrant à des considérations lyriques sur ses propres émois.

Ainsi, d'une lettre poétique à l'autre, il est possible de constater que la missive penche progressivement plutôt du côté du littéraire que de l'épistolaire, à la fois parce que le cadre épistolaire tend à se dissiper au profit de la forme poétique – par la présence de vers blancs et d'isotopies annonçant le recueil – et aussi parce que son contenu s'apparente davantage à celui d'un poème qu'à celui d'une lettre ordinaire. À mesure que la correspondance prend racine dans les vies des deux amis, le filtre épistolaire à l'aune duquel l'épistolier aborde l'écriture perd peu à peu ses caractéristiques spécifiques et laisse entrevoir la possibilité d'une forme d'expression autre que celle de la lettre : l'expression poétique.

Néanmoins, force nous est de constater que bien que la pratique épistolaire ait conduit le jeune poète vers l'écriture poétique, celui-ci ne se détache pas entièrement de la forme épistolaire dans ses écrits. En effet, la mise en regard de ces deux lettres poétiques a montré que si certains éléments du paratexte de la lettre disparaissent, d'autres, inhérents au genre épistolaire, s'y renforcent. C'est particulièrement le cas pour le rapport de destination qui paraît exacerbé dans ses poèmes (avec l'apparition d'un dialogue entre le « je » poétique et le « tu » de la femme aimée) et qui amène à conclure que la lettre a conditionné la création poétique de l'épistolier en le menant à s'intéresser à cet aspect-là de préférence à un autre. Il n'est pas aberrant d'imaginer que si l'épistolier avait été dans l'impossibilité de correspondre avec sa camarade, il ne se serait peut-être pas autant arrêté sur ce rapport de destination propre à la lettre et aurait sûrement insisté davantage sur d'autres aspects dans ses créations poétiques.

## **5.4 De l'effacement de la destinataire à l'avènement du motif poétique**

### **5.4.1 Mireya : l'impossible réceptrice**

Si le rapport de destination inhérent à l'écrit épistolaire infléchit la conception qu'a l'épistolier de l'écriture poétique, l'insistance sur la destinataire que ce rapport de destination implique, va elle aussi, connaître une incidence sur ses créations. Il est surprenant de constater que dans ses lettres poétiques ainsi que dans les poèmes appartenant à la correspondance, l'auteur se livre à une entreprise « d'effacement » de la destinataire. En effet, dans chacune des deux lettres précédemment évoquées, l'épistolier fait perdre à sa destinataire ses

particularités physiques et morales pour la changer en objet poétique. Dans la seconde lettre, cette « métamorphose » était en outre symbolisée par la métaphore de la statue. Or, il ne s'agit pas là d'un fait anecdotique qui ne se produirait que dans ces deux lettres-ci mais d'un phénomène qui se répète tout au long de l'échange tant dans les lettres poétiques que dans les poèmes qui composent cette correspondance. Comment expliquer que plutôt que de s'adonner à un minutieux éloge de chacune des qualités physiques et morales de sa bien-aimée dans ses lettres et dans ses poèmes, le poète procède au contraire à cet effacement des particularités de Mireya ?

Nous avons constaté qu'en établissant un dialogue entre un allocataire (l'épistolier) et son destinataire (Mireya), la lettre joue un rôle essentiel dans le processus de création poétique en créant une intimité entre le « je » et le « tu » de la lettre. Or, c'est bien cette relation que le poème prolonge. Son auteur profite que la lettre lui permette de s'affranchir du réel pour aller au-delà de la relation qui le lie à Mireya dans la vie, en faisant en sorte que le « tu » ne désigne plus seulement Mireya mais toutes les femmes : ses particularités propres sont si peu présentes qu'elle semble désincarnée. Sur ce point, nous pouvons penser à la définition qu'Albert Rombeaut donne du « destinataire » qu'il distingue du « récepteur ». Le destinataire reste abstrait, désigné tout au plus par un nom alors que le récepteur est le destinataire incarné, ce qui l'amène à conclure que « le destinataire, c'est le récepteur moins le corps »<sup>619</sup>.

Pour reprendre l'expression d'Albert Rombeaut, nous pourrions affirmer que la destinataire de cette lettre ne parvient jamais à devenir réceptrice au sens où elle n'est effectivement qu'un nom et ne réussit pas à prendre chair. De façon générale, il semblerait que dans le passage de l'épistolaire au littéraire, le destinataire ne s'incarne pas en récepteur parce que cette « incarnation » empêcherait l'accès au littéraire. Afin que la lettre entre dans la sphère de la poésie, le destinataire doit pouvoir s'effacer pour se muer en lecteur. C'est peut-être là que se trouve la clé de compréhension de ce type de document que constitue la lettre poétique. L'épistolier souhaite non seulement s'adresser à Mireya à travers la forme épistolaire et en faire sa destinataire, mais il désire aussi en faire le sujet de son poème. Même si Efraín Huerta présente dans ses lettres presque systématiquement son amie comme la destinataire de son envoi – par un titre comme dans les deux lettres poétiques évoquées

---

<sup>619</sup> ROMBEAUT, Albert, « Destination : Inconnu », *Revue des sciences humaines*, LXVI, 195, juillet-septembre 1984, p. 88.

précédemment ou bien par une dédicace – il persiste à gommer ce qui pourrait faire d'elle la réceptrice de ses missives, à savoir les détails qui la feraient se retrouver dans le portrait qu'il peint d'elle. Les exemples de décalage entre le titre apposé au document qui fait sans aucune équivoque allusion à Mireya et le contenu dudit texte sont nombreux. Même lorsque Mireya apparaît clairement nommée dans le poème, son auteur ne peut s'empêcher de procéder à un effacement de ses qualités physiques et morales. En voici l'exemple dans le poème ci-dessous simplement intitulé « Mireya Bravo » :

Mireya Bravo,  
Canción de plata rosa.

He estado en tu rumbo  
queriendo ver tus nardos y tus ojos,  
soñando dar mis labios y mis dedos  
a tus senos blancos y alimonados.

Mireya Bravo,  
Canción de luna llena.

Quiero ver en tus ojos,  
Tabaco rubio en flor y medida  
de los versos de tus poetas jóvenes,  
todo el río encontrado por tus suertes  
de Viviana hechicera.

Mireya Bravo,  
aquí estoy en la paz de mis jardines  
Para hacer tu canción de despedida,  
para nacer de nuevo entre tus risas  
y florecer, desnudo, con tu cuerpo.<sup>620</sup>

Ce poème intervient tôt dans la correspondance puisqu'il porte la date du 24 septembre 1933, ce qui signifie qu'il a été écrit à peu près au même moment que la première lettre poétique décrite plus haut et rédigée cinq jours plus tard. Il s'agit donc de l'un de ses tout premiers « longs » poèmes – par « long » nous entendons un poème de plus de deux strophes – à figurer dans cette correspondance. Les poncifs que véhiculent les images, la référence à la fée Viviane des légendes arthuriennes, la métaphore du « tabac blond » désignant la chevelure féminine et discrètement empruntée à Ramón López Velarde<sup>621</sup> ou encore la forme quelque peu figée de ce poème suffisent à montrer que le jeune homme n'est pas encore rompu à l'écriture poétique. Néanmoins, ce texte n'est pas dépourvu d'intérêt puisqu'il nous offre l'occasion de comprendre la façon dont son auteur entend faire de Mireya

<sup>620</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24, fol. 2 r°.

<sup>621</sup> LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesías completas y el minuterero*, op. cit., p. 266 : « Suave Patria: en tu tórrido festín/ luces policromías de delfín,/ y con tu pelo rubio se desposa/ el alma, equilibrista chuparrosa,/ y a tus *dos trenzas de tabaco*, sabe/ ofrendar aguamiel toda mi brisa/ raza de bailadores de jarabe ». C'est nous qui soulignons.



un motif poétique. Pour cela, il répète par trois fois le nom de Mireya dans un vers pentasyllabique placé au début de trois strophes distinctes. À première vue, le titre éponyme « Mireya Bravo » répété à trois reprises construit la matrice dont le texte est l'expansion. Devant un tel titre, le lecteur est naturellement en droit d'attendre un portrait de la jeune femme dont les moindres particularités seraient sublimées au sein des vers qui le composent ; or, c'est bel et bien l'inverse qui s'y produit car plutôt que de peindre avec minutie sa correspondante, l'auteur choisit de la décrire en lui ôtant tous les éléments la rendant singulière. Malgré la présence centrale de son nom, l'épistolier procède une nouvelle fois à un effacement de ses particularités : elle n'est plus évoquée qu'à travers des parties de son corps dépourvues de détails. Cela est d'autant plus vrai que s'il avait remplacé le nom de sa correspondante par un autre, il n'aurait pas eu à modifier les autres vers de son poème.

Un an plus tard, on constate que la présence de Mireya dans les poèmes inclus dans les lettres n'est plus aussi prégnante qu'en 1933. Est-ce là le signe d'un mûrissement de l'écriture poétique de l'auteur ? Il n'en fait aucun doute et l'étude d'un poème d'octobre 1934, intitulé « Mireya de Iluvia » va le confirmer.

Nous avons volontairement choisi un poème dont le titre annonce que Mireya en est le personnage principal afin de noter les différences qui existent entre celui-ci et le poème « Mireya Bravo » de 1933.

Mireya de lluvia

CON una danza dulce de viento nevado  
las manos en los hombros de la música  
como algo de jardín y saludo de agua

A un paso de su cuerpo el equilibrio  
de los ríos adolescentes sin espuma  
la gimnasia secular de los crepúsculos

Su danza es una deuda con las nubes  
más lentas y el más suave proyecto  
de lluvia tiene de ser para Ella

Nueve intentos de angustia torrencial  
tradujeron sus ojos al hablar de la luna  
y al lenguaje de ola la curva de sus senos

Como una luz de buque en pleno mar  
surgieron en la rueda de las horas  
sus sesenta minutos de belleza

Con agudos pinceles – miradas de medusa  
o plumas de algún pájaro suriano –  
la huella de sus piernas en el aire

trazan una pintura de marinos recuerdos  
y plantan una huerta de gotas  
sustraídas del último aguacero

Mireya:  
Yo te envió el primero de octubre  
tu cuaderno de lluvia  
y la imposible fuga de mi amor<sup>622</sup>

« Mireya de lluvia » restitue, tout comme « Mireya Bravo », un poème dont Mireya est la protagoniste mais il semblerait que ce soit-là leur unique point commun. En effet, le poème « Mireya de lluvia » est autrement plus élaboré que le poème antérieur tant du point de vue de sa construction que des images qu'il propose. Tout d'abord, ce texte, contrairement à « Mireya Bravo » qui n'était qu'une suite d'images habituelles de sa correspondance et dépourvues de lien logique, est construit autour d'une thématique précise, la pluie, que l'auteur va déployer au fil des vers. Plusieurs caractéristiques se font jour dans ce poème. Tout d'abord, il se dégage de ce texte un « flot » d'associations d'images inattendues, rappelant la poésie de Juan Larrea<sup>623</sup>, la plupart du temps mettant en relation des éléments abstraits ou du moins ne pouvant s'incarner dans un être ou un objet défini avec des éléments

<sup>622</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°10, fol. 2 v° et 3 r°. Le document se trouve sur une double page.

<sup>623</sup> Voir *supra*, p. 163 et s.

tout à fait concrets et identifiables dans des images telles que : « los hombros de la música », « la huella de sus piernas en el aire » ou encore « las miradas de las medusas » ou « el lenguaje de la ola », « la angustia torrencial » et enfin « el hablar de la luna ». Il faut également noter l'absence de ponctuation qui crée, par instants, une certaine confusion à la lecture. Les mots se heurtent les uns aux autres, ce qui rend le sens de certains passages plus ambigu et, de cette manière, plus riche. C'est par exemple le cas pour le vers « y al lenguaje de ola la curva de sus senos » où l'absence de virgule contribue à associer « la curva » tant à la vague qu'aux seins. De même, les enjambements en fin de vers viennent perturber leur sens comme au premier vers du second tercet où le terme « equilibrio » est comme suspendu par l'enjambement qui le suit. L'équilibre dont il est question ici est mis en péril par l'arrivée brutale des flots des fleuves qui jaillissent au vers suivant. Ainsi, la structure du vers va à l'encontre de ce que les mots sont censés signifier et ce sont là des audaces dont le poète ne faisait pas preuve dans ses textes de 1933. Enfin, et tout comme chez Juan Larrea, l'absence de ponctuation et de connecteurs logiques produit, pour le lecteur, l'impression d'avoir affaire à un texte qui s'entend par touches. De fait, tout au long de ces vers, l'auteur file la métaphore aquatique dont il fait même un motif dans son poème dans l'avant-dernier tercet « con agudos pinceles [...] la huella de tus piernas en el aire ». Ainsi entre le poème « Mireya Bravo » et celui-ci, le poète a, semble-t-il, parcouru du chemin puisque non seulement il propose un texte mieux construit et plus cohérent mais il ose également certains effets poétiques encore absents de poèmes de 1933.

Ces deux poèmes ont toutefois en commun ce trait à la fois essentiel et paradoxal : Mireya, quoique présente dans le titre de chacun d'entre eux, n'est pas présentée comme la correspondante de l'épistolier avec ses traits de caractère propres mais elle incarne une figure féminine. Bien que nommée à plusieurs reprises dans le texte de 1933, ses particularités sont effacées, tout comme dans celui de 1934. Le lecteur n'est en effet renseigné que sur le sexe du personnage évoqué aux vers 9 et au vers 12 grâce à la référence à « Ella », aux seins, à la méduse et aux jambes. Ainsi, malgré ce qu'annoncent leurs titres, ces deux poèmes présentent la bien-aimée en termes généraux en oubliant les traits propres à Mireya. Le processus d'effacement amorcé dans les lettres poétiques de 1933 se marque de manière de plus en plus intense dans les poèmes à mesure que le temps passe. « Mireya de lluvia » constitue d'ailleurs le dernier poème inclus dans la correspondance faisant figurer le nom de Mireya. La note finale apparaissant en bas du poème qui vient replacer le texte dans le contexte épistolaire et donc renforcer le rapport de destination établi par le titre, est là pour compenser l'absence de

Mireya dans le poème. Néanmoins, ce renforcement biographique trahit en quelque sorte l'écueil auquel il se heurte mais qui va lui permettre de s'acheminer vers une véritable écriture littéraire, et par là, va l'amener à écrire des poèmes à Mireya en oubliant Mireya.

Ainsi, tout en montrant que la disparition progressive de la destinataire s'amorce très tôt dans la correspondance, cet exemple vient compléter l'étude des deux « cartas líricas » et nous amène à déduire que ce processus d'effacement est à l'œuvre aussi bien dans les lettres que dans ses créations poétiques. C'est un peu comme si le gommage progressif de la destinataire s'amorçait dans les lettres afin de migrer jusqu'au poème pour y prendre enfin corps et texture.

Le phénomène à l'œuvre dans la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo qui consiste à faire progressivement disparaître la destinataire des lettres en effaçant ses traits particuliers n'est pas inédit. En effet, Vincent Kaufmann dans *L'équivoque épistolaire* s'est intéressé aux correspondances d'écrivains célèbres et a montré que certains d'entre eux se sont adonnés à la destruction symbolique des destinataires de leurs missives dans le but d'atteindre le littéraire. Partant de l'idée que le discours littéraire n'a pas de destinataire identifiable, l'auteur précise que la disparition du destinataire dans certaines correspondances d'écrivains s'explique par leur désir de changer leur discours épistolaire en discours littéraire. Pour eux, il n'est possible d'y arriver qu'en niant l'autre, qu'en le faisant disparaître :

D'où aussi la profonde affinité de l'épistolaire avec le discours littéraire proprement dit, que l'on peut définir minimalement comme n'étant jamais adressé à un autre en particulier, comme se produisant toujours sur fond de disparition ou de destruction de l'autre (si ce n'était pas le cas, on ne verrait comment n'importe qui, ou presque, peut trouver *sa* place par rapport à tout texte littéraire et considérer que « ça lui parle »). Le discours littéraire procède d'un savoir-parler aux morts (soit peut-être aussi quelque chose comme le « J'espère être lu en 1640 » proposé quelque part par Pascal Quignard). Il est ce qui arrive lorsque se produit une perte de l'autre, une perte que l'épistolaire, de son côté, ne cesse d'explorer, d'expérimenter. Les correspondances préparent au deuil de l'autre ; c'est ce qui leur donne du même coup, très souvent, une valeur d'initiation à l'écriture proprement dite.<sup>624</sup>

Pour comprendre comment s'effectue le passage de l'épistolaire au littéraire et comment les correspondances « préparent au deuil de l'autre », il convient de revenir sur la notion sur laquelle se fonde Vincent Kaufmann pour mener son étude : celle de l'équivoque épistolaire. Cette notion en jeu dans toute correspondance désigne le paradoxe selon lequel la lettre censée rapprocher les correspondants, en annulant la distance qui les sépare, tend au

---

<sup>624</sup> KAUFMANN, V., *L'équivoque épistolaire*, op. cit., p. 148. C'est l'auteur qui souligne.

contraire à exacerber l'absence. En d'autres termes, la lettre, au lieu de combler le vide produit par l'absence de l'autre, génère un vide autrement plus grand. L'équivoque épistolaire désigne le leurre fondamental de l'échange par lettres qui consiste à instiller dans l'esprit de l'auteur d'une lettre – qu'il soit écrivain ou non – l'idée qu'il parvient à effacer la distance l'éloignant de son destinataire grâce à la correspondance. Alors qu'il croit se rapprocher de son destinataire, l'auteur de lettres ne fait que s'en éloigner :

Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale *équivoque*, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir. Si l'écrivain voulait communiquer, il n'écrit pas, et cette possibilité idéale de *ne pas* communiquer est sans doute la raison pour laquelle il entretient souvent des correspondances volumineuses, acharnées, s'efforçant inlassablement de convoquer autrui pour mieux le révoquer.<sup>625</sup>

Jusqu'à présent, nous avons souligné dans notre étude que la lettre permettait de recréer le réel et, par là, qu'elle convoquait l'imaginaire de son auteur et pouvait le conduire au littéraire. Nous n'avions pas retenu les conséquences et les aboutissements d'un tel processus imaginaire ; or, Vincent Kaufmann met justement ici l'accent sur ses effets en signalant que l'échange épistolaire, qu'il ne considère pas comme un mode de communication véritable, met l'autre à distance. De ce fait, la lettre mène inévitablement à un vide, malgré tous les efforts déployés pour recréer ce réel insaisissable. C'est à ce moment que l'écrivain s'engouffre dans cette béance et l'exploite pour passer au discours littéraire. Plutôt que de s'efforcer à construire un présent impossible à vivre, il prend le parti de rendre ce vide effectif en « détruisant » le destinataire. L'auteur montre dans son ouvrage que les procédés de « destruction » de l'autre dans les lettres d'écrivains sont aussi divers que leurs œuvres. Il s'attarde sur les correspondances de Franz Kafka, de Marcel Proust, de Stéphane Mallarmé, de Charles Baudelaire, de Gustave Flaubert ou encore sur celles d'Antonin Artaud et conclut que, pour certains d'entre eux, la disparition du destinataire dans leurs lettres leur offre l'occasion de faire route vers le littéraire. C'est particulièrement le cas pour Franz Kafka qui conçoit l'échange de lettres avec sa correspondante, Felice Bauer, qui devait devenir son épouse mais ne le fut jamais, non pas comme un moyen – de communication et de passage au réel – mais comme une fin. La lettre, peuplée des images qu'il se fait de la jeune femme, se substitue peu à peu au réel, le conduisant inévitablement à l'impossibilité d'un mariage ou même d'une liaison amoureuse.

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

La correspondance qu'Efraín Huerta entretient avec Mireya Bravo ne va pas aussi loin puisqu'il ne préfère pas l'imaginaire au réel ; toutefois il y a dans ces lettres cette même volonté, non pas de faire disparaître sa correspondante, mais du moins d'en effacer les particularités. L'écriture poétique offre l'occasion à l'auteur de rêver à Mireya en la stylisant et en la parant de qualités bien souvent divines. Comme nous l'avons constaté précédemment, la lettre à Mireya ne constitue pas un véritable espace de communication pour son auteur car s'il en était ainsi, les lettres ordinaires – c'est-à-dire les lettres les plus susceptibles de recréer le réel – y seraient plus nombreuses. L'abondance de lettres poétiques et de poèmes révèle que la création prend le pas sur la communication ; pour reprendre les mots de Vincent Kaufman, si Efraín Huerta avait voulu communiquer avec son amie, il n'aurait pas fait du geste épistolaire une habitude et n'aurait pas entretenu cette correspondance avec autant d'obstination.

Mais comment expliquer qu'à partir de ce vide que provoque l'effacement de la destinataire, l'épistolier parvienne à créer ? Vincent Kaufmann répond simplement à cette question en montrant que la « destruction » ou l'effacement du destinataire est une étape préalable à la création. Une fois que le réel est gommé, celui-ci ne peut plus avoir de prise sur l'écriture et l'auteur est libre d'imaginer le monde fictif qu'il lui substituerait. À propos des écrivains procédant à ce type de transformation qu'il qualifie de « perverse »<sup>626</sup> que sont Franz Kafka, Marcel Proust et Gustave Flaubert, l'auteur affirme que :

Au cœur de l'épistolaire, il y a un geste de destruction relationnelle, une activité mentale consistant à produire de la disparition, à faire surgir à la place d'un correspondant son ombre, ou à l'enfouir sous l'*image* qu'on s'en fait. Le geste de destruction se renverse ainsi paradoxalement en un geste créateur : à l'interlocuteur absent doit se substituer une représentation. Plutôt que de maintenir un rapport interlocutoire, on imagine l'autre, on pense à lui, on lui écrit pour le lui dire. Sans doute le « Je pense à vous » est-il dans ce cas un lieu commun. Mais il arrive que le travail d'imagination de l'autre devienne prioritaire, qu'il constitue le but du geste épistolaire.<sup>627</sup>

Il y a dans cette conclusion de Vincent Kaufmann l'idée qu'après la phase de disparition du destinataire, advient l'activité créatrice qui consiste à « représenter » le correspondant disparu. Cette représentation peut être plus ou moins fidèle au réel mais dans tous les cas, c'est elle qui fait passer l'auteur de l'effacement du destinataire à la reconstruction de son image. Chez Efraín Huerta, ce processus fonctionne à plein et s'il n'envisageait pas la correspondance aussi comme un moyen de séduction, nous serions tentée

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 111.

de penser que ses échanges épistolaires existent dans le seul but de lui offrir un espace de création poétique.

Ainsi, il nous a paru important de faire ce détour par *L'équivoque épistolaire* pour mieux comprendre ce processus d'effacement en jeu dans la correspondance du jeune poète mexicain. Si la correspondante perd sous la plume de l'épistolier ses particularités et se meut progressivement en une image désincarnée, c'est que son correspondant tente de l'effacer pour la changer en motif poétique.

Les procédés employés pour recomposer l'image de Mireya et l'investir dans ses poèmes sont nombreux. Même si nous revenons de manière plus précise sur cet aspect au chapitre suivant consacré au recueil *Absoluto amor*, il convient de rappeler ceux que nous avons identifiés auparavant : la substitution du prénom de la destinataire par un nouveau prénom et la tendance à l'effacement de ses traits physiques et moraux. Nous avons vu que très rapidement dans la correspondance, c'est-à-dire dans la lettre poétique de septembre 1933, Mireya tend déjà à être mise à distance. Plus nous avançons dans la correspondance, plus cet « éloignement » – qui, paradoxalement a pour but de rapprocher le jeune homme de sa camarade – est palpable. Bientôt, il va trouver de nouvelles façons de la nommer, en jouant d'abord sur l'orthographe de son nom, « Mireyín », « Mireilla », « Mireille », « Mi-reya » puis en lui en attribuant un nouveau : elle devient « Cara de Plata », « Andrea » ou encore « Andrea de Plata ». Ces deux termes vont d'ailleurs apparaître dans son recueil, preuve que cet effacement et cette re-création de l'autre étaient nécessaires à l'avènement de sa poésie. Toutefois, à la différence de la relation entre Franz Kafka et sa fiancée, Felice, qui est vouée à l'échec puisqu'elle ne parvient nullement à prendre racine, celle d'Efraín et de Mireya reste ancrée dans le réel. À aucun moment, le littéraire ne remplace totalement le réel. Les lettres poétiques où la figure de « Cara de Plata » est développée peuvent être suivies de considérations triviales ou d'anecdotes relatées par l'épistolier. Il n'en reste pas moins que par moments, ce dédoublement est particulièrement troublant, comme le met en évidence cette réflexion présente dans une lettre de 1935 :

Cualquiera disciplina cuesta exactamente lo que cinco primeros sonetos, tarea continuada, soledad, dolor, entusiasmo propio. Reglas de Juan Ramón a Julián Sorel. ¡Qué bellísima estaba usted el viernes pasado, cuando destilé mi insolencia no en Mireya sino en Andrea de Plata!<sup>628</sup>

Dans ce passage, il fait volontairement la distinction entre Mireya, la destinataire des lettres et Andrea, le motif poétique ; cependant l'usage de deux noms différents n'a rien de systématique et il lui arrive parfois de faire allusion à l'une et à l'autre par l'entremise d'un seul et même prénom : Mireya. C'est le cas dans certaines lettres où il revient sur sa relation à la poésie et signale la distance qu'il choisit d'établir entre Mireya-la destinataire et Mireya-le motif poétique. En février 1934, soit moins d'un an après le début de leur échange épistolaire, il lui précise :

La idealizo porque no puedo amar a la manera de todos y porque no la quiero como la ven todos. Porque no quiero llamarla como todos. Así: Ella es una para ellos; Ella es muchas para mí. Claro que «he hecho una Mireya que no existe». Si existiese, no sería yo precisamente su poeta.<sup>629</sup>

Par ces mots, l'épistolier fait savoir à son amie qu'il a bien conscience que le traitement poétique qu'il lui fait subir l'éloigne d'elle-même. Au reproche de créer une Mireya qui n'existe pas, c'est-à-dire, une Mireya qui aurait finalement peu à voir avec sa destinataire, il répond que si elle existait, il ne serait pas son poète, sous-entendant par là son besoin de s'inspirer du réel pour le transformer et le transposer dans ses écrits. Ce type de réflexion métatextuelle n'est pas rare dans ses lettres et, presque un an plus tard, en janvier 1935, il revient sur le sujet en ces termes :

Es usted, sí, pero con aquello de feminidad que alejé en casi todos mis poemas. Porque yo nunca escribí—ni escribo—, poemas para una determinada persona, sino para eso que la persona misma se desconoce y en lo que yo he encontrado acomodo y sitio. Claro es pues que a mí el sitio ése no me puede dar libertad. Cuando yo no ame al conjunto, sino que soy yo—mi yo poético, para ser clarísimos—el que debe abandonar ese sitio.<sup>630</sup>

L'épistolier rappelle ici sa vision de la création poétique et plus particulièrement la façon dont il représente son amie dans ses poèmes. Il affirme sans détours la différence entre la personne dans la réalité – la réceptrice selon Albert Rombeaut – et celle qui l'inspire, mais plutôt que de parler d'effacement comme nous l'avons fait jusqu'à présent, il emploie le terme d'éloignement dans la première phrase. Il explique que pour lui, l'écriture consisterait,

---

<sup>628</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 27, fol. 2 r°. Nous reproduisons le texte tel qu'il se présente dans la lettre.

<sup>629</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 24, fol. 3 r°.

<sup>630</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 2, fol. 2 r°.



d'une part, à ôter à son amie sa féminité (ce qui renvoie à l'image désincarnée que nous avons observée) et à lui révéler, d'autre part, un aspect d'elle-même qu'elle ignorait. En se plaçant ici dans la position typique de l'artiste clairvoyant, il met en évidence la distance qui sépare le littéraire du réel et qui conduit à un dédoublement affectant non seulement la représentation littéraire de Mireya mais aussi l'image qu'il donne de lui-même. En même temps que la destinataire est éloignée d'elle-même, il élabore son « moi poétique » dans le poème.

### **5.5 La dédicace : un pont entre l'épistolaire et le littéraire**

Jusqu'à présent, nous ne nous sommes intéressée au rapport de destination que dans les lettres (les lettres poétiques essentiellement) ; or, il existe un autre rapport de destination qui n'est pas le propre de l'épistolaire mais qui surgit malgré tout de façon répétitive dans cette correspondance et qui, à l'instar du rapport de destination de la lettre, favorise le passage au discours littéraire : il s'agit de la dédicace.

La dédicace figure dès le premier document daté de la correspondance, dans un poème destiné à Mireya – dont il est peu probable qu'il soit l'auteur – et qu'il lui adresse ainsi : « À Mireya, 27-3-1933 »<sup>631</sup>. « À Mireya » ou « Pour Mireya » font souvent retour dans cette correspondance et tantôt ces expressions viennent introduire une lettre, tantôt elles surgissent pour annoncer un poème. Si dans le premier cas, Mireya est identifiée comme la destinataire de la lettre que la dédicace précède, dans le second, elle est la dédicataire du poème qui lui fait suite. Or, selon nous, la présence très fréquente de dédicaces à Mireya dans cette correspondance facilite, au même titre que le rapport de destination dans la lettre, le passage de l'épistolaire au littéraire.

À l'image de la lettre poétique qui se situe à la lisière de la lettre et du poème, la dédicace constitue, elle aussi, un pont entre ces deux types de discours. Tout d'abord, la dédicace rappelle la forme du discours épistolaire par le rapport de destination qui la fonde ; en effet, le lien entre l'auteur et le dédicataire est presque semblable à celui que le destinataire entretient avec le destinataire. À propos des œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert, Amélie Schweiger signale la proximité qu'il existe entre le dédicataire d'une œuvre et le destinataire d'une lettre :

---

<sup>631</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 11, fol. 1 r°.

[...] la structure dédicatoire des œuvres de jeunesse reproduit les mécanismes de l'écriture épistolaire : écrire, c'est **m'**écrire pour **toi** ; le texte n'a de sens et ne prend sens qu'à t'être personnellement adressé ; par là, tu me constitues et me le restitues en faisant de moi et de mon texte un « pour moi ». <sup>632</sup>

Par là, elle montre que le dédicataire donne vie au texte, car si l'œuvre est le lieu de création, c'est parce qu'elle est adressée à quelqu'un, tout comme la lettre. Or si la lettre présente toujours un destinataire, une œuvre littéraire n'a pas forcément de dédicataire du fait que le roman ou le recueil de poésie sont avant tout destinés au lecteur.

Quant au statut du dédicataire dans une œuvre, Gérard Genette explique qu'il peut exister une ambiguïté sur l'identité du lecteur et celle du dédicataire, le lecteur étant le vrai destinataire de l'œuvre :

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. <sup>633</sup>

Or, dans le contexte qui nous concerne, Mireya est la seule destinataire des envois dont elle est à la fois la dédicataire et la lectrice. Efraín fait « glisser » son rôle de destinataire de la lettre à celui de destinataire de l'œuvre qu'il vient ancrer dans la page par la dédicace. Il semble que le passage de l'épistolaire au littéraire se fasse presque naturellement. Dans la correspondance d'Efraín Huerta, le destinataire des poèmes et celui des lettres se confondent toujours en la personne de Mireya. Néanmoins, l'épistolier prend soin de faire la différence entre la dédicace servant à introduire la lettre – souvent présentée sur une page pliée en deux qui enveloppe les documents qu'elle contient – et l'expression d'adresse en haut de la première page de la lettre. Même si Mireya endosse ces deux rôles, son correspondant s'efforce pourtant de toujours distinguer les deux fonctions. En outre, la dédicace n'apparaît pas que dans les poèmes mais dans de nombreux envois de Mireya : « A Mireya », « Para Mireya » figurent très souvent sur la première page de la lettre. Ainsi, apposer une dédicace sur un document appartenant à une correspondance revient à placer cet envoi dans la sphère littéraire. Même si son contenu n'est pas forcément d'ordre littéraire et qu'il renferme, par

---

<sup>632</sup> SCHWEIGER, A., *Les lettres de Gustave Flaubert ou la littérature en question*, op. cit., p. 68. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>633</sup> GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 137.

exemple, une lettre ordinaire, la présence de la dédicace crée une sorte d'ouverture vers le littéraire. C'est un peu comme si l'épistolier considérait son envoi comme une œuvre.

Cet aspect est renforcé par le fait que dans cet échange de lettres, « l'œuvre », c'est-à-dire le poème ou la lettre poétique qui suit la dédicace, se confond avec l'exemplaire. En effet, Gérard Genette établit une distinction très claire entre la dédicace d'œuvre et la dédicace d'exemplaire : tandis que la dédicace d'une œuvre relève du symbole, la dédicace de l'exemplaire est ancrée dans le réel puisque l'exemplaire ne peut être dédicacé qu'à une personne vivante en possession du livre<sup>634</sup>. Dans la correspondance qui nous concerne, cette distinction ne peut s'appliquer du fait que les lettres n'existent qu'en un seul exemplaire, ce qui signifie que l'œuvre est l'exemplaire et qu'elle apparaît « doublement » destinée à la jeune femme<sup>635</sup>. Par ailleurs, Gérard Genette met en lumière le rôle du dédicataire dans l'élaboration de l'œuvre en affirmant qu'il « est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée »<sup>636</sup>. Cette observation se vérifie pleinement dans les lettres d'Efraín Huerta pour qui la dédicace « Pour Mireya » signifie aussi « Par Mireya », Mireya étant celle par qui le vers advient et nourrit le poème.

Ces quelques observations à propos de la présence récurrente de dédicaces dans la correspondance nous inclinent à conclure que la dédicace, à l'instar de la lettre poétique, constituerait pour le jeune poète un pont entre l'épistolaire et le littéraire. Quoiqu'en dehors de la lettre, la dédicace qui l'introduit lui emprunte son rapport de destination en même temps qu'elle l'annonce. Toutefois, elle ressortit au littéraire en présentant symboliquement l'envoi comme une œuvre. De plus, en faisant de Mireya sa dédicataire, le poète contribue indirectement à son « effacement » au sens où il la place hors de la lettre, en position de lectrice. Ainsi, la dédicace constitue un rapport de destination autre que celui qui sert à définir la lettre, offrant à l'épistolier la possibilité d'avancer vers la création poétique.

Dans ce chapitre nous avons constaté toute l'importance que revêt pour le poète le traitement du destinataire dans l'accès au littéraire. En effet, ce sont les deux modalités propres à l'épistolaire, c'est-à-dire la présence d'un destinataire et la construction imaginaire

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

<sup>635</sup> La confusion entre œuvre et exemplaire est d'autant plus grande qu'il arrive parfois à l'épistolier de faire figurer au dos de ses envois la date et le nom d'une maison d'édition imaginaire, comme s'il envoyait un véritable exemplaire à son amie.

<sup>636</sup> GENETTE, G., *Seuils, op. cit.*, p. 139.

qu'elle entraîne qui, chez notre auteur, enfantent la poésie. Le rapport de destination sur lequel se fonde toute lettre est ici exploité à outrance, à tel point que la destinataire va progressivement se muer en motif poétique. Nous avons constaté que l'effacement de la destinataire amorcé dans la lettre poétique est approfondi dans les poèmes postérieurs. Ainsi, l'échange régulier de lettres avec Mireya a donc permis à Efraín Huerta de transformer son amie en un sujet poétique et de la peindre dans ses poèmes ; en d'autres termes, écrire à Mireya l'a conduit à écrire Mireya, et à la changer en motif poétique universel qui va pleinement se déployer au sein de son premier recueil, *Absoluto amor*, publié en août 1935.



## Chapitre 6 : *Absoluto amor* : une poétique de l'absence

No en palacios de mármol,  
no en meses, no en cifras  
nunca pisando el suelo:  
en leves mundos frágiles  
hemos vivido juntos...

Pedro Salinas, *La voz a ti debida* (1933)

Au terme de notre analyse de la correspondance entre le poète mexicain Efraín Huerta et sa muse, Mireya Bravo, il convient désormais de nous plonger dans l'œuvre qui s'y ébauche au fur et à mesure des envois et qui paraît en août 1935 : le recueil *Absoluto amor*. Marie-Claire Grassi, dans *Lire l'épistolaire*, précise que la correspondance et l'œuvre peuvent être envisagées comme deux manifestations d'une même réalité :

Dans le cas de la correspondance d'un écrivain, ce regard ne peut être enrichi que par un va-et-vient constant entre deux formes d'écriture, écriture romanesque et écriture épistolaire. Elles peuvent être considérées comme deux expressions complémentaires d'une même réalité.<sup>637</sup>

La critique citée fait ici allusion aux correspondances de romanciers mais sa conclusion peut tout à fait s'appliquer à des correspondances de poètes. Il est même possible d'imaginer, à première vue, que si l'écriture épistolaire et l'écriture romanesque sont considérées comme « deux expressions d'une même réalité », le lien entre l'écriture épistolaire et l'écriture poétique est autrement plus fort que dans le cas d'une œuvre romanesque du fait que le lyrisme contenu dans la poésie incite à identifier le sujet poétique à l'auteur du recueil.

Jusqu'à présent, *Absoluto amor* n'a jamais été étudié en regard avec la correspondance de jeunesse d'Efraín Huerta. José Homero, dans son ouvrage *La construcción del amor. Efraín Huerta, sus primeros años* est l'auteur qui s'est le plus intéressé à ces premiers écrits et ne fait nullement référence à cette correspondance parce qu'en 1991, date à laquelle il a publié cet ouvrage, la Bibliothèque Nationale du Mexique n'avait pas encore fait l'acquisition de ladite correspondance. Sa lecture de l'œuvre s'en trouve-t-elle pour autant faussée ? Les lettres contribuent-elles à l'avènement d'une nouvelle interprétation du recueil ? La réponse est non car si cette correspondance apporte des renseignements sur la formation littéraire de

---

<sup>637</sup> GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*, op. cit., p. 150.

son auteur, sur les circonstances de rédaction de l'œuvre, ou encore sur sa genèse, elle ne vient pas entraver l'interprétation de l'œuvre ni lui donner un sens nouveau mais simplement en éclairer des aspects importants. En outre, cette persistance du sens de l'œuvre n'est pas le propre d'*Absoluto amor* mais de tout écrit poétique qui se forge dans une correspondance.

L'expérience épistolaire d'Efraín Huerta peut être rapprochée de celle du poète espagnol Pedro Salinas qui a entretenu pendant de nombreuses années une relation épistolaire avec sa maîtresse Katherine Prue Reding. Pedro Salinas a connu cette jeune enseignante nord-américaine en 1932 alors qu'elle était venue suivre des cours d'été à Madrid. C'est à l'issue du séjour madrilène de Katherine que naît l'idylle qu'une longue correspondance amoureuse alimenterait pendant plusieurs années. Ce n'est qu'en 1979 que Katherine Prue Reding, devenue Katherine Whitmore, après s'être mariée en 1938, décide de donner à la bibliothèque de Harvard sa collection de lettres de Pedro Salinas (354 lettres et 144 poèmes). Cette collection était accompagnée d'un texte écrit par elle-même dans lequel elle reconnaissait avoir été la maîtresse du poète espagnol<sup>638</sup>. Ces lettres qui font perdurer leur relation amoureuse, ont inspiré à Pedro Salinas une trilogie de recueils qui marquent, chacun à leur manière, différentes étapes de la relation amoureuse : *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) et *Largo lamento* (1939). Lors de la parution du premier recueil de cette trilogie, les critiques se sont interrogés sur l'identité de la femme aimée des poèmes mais son auteur s'est bien gardé de le faire savoir<sup>639</sup>. Sans avoir connaissance de cette correspondance qui traversait l'océan, il était bien difficile de deviner l'identité de celle qui se cachait derrière le « tu » de la femme aimée et pourtant cela n'a pas empêché les critiques de proposer leur analyse de l'œuvre. Si, comme dans le cas de Pedro Salinas, la correspondance d'un auteur peut enrichir l'interprétation de l'œuvre de considérations biographiques et métatextuelles, en revanche, il n'est pas nécessaire d'avoir accès aux papiers personnels de son auteur pour la lire, l'apprécier et la comprendre.

---

<sup>638</sup> PERAGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia, « Algunas notas sobre la proyección literaria en el epistolario de Pedro Salinas a Katherine Whitmore », *Revista de literatura*, LXVI, 132, 2004, p. 469. Voir SALINAS, Pedro, *Obras completas III. Epistolario*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 1521-1527.

<sup>639</sup> Pedro Salinas dans la lettre à Katherine Whitmore du 14 mars 1933 écrit : « Todos los críticos dicen que el libro es muy humano y la gente se inclina a relacionarlo con alguien. No lo preguntan, claro, por discreción, pero se nota como una interrogación tácita. Miran alrededor buscando la protagonista. Y al no encontrarla calculo que se aumentará mi carácter *misterioso*. Y quien sabe si alguien acudirá a ti, a ti, precisamente, a decirte que hay una mujer verdadera detrás de mis versos y que nadie conoce. » : SALINAS, P., *Obras completas III. Epistolario*, op. cit., p. 456.

En ce qui concerne *Absoluto amor*, l'existence de la correspondance d'Efraín Huerta est susceptible de fournir au lecteur des informations d'ordre contextuel ou biographique qui pourront éclairer le sens de ce recueil.

Croire que les documents personnels d'un auteur peuvent venir révoquer les interprétations de l'œuvre revient à penser que le sujet lyrique correspond au « je » du poète et que ce que l'auteur pourrait affirmer dans ses lettres ou dans son journal intime viendrait contredire ou, du moins, mettre en doute, la parole poétique qui se déploie dans son ouvrage. Or, il semble difficile, en poésie, de faire correspondre le sujet empirique au sujet lyrique. Dans *Contre Sainte-Beuve*, Marcel Proust avait déjà posé les jalons d'une telle approche en distinguant le « moi social » du « moi créateur ». Il affirme à ce propos que : « [...] un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »<sup>640</sup>. Dans un article qui synthétise la réflexion de la critique allemande sur la problématique du sujet lyrique, Dominique Combe montre que l'opposition entre sujet empirique et sujet lyrique ne constitue pas un critère opératoire car en poésie la vérité (représentée par le sujet empirique) et la fiction (celle du sujet lyrique) ne s'excluent pas :

Non seulement parce que tout discours référentiel comporte fatalement une part d'invention ou d'imagination qui ressortit à la « fiction », et réciproquement que toute fiction renvoie à des strates autobiographiques, de sorte que le critique n'a généralement pas les moyens de vérifier l'exactitude de faits et événements évoqués dans le texte autobiographique ou dans la « poésie de circonstance » et, par là, d'apprécier le degré de « fiction » ; mais surtout parce que la fiction est aussi un instrument heuristique, aucunement incompatible avec l'exigence de « vérité » et de « réalité ».<sup>641</sup>

Il présente le sujet lyrique comme une extension du sujet empirique : ce dernier constituerait la « synecdoque généralisante » du premier au sens où le sujet lyrique représente le sujet empirique mais en généralisant son expérience, en la rendant, par le biais du poème, universelle<sup>642</sup>. C'est dans l'écart qui se dessine entre les deux que se place la fiction. Dominique Combe rejoint, de ce point de vue, Kate Hamburger qui, dans *Logique des genres*

---

<sup>640</sup> PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Édition Gallimard, 1959, p. 127.

<sup>641</sup> COMBE, Dominique, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 55.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 60 : « Le sujet lyrique est un sujet sensible – simplement, le sentiment y prend une valeur universelle. »



*littéraires*, montre qu'en poésie, le sujet est réel alors que son expérience peut être, elle, irréal<sup>643</sup>.

Ainsi, des documents personnels susceptibles de faire la lumière sur certains aspects biographiques ignorés des critiques (comme l'identité de la femme aimée dans *La voz a ti debida* de Pedro Salinas ou bien dans *Absoluto amor* d'Efraín Huerta) ne changent en rien l'interprétation qui pourrait être donnée de l'œuvre poétique indépendamment de la correspondance de leurs auteurs respectifs. En poésie, l'écart entre le sujet empirique et le sujet lyrique dans lequel se loge la fiction offre au lecteur l'opportunité d'aborder une œuvre sans avoir nécessairement recours à la biographie de son auteur. Mais la correspondance offre toutefois la possibilité de mieux appréhender le discours poétique qui s'appuie sur le réel et le transpose et le transforme dans le cadre du poème.

*Absoluto amor* se prête tout à fait à ce type d'analyse du fait que les indices spatio-temporels y sont très limités, d'une part, et que les sentiments et les émotions du « je » poétique qui s'y énoncent ont une portée générale et permettent, d'autre part, à tout lecteur de s'identifier à lui. La correspondance entre l'auteur et Mireya Bravo peut certes fournir de précieux renseignements sur tel ou tel aspect du recueil, mais celle-ci ne viendra pas pour autant infléchir l'analyse de l'œuvre que nous nous efforcerons de mener dans ce chapitre. La distinction préalable entre le sujet empirique et le sujet lyrique apporte, d'une certaine façon, la garantie de ne pas tomber dans l'écueil d'une interprétation trop biographique.

Le recueil *Absoluto amor* paraît en août 1935, dans l'édition *Fábula* de son ami Miguel Nicolás Lira ; il compte 150 exemplaires numérotés, dont cinquante ont été imprimés sur du papier de qualité supérieure<sup>644</sup>. Ce livre comporte trois parties : la première comprend six courts poèmes, la seconde compte neuf poèmes et la troisième sept poèmes. En 1968, à l'occasion de la publication d'une anthologie de ses poèmes, *Poesía 1935-1968*, Efraín Huerta décide d'éliminer quatre textes de la dernière partie qu'il considère « un tanto reiterativos del

---

<sup>643</sup> HAMBURGER, K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 242. Elle distingue le Je menteur ou rêveur (celui qui affirme un énoncé valant pour une vérité) du Je lyrique qui, dans le cadre du poème, peut affirmer des énoncés sans qu'ils aient besoin d'être vérifiés. Elle affirme que : « Or, ce droit (celui de soumettre le contenu à vérification) nous ne l'avons plus lorsque le Je rêveur ou menteur se pose comme Je lyrique, se retire dans le cadre de son poème où, cessant d'être engagé, il peut libérer son énonciation de la finalité et des contraintes qu'impose la réalité si objective. Il cesse alors d'être possible et légitime de se demander si le contenu d'un énoncé est vrai ou faux, objectivement attesté ou non – nous ne sommes plus concernés que par le champ d'expérience du Je s'énonçant lui-même. »

<sup>644</sup> HUERTA, E., *Absoluto Amor*, Mexico, Fábula, 1935, p. 68. Le recueil original auquel nous nous référons appartient au fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique. Néanmoins, pour des questions pratiques, nous préférons nous appuyer sur sa version publiée dans *Poesía completa, op. cit.*, p. 7-31.

tono general »<sup>645</sup>. Afin de conserver la structure d'origine, c'est sur la première version de ce recueil que nous allons nous fixer qui a, par ailleurs, été réédité tel quel en 1988, dans ses œuvres poétiques complètes, *Poesía completa*, par le Fondo de Cultura Económica.

Il s'agit d'un recueil dans lequel les poèmes, souvent en vers blancs, présentent un sujet poétique s'exprimant à la première personne du singulier. Comme l'indique son titre, sa thématique centrale est l'amour que le sujet poétique exprime à la femme aimée désignée par la deuxième personne du singulier. Ce livre se lit comme une correspondance, chaque poème pouvant être lu de façon séparée, mais la lecture linéaire est celle qui en éclaire totalement le sens. En dépit du titre qui annonce un amour absolu, le sujet lyrique n'a de cesse de déplorer l'absence de l'être aimé. Chaque partie du recueil correspond à une étape posée dans l'évolution des sentiments de ce « je » poétique. Tandis que dans la première partie, il prend conscience de l'absence de la femme aimée dont la présence n'a été que fugace, la partie suivante est celle de la douleur que provoque cette prise de conscience qui laisse place, dans la troisième partie, à l'espoir s'incarnant dans la déclaration d'amour que constitue le poème éponyme « *Absoluto amor* ». Cette organisation linéaire se double d'une structure cyclique qui se manifeste à travers les indices temporels : le recueil débute avec la lumière du milieu du jour qui, peu à peu, perd son éclat pour se teinter de la couleur rosée de l'après-midi. Puis la lumière de l'après-midi est remplacée par l'obscurité de la nuit noire qui inonde les poèmes de la deuxième partie au terme de laquelle le sujet poétique va percevoir le scintillement du petit matin. Dans la troisième partie, l'alternance entre le jour et la nuit va finalement s'effacer pour se changer en un temps futur baigné de lumière. Si *Absoluto amor* s'ouvre et se clôt dans la lumière, celle-ci ne connaît pas la même signification au début et à la fin de l'œuvre : alors qu'au départ elle est associée à la femme aimée, à la fin du recueil, elle accompagne le changement de point de vue du « je » poétique qui cesse de déplorer son absence pour se concentrer sur la joie que lui provoque l'amour absolu qu'il ressent pour elle et dont il prend subitement conscience. Ainsi, la lumière accompagne « l'amour absolu » qui coule dans les veines du sujet lyrique à la fin du recueil<sup>646</sup>.

Il ne fait nul doute que le poète s'est inspiré de Mireya pour restituer la femme aimée de ses poèmes et, de fait, sur la première page de la version manuscrite de l'index d'*Absoluto amor* que le poète a adressée à Mireya, deux mois avant sa publication, il a inscrit : « Todo el libro eres tú. Eres tú, milagrizada en plata y verso. Serena estás ahí... »<sup>647</sup>. Mireya se trouve

---

<sup>645</sup> HUERTA, E., *Poesía 1935-1968, op. cit.*, p. 7.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 30. Dans « *Absoluto Amor* », il affirme : « [...] un absoluto amor de oro/ hace rumbo a « mis venas ».

<sup>647</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 58, fol. 4.

donc au cœur d'un recueil dont le « je » poétique déplore l'absence de sa bien-aimée. Le paradoxe qui sous-tend cette affirmation vient conforter la distinction préalable entre le sujet empirique (le poète) et le sujet lyrique. Si, comme l'affirme Dominique Combe, le sujet lyrique est une figure du sujet empirique, l'on voit ici que l'écart entre les deux est grand dans ce recueil car Mireya en est non seulement absente (la femme aimée brille par son absence) mais il est impossible de la reconnaître dans aucun des poèmes. L'écart qui existe entre Mireya et la femme des poèmes est donc équivalent à celui qui sépare le poète du sujet lyrique d'*Absoluto amor*. Cette dédicace de l'auteur sur la version manuscrite de l'index de son recueil trahit toutefois le lien qui existe entre le monde réel et le monde poétique et nous autorise, de façon tacite, à rechercher non pas des interprétations du recueil dans la correspondance mais à y trouver les raisons d'un tel traitement thématique.

Lire l'œuvre à la lumière de la correspondance amène à s'interroger sur les origines des motifs qu'elle convoque. Pour quelles raisons l'auteur, lui qui ne cesse de correspondre avec Mireya qu'il paraît aimer profondément, a-t-il choisi d'écrire dans son recueil l'absence de la femme aimée plutôt que l'union des amants ? La présence de ce motif peut à la fois trouver son origine dans la réalité et dans la correspondance. Rappelons, tout d'abord, qu'en 1935, Efraín et Mireya ne sont pas fiancés et qu'ils entretiennent une relation amicale que nourrissent leurs échanges épistolaires fréquents. La frustration qu'engendre cette absence d'union physique a pu conduire le poète à choisir de traiter le thème de l'absence. Toutefois, notre interprétation d'*Absoluto amor* ne saurait se fonder sur cette seule donnée biographique. Ce recueil, à l'instar de celui qui lui succède dans le temps, *Línea del alba* (1936), raconte une quête amoureuse qui s'incarne, certes, dans l'union des corps mais aussi dans la fusion des esprits. La tension entre absence et présence qui parcourt l'œuvre n'est qu'une manifestation de la lente progression du « je » poétique vers l'altérité que représente la femme aimée.

Une autre explication qui, cette fois, a trait à la pratique épistolaire peut venir éclairer un tel traitement : l'absence de la bien-aimée peut aussi trouver son origine dans l'effacement de Mireya auquel procède le poète dans ses lettres poétiques puis dans ses poèmes. Le passage du statut de destinataire des lettres à celui de motif poétique a pu l'inciter à poursuivre ce processus d'effacement en élaborant toute une isotopie de l'absence. C'est comme s'il avait prolongé ce processus, au départ nécessaire à l'avènement du verbe poétique, en tissant toute une isotopie de l'absence dans son recueil. Ainsi, le motif central sur lequel celui-ci se fonde a pu également trouver son origine dans la pratique épistolaire elle-

même par l'avènement du motif poétique de la femme aimée qui advient dans la correspondance grâce à un effacement progressif des traits particuliers de Mireya.

Si la correspondance permet de connaître l'origine possible du motif central du recueil – l'absence de l'être cher –, sa lecture ne se substitue nullement à une analyse détaillée. Contrairement à ce que laissent présager de nombreux poèmes manuscrits inclus dans ses courriers, *Absoluto amor* est un recueil à l'organisation minutieuse et à l'écriture travaillée. Du fait de la structure linéaire du recueil, nous avons volontairement choisi d'en faire une analyse qui sera, elle aussi, linéaire. Afin de faire surgir la « beauté des vers »<sup>648</sup>, notre lecture de ce recueil s'appliquera à saisir les dynamiques profondes de l'écriture poétique en l'abordant conjointement sous les trois angles suivants : sémantique, prosodique et rythmique.

## **6.1 La première section : quand l'amour se dérobe**

La première section du recueil comprend six courts poèmes jouant un rôle particulier dans son organisation : chacun d'entre eux annonce les motifs qui vont être déployés dans les autres sections de l'œuvre. Tout comme dans la deuxième et troisième partie, cette section est dédiée à l'une de ses amies, Adela María Salinas. Cette jeune femme est une amie commune à l'épistolier et à Mireya Bravo et son nom apparaît de temps en temps dans la correspondance<sup>649</sup>. Les thèmes de l'absence et de l'échec amoureux s'élèvent dans la voix du sujet poétique qui s'adresse en vain à sa bien-aimée : l'écho de sa voix résonne dans le vide et accroît son désarroi. Du dialogue espéré, il passe bien vite au monologue. La première section de ce recueil va retenir toute notre attention car c'est là que s'opère le processus d'effacement de la femme aimée menant à sa disparition complète attestée dans les deux derniers poèmes de la section.

### **6.1.1 « Ser de ti » : de l'union apparente à l'échec latent**

Le premier poème se distingue des textes qui lui font suite car il est le seul dans lequel l'union des amants parvient à se réaliser : le « je » s'adresse au « tu » qui désigne l'absente

---

<sup>648</sup> Nous nous inspirons ici de la méthode développée par Gérard Dessons et Henri Meschonnic dans *Traité du rythme : des vers et des proses* et qui consiste à s'arrêter sur ces trois aspects du vers pour en faire jaillir sa beauté : « La beauté d'un vers est rythmique-prosodique, ou elle n'est pas. Puisque sa rythmique et sa prosodie sont inséparables de sa sémantique, et que la valeur est nécessairement la tenue corrélatrice de ces trois éléments ». DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 172.

<sup>649</sup> On trouve parmi les documents du Fonds Efraín Huerta de la BNM, un poème de l'épistolier recopié de la main de « Chatita Adela María » en février 1934 : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 73.

puis ces deux personnes se fondent en un seul être que représente le « nous ». Pourtant ce poème est marqué par une dualité : certains éléments viennent rompre l'harmonie que les mots s'efforcent de reconstituer :

Ser de ti y en tu rostro  
asir nuestros espacios;  
limitar lo invisible  
muy cerca de tus labios.

Prenderme con mi noche  
y olvidarme en tus aguas;  
deshojar nuestros campos  
en el cristal del aire.

En medio de mis años  
intimar tus corolas  
y en el claro de tu alma  
deslizar mis delirios.

Ser de ti con la música  
que inventamos al mundo  
y en el contorno nuestro  
cristalizar paisajes.<sup>650</sup>

« Ser de ti » se compose de quatre quatrains d'heptasyllabes, dont une grande partie présente un rythme ternaire (accent sur la troisième et sixième syllabe), ce qui leur confère une certaine régularité rythmique. Néanmoins, certains vers se singularisent de l'ensemble par leur rythme irrégulier. Ces irrégularités ne sont nullement le fruit du hasard puisqu'elles apparaissent au sein du poème pour isoler le vers et le mettre en lumière. On a, par exemple, le premier vers de la première strophe et le premier vers de la dernière strophe dont le rythme ternaire est marqué dès la première syllabe « ser ». L'absence d'anacrouse en début de vers souligne l'importance que revêtent ces deux heptasyllabes traduisant non seulement le désir du sujet poétique de s'unir à la femme aimée mais aussi de ne former, avec elle, qu'un seul être.

L'emploi des pronoms et leur position dans les vers sont représentatifs du sens que la voix poétique cherche à donner à son texte. En effet, le passage des pronoms au singulier au pronom de la première personne du pluriel vient signifier l'union dont les protagonistes sont le sujet lyrique et sa bien-aimée. En outre, ce passage est marqué, lui aussi, par un rythme particulier puisque dans les vers deux et sept (« asir nuestros espacios » et « deshojar nuestros campos ») la présence d'un contre-accent<sup>651</sup> généré par un mot oxyton (« asir » et

---

<sup>650</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 9.

<sup>651</sup> Le contre-accent est « la succession immédiate de deux accents » : DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses, op. cit.*, p. 82.

« deshojar ») suivi du pronom « nuestro » accentué sur la première syllabe tend à mettre en relief ce terme. Le verbe « ser » est d'autant plus mis en avant qu'il est redoublé accentuellement par le verbe « asir » qui crée avec lui une allitération. Tandis que dans ces deux occurrences l'adjectif possessif renvoie à des éléments désignés au pluriel, « espacios » et « campos » signifiant par là que l'alternance entre le « je » et « tu » continue de se tisser au fil des vers, le pronom « nuestro » qui apparaît à la dernière strophe dans « y en el contorno nuestro » vient au contraire symboliser la rencontre entre les deux amants. Ce mot est mis en valeur par l'accent rythmique du vers, d'une part, et par sa postposition, d'autre part. L'inversion qui s'établit entre les vers précédemment cités et celui-ci ainsi que l'absence de contre-accent dans ce vers mettent en scène la fusion amoureuse. Le « je » et le « tu » s'unissent pour ne former qu'un seul être scrutant le même horizon : « el contorno nuestro ». Cette fusion était d'ailleurs annoncée par le verbe conjugué à la première personne du pluriel : « inventamos ».

D'autres aspects formels viennent renforcer l'union finale dans le poème, en particulier, le tissu phonique qui se déploie. Les phonèmes consonantiques les plus présents sont les phonèmes nasaux, le phonème occlusif /t/ et le phonème fricatif /s/. Leur répartition se fait de la manière suivante : tandis que les phonèmes /t/ et /s/ apparaissent à plusieurs reprises dans la première strophe, le phonème fricatif domine les deux dernières. Le dernier quatrain combine ces trois phonèmes montrant, par là, que la rencontre amoureuse s'incarne dans la prosodie du texte. Cette répartition se dessine dans les premiers heptasyllabes de chaque quatrain :

Ser de **ti** y en tu rostro  
 [...]
 Prender**me** con **mi** noche  
 [...]
 En **medio** de **mis** años  
 [...]
 Ser de **ti** con la **música**<sup>652</sup>

En combinant les phonèmes, dont les occurrences sont les plus fréquentes dans ce poème, le premier vers du dernier quatrain illustre sur le plan sonore l'union des amants qui s'y effectue. En outre, les entrelacs vocaliques nous conduisent à une conclusion similaire. Malgré la faible présence de rimes en fin de vers, de multiples assonances émaillent « Ser de ti » et concernent

<sup>652</sup> C'est nous qui soulignons. Le premier vers présente des phonèmes /t/ et /s/ ; le second des phonèmes nasaux, le troisième des phonèmes nasaux et fricatifs et enfin, le dernier conjugue ces trois types de phonèmes. On peut voir dans cette strophe une certaine insistance de la part de l'auteur sur le pronom possessif « mi » qui n'est pas sans rappeler la première syllabe du prénom « Mireya ».

les phonèmes vocaux /a/ et /o/ qui s'égrènent le long des vers des trois premières strophes en se combinant de la sorte : /a/ /a/ pour « aguas » (vers 6) et « alma » (vers 11) ; /a/ /o/ pour « espacios » qui, cette fois, crée une rime dans le premier quatrain entre « espacios » et « labios » puis intervient encore dans « campos » (vers 7) et « años » (vers 9) ; /o/ /o/ pour « rostro » (vers 1) et /o/ /a/ avec « corolas » (vers 10). Ces phonèmes vocaux réapparaissent même à l'intérieur de certains vers, générant de cette façon une rime interne qui annonce la rime finale comme au vers 6 « Y olvidarme en tus **aguas** » ou au vers 10 dans « intimar en tus **corolas** ». Mais soudain cette chaîne vocalique se brise dans la dernière strophe qui lui substitue de nouvelles combinaisons vocaliques jusqu'alors absentes du poème : /u/ /a/, /u/ /o/, /e/ /o/ et /a/ /e/. De même que cesse l'alternance entre le « je » et le « tu » dans ce quatrain, l'alternance entre les phonèmes /a/ et /o/ s'efface pour laisser place à de nouvelles associations sonores provoquées par la présence soudaine du phonème /u/ dans « música » au vers 13. Contrairement aux autres phonèmes présents à la fin de chaque vers de ce quatrain, le phonème /u/ éclate avec fracas dans le premier vers par le biais du seul mot proparoxyton « música » pour se distiller dans les deux vers suivants. C'est comme si le jaillissement final de la musique accompagnait l'union amoureuse s'incarnant dans cette dernière strophe.

Ces quelques remarques sur la composition rythmique et prosodique de ce poème vont dans le sens d'un renforcement de l'union finale entre le sujet lyrique et la femme aimée. Néanmoins, s'en tenir à cette interprétation reviendrait à en donner une analyse incomplète et surtout erronée. En effet, si le rythme et la prosodie mettent en lumière cette union, les caractéristiques sémantiques et grammaticales du poème vont, elles, à l'encontre d'une telle analyse en laissant entrevoir certaines failles dans l'union amoureuse qui y est suggérée.

Le premier aspect qu'il convient d'observer concerne l'absence de cadre temporel dans « Ser de ti... ». Le désir du sujet poétique de fusionner avec sa bien-aimée est exprimé dès le premier vers avec le verbe « Ser ». La forme du verbe évoque un acte en puissance qui reste irréalisé. L'ellipse produite par l'absence de verbe conjugué introduisant la proposition infinitive signifie que ce désir d'union ne s'inscrit dans aucune temporalité circonscrite, de même que la suite de verbes à l'infinitif qui s'égrène dans les trois premiers quatrains laisse entendre que rien n'advient. Ce constat est remis en question au dernier quatrain avec le verbe conjugué dans « que inventamos al mundo » présentant la fusion amoureuse comme une force vitale qui enfante le monde. Bien que ce verbe soit conjugué à la première personne du pluriel, il est impossible de savoir s'il situe l'action dans le présent ou dans le passé. Cette

ambiguïté laisse planer le doute sur le temps dans lequel s'inscrit l'union amoureuse : fait-elle partie du passé et donc du souvenir ou, au contraire, appartient-elle au temps présent ?

Dans « Ser de ti... » l'absence de l'être aimé est reflétée par l'isotopie de la transparence associée à des verbes d'action, comme dans la première strophe où le « je » poétique déclare chercher à « asir nuestros espacios ;/ limitar lo invisible ». « Limitar » et « asir » qui est un intensif de « coger » sont autant de verbes qui reflètent son désir de s'emparer de la femme, de la posséder ; or, ce désir ne peut s'incarner dans le réel tant l'isotopie de la transparence domine. La seconde strophe fait, elle aussi, état de telles associations avec ses deux derniers vers « deshojar nuestros campos/ en el cristal del aire » qui décrivent l'effeuillage censé mener à la rencontre des corps nus, mais ceux-ci, incapables d'y parvenir, finissent par se dissoudre dans le vide que traduit « el cristal del aire ». De plus, la rencontre amoureuse, nous l'avons dit, est sous-entendue par la fusion du « je » et du « tu » dans le « nous » qui surgit au détour de la dernière strophe et vient sceller leur amour ; or, si l'on observe attentivement les occurrences des adjectifs personnels, un constat s'impose au lecteur : chaque personne appartient à une temporalité distincte et, par conséquent, sape l'union finale. Le « je » poétique persiste dans une temporalité qu'il ne partage pas avec la femme dans « Prenderme con mi noche », « En medio de mis años » ou encore dans « deslizar mis delirios ». L'isotopie de la transparence domine ce texte avec « espacios », « invisible », « aguas », « cristal del aire », « claro de tu alma » et « cristalizar paisajes » et, de cette façon, laisse entendre que la rencontre qui se joue dans le « nosotros » ne prend corps, en réalité, que dans les mots et non dans le monde resté prisonnier de la transparence, symbole d'un amour inaccessible et fuyant. Le monde qui se caractérise par ses éléments concrets tels que la nuit, les champs et les eaux se heurte à une réalité impalpable qui s'impose au sujet lyrique.

Enfin, dans le dernier quatrain, certains termes jettent le trouble sur la possibilité d'une telle rencontre. Encore une fois, le poète a recours à un verbe à l'infinitif pour ouvrir sa strophe en reprenant « Ser de ti » du vers initial ce qui met une nouvelle fois en doute la réalisation de l'union qui va se jouer dans la strophe. « Inventamos », le seul verbe conjugué dont nous ignorons s'il renvoie au passé ou au présent, fait référence, lui aussi, par le sens qu'il véhicule, à une situation imaginaire. Même si l'évocation des eaux et des champs dans la seconde strophe tend à ancrer la rencontre dans un décor concret, le terme « paisajes » du dernier heptasyllabe est immobilisé par le verbe qui le précède : « cristalizar ». Par cette association de mots, le poète va à l'encontre de l'essence même de la nature qui est, par définition, changeante. Annoncée par « el cristal del aire » au vers 8, cette cristallisation de la



nature mine l'union des amants que semblait traduire l'adjectif « nuestro » dans ce dernier quatrain. À l'image du paysage qui l'entoure, cette rencontre apparaît figée comme dans un souvenir. La référence à la cristallisation n'est pas fortuite ici ; grand lecteur de Stendhal qui, dans *De l'amour*, a développé la métaphore de la cristallisation amoureuse<sup>653</sup>, Efraín Huerta ne peut avoir sollicité ce terme de façon innocente. La cristallisation désigne l'idéalisation de l'être aimé qui, à l'image des cristaux de sel, se fige et brille si intensément qu'il éblouit celui qui le contemple.

Ce poème liminaire donne le ton du recueil : la femme aimée est insaisissable et l'union qui y est suggérée persiste à ne pas advenir, et ce, malgré la structure prosodique et rythmique qui va dans le sens de l'union amoureuse. Le « je » poétique a cru un temps pouvoir s'emparer de la femme et la posséder mais il se trouve confronté à son absence criante. Il ne lui reste plus, pour la retenir, que les mots. La tension entre présence et absence qui anime ce poème annonce la dualité qui structure la première section du recueil : si la voix poétique se lance dans la recherche de la femme aimée disparue et tente de recréer cet amour par le verbe, de nombreux indices de son échec parsèment les six premiers poèmes.

### **6.1.2 Vers l'absence : le processus d'effacement**

Si dans le premier poème de la section le sujet lyrique gardait encore l'espoir de s'approcher de l'être aimé, dès le deuxième poème, « Nubes cerca de ti... », celui-ci prend progressivement conscience que cette absence est définitive, le plongeant alors dans un désarroi que va venir signifier le glissement temporel du jour à la nuit se dessinant dans cette section. Le poète choisit deux quatrains séparés par deux distiques de vers blancs pour construire son deuxième poème et bien que la plupart des vers soient des heptasyllabes, sa régularité métrique n'est pas parfaite étant donné que le second vers est un pentasyllabe. De plus, si le « je » poétique s'est volontairement effacé, il réapparaît indirectement au gré du portrait qu'il peint de sa protagoniste. Nous allons tenter de mettre en lumière l'axe central sur lequel repose ce poème et qui intensifie l'absence de la femme aimée : le phénomène d'écho.

---

<sup>653</sup> STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Hypérior, 1936, p. 3-7 : « Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé de l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire recouvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections ».

Nubes cerca de ti  
flotando en medio  
de la voz que del agua  
se acerca a tus oídos.

¿Hacia dónde la luz  
y las manos del viento?

Rojo algodón de nube  
lejos y entre los árboles  
una voz que fue tuya  
o del agua o del aire.

¿En qué sitio la luz  
y tus manos al viento?<sup>654</sup>

Le premier quatrain met en scène le « tu » poétique placé dans un environnement vapoureux et aquatique. L'effet d'écho jaillit de la confrontation entre le premier vers et le dernier par la paronomase entre la préposition « cerca » et le verbe « acerca » qui vient souligner le rapprochement de la « voz » vers l'oreille attentive de la femme. La voix est associée à l'eau par la rupture syntaxique du troisième vers, « de la voz que del agua », laquelle crée une répétition des phonèmes liquides /l/ et vocaliques /a/ qui reproduit, au sein du vers, le clapotis de l'eau. L'isotopie de l'eau est annoncée dès le deuxième vers qui, par sa singularité métrique, souligne le mouvement qu'il met en scène. Celui-ci semble aussi léger que les nuages qui flottent dans le ciel. Le lexique aquatique développé par « flotando » et « agua » augmente cette légèreté en rendant la voix aussi douce que le murmure de l'eau, laquelle va s'exprimer par le distique suivant sous la forme d'une question.

Cette interrogation et celle du second distique sont uniques dans ce recueil. La voix introduite dans la première strophe s'incarne dans cette question restée sans réponse : « ¿Hacia dónde la luz/ y las manos del viento? ». La référence à la lumière peut être interprétée comme la représentation chromatique de la femme déjà désignée dans des termes similaires dans le premier poème de la section (« en el claro de tu alma »). L'interrogation porte, d'abord, sur la direction que prend la lumière, suggérant ainsi que la femme-lumière est en train de s'éclipser puis la seconde question s'interroge sur le lieu de sa présence « ¿En qué sitio la luz [...] », scellant définitivement sa disparition. Dans ce vers-ci, le contre-accent qui a lieu à la deuxième et à la troisième syllabe provoque une rupture rythmique au sein du vers et met en valeur le mot « sitio » insistant sur la disparition de la lumière, d'une part, et contrastant avec le rythme du premier distique, d'autre part. En outre, la répétition d'une question presque identique dans les deux distiques crée un effet d'écho apparent qui structure

---

<sup>654</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 9-10.

le poème. Les trois substantifs « luz », « manos » et « viento » ne changent pas de position mais les minuscules modifications qui y sont apportées – l'article défini « las » remplacé par un adjectif possessif « tus » et la préposition « de », troquée contre la préposition « a » –, change totalement le sens du vers. Dans la première occurrence, le vent est personnifié et laisse croire que le sujet poétique s'interroge sur le devenir de la lumière et du vent qui semblent lui échapper, tandis que dans le second distique, la lumière est, cette fois, clairement associée à la femme. Malgré la référence à une partie de son corps – ses mains – la forme interrogative du vers invalide sa présence.

Même si dans la strophe suivante les trois éléments énoncés précédemment font leur apparition une nouvelle fois, certains ont changé de manière irréversible. Avec le ciel rougi par le soleil couchant, le crépuscule s'invite dès le premier vers. Sa construction traduit l'insistance que la voix poétique a voulu apporter sur l'aspect chromatique de ce vers : « rojo » est antéposé à « algodón » tandis que « nube » est, lui aussi, mis en exergue par sa position finale qui lui vaut de recevoir l'accent rythmique. La voix qui, au départ, semblait renvoyer à celle du sujet poétique s'avère être celle de la femme. La disparition progressive de l'interlocutrice commence par le son de sa voix, dont l'origine est remise en question par l'enjambement du vers suivant laissant planer le doute sur la véritable origine de la « voix » : « una voz que fue tuya/ o del agua o del aire ». Le passage du présent au passé, temps auquel la femme paraît appartenir désormais, est mis en valeur par l'enchaînement prosodique que présente ce quatrain : l'assonance créée par la répétition des phonèmes /a/ et /o/, des phonèmes liquides et vibrants au dernier vers de cette strophe et enfin la rime entre « árboles » et « aire » alimentent des effets d'écho sonore redoublant la douceur convoquée par ce souvenir. À ces assonances s'ajoute un phénomène allitératif causé par la récurrence du phonème consonantique /z/ mis en avant tant par ses occurrences aux vers 3 et 9 que par la place de celles-ci dans le poème. En effet, le substantif « voz » du troisième vers amorce un tissu allitératif qui se déploie dans le reste du texte avec le mot « luz » qui, à la fois par sa forme oxytone ainsi que par sa position en fin de vers, engendre, lui aussi, une répétition phonique.

L'écho, s'il répète un son, ne peut le reproduire de manière exactement semblable et le rend toujours quelque peu distinct du son d'origine. C'est cela, nous semble-t-il, que le poète a cherché à mettre en relief dans son texte par la répétition altérée des deux distiques. La femme a disparu en même temps que la lumière qui lui est associée, ce qui conduit la voix poétique, qui n'est autre que celle du « je » lyrique cherchant en vain l'absente, à déplorer sa perte survenue en même temps que le coucher du soleil.

À partir du troisième poème de la première section, la femme aimée est définitivement absente du présent du sujet poétique et les poèmes qui composent le reste du recueil n'auront de cesse de mettre en lumière la souffrance que lui procure ce vide. Tandis que la lumière est associée à la femme, l'obscurité générée par son départ inonde les poèmes qui suivent et plongent le sujet lyrique dans une atmosphère nocturne. Deux temporalités se mêlent dans ces poèmes : d'un côté, le présent douloureux et sombre dans lequel évolue le sujet poétique et de l'autre, le passé qui revient de loin en loin lui rappeler le départ de sa bien-aimée. Ce dernier n'apparaît pas totalement détaché du premier car, comme dans le texte reproduit ci-dessous, l'obscurité du temps présent se propage dans le passé de sorte que le souvenir convoqué se teinte, lui aussi, de la souffrance endurée dans le temps présent. La femme reste alors associée à la lumière qui, dans ce cas, se change en lumière lunaire :

Luz de luna de bahía  
luz que bebía tu boca  
con las ansias de los aires  
y la inquietud de las olas

luz que bebía tu boca  
con la figura ligera  
y la suavidad del cielo  
en que mis peces nadaban

con las ansias de los aires  
y el miedo verde a la muerte  
con sus doradas aletas  
y sus gracias marineras

y la inquietud de las olas  
resbalando en tu figura  
como luz de luna abierta  
deshecha en tus ojos frescos<sup>655</sup>

Même si l'auteur n'y fait pas directement référence, « Luz de luna » n'est pas sans rappeler l'un des surnoms que le poète a l'habitude de donner à sa correspondante : « Cara de Plata ». Toutefois, rien dans ce poème ne laisse transparaître la présence de Mireya, ce qui nous contraint à en proposer une interprétation sans avoir recours à des détails essaimés dans la correspondance.

Le poème présente une organisation singulière : il contient quatre quatrains d'octosyllabes et chaque vers de la première strophe est répété au début de la strophe suivante de sorte qu'il s'élabore un jeu de répétitions tant du point de vue phonique et rythmique que du point de vue sémantique. Les vers 3 et 4 du premier quatrain marquent un changement de

---

<sup>655</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 10.

ton, faisant passer du souvenir paisible de la femme aimée aux angoisses que son absence provoque chez le sujet poétique.

Les deux premiers quatrains transcrivent le souvenir de l'idylle du « je » poétique et de la femme aimée. De la régularité métrique des vers du premier quatrain émane une certaine harmonie que nourrissent les images qu'il renferme. Les deux premiers vers dévoilent la vision que le « je » poétique trace de la femme aimée : elle est vue par lui comme le centre du monde car elle concentre en elle-même les quatre éléments de la cosmogonie : le ciel, la terre, l'eau et les airs. Dans le premier vers, la surface spéculaire de la baie annule la distance qui sépare le ciel de la terre. La référence à la femme au vers suivant à travers la métonymie « tu boca » laisse penser que c'est elle qui est au centre du monde puisqu'elle est directement liée à la lumière lunaire. La lune, symbole de fécondité, l'eau et la femme aimée fusionnent pour ne former qu'un seul être dans « luz que bebía tu boca » qui, par l'allusion à cette zone érogène que constitue la bouche et par la référence à l'action de boire, évoque de façon métaphorique le baiser et peut-être même le climax de leur idylle, la pénétration sexuelle. La lune apparaît alors comme un principe de ravissement au double sens d'enlèvement et de fascination : en même temps qu'elle émerveille l'homme, elle lui vole l'être qui lui est le plus cher. Cette union est mise en relief par le tissu sonore qui associe l'eau et la lumière. La rime assonante entre « boca » et « olas », ainsi que la similitude phonique des termes « bahía » et « bebía », convergent vers un même sens : la lumière se transforme en eau que boit la bouche. La fusion entre l'eau et la lumière s'établit également par le biais de l'allitération du phonème liquide /l/ et la répétition du phonème vocalique /u/ mis en valeur par sa position dans les syllabes accentuées dans « luz » et dans « luna ». Toutefois, cette apparente harmonie laisse entrevoir une faille que traduisent les phonèmes vocaliques du premier vers opposés par leurs modes d'articulation : le /u/ de « luz de luna » s'opposant au /a/ de « bahía ». De fait, à partir du troisième vers de ce quatrain, cette disharmonie se renforce par l'inquiétude qui pointe et qui vient assombrir ce tableau idyllique : « con las ansias de los aires/ y la inquietud de las olas ».

Néanmoins, par la répétition du deuxième octosyllabe du premier quatrain, la strophe suivante continue de reconstruire le souvenir de l'union amoureuse à travers l'isotopie du monde maritime « [...] y la suavidad del cielo/ en que mis peces nadaban ». Grâce à la référence aux deux protagonistes du poème par le biais des possessifs « tu » et « mis » dans une même strophe, cette rencontre devient de plus en plus concrète. L'ambiance paisible de l'environnement se fait entendre par les mots « ligera » et « suavidad » reflétant la sérénité qui les envahit.

Cependant, cet apaisement du souvenir est de courte durée car il est bien vite rompu par le surgissement de l'angoisse et de l'inquiétude annoncé au seuil du poème et qui se réalise dans la troisième strophe. L'absence de verbes conjugués produit une certaine confusion temporelle pour le lecteur qui ignore si le poète fait référence au passé ou bien au présent : le quatrain et celui qui lui fait suite peuvent décrire le souvenir de la lente disparition de l'amour dans le passé ou bien le retour du présent douloureux où règne l'angoisse que provoque l'absence de l'être aimé. Efraín Huerta continue de filer la métaphore aquatique par les images qu'il convoque et par la prosodie qu'il construit la mettant en rapport, cette fois, avec la mort. On retrouve dans ce poème des échos enfouis du *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca : on a, par exemple, dans « el miedo verde a la muerte », une ressemblance phonique entre « miedo », « verde » et « muerte », par l'accent sur le phonème vocalique /e/, l'allitération du /m/ et la rime interne entre « verde » et « muerte ». De même, malgré l'image des poissons aux nageoires dorées qui illuminent le paysage maritime, le mot « gracias » par sa position dans le vers, son accentuation et surtout sa ressemblance sonore avec « ansias » se transforme en un synonyme de « ansias », changeant, par là, le paysage maritime paisible du souvenir en lieu de souffrance.

Peu à peu, l'image de la femme se dissipe pour laisser place à l'angoisse du sujet poétique. Dans le dernier quatrain, les vagues qui agitent la mer autrefois calme se métamorphosent en larmes perlant sur ses joues. Ici, l'eau fait le mouvement inverse à celui décrit au premier quatrain : plutôt que d'aller vers la femme, elle en est expulsée, scellant, de cette manière, la fin de l'union. La ressemblance entre le premier vers du poème « Luz de luna de bahía » et le pénultième vers « como luz de luna abierta » est riche de sens. Ces deux vers présentent un rythme trochaïque (1, 3, 7 et 3, 5, 7) mais la présence de « como » modifie le rythme et relègue « luz » au second plan qui ne se situe plus au début du vers. Si dans le premier octosyllabe nous observions une métaphore, dans ce vers-ci il se dessine une comparaison, créant ainsi une distance plus grande entre les deux éléments comparés. Au vers suivant, la lumière apparaît brisée dans « deshecha en tus ojos frescos », comme si son image était troublée dans les yeux mouillés de larmes de la bien-aimée. La distorsion qui se produit entre le premier vers et celui-ci illustre les changements définitifs qui viennent de se réaliser dans la relation amoureuse. L'idylle se termine et le monde du sujet poétique commence à se désagréger. De fait, José Homero signale à propos de ces deux derniers vers que : « La pretendida comunión que cristalizaría, volvería sólidos a objetos tan caprichosos e informes

como el aire o el paisaje, se torna líquida, mera agua »<sup>656</sup>. Comme le souligne le critique, le monde liquide, labile et insaisissable reflète la fugacité de l'autre, fût-il l'être aimé.

Finalement, tant dans le deuxième poème que dans celui-ci, la femme aimée est associée à la lumière vitale, celle du soleil ou de la lune, mais seulement l'espace d'un instant. Le caractère éphémère de cette association reflète l'amour inaccessible qui a tôt fait de se dissiper. Dans l'un, l'aimée a disparu quand la lumière du soleil a inondé le paysage, dans l'autre, son souvenir s'éteint une fois évoqué. Dès le début du recueil, le poète met en scène la disparition de la femme aimée qui n'est présente qu'un bref moment et ne semble être convoquée que pour mieux disparaître ensuite, livrant, ainsi, le sujet poétique à son triste sort. Celui-ci va alors se trouver plongé dans l'obscurité de la nuit, symbole de son affliction.

Dans cette première section du recueil, le poète tente d'exorciser le présent douloureux en se plongeant dans le passé, mais le souvenir, s'il transmet de doux moments en compagnie de sa bien-aimée dans les trois premiers poèmes, est, lui aussi, source de trouble. Les deux premiers quatrains de ce poème composé de cinq quatrains d'octosyllabes et d'ennéasyllabes, font apparaître, d'abord, une vision du passé dans lequel la relation amoureuse se colore de violence. Puis à la troisième strophe, le poète fait allusion au temps présent, lui aussi, marqué par la même violence. Comme pour mettre en lumière la persistance de cette douleur dans le temps, le premier vers du poème est répété à la quatrième strophe ; nous reproduisons ici le premier et le quatrième quatrain :

Me dio el amor en la frente  
con un pedazo de plata  
y con fragmentos absurdos  
de sangre de hielo y sol.  
[...]

Me da todavía en la frente  
la playa del otro mar  
playa con polvos de sol  
sábana intensa de luz.<sup>657</sup>

Les différences entre le premier vers du poème et le premier vers de la quatrième strophe augurent d'une différence de sens entre les deux strophes. Le premier est un octosyllabe tandis que le second compte neuf syllabes métriques ce qui altère le rythme des vers (2, 4, 7) pour le premier et (2, 5, 8) pour le second. De plus, le changement temporel qui fait passer le texte du passé au présent et la substitution de « amor » par « todavía » montre que la

---

<sup>656</sup> HOMERO, J., *La construcción del amor*, op. cit., p. 27.

<sup>657</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 10-11.

souffrance endurée dans le passé par le sujet poétique et symbolisée par la référence au sang au dernier vers persiste dans le présent. La douleur est mise en lumière par l'expression « dar en la frente » qui, dans la première strophe a le sens de « porter un coup », lequel est illustré par la référence à la glace et au sang « de sangre de hielo y sol » et dans la quatrième strophe renvoie au soleil qui éblouit celui qui le regarde. Il y a, d'un côté, la douleur provoquée par l'amour passé et, de l'autre, la souffrance dans le présent. Dans le souvenir, la relation amoureuse est marquée par la violence : si « pedazo de plata » pourrait désigner une arme, la destruction est mise en lumière par le morcellement de cet amour « fragmentos absurdos » et la blessure d'où jaillit le sang. La flèche à la pointe d'argent – peut-être celle de Cupidon – transperce le corps et l'esprit du sujet lyrique. Cette douleur est reprise dans les strophes suivantes avec « Golpeóme labio de luna » qui décrit un baiser mortifère ou encore dans la dernière strophe « me hirió la piel de la mar ». Au troisième quatrain, la souffrance est clairement associée au paysage maritime qui devient lui-même source des tourments du sujet lyrique :

Mar verde que me lastima  
en los brazos y en el pecho  
martirio marino amor  
de olas que enciende el dolor.<sup>658</sup>

Tant du point de vue de la prosodie que du rythme ce quatrain illustre les « coups d'amour » que reçoit le sujet poétique au rythme du va-et-vient des vagues. Le contre-accent au début du premier vers crée, d'emblée, une emphase sur le terme « mar », laquelle se voit renforcée par l'allitération du phonème nasal /m/ qui n'est pas sans rappeler la première lettre du prénom « Mireya ». Si l'association des termes « mar » et « amar » est un lieu commun dans la poésie classique, cette répétition phonique n'est pas fortuite dans ce contexte puisqu'elle accentue le rapprochement de sens entre le martyr, la mer et l'amour qui deviennent synonymes.

La continuité de sens, qui se joue entre le premier quatrain et le quatrième, s'établit grâce à la répétition de l'expression « dar en la frente » et également grâce à la présence du motif du soleil. Tandis que celui-ci pointe dans la première strophe, il apparaît dans l'autre quatrain pour mieux être mis à distance : « la playa del otro mar/ [...] sábana intensa de luz ». Cette fois, la lumière du soleil, cette lumière vitale qu'il cherche et ne trouve pas, s'est éloignée plongeant le sujet poétique dans l'obscurité la plus totale.

---

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 11.



Si jusqu'à maintenant la femme aimée est malgré tout présente dans les poèmes, ne serait-ce que par le souvenir, à partir du cinquième poème de cette première section, elle va briller par son absence. La nuit entend les plaintes de son sujet poétique et les lui renvoie sous forme d'écho redoublant le vide qui l'entoure :

Las noches sin vida ya rotas  
estallan y extrañas tormentas  
de carne se encuentran sin rumbo  
y sangran espacios sin aire.<sup>659</sup>

Le motif de la privation est celui qui domine les deux derniers poèmes. Si dans l'avant-dernier le « tu » avait disparu, dans le poème final, le poète le convoque pour mieux le révoquer et souligner son absence. Le vide est le socle sur lequel repose ce poème final aux vers heptasyllabiques. Dans le contexte nocturne dans lequel le « je » poétique se trouve, la femme aimée n'est plus la lumière solaire, ni la lumière lunaire mais une étoile. Son absence rend le sujet poétique vulnérable et lui ôte surtout toute possibilité d'être guidé. De même que le soleil et la lune, l'étoile qui pourrait être ici l'étoile polaire, représente le centre autour duquel pivote le firmament du « je » poétique. La thématique de la privation est traitée à partir de la répétition du terme privatif « sin » qui, par sa présence au début de quatre vers, tend à former une anaphore lancinante. Cette répétition se voit accompagnée d'une polysyndète par l'occurrence de la conjonction « y ». L'insistance sur ces deux termes est révélatrice de la tension qui s'opère entre le motif de l'absence et celui de la présence dans ce poème ainsi que dans toute cette section. Le poète ne se contente pas de révéler cette tension par les termes qu'il emploie mais également par le tissu prosodique qu'il entend déployer ici. En effet, la préposition « sin » est reprise dans le poème par la répétition du mot mais aussi par la réitération des trois phonèmes qui la composent, /s/, /i/ et /n/ au sein de la plupart des vers. Nous soulignons ce phénomène :

**Sin** esa estrella tuya  
**sin** los muros de vidrio  
que **sit**ian tu belleza  
**sin** la prisa soñada  
**tan**tas horas **y** calles  
**sin** esa estrella tuya  
**resu**men **y** **prin**cipio  
de **pregun**tas **y** **siemp**res  
y el aire de tu **ausencia**  
**ennegrecido** y hondo  
húmedo aire alisado  
que duele como **espina**  
como estrella afilada.<sup>660</sup>

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 12.

Excepté aux vers 11 et 13, les trois phonèmes sont présents dans les heptasyllabes de ce poème, quel que soit leur agencement au cœur des vers : /n/, /s/, /i/ pour les vers 5, 8, 9, 10 ou /s/, /i/, /n/ pour les vers 3 et 12 ou encore /s/, /n/, /i/ et /i/, /n/, /s/ pour le vers 7. La répétition de ces trois phonèmes dans ce poème annule la tension entre l'union et l'absence et laisse la place à la privation. De même, dans les vers où se niche la polysyndète, c'est-à-dire aux vers 7, 8 et 9, la présence de « ausencia » suspend l'effet accumulatif de cette figure qui ne résiste pas à l'énumération des deux doublets « resumen y principio » et « preguntas y siempres » séparés par l'enjambement tendant à présenter la femme comme le pilier des pensées du sujet lyrique. Encore une fois, sa disparition ne va pas sans malmener celui qui la déplore.

Finalement, cette section se clôt sur une note amère que les premiers poèmes de la section ne laissaient pas présager puisque le « je » poétique passe de la recherche lumineuse de l'amour à la fulgurante plongée dans le désespoir nocturne.

Le motif de l'absence se construit à mesure que les vers défilent et que le lecteur pénètre dans cette première section. Le premier poème « Ser de ti » mettant en scène un sujet poétique plein d'espoir était loin d'annoncer son désespoir final. Pourtant, au terme de la lecture de cette section, on observe que le poète s'est servi d'un fil d'Ariane pour la construire et qu'il n'entend révéler qu'à la toute fin, dans le dernier poème, dans le vers « y el aire de tu ausencia ». La réunion de ces deux termes dans un seul vers est significative tant du point de vue de la thématique de cette section que du point de vue de la prosodie. En effet, la prosodie aérienne de cette section contribue à l'avènement de ce motif central. En associant « aire » et « ausencia », l'auteur construit l'isotopie principale de cette section mais il désigne, en creux, la prosodie aérienne qui parcourt toute cette section.

### 6.1.3 Une prosodie aérienne

En nous référant à une prosodie « aérienne » nous ne faisons pas allusion à la légèreté d'un langage poétique éthéré mais à un enchaînement prosodique mettant en lumière le mot « aire » par les répétitions et les effets d'échos internes qui le structurent<sup>661</sup>.

---

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>661</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, dans *Traité du rythme*, dont nous nous inspirons ici, ont montré le danger d'attribuer des valeurs symboliques à certains sons : « La sémantique est le fonctionnement du sens, et l'étude de ce fonctionnement. Dans le signe, le sens est hétérogène à la forme, au son. La passerelle, à la fois exceptionnelle et banale, qui les unit est la notion d'expressivité. À quoi a complaisamment contribué un symbolisme qu'on a prêté aux sonorités, mais qu'en réalité on empruntait au sens. On le reconnaît quand il dit, par exemple, que le groupe [fl] exprime l'écoulement dans « fleuve ». Mais pas dans « fleur »... Mis à part ces tentations subjectivistes de retour à la nature, le caractère à la fois sémiotique (c'est indéniable, il y a bien des

Clé de voûte de l'enchaînement prosodique, le mot « aire » est rehaussé par sa position en fin de vers dans tous les poèmes, excepté dans le dernier : « en el cristal del aire » (poème 1), « o del agua o del aire » (poème 2), « con las ansias de los aires » (poème 3), « y esferas verdes de aire » (poème 4), « y sangran espacios sin aire » (poème 5) et « y el aire de tu ausencia » (poème 6). En outre, divers échos produits par la répétition du phonème /a/ en début de mot mettent l'accent sur ce mot dans les premiers poèmes. Dans le premier poème, « asir », « agua », « años » et « alma » ont une place de choix au début ou à la fin du vers. Dans le deuxième poème, « acerca », « hacia », « agua », « algodón », « árboles » et « agua » rappellent « aire » par leur proximité sonore. Dans le troisième poème, ce sont « ansias », « aletas » et « abierta » qui sont mis en avant puis dans le quatrième poème, « amor » répété à deux reprises et l'adjectif « absurdo » font écho à « aire ». Il arrive même que l'insistance sur ce phonème advienne au cœur d'un vers comme dans « o del agua o del aire » dans le deuxième poème ou dans « las ansias de los aires » (poème 3).

Cependant, à partir de l'avant-dernier texte, cette prosodie se double d'une nouvelle qui s'élabore à partir de la répétition du phonème vocalique /e/ suivi du phonème consonantique /s/. Ce poème fait intervenir « estrellas », « espacios », « despacio », « extensas », « estallan », « extrañas » et le suivant « esa estrella », « esa », « espina » et « estrella ». De même que pour le phonème /a/, l'auteur combine ces sons au sein d'un seul vers comme dans l'avant-dernier poème dans la paronomase du vers « estallan y extrañas tormentas » ou dans un distique « que duele como espina/ como estrella afilada ». C'est, selon nous, à partir du moment où surgit le motif de l'étoile que ces phonèmes se répètent véritablement, car s'ils étaient déjà présents au début du recueil dans des mots tels que « espacio », dans le premier poème et avec « esferas » et « espuma » dans le quatrième, c'est à partir du cinquième poème qu'il intervient de manière répétitive, produisant ainsi un autre tissu prosodique se mêlant à celui de « aire » amorcé dès le départ. L'apparition de cette nouvelle chaîne sonore ne prend pas le pas sur la première et vient, au contraire, se mêler à elle dans les trois derniers vers de la section :

Húmedo **aire** alisado  
que duele como **espina**  
como **estrella** afilada.<sup>662</sup>

---

signes dans le langage) et sémantique (les discours produisent du sens) du langage installe bien la sémantique dans les unités discontinues du signe. » DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *Traité du rythme*, op. cit., p. 37-38.  
<sup>662</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 12. C'est nous qui soulignons.

Ces détails prosodiques combinés aux motifs de chaque poème dessinent un parcours céleste ascendant qui débute par les nuages dans « Nubes cerca de ti... », puis conduit jusqu'à la lune et au soleil (poèmes 3 et 4) et enfin vers les étoiles (poèmes 5 et 6). L'air, « cette voie de communication entre la terre et le ciel »<sup>663</sup>, tend un pont entre le sujet poétique et la bien-aimée. Or, nous savons que cette rencontre n'a jamais lieu, si ce n'est dans le souvenir. L'air se caractérise par son inconsistance et sa transparence et reflète le vide que laisse la femme aimée derrière elle conduisant le « je » poétique au bord du désespoir. L'échec de cette union advient dans les deux derniers poèmes car au moment où le mouvement ascendant atteint le point le plus éloigné de la Terre qu'est l'étoile, il s'interrompt brutalement : la comparaison entre l'étoile et l'épine entraîne l'étoile dans une course frénétique jusqu'à la terre. Il faut enfin noter que la répétition de la syllabe /es/ renvoie, outre à la diffusion de la lumière stellaire, au verbe « ser ». « Es », forme conjuguée du verbe « ser », désigne l'essence, d'une part, et l'existence dans le temps présent, d'autre part. Or, la réalité qui entoure le sujet lyrique à la fin du dernier poème est bien noire. D'une certaine manière, la présence de cet enchaînement prosodique à la fin de cette section constitue la réponse au premier poème du recueil : à « Ser de ti y en tu rostro », le poète donne une réponse amère en faisant le constat de l'absence de l'être cher.

La lecture de cette première section de *Absoluto amor* a montré une nette séparation entre le sujet empirique (l'auteur) et le sujet lyrique des poèmes. Les détails biographiques sont absents des poèmes et aucun lecteur ne pourrait deviner que Mireya se cache derrière les traits de ce « tu » auquel s'adresse le « je » poétique. L'interprétation des textes se fait donc indépendamment de la lecture de la correspondance et si celle-ci permet de saisir la possible origine de tel ou tel motif dans le recueil, elle ne vient pas pour autant en éclairer davantage le sens. Il faut reconnaître que l'auteur qui, en 1933, avait peine à se détacher des détails biographiques pour construire ses poèmes réussit, deux ans plus tard, à élaborer un recueil aux motifs universels susceptibles de résonner chez chacun de ses lecteurs. Si le processus d'effacement de la femme aimée qui se fait jour dans cette section peut avoir été nourri par l'absence de contacts charnels entre Efraín et Mireya, d'une part, et par l'effacement de Mireya à l'œuvre dans les lettres poétiques et dans les poèmes appartenant à la correspondance, d'autre part, ce recueil n'en garde cependant pas la trace.

---

<sup>663</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 19.

Nous avons choisi de nous interroger plus longuement sur les dix premiers poèmes de ce recueil car ce sont ceux qui laissent analyser cet effacement progressif de la protagoniste menant inévitablement à sa disparition. Les deux sections qui lui succèdent et qui vont mettre en scène l'absence de la femme aimée pour la deuxième et l'avènement de l'amour absolu pour la troisième ne sont pas pour autant dénuées d'intérêt mais le processus d'effacement de la femme est terminé. Le sujet poétique se retrouve alors confronté aux angoisses que provoque en lui cet abandon.

## **6.2 La deuxième section : de la lumière à l'obscurité**

Même si la femme aimée est absente du contexte dans lequel évolue le « je » poétique dans la deuxième section, elle ne disparaît pas pour autant de l'esprit du sujet poétique qui la convoque dans les sept poèmes polymétriques qui composent cette section. Le souvenir de l'amour disparu s'invite dans chaque poème et plutôt que d'affronter le vide, le « je » poétique a recours au souvenir de l'amour déchu pour apaiser ses maux. Il convient d'observer, cette fois, non pas le processus d'effacement de la protagoniste mais les caractéristiques dont le poète la pare et qui dénotent son absence.

Contrairement aux poèmes de la première section qui faisaient allusion au « tu » sans nommer l'interlocuteur, la deuxième section fournit davantage de détails sur la femme aimée. Le premier élément sur lequel il convient d'insister est la présence de son nom : « Andrea ». Comme nous l'avons signalé plus haut dans notre étude, Andrea est le prénom qu'Efraín Huerta a choisi de donner à Mireya pour s'adresser à elle dans ses lettres poétiques ainsi que dans ses poèmes. Cette identification est d'ailleurs soulignée par la dédicace à « Andrea de Plata y Rafael Solana » qui surplombe le texte. Plutôt que de révéler l'identité de Mireya en la nommant par son véritable nom, comme il l'a fait pour son ami Rafael Solana, le jeune homme préfère faire ici référence au nom poétique de Mireya, qu'il est le seul à connaître. Ce prénom apparaît même dès le titre du premier poème : « Andrea y el tiempo ».

Comme l'indique le titre, ce poème aux vers blancs et au mètre irrégulier porte sur le rapport entre Andrea et le temps. Andrea est convoquée par le sujet poétique dans chacun des poèmes et son souvenir se mue rapidement en obsession. « Andrea y el tiempo » donne le ton de cette section en associant la jeune femme au passage du temps et en sous-entendant, par la double synalèphe du titre, la fusion entre le temps et Andrea. Le passé, le présent et le futur sont marqués par la présence de la femme dans l'esprit du sujet poétique. La répétition de la

comparaison « como Andrea » est significative car elle fait subtilement glisser les éléments évoqués vers Andrea, comme si la vie ne pouvait être regardée et envisagée qu'à travers elle. La première strophe établit une distinction claire entre la thématique temporelle et la protagoniste du poème :

Inmovilizada tarde  
cercana al suicidio. Sin eternidad  
en los cabellos ni en el tiempo:  
madre perfecta del otoño.  
Sus labios, como los de Andrea,  
suaves, sin recuerdos.  
Sus venas, como las de Andrea,  
finísimas, sin relieve.<sup>664</sup>

L'après-midi est personnifiée et prend les caractéristiques d'Andrea par le biais de la comparaison. Elle réapparaît de temps en temps dans le poème comme dans les vers suivants :

La inquietud es muy parecida a Andrea  
en el estilo de no llegar  
a tiempo. Como Andrea  
en la manera de ser bellísimos  
sus hombros. La tarde nunca supo [...] <sup>665</sup>

Les deux comparaisons avec Andrea à un vers d'intervalle suggèrent que le sujet poétique tend à penser à travers elle et même à observer le monde à travers les yeux de la jeune femme. La position du prénom en fin de vers de même que les enjambements successifs mettent en lumière la protagoniste. Ce filtre se fait si présent que la notion de temps se dissipe pour laisser toute la place à Andrea qui, dans la strophe finale de sept vers, remplace « tarde » dans le premier vers et efface ainsi tout indice temporel :

Inmovilizada Andrea:  
un infrecuente desorden  
de ironías y emociones  
me tiende su amistad.  
Mis motivos son claros  
como la adolescencia  
de un espejo.<sup>666</sup>

Le passage de « Inmovilizada tarde » du premier vers à « Inmovilizada Andrea » du premier vers de la dernière strophe signifie que c'est Andrea qui régit désormais le temps du « je » poétique.

---

<sup>664</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 13.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 14.

Le deuxième élément relatif à Andrea et qu'il est nécessaire de mettre en évidence ici est l'un des traits que l'auteur lui attribue dans le recueil et en particulier dans cette section : son immobilité. L'insistance sur l'adjectif « inmovilizada » dans ce premier poème n'est pas fortuite. En effet, l'immobilité constitue un motif qui revient à plusieurs reprises dans cette section et qui est toute symbolique. Dans ce poème, l'auteur n'a pas choisi de qualifier Andrea par l'adjectif « inmóvil » mais par le participe « inmovilizada » tandis que plus loin dans le recueil, dans « La Estrella », il emploie l'adjectif pour qualifier l'une des parties du corps d'Andrea<sup>667</sup>. Ce passage de « inmovilizada » à « inmóvil » désigne le processus de « cristallisation » du souvenir de la bien-aimée par le sujet poétique énoncé dans la première section. Ce détail, est, selon nous, révélateur de l'enlisement du sujet poétique dans le souvenir et de son incapacité à se libérer des réminiscences de cet amour définitivement mort. La pétrification de la femme aimée s'inscrit dans une isotopie qui fait de la statue un motif important du recueil. En effet, Andrea est représentée froide et immobile, telle une statue. Le terme apparaît dès le premier poème, dans un alexandrin mis en valeur par sa position entre un octosyllabe et un heptasyllabe : « [...] Y mañana es futuro,/ insensible futuro con cabeza de estatua, »<sup>668</sup> pour être repris dans « Elegía » dans le vers « y tus geniales segundos de estatua » et enfin dans « Oda del destierro » : « De vena en vena los sonidos grises/ y los gritos de mármol de tu abrazo »<sup>669</sup>. Belle, immobile et marmoréenne : c'est ainsi que le sujet poétique décrit la femme qu'il aime. En même temps qu'elle persiste dans son esprit, elle persiste aussi à ne pas se livrer à ses caresses et c'est peut-être cette frustration qui le pousse à la parer des atours d'une statue. Ainsi, la tension entre permanence et absence ne se situe pas sur les mêmes plans : l'absence est physique tandis que la permanence, relève, quant à elle, de la pensée. Le motif de la statue est apparu tôt dans la correspondance puisque dans une lettre poétique datant de janvier 1934<sup>670</sup>, il l'associait déjà à Mireya. Dans une autre lettre qui, cette fois, n'est pas datée il l'évoquait à la troisième personne en disant : « Ella es la estatua que toqué con deseos tibios primero y después quemantes »<sup>671</sup>. Enfin, dans une lettre écrite le 22 août 1935, soit dix jours exactement après la fin de l'impression du recueil *Absoluto amor*, il lui avoue : « Hoy fuiste bellísima : eras estatua de proa »<sup>672</sup>. Ce motif a donc germé dans la correspondance pour éclore pleinement dans le recueil. On peut s'interroger sur les raisons

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 17: « He de buscar un día nuestra esperanza/ unificada, ausente de tu boca,/ inmóvil en los dedos del tiempo,/ ansiosa de mi pecho. »

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>670</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 26, fol<sup>os</sup>. 4 et 5.

<sup>671</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 76, fol. 7 r<sup>o</sup>.

<sup>672</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 12, fol. 3 r<sup>o</sup>.

qui ont poussé l'auteur à conserver ce motif dans son recueil : il nous semble que ce motif, en même temps qu'il flatte Mireya et la déifie, évoque en creux l'axe central sur lequel se fonde le recueil : l'absence.

Pressentie dans la première section, l'absence s'accroît dans la deuxième section du livre et s'étoffe dans chacun des textes qui la composent. Ce basculement entre présence dans l'esprit du sujet poétique et absence dans la réalité se manifeste très clairement dans deux poèmes, « La ausente » et « Estrella de niebla ».

Comme l'indique son titre, « La ausente », porte sur l'absence de la femme aimée. Il émane de ce texte aux vers majoritairement heptasyllabiques une image imprécise et floue de la protagoniste. Le brouillard, qui constitue un motif récurrent dans cette deuxième partie du livre, est l'élément naturel choisi par le poète pour symboliser son absence :

Arriba del silencio,  
con la luz en declive,  
mi retrato de niebla.  
Puramente un clavel  
y una gladiola. Y tú,  
dominadora de ti misma,  
aguja en mi cerebro,  
síntesis de mi edad.  
La meditación diaria,  
como una resbaladiza  
palabra de ternura,  
se me clava en el pecho:  
seguramente se oye  
la rapidez absurda de mi sangre  
o el fin de tu recuerdo  
sobre mi piel. Arriba,  
donde las palabras se vuelven  
pedazos de cielo, un algo  
de mi muerte se siente.  
Tiniebla tibia, dibujo  
de mi voz.<sup>673</sup>

Le brouillard, cette « période transitoire entre deux états »<sup>674</sup> reflète la fonction de transition qu'assume cette deuxième partie du recueil. Transition entre la première et la troisième, cette section est celle de la désolation du sujet poétique qui est passé de l'espoir au désespoir, lequel se dissipera à la fin du recueil. Le brouillard est également considéré comme le « symbole de l'indéterminé, d'une phase de l'évolution : quand les formes ne se distinguent pas encore, ou quand les formes anciennes disparaissent et ne sont pas encore remplacées par

---

<sup>673</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 14.

<sup>674</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 150.



des formes nouvelles précises »<sup>675</sup>. Il représente ici l'indétermination qui caractérise la femme aimée à la fois présente dans l'esprit du sujet poétique mais absente de sa vie. Insaisissable tout en étant obsédante, elle brouille la vue de l'homme et l'entrave dans son avancée. Le brouillard, dans ce poème, est accompagné de références à la peinture comme au troisième vers, « mi retrato de niebla », ou encore à l'écriture comme à la fin du poème. D'emblée, le poète fait du brouillard la matière qui compose ses textes, idée qu'il va reprendre dans deux poèmes suivants « La Estrella poema de niebla » et dans « La edad de niebla ». Le brouillard qui envahit le poème ainsi que l'esprit du « je » poétique rend toute pensée floue et flottante. La seule chose qui prenne véritablement racine est la souffrance du sujet poétique. La douleur qu'engendre l'absence de la femme aimée est si profonde qu'elle arrive à abîmer le corps. Le cerveau, la poitrine, le sang et la peau sont tour à tour maltraités à tel point que la mort finit par surgir, et telle l'épée de Damoclès, menace de s'abattre sur le sujet lyrique.

Par ailleurs, les deux derniers vers condensent toutes les caractéristiques du brouillard énoncées jusqu'ici : « Tiniebla tibia, dibujo/ de mi voz ». L'allusion à la voix suggère que la voix du « je » est incapable de convoquer la femme aimée. Les mots sont inutiles et ne servent qu'à empirer la situation, changeant le brouillard en ténèbres. La consonance en « ti » avec l'association de « tibia » et de « tiniebla », à laquelle s'ajoute le jeu paronomastique entre « tiniebla » et « niebla », qui jouissent du même radical, renforce ce constat. L'amant s'efforce de se remémorer la femme par la parole, mais il n'y parvient pas, ce qui le plonge dans les gouffres de son désarroi. « La ausente » est non seulement un poème qui fait du brouillard son motif principal pour représenter l'inconsistance et la brièveté de la relation amoureuse, mais dont les mots ne charrient que du vide qui, bien qu'ils renvoient à la présence corporelle, se trouvent dissous par l'absence de sentiments. Le poète clôt d'ailleurs son poème par un octosyllabe et un tétrasyllabe, ce qui engendre un changement brutal de rythme et vient visuellement reproduire l'épuisement de la voix et des mots.

Le brouillard se propage partout et contamine la parole, la rendant confuse. C'est du moins ce que viennent signifier les deux premiers vers d'un autre poème dont le titre est évocateur, « La edad de niebla » : « La palabra resbala./ Palabra sin edad, en huida »<sup>676</sup>. Les mots glissent et tombent dans une course folle que le poème coulé dans des vers d'*arte menor* reproduit par une prosodie répétitive et par l'absence de ruptures rythmiques. Le premier vers, « La palabra resbala », en faisant intervenir cinq fois le phonème vocalique /a/, annonce que tout le texte va se construire autour d'une prosodie qui se concentre sur ce phonème souvent

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>676</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 16.

souligné par des mots en fin de vers. Cette prosodie qui insiste sur cette sonorité, sans pour autant en exclure d'autres, n'est là que pour accentuer la chute des mots. De la « palabra » rien ne jaillit, si ce n'est la mort qui apparaît à la fin du poème :

Tengo en mi biografía  
capítulos de espectro apuñalado.  
Momentos de cadáver  
de estatua. Segundos  
de un amor que no es el mío.<sup>677</sup>

« Espectro apuñalado », « cadáver », « estatuas » sont autant de termes qui connotent la mort et traduisent le dénouement mortifère qui attend le sujet poétique. L'écoulement des mots n'aboutit qu'à un même constat : la carence que produit l'absence d'amour. Les mots roulent dans le vide, dans le brouillard, et finissent par s'évaporer. Les mots sont vides, creux et s'épuisent d'eux-mêmes : ils ne réussissent qu'à mener à la mort. Il faut voir dans cette réflexion sur le langage et sur son incapacité à ramener à soi le bonheur, la vacuité des mots qui manquent indéfectiblement leur cible. Au regard de ce que nous connaissons de la correspondance entre le poète et Mireya Bravo, nous ne pouvons nous empêcher de déceler dans ce terrible constat une allusion à l'écriture épistolaire qui, malgré ses efforts pour unir les correspondants, reflète la solitude de l'épistolier, d'une part, et ne renforce pas assez l'amitié entre les correspondants pour les faire devenir amants, du moins à l'époque de la publication du recueil, d'autre part.

Cette deuxième section, par sa place à la fois centrale et intermédiaire dans la structure du recueil, joue un rôle de transition entre la première section esquissant l'union amoureuse rêvée et la dernière révélant l'amour absolu du sujet poétique. À l'image du brouillard qui en constitue l'axe central, elle révèle le passage du voilement symbolisé par le brouillard au dévoilement final s'opérant à la fin de l'œuvre<sup>678</sup>. En effet, le brouillard désigné par le substantif « niebla » dans « La ausente », « Oda del destierro », « La edad de niebla », « La estrella » et « La invitada » est l'écran qui jette un voile sur l'esprit du sujet poétique et qui le mène, de cette façon, à l'errance mortifère. Le brouillard se manifeste du point de vue chromatique par la couleur blanche qui apparaît par touches dans plusieurs poèmes de cette section. On la retrouve par exemple dans la référence à la neige dans « La estrella » :

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>678</sup> Je remercie mon directeur de thèse, Ricardo Saez, de m'avoir suggéré cette piste d'interprétation.

Había un mundo de silencio en tu cuerpo,  
como si la muerte se hubiese mirado en un espejo  
o varias rosas en agonía hubieran imaginado  
un paraíso de nieve o de cristales.<sup>679</sup>

Ici, la transparence domine avec l'allusion au miroir, à la neige ainsi qu'aux vitres tout en étant associée à l'isotopie de la mort que traduisent les substantifs « muerte » et « agonía ». Dans ces vers, le blanc symbolise l'absence mais aussi l'excès de souffrance qui mène à la mort. Cette dernière est d'ailleurs envisagée comme une issue menant à l'apaisement définitif que représente le paradis. La tension entre le vide et le trop-plein s'explique par le fait que le blanc représente en optique la somme des sept couleurs. Cette tension se répète dans le dernier poème de la section, « La invitada » qui commence par ces vers :

Sueño por entre las tinieblas: sueño amarillo  
en el que los cabellos dibujan el camino,  
camino recto, blanco, sin abismos.<sup>680</sup>

Le brouillard, même s'il n'est pas évoqué ici, pourrait être à l'origine de cette vision opaque du chemin qui se révèle uniforme et sans abîmes aux yeux du « je » poétique. L'association du chemin à la couleur blanche laisse entrevoir à la fois une issue incertaine et surtout impalpable. Tel un mirage, cette image rêvée de la route salvatrice a tôt fait de s'effondrer au vers suivant dans lequel le sujet lyrique affirme : « Mi palabra y mi sombra en el vacío de muerte » laissant entendre que le voile qui entrave sa vue le mène forcément à sa propre perte, et par conséquent, à celle de son amour pour la femme. En cela, le voilement du brouillard est la face cachée d'un dévoilement de l'amour. La route ou bien le chemin que l'homme tente vainement de prendre est si opaque qu'il ne parvient pas à le suivre. Il affirme d'ailleurs dans un autre poème de cette section : « [...] y raíces como brazos sumidos en una nieve de santidad—/ la misma ruta de mis dedos no podría encontrarte »<sup>681</sup>. La route vers le corps de la femme que ses doigts cherchent désespérément à atteindre s'annule alors même qu'il y fait allusion.

Ainsi, les mots charrient du vide, à tel point que c'est la mort qui conclut cette section par le biais de vers peignant un spectacle teinté d'horreur de « La invitada » dans lequel le sujet poétique est sur le point de rendre l'âme :

---

<sup>679</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 17.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 19.

La invitada se desgarra los senos  
con las uñas de un venus de mármol.  
Sin violencia, mi pasado me ahoga, como si ya fuese un cadáver  
o un cuerpo abandonado en la más negra galería de una mina.<sup>682</sup>

Ces quatre derniers vers décrivent un dénouement violent et atroce qui touche non seulement l'invitée, c'est-à-dire la femme aimée, définitivement métamorphosée en statue par la référence à la Vénus de marbre mais surtout le sujet poétique qui assiste à sa mort imminente et à son abandon définitif et pathétique, dans une mine. Contrairement aux derniers vers de « La ausente » qui étaient très courts et illustraient la chute rapide des mots, ici, ce dernier poème s'achève dans un mouvement qui semble ne jamais finir et que traduisent les deux versets dont la longueur fait presque le double des deux hendécasyllabes les précédant. Bien que le vers se gonfle de mots, la parole ne réussit à sauver quiconque ; le langage s'épuise à force de chercher à soutenir le désarroi de la voix poétique.

Cependant, malgré leur noirceur, ces derniers vers laissent entrevoir une issue par le lieu auquel ils font référence : la mine. En effet, ce lieu se caractérise par son obscurité – mise en relief dans ces vers-ci – mais on ne peut s'empêcher d'y voir aussi le symbole d'un espoir. La mine, ce lieu d'où sont extraits les minerais les plus précieux, renferme un trésor capable de réjouir celui qui le découvre. En outre, à la différence d'un cachot, elle n'est pas un espace totalement fermé puisque, de même qu'une grotte, elle présente toujours une sortie. Certes, le chemin qui y mène est long et tortueux pour celui qui se trouve dans ses entrailles mais il conduit presque toujours à la lumière. Aussi, la conclusion de cette dernière section est-elle bien sombre mais elle laisse percer, selon nous, une mince lueur d'espoir qui va prendre corps dans la section suivante dans laquelle le dévoilement, amoureux mais aussi spirituel, du sujet poétique va progressivement se révéler.

### **6.3 La troisième section : vers l'amour absolu**

La troisième et dernière section de ce recueil se compose de dix poèmes ; or, dans la réédition de 1968, le poète a choisi d'en éliminer sept, ne laissant que « La fecha del canto », « Mañana la mañana » et « Absoluto amor ». Si l'on observe de plus près ces trois poèmes, cette sélection a du sens car ces trois textes sont ceux qui transmettent une vision différente de la relation amoureuse proposée jusqu'à présent dans le recueil : malgré l'absence persistante de la femme aimée, l'espoir refait surface dans le cœur du sujet poétique qui se prend à rêver à un futur rayonnant. Néanmoins, bien que le recueil se termine par une vision optimiste et

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 22.

lumineuse de la relation amoureuse dans le poème qui lui doit son titre, « Absoluto amor », une certaine dissonance est à l'œuvre dans cette section. À la différence des deux sections précédentes dont l'unité thématique et formelle était solide et cohérente, cette troisième section alterne entre la lumière et l'obscurité, entre l'espoir et le désespoir amoureux. Si l'auteur avait voulu rendre son recueil tout à fait harmonieux, il aurait dû placer certains poèmes de cette section dans la deuxième. Afin de comprendre le renversement thématique qui s'effectue malgré tout dans cette partie, nous allons pousser plus avant l'exploration de quelques-uns des poèmes qui transmettent une vision positive de la relation amoureuse tant ils vont dans le sens de l'avènement final de cet amour absolu s'opérant en dépit de l'absence de l'être cher constatée tout au long du recueil. Nous réservons l'étude des poèmes qui vont à l'encontre de ce cheminement et qui tendent à saper cette déclaration « d'amour absolu » à la troisième partie de notre travail consacrée à l'analyse génétique. Nous constaterons, en effet, que la confrontation entre sa version publiée et sa version manuscrite va expliquer les raisons de l'existence de telles dissonances.

Cette section est, comme les deux précédentes, dédiée à une amie du poète. Il s'agit, en l'occurrence, de Carmen Toscano, sa camarade de classe à l'ENP. Le premier poème, « La fecha del canto », en fournit la tonalité : elle l'inonde de lumière et d'espoir. Contrairement à la première section qui plaçait l'action dans le présent et à la deuxième section renvoyant au passé par le biais du souvenir, cette dernière section s'ouvre, avec le premier poème, sur l'avenir.

Ce poème de dix-huit vers renferme aussi bien de très longs vers, de dix-huit syllabes métriques pour le plus long, que des vers très brefs, trois syllabes métriques pour le plus court. À cette hétérogénéité métrique s'ajoute l'absence de rimes. Le texte est en outre remarquable pour sa construction temporelle : il dessine progressivement, au gré de ses vers, un temps futur sans pour autant avoir recours au futur de l'indicatif car tout y est suggéré. L'avenir est traduit par la construction grammaticale qui associe la conjonction « cuando » au subjonctif présent et qui fait allusion à des faits potentiels. Après une accumulation d'anaphores axiales introduites par « cuando », le poème se ferme par un pentasyllabe, dans lequel le verbe conjugué au futur thétique est éludé, venant ainsi anéantir toute trace mortifère qui aurait pu subsister de la deuxième section et décrivant un avenir lumineux :

cuando la voz  
sea vida en el espectro  
entonces  
la fecha del canto.<sup>683</sup>

Introduit par l'enjambement qui le précède, ce dernier vers s'impose de lui-même et annonce l'avènement d'une nouvelle ère, d'un nouvel univers que l'absence de ponctuation et de contre-accent rendent autrement plus naturel. Tandis que le chant désigne la poésie et plus généralement le langage, le terme « fecha » circonscrit cet avènement dans le temps à venir. Ce poème renvoie alors à l'incarnation de la poésie dans le monde, autrement dit d'un univers dans lequel ce qu'invente la poésie devient réalité, comme le traduisent les premiers vers :

Cuando ya los sueños maduren  
y los ojos sean como las hojas mojadas  
las espinas gotas de llovizna en el aire  
cuando los tiempos nos vuelvan de piedra las manos  
cuando los tímpanos resuelvan ser hiedra en la borda  
de los trasatlánticos polares  
las naturalezas muertas justifiquen su estancia en los museos  
o resuciten en el filo de trópico  
en el día que manzanas de plata  
rematen agujas de angustia<sup>684</sup>

Le monde dans lequel les rêves auront mûri est étrange et fantastique ; la réalité y est détournée : la nature, le corps humain, les sentiments et la vie elle-même sont métamorphosés. La première étape de cette métamorphose concerne le corps humain qui se transforme en être végétal. Les cinq premiers vers mettent en évidence ce changement par des effets d'échos phoniques et de paronomase. Les yeux, par la paronomase entre « ojos » et « hojas » et par la reprise phonique dans l'adjectif « mojadas », se changent en feuilles. De même, aux vers suivants, on distingue d'autres paronomases associant des mots qui appartiennent à des ordres différents, entre « tiempos » et « tímpanos », entre « vuelvan » et « resuelvan » et entre « piedra » et « hiedra ». Les mains et les tympanes se changent naturellement en pierre, pour les premières, et en lierre pour les seconds. Même si les vers de ce poème ne présentent pas de rimes finales, les rimes internes sont bel et bien présentes – entre « filo » et « trópico » au vers 8, « manzana » et « plata » au vers 9, « agujas » et « angustias » au vers 10 – et participent de la naissance de ce nouvel univers.

Ce premier poème ne fait référence ni au « je » poétique ni au « tu » et laisse croire que le sujet poétique et surtout que la femme aimée ont disparu de ce monde nouveau.

---

<sup>683</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 23.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 23.

Pourtant, cette absence n'a été que temporaire puisque tous deux réapparaissent dès le deuxième poème « *Mañana la mañana* », inspiré du poème « *No te veo, bien sé...* » de Pedro Salinas. Le début d'un vers de ce poème « *Te llamaré mañana...* » domine la page en guise d'épigraphe. De fait, dans l'un de ses cahiers de l'époque, le poète a recopié le texte de Pedro Salinas avant d'y inscrire son propre poème<sup>685</sup>. Pour comprendre ce deuxième texte, il convient de revenir sur le poème de jeunesse du poète espagnol publié dans *Presagios* en 1924. Ce poème de seize vers dont la plupart sont des heptasyllabes établit un contraste entre le présent auquel appartient la femme aimée et le futur dont elle sera absente. Celle-ci, sûrement inspirée par l'épouse de l'auteur, Margarita Bonmatí, est à ses côtés dans le présent tandis que dans le futur, est loin de lui comme séparée « *una frágil pared de vientos/ de cielos y de años* »<sup>686</sup> :

No te veo. Bien sé  
 que estás aquí, detrás  
 de una frágil pared  
 de ladrillos y cal, bien al alcance  
 de mi voz, si llamara.  
 Pero no llamaré.  
 Te llamaré mañana,  
 cuando, al verte ya  
 me imagine que sigues  
 aquí cerca, a mi lado,  
 y que basta hoy la voz  
 que ayer no quise dar. [...] <sup>687</sup>

La distance qui les sépare, qu'elle soit réelle ou bien symbolique, sera compensée par « l'appel » qui aura pour mission de la briser en recréant la présence de l'absente. Tandis que le « je » poétique constate la permanence de la femme aimée dans le présent, sa présence dans le futur n'est plus aussi certaine.

Le poète mexicain, grand lecteur de Pedro Salinas, prend le contre-pied de ce poème en montrant que dans « *Mañana la mañana...* » la bien-aimée, absente du temps présent, reviendra dans le temps futur :

Mañana la mañana sí cogerá tu nombre de mis labios  
 como letras de nieve innumerable y tierna  
 en la niñez de una montaña  
 o en la madurez de un lago abierto a la caricia de los patines.

Mañana la mañana de tu nombre:  
 estrella en el florero de la niebla  
 imbesable y remota

<sup>685</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 76, fol.<sup>os</sup> 135-137.

<sup>686</sup> SALINAS, Pedro, *Poesías completas*, op. cit., p. 103.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 103.

dulzura lívida la danza de las vocales  
y el juego feliz de las consonantes.

Insisto en que mañana  
el grito limpio en la garganta de las primeras horas  
será la extrañeza lunar de un nombre que es el tuyo:  
dintel plateado en la puerta violeta de la noche  
frontera y horizonte en los espejos  
litoral de la piedra color fábula  
y el mármol color destierro.

Mañana qué mañana  
y qué lío entre las venas de tu nombre.<sup>688</sup>

Les vers de ce poème sont organisés de manière assez singulière : un quatrain, une strophe de cinq vers, puis une de six vers et enfin un distique. Sa forme suggère avant même de pénétrer dans sa lecture que le sens du poème s'élabore à mesure que les vers défilent et qu'il s'achève dans le mouvement brutal qu'impose le distique. Quelle est le sens que la voix poétique a voulu imprimer à son texte et quel est son lien avec la forme du texte ? À la différence de « La fecha del canto » qui laissait les actions en suspens par le biais du subjonctif, ce poème-ci enveloppe le sujet poétique de certitudes énoncées par le futur de l'indicatif. Dès le premier vers particulièrement long (19 syllabes), le ton est donné : il se place dans le futur et l'adverbe « sí » vient renforcer la certitude qu'il martèle : « Mañana la mañana sí cogerá tu nombre de mis labios ». Ce vers, par sa structure fixe et par la répétition de « mañana », rappelle celles des proverbes en langue espagnole. En outre, l'itération du mot « mañana » dans les premiers vers de chaque strophe du poème ainsi que l'absence de ponctuation créent une confusion entre l'adverbe « mañana » et le nom féminin « la mañana ». Cette confusion devient fusion et place définitivement l'action dans le futur, la présentant comme une action accomplie traduite par le futur théique « cogerá ». Alors que le « je » poétique de « No te veo. Bien sé » faisait référence à l'action d'appeler, c'est-à-dire d'interpeller son interlocutrice, Efraín Huerta s'éloigne de nouveau de son modèle en préférant donner au verbe « llamar » le sens de nommer qu'il signifie par la présence du mot « nombre » dans chaque strophe du poème. L'avenir est donc marqué par la re-naissance de la femme aimée qui passe par l'avènement de son nom. Celui-ci se dessine au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture : il y a tout d'abord « las letras de nieve » (vers 2), « las vocales » (vers 8), puis « las consonantes » (vers 9) et enfin « las venas de tu nombre » au dernier vers, qui illustre l'union des lettres entre elles. On passe de l'évocation générale du nom que désignent les lettres à l'incarnation de ce nom dans la personne de la femme aimée par la l'allusion aux veines : « y qué lío entre las

---

<sup>688</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 23-24.



venas de tu nombre ». Ce nom qui sourd peu à peu du poème se mêle délicatement au chromatisme de la clarté, laissant entendre que la naissance du jour s'accompagne de la naissance de la femme aimée. De façon générale, l'absence de nom revient à nier l'autre, à le renvoyer dans les ténèbres de l'oubli tandis que le nom participe de la construction de son identité<sup>689</sup>.

Enfin, il faut ajouter que la prosodie, insistant particulièrement sur le phonème vocalique /a/ – qui se manifeste évidemment dans les vers répétant le mot « mañana » mais aussi dans de nombreux autres vers –, contribue à mettre l'accent sur le motif de la naissance qui enveloppe ce texte. De plus, la connaissance de la correspondance d'Efraín Huerta nous incite à voir se dessiner dans les répétitions de ce poème, le nom de Mireya. Le « m » de « mañana » en début de poème renvoie à celui de Mireya tandis que l'insistance sur la voyelle « a » fait référence à la dernière lettre de son prénom. Le prénom « Mireya » constituerait le « thème » – pour reprendre le terme tel que l'entend Jean Starobinski<sup>690</sup> – à partir duquel l'auteur a élaboré son texte. Aussi, « Mañana la mañana » serait finalement un texte codé dans lequel le prénom « Mireya » se laisse percevoir au fil des vers. De plus, cette lettre-voyelle qui ouvre l'alphabet est d'ailleurs aussi celle qui amorce le mot « alba » et à laquelle fait référence le second recueil que le poète publie en 1936, *Línea del alba*. Cette « lettre capitulaire du jour »<sup>691</sup> qui désigne l'aube dans le tout premier vers de ce livre, est symbole de la naissance du jour mais aussi de celle de l'amour et surtout, de la parole poétique. Dans « Mañana la mañana », plus encore peut-être que dans tout autre poème de cette section, l'espoir grandit à mesure que les vers défilent et peignent un futur lumineux et optimiste. Ils annoncent, en effet, un tournant dans la vision que le sujet poétique a de la femme aimée : ce n'est plus elle qui décide de sa vie ou bien de sa mort mais c'est lui qui lui donne la vie par la parole poétique.

---

<sup>689</sup> Nous pensons à ce sujet à la réflexion que mène Octavio Paz dans son essai *El laberinto de la soledad* dans lequel il montre que l'absence de nom consiste à ôter à l'autre son identité, et donc à l'entraîner vers sa propre perte : « Ninguno es la ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio. Es el nombre que olvidamos siempre por una extraña fatalidad, el eterno ausente, el invitado que no invitamos, el hueco que no llenamos ». PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 48.

<sup>690</sup> STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 23. Nous remercions notre directeur de thèse, Ricardo Saez, qui a découvert cette particularité dans le poème.

<sup>691</sup> Le deuxième recueil du poète, *Línea del alba*, débute par ces vers : « Letra capitular del día:/ ancha de corazon y gotas de aguamiel,/ dintel perfecto, lago de leche deslavando ternuras,/ en las hojas del día memorizo tus senos,/ lo que tienes de playa blanqueada por el insomnio,/ por la pureza turbia, por la clara pereza ». HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 35.

Ce chemin n'est effectivement pas sans embûches et certains détails de ce poème viennent jeter le trouble sur l'assurance apparente qui s'en dégage. Certaines images rappellent le vide amoureux dont le sujet lyrique avait fait l'expérience dans la deuxième section. L'avant-dernière strophe se clôt sur deux images qui connotent l'absence : « [...] litoral de la piedra color fábula/ y el mármol color destierro ». Tandis que le paysage maritime se voit caractérisé par l'absence de vérité que connote la fable, le marbre rappelle le motif de la statue qui représentait auparavant l'absence effective de la bien-aimée, rappelée ici par le terme « destierro ». Enfin, il émane du distique final une certaine ambiguïté. La présence d'un point à la fin de la strophe crée une incertitude portant sur la nature du pronom « qué » dont on ignore s'il désigne une interrogation ou bien une exclamation. Cette confusion est mise en lumière par le mot « lío » qui renvoie à la métaphore de l'écriture du nom et à l'assemblage des lettres qui le composent, d'une part, et qui se réfère à la confusion, d'autre part. Le double contre-accent au début du vers « y qué lío entre » qui est, par ailleurs, le seul de tout le poème, met le doigt sur une faille : bien que le nom soit convoqué à plusieurs reprises, il ne surgit pas sur la page. C'est cela, peut-être, qui explique l'insistance sur le mot « lío » qui, en même temps qu'il évoque l'entrelacement des lettres du nom, introduit une rupture poétique. Il trahit, en outre, la confusion s'emparant du sujet poétique qui, malgré tous ses efforts pour nommer la femme, ne parvient pas, pour l'instant, à faire apparaître son nom sur la page.

Ces indices laissent entrevoir les difficultés que le sujet poétique va rencontrer tout au long de sa quête amoureuse et que les sept poèmes éliminés par l'auteur dans la réédition de son recueil de 1968, dans son anthologie *Poesía 1935-1968*, vont sans cesse développer. Ces poèmes qu'Efraín Huerta trouvera trop répétitifs, viennent, en effet, noircir le tableau présenté dans les deux premiers poèmes. Certains auraient même pu figurer dans la section précédente. C'est par exemple le cas du long poème « La enferma » qui met en scène le sujet poétique, encore une fois aux prises avec le souvenir de son idylle. L'angoisse que provoque en lui cette réminiscence l'anéantit à tel point qu'il menace de dépérir :

Estatua de niebla en mi corazón de la ciudad  
 en las venas del tiempo    sobre la piel del frío  
 estatua después del amor    tus ojos grises  
 forman el primer término de mi angustia  
 son la sed de los míos  
 y este suave silencio violeta de mis dedos<sup>692</sup>

L'union qui a réuni les deux amants dans le passé et que désigne « el amor », est minée par l'absence, puissamment résumée dans l'image de la statue de brouillard. Le retour des deux

---

<sup>692</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 28.

motifs principaux de la deuxième section génère le trouble et suggère que l'optimisme qui émanait des deux premiers poèmes s'est éteint. La synesthésie finale « el suave silencio violeta de mis dedos » renvoie, d'une part, à l'obscurité de la nuit, et évoque, d'autre part, le passage de la vie à la mort. La femme aimée, par sa présence persistante dans l'esprit du sujet lyrique, le tue progressivement. Les blancs typographiques, directement hérités de Juan Larrea, servent ici à imaginer, au cœur des strophes, l'absence. En obligeant le lecteur à faire une pause dans sa lecture, le blanc rompt la fluidité du vers. Les blancs font sens dans les deux vers qui les présentent et rendent l'absence encore plus aiguë, en particulier dans « estatua después del amor    tus ojos grises » où situé juste après le mot « amor », le blanc typographique efface cet amour, le réduit à néant. Le blanc typographique rappelle en ce sens le chromatisme de la couleur blanche évoquée précédemment. Le blanc, couleur du voilement, vient, dans cette section, toucher la parole poétique et lui impose, l'espace d'un instant, le silence. Le fait que ces blancs interviennent dans des vers qui mettent en scène le corps féminin désigné « la piel » et « los ojos » suggèrent également que le voile imposé par le brouillard est peu à peu en train de disparaître. La femme est certes représentée à travers l'image de la statue dans ce texte mais son corps se révèle dans toute sa nudité. Ainsi, le sujet poétique n'a plus devant les yeux cet écran qui entravait son avancée mais la peau de la femme s'offrant à la caresse. Aussi le blanc typographique est-il la marque du voile en train de tomber et traduit la pause que la voix poétique s'accorde dans sa diction devant le spectacle si attendu qui se présente à lui. Enfin, la référence aux yeux de la femme tend à montrer que la recherche du sujet lyrique n'est pas que charnelle mais qu'elle est aussi spirituelle : les yeux étant le symbole de l'âme.

Ce n'est qu'à la fin du recueil, dans le poème « Absoluto amor » que tous les doutes du sujet lyrique vont s'envoler pour laisser place à la sérénité que lui procure la prise de conscience de son amour absolu. En effet, ce poème est le plus important du recueil, non seulement parce qu'il lui donne son nom mais aussi parce qu'il vient résoudre l'incessant conflit qui tourmente le « je » poétique, non pas par l'apparition de la femme résolument absente mais par l'affirmation de cet amour absolu. Bien que ce poème de six strophes de vers blancs ne conclue pas le recueil (deux autres poèmes lui font suite), il peut être considéré comme celui qui le résume tout en proposant une issue au sujet lyrique. La reconnaissance de son amour absolu pour la femme aimée crée un déséquilibre qu'il se doit de surmonter. Ce déséquilibre est mis en lumière par la dualité qui se dessine dans le poème et se manifestant tant du point de vue chromatique et temporel qu'isotopique :

Como una limpia mañana de besos morenos  
cuando las plumas de la aurora comenzaron  
a marcar iniciales en el cielo. Como recta  
caída y amanecer perfecto.

Amada inmensa  
como una violeta de cobalto puro  
y la palabra clara del deseo.

Gota de anís en el crepúsculo  
te amo con aquella esperanza del suicida poeta  
que se medió en el mar  
con la más grande de las perezas románticas.

Te miro así  
como mirarían las violetas una mañana  
ahogada en un rocío de recuerdos.

Es la primera vez que un absoluto amor de oro  
hace rumbo en mis venas.

Así lo creo te amo  
y un orgullo de plata me corre por el cuerpo.<sup>693</sup>

L'opposition chromatique entre la lumière et l'obscurité qui est celle qui parcourt tout le recueil se révèle dès les premiers mots. La « limpia mañana » vient s'opposer aux « besos morenos » ; de même, au vers 13, la couleur violette, jusqu'à présent associée à la nuit dans le recueil, surgit dans un décor matinal et, donc, baigné de lumière. Malgré ces quelques touches sombres, c'est bel et bien la clarté qui domine inondant le texte avec les références au matin, à l'aurore, ou encore à l'or qui balayaient bien vite les doutes et les zones d'ombre. Il en va de même pour la temporalité du texte. Nous avons observé que le poète établit une distinction claire entre le temps présent, celui de la souffrance engendrée par le vide, le passé, par celui du souvenir douloureux de l'amour perdu, et le futur, d'abord, angoissant puis de plus en plus rassurant. Or ici, les trois temporalités sont convoquées pour signifier que ces distinctions ont été abolies. Dans « Mañana la mañana », le lendemain était source d'espoir en même temps que de craintes pour le « je » poétique. Ici le lendemain se change en matin et s'inscrit dans un temps passé, signifiant ainsi que la temporalité a perdu, aux yeux du sujet poétique, toute importance. Le présent est le seul temps qui compte et malgré quelques tensions qui en émanent et que concentre en particulier la référence au poète suicidaire, « te amo con aquella esperanza del suicida poeta », ces doutes s'effacent lorsque le « je » poétique revendique son amour absolu dans l'avant-dernier distique. Cette revendication, développée par le distique final, se place dans le présent et parcourt tout le corps du sujet poétique. Véloce, sincère et précieux, cet amour d'or traverse les veines du sujet poétique qui revient à la vie.

---

<sup>693</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 29-30.

L'affirmation dans le présent que renforce la certitude exprimée dans « así lo creo » annule tous les doutes passés et les conflits antérieurs. Ainsi, malgré l'absence de la femme aimée, le sujet poétique est lentement revenu à la vie par la force de son amour. Cette force est d'ailleurs mise en valeur par le second hémistiche du vers 15, « un absoluto amor de oro », qui est particulièrement rehaussé par la double synalèphe et le contre-accent entre l'adjectif et le nom. La fusion des mots ne va pas sans heurts, que représente ici le contre-accent, mais elle est totale comme le suggère la fusion des termes par la synalèphe. Après avoir compris et accepté que la présence de l'amoureuse n'était pas nécessaire pour l'aimer, le sujet poétique laisse ce sentiment s'emparer de lui et l'emplit de paix. Tout en concentrant les diverses caractéristiques de ce recueil, ce poème dénoue les tensions qui s'y sont tissées, grâce à l'affirmation de l'amour absolu qui envahit la voix poétique et le libère de la douleur que lui provoquait jusqu'à présent l'absence de la femme aimée.

Dans ce chapitre consacré à l'étude du premier recueil d'Efraín Huerta, *Absoluto amor*, notre analyse, qui s'est principalement fondée sur les aspects prosodiques, rythmiques et sémantiques de certains poèmes qui le composent, a montré le surgissement d'une véritable poésie de l'absence. Toutefois, au terme de cette étude, nous constatons que ce recueil peut être abordé sans que le lecteur ait besoin de connaître la correspondance de son auteur. Certes, celle-ci nous a permis d'identifier Mireya Bravo comme étant sa muse, et peut-être d'esquisser les raisons d'un tel traitement poétique mais le lien entre la correspondance et le recueil s'arrête là : pour saisir le sens de ce recueil, les lettres ne peuvent en aucun cas se substituer à l'analyse précise des poèmes qui le structurent. La leçon que le poète livre dans son œuvre est universelle et si Mireya a eu la chance d'en faire une lecture toute personnelle, quiconque se laisse porter par les vers qui s'y déploient peut, lui aussi, éprouver le trouble toujours croissant qui s'insinue dans l'âme de l'amoureux endurent l'absence de l'être aimé.

## Conclusion provisoire

En nous arrêtant sur les caractéristiques des lettres contenues dans le fonds Efraín Huerta de la Bibliothèque Nationale du Mexique, nous avons constaté que la lettre accompagne l'écriture poétique de l'auteur, d'une part, et qu'elle l'y conduit, d'autre part. Nous avons en effet noté qu'il existe dans le discours épistolaire des éléments susceptibles de faciliter l'entrée en poésie. De façon générale, la lettre impose non seulement à son auteur une récréation du réel, mais aussi une transfiguration imaginaire de son destinataire. La pratique épistolaire implique donc de reconstituer le quotidien dont le correspondant est exclu (la fiction de présence) et de retranscrire à l'écrit le discours qu'il aurait souhaité lui adresser de vive voix (la fiction de parole). Ces éléments, si nous les avons illustrés par des exemples tirés de courriers d'Efraín Huerta, sont observables dans tout courrier intime. Aussi s'est-il agi pour nous d'éclairer les différents aspects propres à l'écriture épistolaire qui, dans le cas de notre auteur, ont facilité son accès à l'écriture poétique en stimulant son imaginaire. À l'inverse, nous avons également observé que le poème peut se substituer à la missive. En effet, malgré les efforts du poète pour séparer visuellement le discours épistolaire et le discours poétique, ceux-ci s'interpénètrent et se fécondent mutuellement.

Toutefois, c'est véritablement dans le rapport de destination (destinateur-destinataire) qu'impose tout échange épistolaire que s'instaure la création poétique. En effet, dans plusieurs lettres, nous avons observé que tout un processus de construction imaginaire de la destinataire se met en place : Mireya devient la muse de son correspondant et, par conséquent, se change progressivement en motif poétique. De ce point de vue, l'analyse de deux lettres poétiques a été particulièrement riche d'enseignements : il s'instaure dans ces lettres poétiques un effacement de la destinataire permettant le passage du statut de destinataire à celui de motif poétique.

Enfin, au terme de notre étude du rapport entre pratique épistolaire et écriture poétique nous avons proposé une analyse du recueil publié en 1935 : *Absoluto amor*. Nous avons choisi de mener cette étude à partir des théories portant sur la signifiante en poésie avancées par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, les poèmes aux tramés phoniques riches se prêtant à ce type d'analyse. Celle-ci nous a révélé une œuvre qui se livre au lecteur sans que celui-ci ait besoin d'avoir connaissance de la correspondance de l'auteur. De fait, si la correspondance en éclaire quelques aspects, elle ne divulgue pas pour autant le sens de l'œuvre. À travers une

étude linéaire des poèmes qui la composent, nous avons souligné tout le processus de dévoilement amoureux qui la parcourt. Le « je » poétique entame une recherche amoureuse, non sans embûches, qui le mène à la fin du recueil à prendre conscience de la force libératrice que lui procure son amour absolu.

Ainsi, l'étude d'*Absoluto amor* était nécessaire pour saisir sa genèse. Celle-ci se dessine dans les poèmes contenus dans la correspondance, c'est pourquoi elle sera l'objet d'étude de notre troisième partie. En effet, les lettres renferment de nombreuses versions manuscrites des poèmes de ce recueil. Leur analyse va nous offrir la possibilité de nous acheminer vers la genèse du livre, non sans avoir procédé au préalable à une description des particularités d'écriture d'Efraín Huerta.

## **Troisième partie :**

# **Genèse d'une écriture, genèse d'une œuvre**





Le rapport qui s'instaure entre les poèmes et les lettres dans la correspondance d'Efraín Huerta avec Mireya Bravo nous a conduit dans la partie précédente à envisager les textes poétiques inclus dans le fonds Efraín Huerta à la lumière de l'épistolaire. De fait, il s'est agi d'une démarche qui s'adapte à la nature de cette correspondance mêlant l'épistolaire et le poétique. Pourtant, s'il convient d'aborder ces écrits dans le contexte qui est le leur, il est essentiel d'isoler les poèmes des lettres qui les accompagnent et de les étudier seuls ou éventuellement dans leur rapport avec d'autres textes poétiques pour saisir pleinement la façon dont se forge l'écriture de notre auteur. Or deux types de poèmes se font jour dans cette correspondance : les textes inédits, c'est-à-dire ceux qui n'ont jamais été publiés et ceux qui figurent dans son premier recueil publié en 1935 : *Absoluto amor*. Ces textes ne constituent pas un ensemble homogène car ils apparaissent au gré des envois de l'épistolier et se distinguent tous les uns des autres. En effet, peu d'entre eux présentent plus d'une version manuscrite dans cette correspondance. Comment aborder, dans ce cas, ces textes hétérogènes ? La difficulté d'approche a trait à la nature des documents qui semblent difficiles à circonscrire ainsi qu'à leur degré d'achèvement qui est variable.

Nous avons choisi un angle d'approche spécifique pour aborder ces documents : celui que propose la critique génétique. En effet, cette démarche nous offrira l'occasion de mieux comprendre la genèse de l'écriture du poète mexicain, d'une part, et celle de son premier recueil, d'autre part, par le regard qu'elle pose sur les manuscrits d'écrivains. La notion de genèse, fondamentale en critique génétique, s'appliquera donc sur deux plans distincts : celui de l'écriture de l'auteur – que nous entendons au sens de « style », notion sur laquelle nous reviendrons par la suite – et celui de l'élaboration de son recueil.

Dans le premier chapitre de cette troisième partie, nous nous consacrerons à la question de la genèse de l'écriture du poète. Pour cela, nous observerons que les documents du fonds donnent à voir les tout premiers écrits d'Efraín Huerta, lesquels vont nous permettre de comprendre l'évolution de son style au fil des trois premières années de la correspondance. Or, c'est justement cet aspect qui va nous fournir l'occasion de saisir l'écriture poétique telle que la conçoit et la pratique l'auteur. De même que nous avons noté, dans la première et la deuxième parties, que le poète s'est formé grâce à la lecture assidue et à la pratique épistolaire régulière, nous souhaitons mettre en avant dans cette dernière partie que son style poétique va prendre corps au gré des différents poèmes de cette correspondance. Nous n'entendons pas toutefois éclairer la totalité des caractéristiques propres à l'écriture du poète. Il s'agit pour

nous de mettre en lumière – de manière non exhaustive –, celles qui se manifestent dans ses poèmes de jeunesse présents dans la correspondance.

C'est ensuite dans le second et dernier chapitre que nous aborderons la genèse d'*Absoluto amor*. Almuth Grésillon, qui a fait partie du groupe de premiers chercheurs à faire des manuscrits d'écrivains un objet d'étude, définit la genèse en ces termes : « [...] l'histoire de la naissance et du devenir écrit d'une œuvre, à partir de ses premières traces écrites jusqu'à sa dernière forme attestée »<sup>694</sup>. En suivant cette définition fondamentale, nous tenterons d'éclairer la genèse du recueil à partir des versions manuscrites des textes qui le composent. Guidée par l'interprétation du recueil que nous avons proposée au chapitre six et afin d'éviter l'écueil téléologique qui menace tout généticien et qui consiste à ne regarder les textes manuscrits que dans la perspective du texte imprimé sans prendre en compte les hésitations, les erreurs et les remords de l'auteur, nous tenterons d'apporter un éclairage nouveau sur les poèmes en nous fondant, pour ce faire, sur l'analyse des modifications qui sous-tendent cette genèse.

---

<sup>694</sup> GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 244.

## **Chapitre 7 : Pour une approche génétique de la correspondance d'Efraín Huerta**

Pour prolonger l'étude des rapports entretenus par le discours épistolaire et le discours poétique dans la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo qui a occupé la deuxième partie de notre travail, nous souhaitons approfondir à présent celle des poèmes inclus dans cet échange épistolaire afin d'éclairer les pratiques scripturaires de leur auteur, d'une part, et de saisir, d'autre part, la genèse de son style. Une telle démarche s'apparente à celle de la critique génétique qui prend pour objet d'étude les manuscrits de travail de romanciers et de poètes. Toutefois dans le cas qui nous concerne, ces poèmes ne semblent pas constituer des manuscrits de travail puisqu'ils s'intègrent à une correspondance et n'ont donc pas pour vocation, comme le sont les brouillons d'une œuvre, d'être destinés à leur propre auteur, mais bien à la destinataire des lettres. Aussi, avant de nous arrêter sur ces documents et d'en identifier les particularités, il convient de se poser la question suivante : est-il pertinent de parler de genèse pour des documents qui, comme ceux que renferme cette correspondance, ne constituent pas les brouillons d'une œuvre ?

Afin de répondre à cette interrogation, nous reviendrons dans un premier temps sur la position des généticiens français vis-à-vis des correspondances d'écrivains en nous intéressant à la notion de brouillon, essentielle pour la critique génétique. Dans un deuxième temps, nous tâcherons de comprendre les raisons qui poussent l'épistolier à transmettre à sa correspondante de nombreux poèmes dans ses courriers. Enfin, nous essaierons d'éclairer certains mécanismes de production des textes d'Efraín Huerta en nous appuyant sur des poèmes, des vers ou même des mots qui font retour dans sa correspondance.

### **7.1 Le brouillon : la pierre angulaire de la critique génétique**

Apparue sous la plume de Louis Hay dans *Essais de critique génétique* (1979), la critique génétique trouve son origine à la fois dans le structuralisme dont elle se rapproche par la méthode et dans la philologie allemande dont étaient empreints les jeunes chercheurs qui, pour la première fois, s'attelaient à la lourde tâche d'interpréter des manuscrits modernes, et en particulier ceux d'Heinrich Heine déposés à la Bibliothèque Nationale de France à la fin des années soixante. Sous l'impulsion de Louis Hay, ce petit groupe de germanistes en charge

des manuscrits du fonds Heine fait des émules et sa démarche, alimentée par la politique d'acquisition de ce type d'écrits de la Bibliothèque Nationale, suscite un fort engouement chez d'autres chercheurs intéressés par l'étude des brouillons d'auteur. L'une d'entre eux, Almuth Grésillon, en rappelle aujourd'hui l'objectif : « [...] la critique génétique vise les processus de l'engendrement textuel »<sup>695</sup>. Ainsi, à l'époque où selon les principes structuralistes le texte imprimé était abordé comme un espace clos, la critique génétique a préféré s'attacher à ses manuscrits et en particulier à ce matériau vivant que représentent les brouillons d'auteurs, afin de dévoiler les mécanismes secrets qui président à la création littéraire.

Pour bien comprendre les enjeux de la critique génétique et afin de saisir le sens de sa démarche et de celle que nous adopterons dans cette partie, nous avons choisi de revenir sur l'élément qui en constitue la pierre angulaire : le brouillon.

Almuth Grésillon souligne l'ambiguïté du terme qui désigne à la fois « une matière en ébullition, en devenir »<sup>696</sup> et « quelque chose de boueux et de malpropre »<sup>697</sup>. Derrière l'instabilité de l'écriture que révèlent les biffures et les hésitations de la plume, le brouillon est « [...] l'espace de l'invention où la dynamique langagière inscrit superbement sa trace »<sup>698</sup>. Le brouillon s'offre au généticien tel un diamant brut en attente d'être poli.

Le terme de brouillon a été défini par Almuth Grésillon depuis bientôt vingt ans dans son ouvrage *Éléments de critique génétique* qui, par les définitions qu'il propose, a permis de fixer une nomenclature de la critique génétique. Le brouillon constitue un « manuscrit de travail d'un texte en train de se constituer ; généralement couvert de ratures et de réécritures »<sup>699</sup>. Ainsi, le brouillon donne à voir le texte en cours d'élaboration, ce qui l'oppose au texte figé de l'œuvre publiée. Si cette définition est fondamentale, elle ne suffit toutefois pas à éclairer le flou qui entoure la notion.

Pierre-Marc de Biasi, l'actuel directeur de l'Institut des Textes Et Manuscrits Modernes (ITEM), et dont les travaux ont porté sur les manuscrits de Gustave Flaubert, a établi une typologie des brouillons dans un article paru en 1998 au titre sans équivoque :

---

<sup>695</sup> GRÉSILLON, Almuth, « La critique génétique : origines et perspectives », in GAMBA CORRADINE, Jimena, VAUTHIER, Bénédicte (dir.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una « poética de transición entre estados »*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 37.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>699</sup> GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, op. cit.*, p. 241.

« Qu'est-ce qu'un brouillon ? Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse »<sup>700</sup>. L'auteur y souligne que le brouillon peut s'entendre de deux manières différentes en critique génétique et il en propose donc deux définitions : l'une extensive et l'autre plus restrictive. La première correspond à la définition usuelle du mot qui désigne « un manuscrit de travail écrit avec l'intention d'être corrigé pour servir à la rédaction ou à la mise au point définitive d'un texte »<sup>701</sup>. Il montre que les brouillons peuvent renvoyer à tout un ensemble de documents de genèse « [...] correspondant au travail de rédaction, qui s'étend des plans ou scénarios initiaux jusqu'au manuscrit définitif (voire jusqu'aux épreuves corrigées), et qui peut même inclure, dans certains cas, tout ou partie des manuscrits de documentation rédactionnelle »<sup>702</sup>. Mais la notion de « brouillon » intervient également dans une étape précise du processus de rédaction d'une œuvre : la phase dite « rédactionnelle ». De fait, l'auteur distingue quatre phases dans le dossier de genèse d'une œuvre<sup>703</sup> : la phase pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale et éditoriale<sup>704</sup>. La phase rédactionnelle correspond à la textualisation et deux types de brouillons rédactionnels peuvent y figurer : ceux « [...] qui procèdent progressivement à la mise en phrases, éventuellement à l'intégration de diverses sources documentaires, dans un processus de structuration et d'articulations générales de la matière textualisée »<sup>705</sup> et les « brouillons avancés »<sup>706</sup> qui précèdent la mise au net. Pour plus de clarté, il propose d'appeler « Brouillons » les manuscrits de l'œuvre et « brouillons rédactionnels » ou « brouillons de textualisation » les brouillons de la phase rédactionnelle. Ainsi, le généticien donne une double définition à la notion de brouillon car selon lui : « L'espace typologique des brouillons doit pouvoir être défini au sens large et au sens restreint, selon les ressources d'une double échelle »<sup>707</sup>. Ces deux types de brouillons ont en commun de relever de « l'avant-texte »<sup>708</sup>, c'est-à-dire de « [...] l'enchaînement des

<sup>700</sup> BIASI, Pierre-Marc de, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », in CONTAT, Michel, FERRER, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS, 1998, p. 31-60.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 34 : « Nous appellerons dossier de genèse l'ensemble, classé et transcrit, des manuscrits et documents de travail connus se rapportant à un texte dont la forme est parvenue, de l'avis de son auteur, à un état rédactionnel avancé, définitif ou quasi définitif ».

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>708</sup> La notion « d'avant-texte » est née avant celle de « critique génétique », sous la plume de Jean Bellemin-Noël et elle désigne « [...] l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un texte et qui peut faire synthèse avec lui » : BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15. Almuth Grésillon le rapproche davantage du « dossier génétique » en le définissant comme un « ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et organisés en fonction de la

opérations d'écriture qui ont précédé l'apparition du texte proprement dit »<sup>709</sup>, autrement dit, de toutes les opérations qui précèdent l'édition du texte.

Tel que le définissent Pierre-Marc de Biasi et Amuth Grésillon, le brouillon relève forcément de la genèse du texte, qu'il désigne l'ensemble des manuscrits de travail de l'auteur ou bien le « brouillon rédactionnel » du processus de textualisation. Selon cette distinction, tout document d'une autre nature ne pourrait être considéré comme un brouillon ni même comme un manuscrit de travail. Pourtant en 1994, dans *Éléments de critique génétique*, Almuth Grésillon expliquait que les généticiens français ont essentiellement travaillé sur des dossiers de genèse des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles du fait de l'absence de manuscrits de travail antérieurs à cette époque et elle s'interrogeait déjà sur l'extension de la notion de « traces » en se demandant s'il ne serait pas sage « [...] d'associer aux manuscrits et brouillons autographes tout document écrit qui soit en rapport direct avec la production du texte »<sup>710</sup>. Plus récemment, elle est revenue sur ce questionnement en affirmant qu'il serait bon d'étendre le champ de la recherche génétique à tous les documents témoignant de l'élaboration textuelle de l'œuvre (journal intime, lettres pour les auteurs d'avant 1750 mais aussi tapuscrits, cassettes, documents électroniques pour les auteurs d'après 1950)<sup>711</sup>.

Ainsi, la question qui émane de ces réflexions et qui nous importe ici est la suivante : la correspondance peut-elle être considérée comme un brouillon de l'œuvre, au même titre que les « Brouillons » (les manuscrits de travail) ou bien que les « brouillons rédactionnels » ? Il semblerait que les considérations d'Almuth Grésillon justifient que nous nous la posions mais avant de pouvoir y répondre, il paraît nécessaire de revenir sur la façon dont les correspondances d'écrivains sont considérées par les généticiens français.

Les généticiens qui se sont intéressés aux correspondances d'écrivains s'accordent sur le fait que la lettre relève du paratexte<sup>712</sup> et constitue, en ce sens, un document annexe au texte. Située hors du texte, la lettre et plus largement la correspondance, participe de ce que

---

chronologie des étapes successives ». : GRÉSILLON, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, op. cit.*, p. 241.

<sup>709</sup> BIASI, P.-M., « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *art. cit.*, p. 40.

<sup>710</sup> GRÉSILLON, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, op. cit.*, p. 215.

<sup>711</sup> GRÉSILLON, A., « La critique génétique, aujourd'hui et demain », *ITEM* [en ligne], mis en ligne le 21 novembre 2006, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>, consulté le 12/05/2012. Voir le point 1.2 : « Genèse sans manuscrits ».

<sup>712</sup> LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain, « Avant-propos », in LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, Paris, ITEM, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 1.

Pierre-Marc de Biasi a défini comme « l'exogenèse » c'est-à-dire le travail de recherche mené par l'auteur pour réaliser son œuvre :

L'exogenèse désigne tout procès d'écriture consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration qui porte sur des informations émanant d'une source extérieure à l'écriture. Autographes ou non, toute note ou copie documentaire, tout matériel citationnel ou intertextuel, tout contenu d'enquête ou d'observation, tout relevé de document iconographique (donnant lieu à une *transposition* écrite), et de façon générale toute *documentation* écrite ou grapho-scripturale relève par nature du domaine exogénétique. Relevés de choses vues, de propos rapportés ou entendus, croquis et dessins pris sur le motif, lettres d'amis donnant des informations ou des anecdotes utiles, notes de lecture, carnets d'enquête, coupures de journaux, sténographies d'interview ou d'entretiens, marginalia et fragments de textes imprimés, indications bibliographiques, confessions, mémoires et rapports, etc. : l'empire de l'exogenèse n'a guère de limites, si ce n'est les bornes qui, par esprit de méthode, doivent le circonscrire à l'écrit et au graphique (lorsque le graphique donne lieu à une transposition écrite).<sup>713</sup>

La lettre, si tant est qu'elle donne des « informations ou des anecdotes utiles », peut donc contribuer au même titre que de nombreux autres documents écrits à éclairer l'exogenèse du texte. Cette dernière renvoie non seulement aux recherches effectuées au préalable à l'élaboration de l'œuvre mais aussi à toutes les références primitives susceptibles d'alimenter le texte et qu'il nomme « l'exogenèse provisionnelle »<sup>714</sup>. L'auteur distingue en outre l'exogenèse de l'endogenèse qu'il définit comme suit :

[...] le processus par lequel l'écrivain conçoit, élabore et transfigure la matière avant-textuelle sans le secours de documents ou d'informations externes, par simple reformulation ou transformation interne du donné avant-textuel antérieur. Sans être exclusivement endogénétique, le domaine des *brouillons* est par excellence celui de l'endogenèse, processus dominant dans les opérations de réécriture propres à la textualisation.<sup>715</sup>

Si l'auteur montre que l'exogenèse et l'endogenèse dessinent toutes deux les contours de l'œuvre en devenir, il distingue nettement les documents qui participent de ces deux processus : d'un côté, se trouvent ceux qui donnent des informations sur les sources et de l'autre, ceux qui mettent en lumière la transformation de ces références en écrits, et les différentes étapes de rédaction du texte, c'est-à-dire ses brouillons.

Telle que le généticien l'envisage, la lettre ne peut pas figurer parmi les brouillons car elle « [...] peut apporter une information de première main décisive pour dater ou pour

---

<sup>713</sup> BIASI, P.-M., « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *art. cit.*, p. 46-47. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 49-50 : L'exogenèse provisionnelle est « [...] une sorte d'acquis initial très antérieur au projet de rédaction et qui peut jouer un rôle prépondérant dans la phase de recherche et de conception initiale du projet lui-même [...] ».

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 45. C'est l'auteur qui souligne.



interpréter, sans constituer pour autant un document de genèse à proprement parler »<sup>716</sup>. Cela signifie que, selon l'auteur, les lettres ne font partie de l'avant-texte que dans la mesure où elles procurent des informations sur le processus de création et non pas parce qu'elles contribuent à ce processus.

Pourtant, dans l'avant-propos à leur récent ouvrage consacré au lien entre la correspondance et la critique génétique, *Genèse et correspondances*, Françoise Leriche et Alain Pagès attribuent quatre fonctions à la correspondance : elle peut informer sur les sources de l'œuvre, présenter des commentaires de nature esthétique et poétique, apporter des indications chronologiques sur la genèse de l'œuvre, et enfin, donner des informations sur l'édition du texte<sup>717</sup>. Les auteurs s'interrogent également sur le rôle qu'une lettre ou une correspondance sont susceptibles de jouer dans la genèse d'une œuvre. S'il est vrai que ce type de document vient, bien souvent, éclairer le processus pré-rédactionnel d'une œuvre littéraire comme l'a souligné Pierre-Marc de Biasi, en revanche il paraît plus délicat d'attribuer à une correspondance le rôle d'avant-texte. Or, les auteurs n'écartent pas cette possibilité : la lettre, semble-t-il, peut appartenir à l'avant-texte si elle répond à un critère essentiel qu'ils formulent ainsi : « Pour qu'une lettre, ou un échange épistolaire, appartiennent pleinement à l'avant-texte d'une œuvre, un critère est sans doute décisif : il faut qu'ils constituent une étape à part entière dans le processus rédactionnel »<sup>718</sup>. Loin d'écarter la possibilité qu'un échange épistolaire puisse contribuer à l'élaboration d'une œuvre comme le fait Pierre-Marc de Biasi, Françoise Leriche et Alain Pagès abordent donc le document épistolaire comme un possible avant-texte d'une œuvre en cours d'élaboration. Finalement, pourquoi existe-t-il cette divergence de points de vue entre Pierre-Marc de Biasi, dont les travaux ont joué un rôle fondamental dans l'assise de la critique génétique en France et sur le plan international, et les auteurs de cet ouvrage ? Comment expliquer que pour l'un la correspondance fasse exclusivement partie de l'exogenèse et que pour les autres elle puisse aussi relever de l'endogenèse ?

En réalité, le flou entourant le rapport entre lettre et genèse en critique génétique s'explique simplement par le fait que ces auteurs ont sollicité des documents de nature différente pour formuler de telles conclusions. Les travaux de Pierre-Marc de Biasi ont porté en grande partie sur l'œuvre de Gustave Flaubert, dont la correspondance a accompagné la

---

<sup>716</sup> BIASI, Pierre-Marc de, « Correspondance et genèse. Indice épistolaire et lettre de travail : le cas Flaubert », in LERICHE, F., PAGÈS, A. (dir.), *Genèse et correspondances*, op. cit., p. 73.

<sup>717</sup> LERICHE, F., PAGÈS, A., « Avant-propos », art. cit., p. 2-3.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 4.

genèse sans pour autant en faire partie au sens où elle ne contient pas de brouillons des textes de l'auteur. Quant à eux, Françoise Leriche et Alain Pagès ont pu proposer une vision plus élargie du rapport entre genèse et correspondance du fait de la diversité des contributions qui composent leur ouvrage ainsi que de leurs propres objets d'étude. Françoise Leriche a montré par exemple, que certaines lettres de Marcel Proust faisaient état d'une « [...] première tentative de textualisation d'une impression vécue destinée à être intégrée à l'œuvre »<sup>719</sup>. De même, dans cet ouvrage, Micheline Hontebeyrie note que certaines lettres du poète Paul Valéry contiennent parfois des motifs poétiques en germe<sup>720</sup>. Ainsi, ces conclusions qui interrogent la frontière entre exogenèse et endogenèse conduisent Françoise Leriche et Alain Pagès à proposer une vision plus souple du rapport entre genèse et correspondance :

Toutes ces remarques conduisent à relativiser l'opposition que fait la critique génétique entre exogenèse et endogenèse lorsqu'elle considère les fonctions du discours épistolaire. Il est impossible, comme on l'a fait jusqu'ici, de cantonner les correspondances d'écrivains dans une stricte position d'extériorité qui serait celle de l'exogenèse. La dynamique collaborative qui se développe dans et par la relation épistolaire inclut cet échange dans le processus de l'endogenèse.<sup>721</sup>

De ce fait, en élargissant le champ de leurs recherches, ces généticiens ont constaté que la correspondance d'un auteur peut abriter la genèse, ou du moins une partie, de son œuvre car : « [...] genèse d'un épisode narratif ou d'un poème, chaînon manquant dans le processus rédactionnel, la lettre est bel et bien, dans ce cas, un élément de l'avant-texte à part entière, comme les carnets et les cahiers de brouillons »<sup>722</sup>. Aussi, d'après ces chercheurs, la lettre peut, dans certains cas, jouer un rôle semblable à celui que joue le brouillon rédactionnel.

À l'instar de la critique génétique qui a pour habitude de fixer une terminologie après avoir travaillé sur des manuscrits, nous allons nous efforcer d'éclairer certaines caractéristiques de la correspondance d'Efraín Huerta avec Mireya Bravo de manière à savoir si la lettre ne pourrait pas elle aussi être envisagée comme un brouillon.

---

<sup>719</sup> LERICHE, F., « Ecrire sous le regard d'autrui : la dimension génétique dialogale de l'œuvre proustienne », in LERICHE, F., PAGÈS, A. (dir.), *Genèse et correspondances*, op. cit., p. 153.

<sup>720</sup> HONTEBEYRIE, Micheline, « Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s) », in LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, op. cit., p. 165-174.

<sup>721</sup> LERICHE, F., PAGÈS, A., « Avant-propos », art. cit., p. 6.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 4.

## 7.2 Mireya dans le secret de la création

S'il est peu fréquent de trouver dans les lettres d'un écrivain des fragments ou même des brouillons de son œuvre, c'est que cela est inhérent à la fonction de chacun des documents : les premières ont pour vocation d'établir une communication avec autrui alors que les seconds sont destinés à l'auteur lui-même, dans un premier temps, avant d'être éventuellement publiés et donc lus par des lecteurs indéterminés, dans un second temps. Toutefois ces différences ne s'établissent que lorsque l'épistolier fait une distinction claire entre le destinataire de ses courriers et les lecteurs de son œuvre. Or, dans la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo, la distinction entre le lecteur et le destinataire des lettres ne s'applique pas de la sorte : de même que Mireya est à la fois destinataire des lettres et muse à l'origine d'un grand nombre – pour ne pas dire la plupart – des poèmes, elle en est aussi la première lectrice.

Dans certaines correspondances d'écrivains, quand il arrive à l'auteur d'y insérer des passages issus des brouillons de son œuvre, c'est souvent pour solliciter l'avis de son correspondant sur la qualité de son travail. L'espace de communication que représente la lettre se mue alors en atelier d'écriture collaboratif : la lettre devient le lieu de la correction et du développement de l'idée qui sera investie plus tard dans le texte imprimé<sup>723</sup>. Dans le cas des échanges épistolaires entre Efraín Huerta et Mireya Bravo, les lettres accueillent en effet des textes dont les états sont variables : certains sont raturés, d'autres sont mis au net, d'autres encore sont conformes à leur version publiée. Cette diversité – sur laquelle nous reviendrons par la suite – ne pourrait-elle pas s'expliquer, elle aussi, par la volonté de l'épistolier de faire participer Mireya au processus de création poétique ?

Or, il n'en est rien car contre toute attente, l'auteur sollicite très peu le jugement de son amie à propos de ses poèmes. En observant l'ensemble des lettres antérieures à la publication du recueil *Absoluto amor*, nous n'avons recensé que deux passages dans lesquels le jeune homme sollicite timidement l'avis de Mireya sur les poèmes qu'il lui adresse. Dans une lettre portant la date du 27 septembre 1933, il recopie un extrait d'un poème de Bernardo Ortiz de Montellano à qui il se compare en demandant à sa correspondante si sa poésie est semblable à celle du Contemporáneo : « Mireyín, me daría por satisfecho de saber que he

---

<sup>723</sup> Voir par exemple la correspondance de Stéphane Mallarmé : MARCHAL, Bertrand, « La correspondance de Mallarmé, entre paratexte et avant-texte », in LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, op. cit., p. 131-141.

igualado esta poesía de O. de M. Su tono levemente romántico, ¿se parece al mío ? »<sup>724</sup> Ensuite, il fait suivre ces interrogations du premier long poème de la correspondance, le poème « Mireya Bravo », comme s'il cherchait en réalité à retenir l'attention de sa lectrice sur ce texte et qu'il voulait connaître indirectement son opinion sur la qualité de ses vers. De même, en novembre 1934, l'épistolier envoie à sa correspondante un courrier intitulé « ensayos para una edad de plata » comprenant une lettre ordinaire et le poème « La edad de niebla ». Celui-ci va figurer dans *Absoluto amor* et il s'étend sur une double page intégrée à la lettre ordinaire. Nous reproduisons ci-dessous le poème ainsi que le petit message à l'adresse de Mireya qui accompagne le texte :

La Edad de niebla

La palabra resbala.  
Palabra sin edad, en huída.  
Desnudez en el cielo.  
Rosas tibias en la vertiente aquella.  
suave y violeta del destierro.  
Cuerpo de niebla  
en divino altorrelieve.  
Ojos grises, vecinos  
de todos los inviernos.  
Soberbia rebelión de las mayúsculas  
cuando el nuevo convenio  
entre las tempestades  
y el subsuelo.  
Entre el espanto del deseo  
y el sabor a manzana de los senos.  
Las sirenas ancianas,  
para la angustia del naufragio  
paren robustos ángeles  
con cara de martirio  
y sexo de cristal.  
Y el sueño en el umbral  
de la niebla. La voz  
se quiebra en cuanto  
principia a ser mi voz.  
Tengo en mi biografía  
capítulos de espectro apuñalado.  
Momentos de cadáver  
de estatua. Segundos  
de otro amor que no es el mío.

Madrugada del treinta  
de noviembre.

---

<sup>724</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24, fol. 2 r°.

Señorita Mireya : envío hoy un poema que espero la convenza o desagrade, pero lo confío a usted porque en nadie más encuentro su crítica tan silenciosa y delicada, ni su considerable capacidad para separar la buena de la mala poesía – de la prosa, que creo generalmente gustada por usted, no hablo por ahora. Sea, le ruego, benigna, una vez más con mis versitos vacíos. Suyo. Efraín.<sup>725</sup>

Le ticket de tramway glissé dans ce courrier rend celui-ci encore plus authentique qu'un grand nombre de documents du fonds étudiés jusqu'à présent. Il révèle également les circonstances d'acheminement du courrier : cette fois, Efraín n'a pas posté sa lettre mais l'a remise en mains propres à Mireya au terme d'un trajet en tramway. Outre ce détail anecdotique, la missive nous permettra d'éclairer trois aspects que nous approfondirons dans notre étude par la suite.

Tout d'abord, dans cet envoi, le poème « La edad de niebla » est semblable à sa version définitive, publiée dans le recueil plusieurs mois plus tard. Excepté la correction d'éventuelles fautes d'orthographe, le seul changement véritable qui ait eu lieu entre les deux versions concerne le quatrième vers, passé de « Rosas tibias en la vertiente aquella » à « Rosas tibias en la vertiente »<sup>726</sup>. Il s'agit là d'une modification insignifiante qui n'infléchit pas le sens général du poème. La persistance de sa forme souligne un autre aspect que nous nous efforcerons de mieux saisir lors d'une phase ultérieure de notre travail : la tendance que manifeste l'auteur à raturer le moins possible ses poèmes pour en proposer, d'emblée, une version définitive.

Le paragraphe qui introduit le poème révèle également l'admiration mêlée de respect que la jeune femme lui inspire. Le vouvoiement ainsi que l'insistance sur la finesse d'esprit dont elle fait preuve mettent en évidence le désir de rechercher sa bienveillance. Cependant, ce paragraphe contraste avec le discours de la lettre qui enveloppe cette double page et par lequel l'auteur s'adresse familièrement à elle en la tutoyant et en osant même lui faire une critique dissimulée qu'il a tôt fait de changer en compliment : « Y hay muchas cosas que no puedo comprender [...] entre otras tu afán inmoderado de agradar cuando bien sabes que tu presencia sencilla o múltiple siempre y a todos convencerá »<sup>727</sup>. Par conséquent, le changement de ton qui s'est opéré d'une page à l'autre trahit l'intention du poète soucieux de recevoir des éloges de Mireya. Comme il le signale ici, elle est la seule personne à connaître les poèmes qu'il lui confie. En revanche, elle ne participe pas directement à son travail d'écriture en effectuant des retouches ou en lui suggérant des changements. C'est là un point paradoxal qu'il convient de garder en mémoire pour l'étude des poèmes manuscrits de ce

---

<sup>725</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 40, fol. 2 v° et fol.3 r°. L'envoi vient accompagné d'un ticket de tramway.

<sup>726</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 16.

<sup>727</sup> *Ibid.*, fol. 2 r°.

fonds : Mireya reçoit de son ami des textes plus ou moins achevés mais elle n'y apporte aucune modification. Dans cette lettre, elle est clairement assignée à un rôle de lectrice par son correspondant qui n'entend pas lui permettre de contribuer à son écriture poétique. Nul ne sait si elle en avait le désir, mais jamais dans cette correspondance le poète ne fait état de modifications que lui aurait suggérées la jeune femme : Mireya détient le secret de la création sans pour autant y prendre part.

Enfin, à la différence de ce que révèlent certains autres poèmes manuscrits, destinés au premier recueil et qui figurent dans la correspondance, le poète n'instaure pas ici de lien particulier entre la relation qui l'unit à sa correspondante et les motifs qu'il convoque. C'est là un détail qui conforte notre interprétation du recueil que nous avons élaborée indépendamment de la correspondance dans la partie précédente.

En effet, nous avons souligné le fait que le poète envisage ses poèmes comme des cadeaux pour Mireya. En cherchant à la flatter par ses vers et ses attentions poétiques, il tente de la séduire. C'est d'ailleurs ce qui le pousse de temps en temps à joindre à ses envois de petits cahiers. Par exemple, en juin 1934, il lui adresse un cahier intitulé « Un día de junio » constitué de trois poèmes inédits : « A mi lado tu voz », « Donde tu vida » et « La luna en persona ». Trois pages sont consacrées à chaque poème : le texte se trouve sur la page de droite d'une double page annoncée par le titre inscrit sur une page antérieure. Il lui dédie ces trois poèmes en introduisant le livret par ces mots : « de la poesía que escribo exclusivamente para Mireya de plata » puis il révèle à la fin du livret que Mireya est son unique lectrice : « Son tres poemas del día veinticinco de junio de 1934, de los cuales se hizo un único ejemplar para Mireya »<sup>728</sup>.

S'il est possible que le poète ait mis au propre ces trois poèmes écrits ce jour-là et qu'il en ait conservé la version originale, il arrive parfois qu'il lui fasse parvenir, au contraire, des textes originaux dont il garde une copie, conférant une valeur encore plus grande à son envoi. Dans les courriers de 1933, on trouve un livret consacré à Pablo Picasso composé d'un portrait du peintre espagnol réalisé par Diego Rivera, que l'épistolier a reproduit à la plume, ainsi que d'un autre portrait, dessiné cette fois par l'épistolier lui-même et accompagné de ses propres réflexions sur l'artiste espagnol. Il déclare à la fin du livret : « Terminóse este boceto el día 21 de abril de 1933. Un ejemplar y una copia para el autor. El original para la señorita Mireya Bravo »<sup>729</sup>. Ce détail final constitue un précieux indice pour cerner les pratiques

---

<sup>728</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 1, fol. 8 r°.

<sup>729</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 6, fol. 10 r°.

scripturaires de l'auteur : lorsqu'il envoie à Mireya un texte original, il en conserve une copie tandis que lorsqu'il adresse une copie, il garde l'original. En outre, en lui envoyant la version originale de son texte, il lui fait part de l'importance qu'elle revêt à ses yeux.

Il s'agit là d'un procédé qui n'est pas le propre d'Efraín Huerta et que l'on retrouve dans la correspondance de Pedro Salinas avec celle qui allait devenir son épouse en 1915, Margarita Bonmatí. Dans l'une des premières lettres qu'il lui adresse peu après leur rencontre en 1911, il lui dit à propos de ses poèmes : « Te los mandaré después de haber roto todos los borradores, para que no queden más copias que las que yo te mande a ti. [...] Y si tú no quieres que se publiquen, haz de ellos lo que quieras: yo te sacrifico todo, todo a ti »<sup>730</sup>. Ici, le poète espagnol va plus loin qu'Efraín Huerta puisqu'il fait de Margarita la dépositaire de ses poèmes dont il se dépouille totalement. Certes Efraín Huerta ne va pas jusqu'à détruire ses brouillons comme le fait Pedro Salinas, mais l'envoi incessant de poèmes joints à ses lettres sous-entend qu'il cherche à placer Mireya dans le secret de sa création poétique.

Si les poèmes achevés et recopiés soigneusement dans les lettres font office de cadeaux visant à toucher Mireya, en revanche, la présence de poèmes conservés à l'état de brouillons, forcément inachevés et donc imparfaits aux yeux du poète, nous intrigue. Quel intérêt l'auteur a-t-il d'insérer dans ses envois des poèmes dont certains passages sont raturés ? Ne nuit-il pas à son image en faisant parvenir ce type de texte à son amie ? Prenons pour exemple les trois vers ci-dessous qui appartiennent à un petit cahier de poèmes intitulé « Notitas plateadas », daté de juillet 1933<sup>731</sup>. Ils ont été biffés par l'auteur qui, malgré tout, les envoie à Mireya :

Quiero, Señor, el poder

De un poema

Para seguir queriendo.

---

<sup>730</sup> SALINAS, P., *Obras completas III. Epistolario, op. cit.*, p. 73-74.

<sup>731</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 6.

« Quiero, Señor, el poder/ de un poema/ para seguir queriendo » : ce sont les trois vers que l'on peut lire derrière les ratures. Si l'auteur semble avoir conscience de l'imperfection qui les caractérise, il tente toutefois de l'amoinrir en décorant les biffures. Cet exemple est évidemment extrême car c'est bien le seul texte dont la correspondance fasse apparaître l'état d'ébauche et qui soit entièrement biffé. Néanmoins, comment interpréter la présence d'une telle version dans les lettres d'un auteur toujours soucieux de donner la meilleure image de lui-même ?

Afin de mettre en avant cette particularité déconcertante, il convient de nous tourner encore une fois vers Pedro Salinas qui, dans sa propre correspondance, a recours aux mêmes pratiques. Tandis que dans les années 1910 il adressait à Margarita Bonmatí des poèmes mis au net alors qu'il en détruisait les brouillons, en 1933, il écrit à Katherine Whitmore une courte lettre qu'il accompagne d'épreuves de poèmes transmises par sa maison d'édition :

Hoy me han traído a corregir estas pruebas de imprenta, de mis poemas. Al leerlas he tenido una sensación tan viva de dependencia de ti, de obligación a ti, de gratitud, que no puedo por menos mandártelos, así en esta forma y papel, malo, pura prueba, llamada a no ser nada. Porque deseo que tengas ese poema *en todas* sus formas, que asistas a ellos en todas sus fases de vida, desde el no ser al manuscrito, a las pruebas, a la revista, al libro.<sup>732</sup>

Bien que la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo ne contienne pas d'épreuves de ses textes, ces mots du poète espagnol auraient tout à fait pu être prononcés par le poète mexicain, tant ses lettres font intervenir de poèmes plus ou moins aboutis. Tout en insistant sur le fait que sa correspondante est sa source d'inspiration, Pedro Salinas met en évidence son désir de rendre Katherine témoin de toutes les étapes d'élaboration de son recueil. Sans clairement l'exprimer comme ici, Efraín Huerta agit de même en adressant à son amie tous ses poèmes, quel que soit leur degré d'achèvement. Tout comme l'est Katherine Whitmore pour Pedro Salinas, Mireya Bravo est celle qui insuffle à son correspondant l'inspiration poétique. C'est pourquoi l'épistolier s'applique à lui faire part de ses écrits.

Ces éléments concernant le rôle que le poète attribue à la destinataire de ses lettres nous autorisent à formuler une première conclusion : plutôt que d'entraver l'écriture, le rapport de destination sur lequel repose l'échange de lettres déclenche et stimule la création poétique de l'auteur. L'espace épistolaire se change alors en espace de création. Il s'agit là d'un phénomène singulier qui, s'il est possible de le retrouver dans d'autres correspondances d'auteurs comme dans celle de Pedro Salinas, reste néanmoins assez rare et c'est ce qui a fait

---

<sup>732</sup> SALINAS, P., *Obras completas III. Epistolario*, op. cit., p. 393-394. Les mots sont soulignés dans le texte.



dire à Pierre-Marc de Biasi qu'une correspondance ne peut pas faire partie de l'endogenèse d'une œuvre. Aussi, et pour revenir au statut de la correspondance qui fait débat parmi les généticiens, il semblerait que cette correspondance-ci mette en évidence ce qu'avaient affirmé Françoise Leriche et Alain Pagès : l'épistolaire peut, dans certains cas, constituer un espace de création.

À la suite de ces deux généticiens qui avaient comparé la lettre à un « cahier de brouillons », nous pouvons nous autoriser à affirmer que dans cette correspondance la lettre – au sens où nous l'entendons dans notre étude, c'est-à-dire tout document adressé par courrier ou en mains propres à Mireya – constitue un brouillon. Deux types de documents se révèlent dans ces lettres : ceux qui témoignent de l'élaboration du recueil *Absoluto amor* et dans lesquels se dessine le processus scripturaire avec des ratures, des substitutions et des déplacements dans l'espace du poème et ceux qui n'ont pas été retenus pour la publication du recueil mais qui révèlent toutefois la genèse, non pas du recueil, mais d'une écriture poétique en général. Pour reprendre la distinction qu'avait établie Pierre-Marc de Biasi entre les « brouillons rédactionnels » et les « Brouillons », nous pourrions affirmer que si les poèmes inclus dans cette correspondance ne sont pas les véritables brouillons rédactionnels d'*Absoluto amor*, certains donnent tout de même à voir le processus de rédaction de l'œuvre, les autres poèmes présentant, quant à eux, une écriture en germe bien qu'ils ne soient pas repris en l'état dans l'œuvre. En ce sens, ils correspondent à la définition extensive de la notion de brouillon que donnait Pierre-Marc de Biasi. Dans ce chapitre, nous allons nous efforcer de saisir les dynamiques d'écriture qui sous-tendent les poèmes inclus dans cette correspondance en nous arrêtant sur ces « Brouillons » pour, au chapitre suivant, comprendre la façon dont l'auteur a élaboré son recueil à partir des versions manuscrites des textes d'*Absoluto amor*.

### 7.3 Un style en germe

Dans son ouvrage *Le style en mouvement* portant sur la genèse de la production littéraire et artistique, Anne Herschberg Pierrot invite à considérer le style non pas comme « une entité stable »<sup>733</sup> mais comme un processus en mouvement. Il s'agit d'une réflexion qu'elle mène sous deux angles : dans un premier temps, elle s'arrête sur la notion de style et montre que l'étude des genèses des œuvres a conduit à une reconsidération de cette notion

---

<sup>733</sup> HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 2005, p. 9.

qu'elle envisage comme « un ensemble de processus »<sup>734</sup> puis, dans un second temps, elle met en lumière, exemples à l'appui, différents styles de genèse. Elle concentre ce double rapport entre style et genèse dans l'art de la manière suivante : « un ensemble complexe de processus, une activité de transformation et de singularisation de l'œuvre »<sup>735</sup>.

Outillée de cette définition du style, nous nous proposons dans ce sous-chapitre de souligner certaines caractéristiques de la pratique de l'écriture poétique d'Efraín Huerta telle qu'elle se révèle dans cette correspondance afin de mieux comprendre la genèse de son style à cette époque. Aussi nous envisagerons les poèmes inclus dans la correspondance non pas comme des brouillons de l'œuvre finale, c'est-à-dire *Absoluto amor*, mais comme « un manuscrit de travail d'un style en train de se constituer » pour reprendre la définition qu'Almuth Grésillon applique au brouillon. Traditionnellement, le brouillon se présente couvert de ratures et de biffures laissant apparaître à la fois les éléments que l'auteur a souhaité retirer tout autant que ceux qu'il choisit de garder ou de modifier. Chez Efraín Huerta la présence limitée de ce type de documents nous a conduite à envisager les poèmes de la correspondance d'une manière différente. En effet, plutôt que de biffer un seul et même texte afin d'obtenir une version qu'il jugerait aboutie, l'auteur fait preuve de ce que nous appelons un « foisonnement scripturaire », c'est-à-dire qu'il écrit de nombreux poèmes apparemment tous différents qu'il distingue par la suite en leur apposant des titres distincts ou bien en leur attribuant des formes dissemblables. Or, c'est justement dans ce foisonnement qu'il acquiert son style et non pas en procédant à l'élimination par la biffure. Tenant compte de cette particularité, nous nous proposons d'appréhender ces textes poétiques comme les brouillons de son style au sens où l'ensemble des poèmes de la correspondance lui permet de tenter toutes les expériences poétiques possibles, et qu'il sera susceptible ou non de retenir pour son œuvre future. L'élimination ou la rature ne se situent donc pas sur la feuille comme dans un « brouillon rédactionnel » mais, comme nous le verrons, elle se donne à voir dans la mise en regard des différents poèmes manuscrits du fonds Efraín Huerta.

### 7.3.1 Le poème écrit au gré du moment

Afin d'éclairer la façon dont l'auteur conçoit l'insertion du poème dans sa correspondance, il convient de s'arrêter sur un premier élément : la fréquence avec laquelle celui-ci écrit. Contrairement à des brouillons « traditionnels », c'est-à-dire des brouillons que

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 181.

l'auteur ne réserve qu'à son usage exclusif, les poèmes de la correspondance, du fait de leur présence dans des lettres, sont souvent accompagnés d'une date qui, non seulement facilite la constitution du dossier de genèse, mais rend compte également de la durée dans laquelle s'inscrit la rédaction du poème.

La plupart des poèmes sont écrits, tout comme les lettres, au miroir du moment. En effet, à l'image de la lettre, ils sont nombreux à présenter une date de rédaction. Il suffit d'observer les documents de 1934 pour comprendre la manière dont leur auteur procède pour rédiger des textes poétiques. Bien souvent, la mention du jour et du mois figure en bas de la page, à la suite du texte ; c'est le cas des poèmes suivants qui vont être publiés à l'identique ou avec quelques modifications dans le recueil *Absoluto amor*<sup>736</sup> : « Nocturno imposible »<sup>737</sup>, le 18 mai, « La fecha del canto »<sup>738</sup>, le 20 août, « Absoluto amor número tres »<sup>739</sup>, le 30 octobre, « La enferma »<sup>740</sup>, le 12 novembre, « Andrea y el tiempo »<sup>741</sup>, le 28 novembre, « Diosa mía inquieta »<sup>742</sup>, le 13 décembre et « Oda del destierro »<sup>743</sup>, le 19 décembre. Il en va de même pour les poèmes inédits tels que « Ventanas de aire-momento »<sup>744</sup> du 14 janvier, « Son de amor », « Canción » et « Silencio »<sup>745</sup> du 30 janvier, « Horizontes tan tuyos »<sup>746</sup> du 30 mai, « Naufragio »<sup>747</sup> du 27 novembre, « El cuerpo de Andrea »<sup>748</sup> du 30 novembre et « Ya no estimo el tiempo »<sup>749</sup> du 25 décembre. La présence récurrente d'une date accompagnant ces textes peut s'interpréter de deux façons : ou bien l'auteur recopie le texte rédigé et travaillé préalablement, auquel cas cette indication temporelle correspond à la date du recopiage, ou bien elle désigne le moment de la rédaction du texte. Quelques détails essaimés çà et là dans les lettres concernées nous amènent plutôt à pencher pour la seconde hypothèse. Tout d'abord, et bien que cela ne soit pas systématique, il arrive souvent que les poèmes transmis à Mireya contiennent des ratures ; c'est par exemple le cas pour le texte « Oda del destierro » cité précédemment. La présence de biffures au sein des poèmes suggère qu'Efraín

---

<sup>736</sup> Nous reviendrons au chapitre suivant sur les modifications apportées par l'auteur à ces textes.

<sup>737</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 23.

<sup>738</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 16, fol. 2 v°.

<sup>739</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 3 bis, fol. 3 r°.

<sup>740</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 56. Nous ne précisons pas le folio lorsque le document contient plusieurs poèmes.

<sup>741</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 40.

<sup>742</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 21.

<sup>743</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 44.

<sup>744</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 25.

<sup>745</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 29, fol. 2 r°, fol. 3 r° et fol. 5 r°.

<sup>746</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 28.

<sup>747</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 49, fol. 3 r°.

<sup>748</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 24, fol. 4 r°.

<sup>749</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 9. Il ne s'agit pas là de la liste exhaustive des poèmes de 1934 présentant une date mais simplement de quelques exemples de poèmes.

ne s'attarde pas sur la forme de ses textes (en les modifiant plusieurs fois puis en les mettant au propre) avant de les envoyer à son amie et atteste qu'il les lui fait parvenir dès qu'il les achève. L'abondance de poèmes présents dans cette correspondance serait donc le témoignage d'une période marquée par une grande profusion créatrice et attesterait surtout le fait que dès son achèvement, le poème est adressé à Mireya. Dès lors, la date apposée au bas de chacun de ces textes correspondrait au moment de l'élaboration du poème et non à celui de son recopiage définitif.

En outre, d'autres détails temporels apparaissant de temps en temps à la suite de certains poèmes viennent confirmer cette hypothèse. Par exemple en mars 1934, l'auteur envoie à Mireya restée à Mexico une lettre de la région du Bajío qu'il intitule « Desde Dogonoo-Tonka a México »<sup>750</sup> et qu'il a écrite en échelonnant la rédaction de celle-ci sur plusieurs jours : commencée le 9 mars, elle est terminée quatre jours plus tard. Il fait suivre la partie purement épistolaire de plusieurs poèmes dont deux sont annoncés par une indication temporelle chapeautant la page. Pour le premier il précise qu'il s'agit de « [...] un poema de ayer noche » et pour le deuxième que c'est « un poema de hoy »<sup>751</sup>. Ces deux poèmes révèlent que l'épistolier s'adonne à la poésie de façon quotidienne et que les dates associées aux textes sont là pour indiquer le jour de leur élaboration. D'autres précisions temporelles portant sur le moment de la journée au cours de laquelle l'auteur a terminé son poème surgissent au détour de quelques poèmes de 1934. À propos de « La edad de niebla », inclus par la suite dans le recueil, le poète précise en bas de la page qu'il l'a terminé au petit matin du 30 novembre<sup>752</sup>. Il est vrai que ce poème est recopié avec soin, ce qui peut laisser croire que son auteur ne l'aurait pas rédigé directement dans la lettre mais qu'il l'aurait plutôt écrit dans la journée et recopié à l'aube. De plus, par deux fois en 1934, il va jusqu'à donner l'heure à laquelle il termine son poème. Pour l'un des premiers textes de l'année, intitulé « Nocturno » et qui va d'ailleurs figurer dans son recueil mais sous une forme un peu différente, il transmet à Mireya une première version terminée le soir du premier janvier à minuit et quart ainsi qu'une autre version, qu'il considère comme définitive cette fois, achevée à minuit vingt comme le précise l'inscription figurant au bas de la page : « 12.20 enero noche ya en día dos »<sup>753</sup>. En l'espace de cinq minutes, les modifications sont effectuées et le poème est prêt. Cette rapidité d'exécution, ainsi que les corrections minimales qui sont apportées au texte, suggèrent que

---

<sup>750</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 18.

<sup>751</sup> *Ibid.*, fol. 6 r° et 7 r°.

<sup>752</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 40, fol. 3 r°.

<sup>753</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 40, fol. 3 r°.

l'auteur a tendance à conserver ses textes dans une version quasiment identique à l'originale. De ce point de vue, la présence de la date et parfois de l'heure de rédaction des poèmes s'explique par le fait qu'il considère son poème comme terminé une fois couché sur le papier. En toute cohérence, il y appose la date de son élaboration qui est aussi pour lui celle de son achèvement. Au cours de ce même mois de janvier, il rédige un autre texte qu'il accompagne de son heure de rédaction : il s'agit de « Soledades » écrit à deux heures du matin, le 20 janvier. C'est un poème inédit, qu'il semble avoir composé en une seule fois et directement sur le papier à lettres, puisqu'il fait part à sa correspondante de la satisfaction qu'il éprouve de n'avoir pas raturé le texte<sup>754</sup>. Enfin, dans le même envoi, il va jusqu'à évoquer les circonstances de rédaction de certains poèmes de janvier 1934 qu'il a rédigés dans le train le menant à Irapuato<sup>755</sup>.

Tous ces détails sont autant d'indices révélant la manière dont l'auteur procède pour écrire ses poèmes : hormis les livrets réunissant divers poèmes pour une occasion particulière<sup>756</sup>, les textes qui se trouvent insérés dans une lettre ou envoyés tels quels à son amie sont écrits au gré du moment. En outre, il n'agit pas de cette manière uniquement pour des textes qui auraient été indignes d'être publiés, mais bien pour tous ses poèmes et même ceux qui vont faire partie d'*Absoluto amor*. De ce fait, il semblerait que la pratique épistolaire ait nourri et façonné sa propre pratique d'écriture littéraire puisque toutes deux se font dans l'instant et de manière très régulière<sup>757</sup>. En juillet 1934, dédicant un livret contenant deux poèmes destinés à Mireya, le poète reconnaît lui-même sa propension à écrire à une fréquence soutenue : « Precisamente, exclusivamente para Mireya, como la hermana que es del poema que diario me nace de las manos »<sup>758</sup>. Ainsi, tout comme une lettre, le poème jaillit chaque jour de sa plume.

### 7.3.2 L'allergie à la biffure

Cette fréquence d'élaboration des écrits poétiques induit un autre phénomène : les textes sont souvent répétitifs tant par leur forme que par les motifs qu'ils convoquent. En effet, au lieu de travailler un même texte et d'en produire plusieurs versions manuscrites, Efraín Huerta a pour habitude d'écrire des poèmes en apparence différents – le titre et la

---

<sup>754</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 4, fol. 12 r°.

<sup>755</sup> *Ibid.*, fol. 6 r°, fol. 7 r°, fol. 8 r° et fol. 9 r°.

<sup>756</sup> Par exemple, le livret regroupant les poèmes du mois de janvier « Mes de enero-siete poemas y dos capítulos » : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 47.

<sup>757</sup> Ce n'est pas forcément le cas pour ses poèmes ultérieurs à cette époque qui ont pu subir différentes transformations, comme le suggèrent les tapuscrits de certains de ses poèmes inclus dans le fonds Efraín Huerta de la BNM et se trouvant dans la boîte 13.

<sup>758</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 32, fol. 2 r°.

forme peuvent varier – mais qui restent en substance très proches les uns des autres. Ainsi, hormis les différentes versions des poèmes d'*Absoluto amor* que présente cette correspondance et sur lesquelles nous nous arrêterons dans le chapitre suivant, un même poème présente rarement plusieurs versions manuscrites. Cela signifie-t-il que tous ces textes ne peuvent pas faire l'objet d'une analyse génétique ? Bien au contraire, car si ce fonds comprend peu de brouillons rédactionnels nous pouvons considérer, en revanche, les poèmes faisant partie de cette correspondance non pas comme des brouillons de textes en particulier mais comme les brouillons d'un style en construction. Ainsi, chaque poème constitue en quelque sorte le brouillon du poème qui va être écrit à sa suite. Nous allons observer que les choix poétiques de l'auteur ne se font pas à la faveur du travail sur un nombre limité de poèmes qui seraient retouchés et corrigés, mais par le biais d'une série de poèmes qui, quoique présentés par leur auteur comme des textes différents, se fondent en réalité sur le principe de répétition : c'est en particulier la reprise de motifs identiques d'un poème à l'autre qui va lui permettre d'exploiter toutes les virtualités du verbe poétique.

C'est en confrontant deux livrets de poèmes semblables transmis à Mireya à une année d'intervalle que nous saisissons à quel point son allergie à la biffure est manifeste. Nous constaterons non seulement qu'Efraín Huerta modifie à peine ses textes d'une année sur l'autre mais aussi qu'il convoque un même réseau isotopique dans les textes composant ces deux livrets.

Le premier s'intitule « Notitas plateadas »<sup>759</sup>. Achievé le 31 juillet 1933, il comporte 22 pages et comprend 14 poèmes. Le second livret a pour titre « Verso y prosa Junio-Julio »<sup>760</sup> et rassemble des poèmes écrits en juin et en juillet 1933 mais que l'auteur aurait remis à Mireya un an plus tard, en juillet 1934. Ce second livret est bien plus dense que le premier : il compte 99 pages et on y recense plus de quatre-vingts textes. Deux dédicaces insérées dans le livret et écrites à un an d'intervalle viennent expliquer ses circonstances de réalisation :

---

<sup>759</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16. La foliotation de ce document est suivie.

<sup>760</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10. La foliotation est suivie : les pages du document 10 sont numérotées les unes à la suite des autres sans mention de recto et de verso.

Para Mireya, pensamiento  
de vuelo de pájaro resca-  
tado la tarde fresca en  
que la luna nos bañó de  
plata líquida;  
rescatada  
la «tarde de los solitarios»  
cuando sintió inquietud  
por el olor de la luna.

Efraín  
8  
de  
julio  
1933

Méx.<sup>761</sup>

Dedicatoria  
en junio-julio  
de MCMXXXIV

Para Mireilla, con el  
mismo pensamiento.  
Con el eterno encuen-  
tro de nardos y espe-  
jos entre la lluvia.  
Pintando sugerencias  
en las nubes y en la  
ciudad y en el bosque.  
Con la misma inquie-  
tud de un año cum-  
plido.

Efraín.  
julio  
3  
de  
19  
34<sup>762</sup>

La présentation de ce second livret prête à confusion car, si l'on apprend par l'une de ces deux dédicaces qu'il a été offert à Mireya en juillet 1934, il est en revanche présenté dans une feuille cartonnée pliée en deux mentionnant la date de 1933 ; or, de toute évidence, il a été réalisé en 1933. Ce premier détail vient dès lors nous indiquer qu'en 1934 l'auteur a repris des textes de 1933 qu'il a intégrés à ce cahier aux côtés de nouveaux poèmes.

Comme le laisse entendre la comparaison entre ces deux dédicaces situées sur deux pages consécutives, la seconde vient compléter celle de 1933, signalant ainsi que ce livret a été commencé en 1933 puis complété l'année suivante. Nous ignorons toutefois quelles ont été les modifications apportées d'une année sur l'autre. Il est peut-être même possible que l'auteur n'ait ajouté que cette nouvelle dédicace au livret, ce qui signifierait dans ce cas que les poèmes qu'il contient datent tous de 1933. Quel qu'ait été le nombre de corrections apportées par le poète à ce livret, la présence de la deuxième dédicace informe qu'il considère en 1934 que ses textes sont aboutis et toujours dignes d'être appréciés par sa correspondante. En outre, ces deux dédicaces soulignent que les poèmes qui leur font suite ont sûrement peu

---

<sup>761</sup> *Ibid.*, fol.15.

<sup>762</sup> *Ibid.*, fol.17.

évolué car ils expriment « la misma inquietud de un año cumplido » : les poèmes envoyés un an plus tôt ne doivent donc pas être trop modifiés sans quoi ils signifieraient que l’amour pour Mireya n’est plus le même. On voit dans ce cas que le poème se charge d’une fonction double : il est l’expression des sentiments amoureux en même temps qu’une création artistique. C’est un peu comme si son auteur le considérait comme le prolongement de la lettre d’amour. En effet, celle-ci se doit d’être réitérée dans le temps puisqu’elle a pour but de renouveler l’expression des sentiments éprouvés à l’égard du destinataire ; de même le poème ressasse toujours la même thématique amoureuse. Mais afin d’éclairer la permanence des sentiments que traduisent ces poèmes de 1933 offerts de nouveau en 1934, il convient de nous arrêter sur certaines caractéristiques des deux livrets concernés.

La présentation de « Notitas plateadas » indique que les textes ont été rédigés directement sur le livret. En effet, tandis que l’auteur a calligraphié avec soin les premières pages, à partir de la quatrième page, le livret donne à lire des poèmes qui n’ont pas été mis au propre et qui présentent, par conséquent, quelques ratures. De plus, un certain relâchement dans l’écriture se dessine à partir du deuxième poème, « Romanza a la luz de la lluvia »<sup>763</sup>, qui semble couché sur le papier de manière plus hâtive que ne l’est le premier. De surcroît, le dernier poème du livret a été rédigé au crayon à papier, ce qui laisse entendre que ce livret contient les premières versions de poèmes qui auraient été écrits à des moments différents. Mais pour confirmer une telle hypothèse, il est nécessaire de confronter ces versions avec celles du second livret, « Verso y prosa-Junio Julio ».

Excepté « Fragmento de una biografía » qui subit des modifications d’un livret à l’autre, tous les poèmes sont repris dans le second livret à l’identique<sup>764</sup>. Afin de mesurer la nature des corrections que l’auteur a effectuées sur « Fragmentos de una biografía », il est de bonne méthode de revenir sur les deux versions de ce poème reproduites ci-dessous, avec à gauche la version du premier livret et à droite celle du second :

---

<sup>763</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 4.

<sup>764</sup> Hormis la strophe biffée que nous avons reproduite plus haut, voir *supra*, p. 326.



Fragments de una biografía

~~Hilos de plata~~

Sé me fueron los años  
en forjar redecillas de plata;  
semanas, meses, años  
de inquietud,  
de ida y vuelta en colores  
de acuarela brillante:  
paisaje, bodegón y retrato.

Niñez: piedras y aguas,  
con árboles y pájaros;  
de rezos al crepúsculo  
y toques de campana  
rota y mal entonada.

Enamoramiento muy infantil  
y tierno;  
al fin y al cabo, dicen,  
el único que vale.

Viajes a la Oceanía,  
pirata de bandeja roja  
con calavera;  
pieles rojas y audaces  
tentativas detectivescas.

Bamboleo sensiblero.  
Novelones franceses:  
espadaquí y pícaro.

Estudios en columpio  
de cuerdas retorcidas  
como teorema algebraico;  
amores suspendidos ~~en suspense~~  
en los cerros colorados  
del resbalón fácil.  
Miedo a un naufragio  
del velero gris  
en noche de gran tormenta.  
Capital contra provincia:  
empedrado brillante  
contra el asfalto opaco.<sup>765</sup>

Fragments de una biografía

Se me fueron los años  
en forjar redecillas de plata;  
semanas, meses, años  
de inquietud,  
de ida y vuelta en colores  
de acuarela brillante:  
paisaje, bodegón y retrato.

Niñez: piedras y aguas,  
con árboles y pájaros;  
de rezos al crepúsculo  
y toques de campana  
rota y mal entonada.

Enamoramiento muy infantil  
y tierno;  
al fin y al cabo, dicen,  
el único que vale.

Viajes a la oceanía,  
pirata de bandeja roja  
con calavera;  
pieles rojas y audaces  
tentativas detectivescas.

Bamboleo sensiblero.  
Novelones franceses:  
espadaquí y pícaro.  
Estudios en columpio  
de cuerdas retorcidas  
como teorema algebraico;  
amores suspendidos  
en los cerros colorados  
del resbalón fácil.  
Miedo a un naufragio  
del velero gris  
en noche de gran tormenta.  
Capital contra provincia:  
empedrado brillante  
contra el asfalto opaco.<sup>766</sup>

<sup>765</sup> La version de droite correspond à : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°16, fol. 7, fol. 9 et fol. 10. Une erreur de numérotation s'est glissée dans ce document puisqu'au folio 8 on a un autre poème au lieu d'avoir la suite de celui-ci. La version de droite est celle du second livret : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 95-96. Nous transcrivons ici la version du second livret.

Comme le signale la mise en regard des deux versions du même texte, Efraín Huerta n'a modifié que légèrement son poème au moment de le recopier sur le second livret. Bien que le titre d'origine soit barré, « Hilos de plata » se dessine derrière les biffures. Le titre convoque une image chère à l'auteur, celle de l'argent-métal, qu'il utilise très souvent dans les poèmes de cette époque-là. La raison d'un tel choix s'explique par la référence aux petits filets d'argent désignant sûrement les premiers dessins au crayon à papier de l'enfant, le protagoniste de ce poème. Par la suite, l'auteur ne revient pas sur ce motif ce qui peut éventuellement justifier sa décision d'en biffer le titre auquel il substitue « Fragmentos de una biografía », plus propre à un poème faisant défiler des souvenirs d'enfance. Au gré de réminiscences exhumées avec bonheur, le sujet lyrique dévoile les sonorités qui peuplaient son enfance : « toques de campana/ rota y mal entonada », les jeux qui le divertissaient tant : « pirata de bandera roja/ [...] tentativas detectivescas », les premiers tracas : « [...] cuerdas torcidas/ como teorema algebraico » ou encore ses premiers émois amoureux : « enamoramiento infantil » ou « amores suspendidos ». Même si l'auteur qualifie ce poème de biographique, les images qui s'y déploient pourraient se référer à l'enfance d'un grand nombre de petits Mexicains de l'époque. Seule la comparaison finale entre la province et la capitale suggère de manière plus personnelle son propre départ d'Irapuato pour venir vivre à Mexico en 1930<sup>767</sup>. Les autres corrections apportées à ce texte concernent essentiellement la ponctuation et l'orthographe. Néanmoins, à la dernière page de la première version, on distingue deux ratures de substitution<sup>768</sup> qui vont être conservées dans la version du second livret. Tandis que « amores en suspenso » devient « amores suspendidos » comme pour créer une rime avec les vers qui le précèdent « como teorema algebraico », la préposition latine « *versus* » du dernier vers devient « *contra* » et crée ainsi un écho avec le vers « Capital contra provincia ». Ces changements opèrent dans le sens de la synonymie et ne modifient pas la teneur du poème. Nous constatons donc non seulement que le texte qui a subi le plus de corrections au sein du livret n'a été en réalité que légèrement retouché mais aussi qu'au moment de recopier ce poème sur le second livret, l'auteur a maintenu les corrections

<sup>766</sup> La version de droite correspond à : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°16, fol. 7, fol. 9 et fol. 10. Une erreur de numérotation s'est glissée dans ce document puisqu'au folio 8 on a un autre poème au lieu d'avoir la suite de celui-ci. La version de droite est celle du second livret : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 95-96. Nous transcrivons ici la version du second livret.

<sup>767</sup> Voir *supra.*, p. 18-19.

<sup>768</sup> Une « rature de substitution » désigne « un tracé opératoire marquant la décision d'annuler un segment précédemment écrit pour y substituer un autre segment » : BIASI, P.-M., *La génétique des textes*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 54.

antérieures. Cette confrontation entre les deux versions d'un même texte nous a ainsi donné l'occasion d'observer la façon dont l'auteur rédige ses poèmes : témoignant d'une certaine allergie à la biffure, lorsqu'il y procède ses corrections sont relativement limitées et surtout n'altèrent en rien le sens du poème de départ.

En nous arrêtant sur ce livret, nous avons pu constater que sur les 14 poèmes qu'il contient, seul « Fragmentos de una biografía » a été biffé. Ce détail est significatif de la façon dont le poète procède généralement pour écrire : sur la totalité des poèmes insérés à la correspondance qu'il entretient avec Mireya Bravo, le nombre de ceux qui présentent plusieurs versions reste réduit. Comme nous l'avons précisé auparavant, ce phénomène s'explique par l'allergie à la biffure dont témoigne ce livret. Il s'agit là d'un trait caractéristique de la pratique scripturaire d'Efraín Huerta que d'autres exemples de poèmes présentant plusieurs versions dans la correspondance vont venir confirmer.

Parmi les documents dont la date de rédaction est postérieure à celle de ce livret, il se trouve quelques poèmes disposant de deux versions. C'est le cas d'un poème intitulé « Oda de invierno » qui apparaît deux fois dans la correspondance, dans deux documents différents. En revanche, la date que le poète associe au poème est la même dans les deux cas et elle désigne celle à laquelle le poème a été terminé, le 22 décembre 1933, et non les dates auxquelles les poèmes ont été adressés à Mireya. Le premier document s'intitule « Oda de invierno » et contient trois poèmes : « Envío », « Oda de invierno » et un poème sans titre. Le second document s'intitule également « Oda de invierno » mais contrairement au précédent, il s'agit d'une lettre qui s'étend sur deux pages entre lesquelles le poète a glissé le poème du même nom. Il nous semble que le premier groupement de textes est antérieur au précédent car le poème « Oda de invierno » contient une biffure alors que le second est vierge de toute rature. Nous reproduisons ci-dessous ces deux versions : la première figure à gauche<sup>769</sup> et la seconde à droite<sup>770</sup>. Le poème transcrit à la suite correspond à la seconde version :

---

<sup>769</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 28, fol. 2 r°.

<sup>770</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 31, fol. 2 v°.

### Oda de invierno

Desnuda como una descripción de un cielo,  
como un color cualquiera sobre la luna húmeda,  
cierta como el dedo que sangra sangre de novia  
de invierno, novia de frío, novia de madrugada.

Veloz de sueño.

Cristal y plata de los atardeceres  
con luna agudísima y estrella más dorada  
que en verano, más aprendida por tus ojos,  
menos disuelta en tus labios.

Precisa de tardanzas.

Transparente con los velos de nubes sorprendidas,  
de vientos cogidos y deshechos sobre la palma de tus manos,  
aire del cielo roto en la frontera de mis dominios,  
casi aire desmelenado, rubio de Venus, sobre tus hombros,  
alados, sobre tus brazos salados de mar.

Blanca Plata, plata blanca  
de tus senos, perfectos litorales  
de mis tierras nuevas e impuras  
y de tus aguas vírgenes y desoladas  
de sol, de olas en zozobra de caricias.

Viernes 22  
de diciembre  
33

Dans ce poème en vers libres, le sujet lyrique s'adresse à sa fiancée dont il réalise le portrait, la faisant se confondre avec le ciel puis avec la mer. Ce mouvement vertical est initié par la description du visage de la femme : « luna agudísima y estrella más dorada/ que en verano, más aprendida por tus ojos,/ menos disuelta en tus labios » puis s'étend à la chevelure ondoyante : « [...] casi con aire desmelenado rubio de Venus sobre tus hombros » pour bientôt descendre lentement vers son corps qui se dessine sur les flots. Ce poème laisse entrevoir certaines habitudes d'écriture de l'épistolier, dont son goût pour les échos phoniques qui se fondent sur la répétition de mots. En effet, ou bien ceux-ci sont repris à l'identique comme au troisième et au quatrième vers avec la répétition de « novia », ou bien ils se distinguent l'un de l'autre par la variation d'une lettre comme dans le polyptote « sangra sangre » du troisième vers ou comme dans la paronomase qui relie « alados » et « salados » dans la suite du poème. De même, le chiasme par lequel s'ouvre la dernière phrase, « Blanca Plata, plata blanca », renforce cet effet de répétition. Dans la seconde version du poème, on peut remarquer à cet endroit une légère rature apposée sur la seconde occurrence de « blanca » : le poète avait dans un premier temps écrit « blanda » puis il a rectifié son erreur en corrigeant le « d » par un « c ». Ce détail, si infime soit-il, révèle qu'au moment de

recopier le poème, un autre effet de répétition est venu à l'esprit de l'auteur, ce qui indique ici que le poète cherchait à réaliser des effets d'échos sonores dès ses tout premiers écrits. Il apparaît ainsi que tout le réseau phonique qui se tisse dans *Absoluto amor* et sur lequel nous avons insisté au chapitre précédent a été préparé dès les premiers envois d'Efraín à Mireya.

Par ailleurs, d'une version à l'autre, ces deux poèmes sont, à un détail près, identiques. En effet, seule l'épigraphe et l'unique biffure de la première version ont été éliminées. Les mots raturés se dessinent par transparence derrière la rature de substitution laissant entrevoir le vers d'origine : « menos disuelta en tus labios que en verano », devenu ensuite « menos disuelta en tus labios ». La partie « que en verano » a été biffée dans la première version pour être supprimée dans la seconde sans pour autant que le sens d'origine ne soit transformé. Nous observons de nouveau que le poète n'est pas un adepte de la biffure et qu'après avoir écrit son texte, il semble assez réticent à le retoucher.

Ces deux exemples de « brouillons » de poèmes inédits attestent que leur auteur se limite à des corrections très légères d'une version à l'autre et surtout qu'une fois sur la page, il n'entend pas les modifier outre mesure. Cette pratique rappelle celle du poète Jorge Guillén qui, lors de l'élaboration de son recueil *Cántico*, préférait le recopiage à la biffure<sup>771</sup>. Toutefois, si de ce point de vue Efraín Huerta se rapproche de Jorge Guillén, en revanche, contrairement au poète espagnol qui produisait des brouillons de ses textes en les mettant au net au fur et à mesure de ses avancées poétiques, le Mexicain ne recopie que très peu ses écrits : comme nous venons de l'observer, les brouillons rédactionnels de ses textes sont en nombre limité dans la correspondance et offrent peu d'indices de leur genèse. Or s'il ne rédige pas de brouillons et ne recopie pas ses poèmes pour les améliorer, comment travaille-t-il son écriture poétique ?

---

<sup>771</sup> PUYAU, Jean-Luc, *La poétique de Jorge Guillén. Etude linguistique des manuscrits de « Cántico »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009. Voir en particulier la deuxième partie de l'ouvrage qui porte sur l'analyse génétique des brouillons de *Cántico*.

### 7.3.3 Un réseau isotopique commun

Le travail poétique d'Efraín Huerta ne s'effectue pas lors du passage entre deux versions d'un même texte mais par la création de plusieurs poèmes apparemment différents auxquels des réseaux isotopiques communs impriment une grande proximité. En effet, plutôt que d'aiguiser sa plume à partir de brouillons, l'auteur affûte son style par la répétition de motifs poétiques repris d'un poème à l'autre. Afin d'éclairer les particularités d'une telle pratique, nous allons, tout d'abord, observer le livret « Notitas plateadas » puis « Versos Junio-Julio 1933 » auxquels nous avons fait référence précédemment. Ceux-ci se prêtent parfaitement à ce genre d'analyse car ils réunissent tous deux de nombreux poèmes écrits dans un laps de temps réduit : l'été 1933.

Le premier poème de « Notitas plateadas » ne comporte pas de titre et compte trois quatrains de vers blancs. Le sujet poétique s'adresse à la femme aimée dont il encense la beauté physique en la tutoyant, principalement dans le premier quatrain :

Impresión en relieve  
de tu cuerpo moreno de querer;  
labios que guardan fieles  
el olor de fruta de tus senos.<sup>772</sup>

Ces motifs, et en particulier la référence à la poitrine qui envoûte le sujet lyrique, sont repris dans un autre poème du même livret, « Aventura », qui sera lui aussi recopié à l'identique dans « Versos Junio-Julio 1933 » :

Tu cuerpo duro, moreno  
de goce y de emoción se  
recogió tímido en el mo-  
mento en que mis brazos  
se alargaron a él.  
La aurora de tus senos  
tembló.<sup>773</sup>

Il est, d'une part, pertinent de constater que dans ses premières créations, Efraín Huerta cherche à transcrire l'union amoureuse plutôt que la désunion. D'autre part, un grand nombre de ses poèmes, tant dans le premier livret que dans le second, font état de motifs similaires. Ainsi, par exemple, dans le second livret le court poème « Ella, morena »<sup>774</sup> insiste

---

<sup>772</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 3. Les pages de ce documents sont numérotées à la suite : leur pagination ne compte pas de recto ni de verso.

<sup>773</sup> *Ibid.*, fol. 17 et BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°10, fol. 52.

<sup>774</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 61. Les pages du document 10 sont numérotées les unes à la suite des autres sans mention de recto et de verso.

de nouveau sur la couleur de la peau de la bien-aimée ; le poème sans titre fait lui aussi référence aux motifs apparus dans le poème « Aventura » et lorsque le sujet poétique déclare : « Si en tu cuerpo duro –esencia de noche– quiero sollozar »<sup>775</sup>. Mais ce tissu isotopique s'étend au-delà de ces deux livrets pour envahir d'autres textes écrits à la même époque, telle cette strophe d'un poème lui aussi dépourvu de titre : « El empuje del agua del cielo/ chocó con la carne morena/ de tu cuerpo »<sup>776</sup>.

De même, le deuxième texte du premier livret « Romanza a la luz de la lluvia »<sup>777</sup> est à peine retouché ; l'épistolier se contentant de lui ôter son titre. Toutefois, à la différence du précédent qui se concentrait sur le corps féminin, celui-ci développe l'isotopie de l'argent-métal qu'annonçait le titre du livret. Or, c'est, nous le savons, l'isotopie principale des poèmes de jeunesse d'Efraín Huerta. Aussi ce petit livret de 1933 va-t-il nous permettre d'observer la façon dont l'auteur la traite :

Fue un paso azul  
a través del velo plateado  
de la eterna lluvia;  
figura de cristal  
cristal de tu alma.

Claridad de redes frías y pescadoras  
de ilusiones aéreas.<sup>778</sup>

Ce poème, par les images qu'il convoque, entre autres, celles du filet et du verre, fait écho à un autre poème du second livret intitulé « Ausencia más breve » inspiré du poème de Salvador Novo, « Breve romance de ausencia », qui parut la même année dans *Nuevo amor*. Loin d'égaliser la beauté des vers de son aîné, Efraín Huerta, imitant son modèle, y décrit l'absence de l'être cher par le recours à des images similaires : « Disolución de tus risas./ Ilación rota a la una/ de la tarde en nuestra esquina:/ libro, red, cristal y sol »<sup>779</sup>. L'indication temporelle qu'offrent ces trois derniers vers, « la una de la tarde en nuestra esquina », trahit quelque peu une certaine immaturité, par la tendance du poète à inclure des détails biographiques dans ses textes, faisant allusion à l'heure et au lieu où il donnait rendez-vous à Mireya. L'intertextualité qui se dessine ici se prolonge ensuite puisque dans ce même livret, l'auteur a inclus un autre poème également inspiré de « Breve romance de ausencia ». Cette fois, le texte est plus abouti et tout comme son hypotexte, il se compose de quatrains

<sup>775</sup> *Ibid.*, fol. 66.

<sup>776</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 9, fol. 15 v°.

<sup>777</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 16, fol. 4.

<sup>778</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 60.

<sup>779</sup> *Ibid.*, fol. 58.

d’octosyllabes mais plutôt que d’en présenter six comme le poème de Salvador Novo, il n’en comporte que trois :

Tibio cariño de luna  
roja, suave, de verano  
¡Quiero perderte en la lluvia  
fuerte y recia de la noche!

11, 15, 20 días  
en ansia limpia y total.  
¿Quién puede darme razón  
del fugaz cariño mío?

Yo si quiero verte, linda  
rubia en el amanecer  
mucho, poco, nada, algo:  
margarita del querer.<sup>780</sup>

Tandis que dans « Breve romance de ausencia » le sujet lyrique ne regrettait pas l’absence de l’être aimé et préférait au contraire revivre par le souvenir l’amour disparu plutôt que de tâcher de le reconquérir, le sujet poétique de ce court poème déplore l’absence temporaire de la femme aimée et lui fait part de son ardent désir de la revoir. En réalité, l’absence ne s’incarne pas de la même manière dans les deux textes. Certes Efraín Huerta s’inspire de son contemporain, mais il adapte le motif à ses préoccupations personnelles sans recourir à l’imitation stérile. Dans son dernier quatrain, il prend même le contre-pied de l’une des strophes de « Breve romance de amor » qu’il cite en guise d’épigraphe au seuil du poème :

No quiero encontrarte nunca,  
que estás conmigo y no quiero  
que despedace tu vida  
lo que fabrica mi sueño.<sup>781</sup>

De plus, ce poème d’Efraín Huerta réunit des images déjà conviées dans ceux que nous avons cités précédemment : alors que l’octosyllabe final « margarita del querer » rappelle « de tu cuerpo moreno de querer » du premier poème de « Notitas plateadas », le motif de la pluie évoqué dans « Romanza a la luz de la lluvia » réapparaît dans ce quatrain.

Comme nous avons pu brièvement le constater ici, le poète instaure un réseau isotopique commun à un grand nombre de ses textes. Afin de véritablement saisir l’ampleur de ce phénomène, il convient de nous intéresser désormais à la genèse d’un motif poétique en particulier. Cette démarche nous permettra de comprendre, d’une part, la façon dont un motif s’élabore d’un poème à l’autre et de saisir, d’autre part, le processus créatif propre à l’auteur.

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, fol. 76.

<sup>781</sup> NOVO, S., *Poesía, op. cit.*, p. 103.



### 7.3.4 Genèse d'un motif poétique

C'est en nous arrêtant sur un motif en particulier que nous pourrions saisir pleinement la façon dont l'auteur construit ce réseau intratextuel. Ce n'est pas pour sa fréquence d'apparition que le substantif « rosa » a retenu notre attention mais pour le contexte dans lequel il s'inscrit, revêtant une tonalité de plus en plus sombre au fil des poèmes : d'abord, invoquée pour sa beauté pourpre dans ceux de 1933, la rose se parera d'une teinte mortifère dans *Absoluto amor*. Afin de mettre en évidence ce virage thématique qui s'effectue en l'espace de deux ans, nous allons, dans un premier temps, nous efforcer d'explorer la genèse de ce motif puis nous tenterons, dans un second temps, de saisir la façon dont celui-ci s'incarne dans la strophe et le poème. Pour mener à bien notre analyse nous porterons un regard diachronique sur les écrits d'Efraín Huerta et nous observerons que l'étude des échos entre les poèmes est révélatrice du mode de création propre à leur auteur.

Un premier poème tiré de la série de juin 1933 contenu dans « Versos Junio-Julio 1933 » comporte l'expression « labios de casi-rosa »<sup>782</sup> qui figure elle-même cinq pages plus loin, au sein d'un autre poème : « En la rosalada, [...] / encon-/ tramos el color de los/ labios de casi-rosa »<sup>783</sup>. Si nous mettons les deux strophes en regard, nous pouvons noter leurs points communs, tant au plan graphique que syntaxique :

Esa mañana fría de  
junio ella había reco-  
gido en sus labios de  
casi-rosa, todo el sa-  
bor de la lluvia noc-  
turna.

En la rosalada, en el  
rosedal—como diría  
Adela María—encontramos  
el color de los  
labios de casi-rosa.

Ce n'est pas encore la métaphore de la rose pour désigner la femme qui nous est donnée de lire dans cette expression « labios de casi-rosa » mais une allusion métonymique entre une partie de la fleur et une partie du corps. De fait, ce n'est que plus tard que la métaphore « totale » va s'instaurer. En outre, entre les deux vers, il semble que le premier précède le second dans son élaboration. D'une part, parce qu'il figure avant dans le petit recueil et, d'autre part, parce que dans le second vers l'expression « labios de casi-rosa » est développée par l'ajout du nom « el color » qui précise l'élément que partagent la rose et les lèvres : leur couleur.

---

<sup>782</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 4. La numérotation des folios de ce document n'est pas la même que pour celle d'autres documents du fonds : il n'y a pas de recto ni de verso car chaque page, qu'elle soit recto ou verso présente un numéro.

<sup>783</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 10.

Ce qui retient davantage l'attention du lecteur, c'est l'usage que fait Efraín Huerta du trait d'union dans l'expression « casi-rosa ». Cet usage est d'autant plus surprenant que l'adverbe, qu'il soit employé devant un verbe ou un nom, n'est jamais suivi d'un trait d'union. Sa présence dans ce contexte pourrait être le fruit d'une erreur. L'hypothèse d'une faute d'orthographe n'est pas à exclure car le poète en commet, de temps à autre, dans ses lettres et ses poèmes<sup>784</sup>. Pourtant, la répétition de ce mot dans le second vers suggère que, malgré tout, la construction de l'expression fait sens pour lui. Pour pénétrer la valeur que lui attribue l'auteur, il convient d'observer les occurrences du trait d'union dans le premier vers. Hormis dans « casi-rosa », le trait d'union intervient en général pour scinder un mot en deux parties. Dans les cas de « reco-gida », « sa-bor » et « noc-turna », il vient chercher la syllabe manquante du mot déchiré par l'enjambement au début du vers suivant. Il joue donc son rôle de « séparateur » de syllabes conformément à la règle suivante : « [...] el guión sirve para dividir una palabra al final de renglón cuando no cabe en él completa »<sup>785</sup>. De ce point de vue, le trait d'union renforce l'effet brutal obtenu par l'enjambement lexical. Il est intéressant de noter le goût prononcé d'Efraín Huerta pour la pratique de l'enjambement dès ses débuts en poésie. Si dans ses poèmes de jeunesse ce procédé est employé avec plus ou moins de succès, les poèmes ultérieurs attestent son habileté à manier cette rupture versale<sup>786</sup>. On peut s'interroger sur les raisons justifiant la présence de l'enjambement dans ce poème. La recherche d'un équilibre métrique pourrait en être une car, grâce à cette technique, le deuxième vers compte autant de syllabes métriques que le premier. Celle d'un équilibre rythmique pourrait également entrer en jeu : les mots sont coupés juste avant la syllabe accentuée alors rejetée au début du vers suivant, ce qui permet de faire tomber l'accent sur la première syllabe et ainsi éviter l'anacrouse. La rupture est d'autant plus soulignée qu'elle donne lieu à un rythme fort puisque celui-ci est marqué dès la première syllabe. L'effet est particulièrement palpable dans le dernier enjambement « noc-/turna » qui ménage l'attente du lecteur. Ces coupures au cœur des mots mettent bien en évidence la volonté de l'auteur de « condenser » le poème en provoquant la rupture. Il est aussi possible que ces fractures de mots ne soient qu'un moyen d'illustrer sur le plan textuel la chute coupante des gouttes de pluie sur la protagoniste du poème.

<sup>784</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 6. Par exemple, semblant ignorer l'orthographe exacte du pronom complément « ti », le poète l'écrit sur le modèle du pronom sujet « tú » avec un accent comme dans ce passage du même recueil : « [...] para llegar a tí, / mujer clara a pesar / de tanto color ».

<sup>785</sup> Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1999, p. 83.

<sup>786</sup> En voici un exemple, le poème « Infernal » : « Horror / A quien / Horror / Merece » : HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, México, p. 507.

Par un effet de contagion, l'expression « casi-rosa » fait intervenir le trait d'union pour séparer les deux mots et souligner ainsi leur différence. Il s'agit ici d'un autre usage que l'on peut faire du trait d'union en langue espagnole et qui s'applique aux mots composés. Entre « casirosa » et « casi-rosa », l'auteur choisit la seconde solution, manifestant ainsi sa volonté de séparer, au moins du point de vue graphique, les deux mots. Pourtant, le trait d'union, comme l'indique son nom, sert à unir deux mots. Le poète aurait bien pu écrire « casi rosa » conformément à la règle orthographique qui régit l'adverbe « casi » mais il a préféré l'usage du trait d'union. Que cet ajout soit recherché ou qu'il témoigne d'une éventuelle ignorance, sa présence traduit la tension entre la séparation et le rapprochement. Le sens même de l'adverbe « casi » le souligne : « No completamente, pero faltando poco para ello »<sup>787</sup>. Ce mot concentre la tension entre proximité et distance que traduit le trait d'union. La femme et la rose sont bien différenciées ici par le « néologisme orthographique » dont nous venons d'observer la construction. Il est en outre à noter que nous trouvons cette expression dans les premiers poèmes adressés à Mireya, et en particulier avant ceux qui feront intervenir la rose comme métaphore de la femme. Ainsi l'image que nous venons d'observer constitue une étape préalable au processus de substitution sur lequel se fonde toute métaphore. Son réemploi au sein du même recueil reflète la force que l'expression revêt pour le poète. Aussi la persistance de « casi-rosa » traduit-elle à la fois la satisfaction esthétique que lui procure sa création mais aussi la prise de conscience qu'une image fondamentale est en train de s'élaborer.

Le lien s'établit d'un poème à l'autre, et l'expression « casi-rosa » est reprise quatre pages plus loin dans le deuxième poème pour s'inscrire, cette fois, dans un réseau isotopique plus large. Encore peu rompu à l'écriture poétique, Efraín Huerta choisit des formes condensées avant de s'adonner à l'élaboration de longs poèmes, ce qui explique que la forme de celui-ci se rapproche de l'aphorisme. D'emblée, ce vers nous plonge dans l'univers du jeune poète. Il nous renseigne, tout d'abord, sur ses relations amicales en convoquant la personne d'Adela María. Cette jeune femme, surnommée « la Chata », est une bonne amie de Mireya et de lui-même<sup>788</sup>. Le lecteur se plaît alors à imaginer les promenades des trois amis le

---

<sup>787</sup> SECO Manuel, ANDRÉS Olimpia, RAMOS Gabino, *Diccionario del Español Actual*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1999, p. 918.

<sup>788</sup> Dans ses lettres à Mireya l'épistolier cite à plusieurs reprises Adela María. Il semble qu'une grande complicité l'unisse au poète, à tel point qu'elle a recopié de sa main un poème qu'il lui a dédié. Il s'agit de « Glosa campesina » : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 73. Par ailleurs, Mónica Mansour a inséré une photo d'Adela María dans son ouvrage et la photographie porte la date de 1932, ce qui veut dire qu'il a connu Adela María un an avant de faire la connaissance de Mireya : MANSOUR, M., *Efraín Huerta. Absoluto amor, op. cit.*, p. 11.

long des roseraies de La Alameda à Mexico<sup>789</sup>, et le vers vient tisser un lien entre la rose et la femme aimée à travers l'allusion métonymique aux lèvres rosées. Sur le plan poétique, il nous renseigne à la fois sur les premières images que lui suggère la vue de Mireya, qui restent bien conventionnelles, et sur le langage avec lequel il essaie de jouer, atténuant quelque peu le poncif. Le passage du référent « roseraie » au corps de la femme se fait en trois temps grâce à la dérivation de mots : « rosaleda/ rosedal/ rosa ». Alors que le signifiant tend à se rétrécir – on passe de quatre syllabes, à trois puis deux – le signifié s'élargit. De plus cet enchâssement de mots constitue un anagramme puisque le signifiant « **ROSALEDA** » abrite à la fois « rosedal » et « rosa ». Certes facilité par la présence d'un même radical, le double polyptote montre ici l'association d'images qui traverse l'esprit de l'auteur : il associe systématiquement la fleur, qu'il voit ou qu'il se figure, à la femme aimée.

Au-delà donc de son intérêt biographique, ce vers écrit l'année de ses dix-neuf ans a le mérite de mettre en lumière le fonctionnement de pensée de l'auteur et la traduction en mots de celle-ci. Dès lors que la rose est identifiée et associée à la femme, le mot « rosa » n'apparaîtra plus dans les poèmes postérieurs que pour désigner la femme aimée. Ces premières occurrences du mot « rosa », qui portent la trace de l'image en construction, mettent en lumière un aspect essentiel : l'image n'advient pas au créateur de manière soudaine mais de façon progressive : au fur et à mesure de ses essais poétiques, l'auteur trouve l'expression idoine. Il est certain que la comparaison entre la femme et la rose n'est pas nouvelle en poésie mais il nous semble tout de même que l'auteur se l'approprie à sa manière. Le terme « casi-rosa », par la tension qu'il opère entre proximité et distance du référent, constitue la première étape dans l'avènement de la métaphore. À la page suivante, celle-ci est définitivement adoptée :

Rosa encarnada.  
Rosa de los péta-  
los sueltos en un  
afán de loco de mu-  
jer aparatosa.<sup>790</sup>

<sup>789</sup> La roseraie à laquelle fait référence le poète pourrait effectivement être celle de la Alameda Central, célèbre parc fondé trois cents ans plus tôt par le marquis de Salinas en plein centre de la capitale. Dans une lettre non datée, le poète y fait référence : « [...] La rosa que luci/ rás en tu traje de baile, y ya/ sin necesidad que vayas al/ prado de rosas-roседal-/ de la Alameda. » BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 12, fol. 2 r°.

<sup>790</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°10, fol. 11.

Une fois que l'image s'est imposée au poète, nous constatons qu'en l'espace de quelques pages, elle va occuper le centre de ses préoccupations créatrices. C'est, en effet, la récurrence du mot et la fréquence de ses apparitions dans les vers rédigés au cours d'une très brève période qui ont éveillé notre curiosité. C'est comme si après avoir saisi la métaphore l'auteur n'avait de cesse de la pratiquer. Il va même jusqu'à en faire le motif principal de plusieurs poèmes du livret « Versos de Junio-Julio 1933 ». L'étude de l'un d'entre eux, « Rosa roja–Lío de color », va nous permettre d'observer à quel point Efraín Huerta cherche à saturer l'isotopie de la rose, non seulement en variant les occurrences du mot, mais aussi en jouant sur les répétitions phoniques.

Le doublet « rosa roja » endosse ici un rôle fondamental : il constitue l'axe central du texte à partir duquel le poème s'élabore. Ce doublet central est fondé sur une proximité sonore : l'allitération du phonème vibrant /r/ et l'assonance des phonèmes vocaliques /o/ et /a/ et cet écho sonore est tel que le poète, au moment de recopier le poème, avait tout d'abord écrit « roja roja » à la troisième strophe. Il a cependant corrigé son erreur en récrivant « rosa » à partir du jambage de la lettre « j ». Il joue également sur le sens de l'expression en modifiant la place assignée à chaque mot dans le doublet et en mettant à jour la polysémie du mot « rosa », à la fois adjectif de couleur et substantif.

Rosa roja  
    lío de color.

Lumbrarada,  
rosa roja.  
    Roja,  
    rosa,  
    en llameante  
    sinfonía.

Carcajada,  
rosa roja.  
    Roja,  
    rosa,  
    en chillante  
    algarabía.

Llamarada,  
rosa roja.  
    Roja,  
    rosa,  
    Rosa helada,  
    rosa fría ;

    si la viera  
    mi cariño,  
    mi cariño

me amaría,  
me besaría  
dulcemente,  
como a un niño ;

    y yo loco  
    la diría :  
    Eres vírgen,  
    dulce buena ;

yo soy rosa  
rosa, loca ;  
loca, roja  
rosa  
de pasión.<sup>791</sup>

---

<sup>791</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°10, fol. 27-28. Par souci d'authenticité, nous reproduisons le poème tel qu'il se donne à voir dans le fonds Efraín Huerta : nous conservons le « laísmo » ainsi que l'accentuation incorrecte de « virgen ».

« Rosa roja » est investi d'une fonction essentielle dans le texte, tant sur le plan métrique que rythmique. Tétrasyllabe lorsque les deux mots sont associés, vers dissyllabique quand il est tronqué, l'expression impose un mètre binaire au poème. Efraín Huerta respecte autant qu'il le peut ce mètre, alternant entre des dissyllabes et des vers de quatre syllabes. Quelques dissonances viennent toutefois assombrir ce tableau puisque deux vers pentasyllabiques ne respectent pas le schéma défini : le dernier vers de la seconde strophe « algarabía » et le vers « me besaría » à la troisième strophe. Dans le premier cas, il semble que le sens du mot ainsi que la rime l'emportent sur le mètre. Le mot « algarabía » s'insère dans un réseau d'images relatives au bruit et l'expression synesthésique « en chillante/ algarabía » apparaît comme une réponse au « en llameante/ sinfonía » de la strophe précédente. La dissonance métrique que provoque le pentasyllabe « algarabía » est donc compensée par le sens qu'il véhicule et la rime qu'il instaure, en écho au dernier vers de la première strophe. D'une certaine manière, le poète a sacrifié ici le mètre au profit du sens et de l'effet sonore. Ce même type d'entorse à la régularité métrique surgit à la troisième strophe avec « me besaría » qui compte cinq syllabes métriques. La tournure verbale est cependant maintenue car elle s'inscrit, à l'instar de « algarabía », dans un réseau isotopique connotant l'idée de tendresse que « mi cariño/ me amaría » avait introduite aux vers antérieurs. Le vers « me besaría » qui crée la rime avec celui qui le précède semble donc adapté à cette fonction. Le mètre irrégulier du vers constitue un détail que le poète accepte volontiers. Nous constatons ici son intérêt pour le caractère sonore de sa création dont l'effet renforce le sens qu'il veut y insuffler. C'est là une préoccupation qu'il n'a de cesse de manifester dans toute son œuvre poétique, comme s'est efforcée de souligner notre analyse de son premier recueil<sup>792</sup>.

On trouve dans les lettres de la même époque une autre version de ce poème qu'un seul détail distingue de cette version-ci. C'est pourquoi il nous semble que cette deuxième version est antérieure à celle que nous venons de commenter : le dernier vers de l'avant-dernière strophe n'était pas « a un niño » mais « como a un niño »<sup>793</sup>. En reprenant le poème l'auteur aurait imposé un enjambement plus brutal à cette strophe. Encore une fois et la comparaison de différentes versions d'un même poème l'a montré précédemment, peu de différences séparent deux versions d'un même poème, signifiant ainsi que le travail poétique ne s'effectue pas chez Efraín Huerta au moyen de brouillons rédactionnels ou encore du

<sup>792</sup> Voir *supra.*, chapitre 6.

<sup>793</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 21, fol. 5-6. Ce document non plus ne possède pas de numérotation recto et verso.

recopiage incessant d'un même texte mais qu'il a lieu dans le déplacement d'un même motif d'un poème à l'autre. En effet, nous avons observé que, dans un premier temps, l'auteur faisait naître la métaphore puis que, dans un second temps, il créait un réseau isotopique opérant à une plus grande échelle, en faisant de ce nouveau motif le socle d'un poème. Comme dans ce poème où le mot « rosa » est répété à outrance, l'auteur exploite toutes les possibilités d'expression dans lesquelles ce motif pourrait s'incarner. Bien que ces premiers textes soient présentés à Mireya Bravo comme aboutis, nous observons qu'il n'en est rien : chaque nouveau poème est l'occasion pour l'auteur de revenir sur un même motif, et c'est en abordant la correspondance dans sa globalité et non par fragments que cette pratique peut être mise en évidence.

Pour reprendre l'exemple de la rose, nous avons constaté que cette fleur, telle qu'elle apparaît dans les poèmes de 1933, connote toujours les mêmes éléments : la vie, la fragilité, l'éphémère beauté, la fragilité, la couleur, la femme, comme dans cette strophe qui fait écho aux textes cités précédemment :

Ayer pensé besar la  
rosa roja que se gua-  
rece en sus senos;  
la rosa de la carne de  
su cuerpo.<sup>794</sup>

L'association entre la femme et la rose produit ici une image conventionnelle et peut-être est-ce pour cette raison que le poète va peu à peu l'abandonner au profit d'un autre traitement du même motif. En effet, un changement s'opère l'année suivante : le motif de la rose ne symbolise plus la vie mais son contraire ; conférant au mot la valeur de la mort, le poète a pris le contre-pied de ce qu'il avait élaboré auparavant. À la différence des poèmes de 1933 saturés de présence féminine, les textes de 1934 déplorent l'absence d'Andrea. Dans « Naufragio », poème inédit daté du 27 novembre 1934, le « je » poétique la convoque par le moyen du souvenir. Mais son image est inconsistante et insaisissable. Ainsi débute le poème : « Aquel recuerdo:/ El recuerdo de tu naufragio en la fuente, brazo tan suave »<sup>795</sup>. L'espoir d'apercevoir à la surface de l'eau le reflet du visage chéri est anéanti dès les premiers vers : le sujet poétique ne parvient pas à l'extraire des ténèbres de l'oubli. Dans la dernière strophe, ses efforts pour la ramener à lui sont vains et, tel Narcisse, il ne distingue à la surface que son seul reflet et l'absence n'en est que plus profonde :

---

<sup>794</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 10, fol. 44.

<sup>795</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 49, fol. 3 r°.



Ahora no eres tú, sino el espejo mío  
junto a un soneto y unos ojos cerrado.  
Las rosas, las palomas, las estatuas  
se mueren con exceso. Tus senos  
delimitan la verdad de mis manos  
y del primer valor de la ausencia,  
profunda como el mejor sistema de locuras.<sup>796</sup>

L'absence de la femme entraîne la mort de la rose qui la représente. Dans les textes évoqués précédemment, la rose était décrite dans toute sa splendeur parce qu'elle accompagnait la jeune femme et la symbolisait. Or, lorsque celle-ci cesse d'être visible et que l'amour s'étirole, la rose se fane.

Bien que le traitement de ce motif aille dans un sens totalement opposé à celui dont il avait été investi jusque-là, le phénomène n'est pas advenu brutalement ; il a au contraire été préparé par plusieurs apparitions du mot dans des poèmes antérieurs. En effet, passant en revue toutes les occurrences du mot « rosa » dans les poèmes rédigés en 1934, nous observons que le mot ne se colore de cette teinte mortifère qu'à la fin de l'année en question. Pour plus de clarté, nous présentons les citations classées au préalable dans l'ordre chronologique de leur rédaction. Le poète a écrit le 21 juin 1934 : « [...] como tus dedos las cerezas de junio/ en el cielo de junio/ como tu boca *las rosas* de junio/ en el prado de junio »<sup>797</sup> ; le 27 juillet 1934 : « La carne de la luna/ de fría *rosa*/ y un poco a la manera/ de perlas o de platino »<sup>798</sup>, et « piénsame como si fuésemos sólo *dos rosas*/ en un invernadero de cristales verdes/ en el que luna y noche cubrieran sus partes/ más deliciosas [...] »<sup>799</sup>; le 27 novembre 1934 : « En realidad no provocamos / el suicidio de *las rosas* recientes, enviadas/ de la más dolorosa teoría otoñal »<sup>800</sup> ; et enfin à l'aube du 30 novembre 1934 : « *Rosas* tibias en la vertiente aquella,/ suave y violeta del destierro »<sup>801</sup>.

Ce virage thématique ne touche pas uniquement le motif de la rose, qui malgré son apparition fréquente dans les poèmes de la correspondance constitue un motif secondaire à l'échelle du recueil, mais tous les motifs convoqués dans les premiers poèmes. *Absoluto Amor*, en dépit de son titre qui pourrait laisser croire à un amour partagé et réel, met en lumière la souffrance d'un homme qui aime sans retour. L'exemple de la rose nous le prouve : la rose auparavant associée à la vie sera condamnée à se flétrir puis à disparaître. À la faveur

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, fol. 3.

<sup>797</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°1, fol. 3 r°. C'est nous qui soulignons.

<sup>798</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n°12, fol. 2 r°. C'est nous qui soulignons.

<sup>799</sup> *Ibid.*, fol. 3. C'est nous qui soulignons.

<sup>800</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°49, fol. 3 r°. C'est nous qui soulignons.

<sup>801</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°40, fol. 3 r°. C'est nous qui soulignons.

de ce revirement thématique, l'auteur bouscule ses motifs poétiques en leur attribuant des caractéristiques opposées à celles qu'il leur avait initialement assignées. Ainsi, la rose n'orne plus les promenades des amoureux mais le lieu du viol :

Voces a las que nadie oye y que las buenas lenguas convierten en  
angustia aunque se sepa que no son sino espectros de estertores  
lanzados allá en el dorso de otros tiempos por mujeres violadas  
y asesinadas entre espinas y rosas por esa casta de faunos  
ojos claros que en tal mala hora desapareció de los ríos y  
de las selvas.<sup>802</sup>

La rose n'est plus la femme présente mais la fleur abandonnée, contrainte à l'exil. Dans une version du poème « Envío », intitulé « Primer Envío », on retrouve les mêmes vers mettant en scène la « rose » en abandon :

Y esta función insigne de la luna  
asoma enferma de tedio el poema,  
sin las antiguas ansias  
de rosa abandonada a su suerte  
de cielo.<sup>803</sup>

Ce bref passage en revue des différents emplois du mot « rosa » nous amène à formuler deux conclusions relatives à l'évolution du style d'Efraín Huerta au cours de ces deux années de correspondance. Avant tout, nous en savons désormais davantage sur la manière de procéder du poète : une image s'impose à lui qu'il travaille au moyen de l'écriture tout en l'entourant d'un réseau isotopique dont le sens s'étoffe au gré de ses occurrences dans les différents poèmes qui le convoquent. Par ailleurs, le changement thématique qui s'observe dans les poèmes met en évidence la nécessité qu'éprouve le poète d'élaborer des images relativement conventionnelles au départ, pour ensuite tenter d'en prendre le contre-pied. C'est pourquoi, afin d'adopter le basculement thématique dont témoigne *Absoluto amor* et d'associer le motif de la rose au thème de la mort, il a d'abord dû explorer la thématique inverse : la thématique vitale.

Ainsi, malgré l'absence de véritables brouillons rédactionnels dans cette correspondance, il est tout de même possible d'appréhender, à travers les divers poèmes qu'elle contient, la genèse du style de l'auteur. L'exemple du motif de la rose a montré que son écriture se développe au fur et à mesure qu'il rédige des poèmes où il convoque les mêmes motifs. Tandis que ceux-ci perdurent d'un texte à l'autre, leur traitement peut, en revanche, être quelque peu infléchi au fil du temps. Cette tension entre répétition du motif et

---

<sup>802</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 22, fol.1.

<sup>803</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 38, fol. 2.

variation de son traitement se manifeste au sein des poèmes mais également à l'échelle du vers, comme nous allons l'observer à travers l'exemple de ce que nous avons appelé « le vers voyageur ».

### 7.3.5 Le vers voyageur

L'absence de brouillons rédactionnels pour la plupart des poèmes de ce recueil rend plus ardue la tâche du généticien qui souhaite remonter le fil de leur élaboration. En effet, comment saisir la genèse d'un poème si celui-ci n'a pas de brouillons ? Les conclusions que nous avons précédemment tirées après avoir analysé le motif de la rose nous offrent une piste de réponse. En effet, si le motif est retravaillé à mesure que le poète le sollicite dans ses différents textes, il en est de même pour le vers : celui-ci ne jaillit pas dans l'esprit de l'auteur sans que son écriture n'ait été préalablement approfondie à la faveur d'autres poèmes.

En considérant la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo dans sa globalité, nous avons noté qu'il arrive parfois que des vers voyagent de poème en poème avant de s'ancrer définitivement dans le recueil *Absoluto amor*. Nous avons qualifié ces vers de « voyageurs » car ils témoignent à la fois de la permanence de certains motifs dans le fonds Efraín Huerta et des modifications que l'auteur leur fait subir à mesure qu'il acquiert un style propre. À titre d'exemple, nous avons choisi de revenir sur la genèse de deux vers présents dans *Absoluto amor* : le premier apparaît dans le poème « Andrea y el tiempo » et le second dans « Elegía ».

Le poème avec lequel s'ouvre la deuxième section du recueil est « Andrea y el tiempo » et commence par ces mots : « Inmovilizada tarde/ cercana al suicidio »<sup>804</sup>. Entre la première et la deuxième section du recueil, s'opère un passage temporel du jour à la nuit que le poème « Andrea y el tiempo » énonce dès ses premiers vers. L'évocation du suicide dans le contexte temporel, qui est celui de l'après-midi, vient signifier la mort de l'après-midi et annonce en creux la tombée de la nuit. L'association de ces deux termes, « tarde » et « suicidio », est pour le moins surprenante : de fait, nous allons constater qu'elle n'est pas venue spontanément à l'esprit de l'auteur mais qu'elle s'est forgée au fil des poèmes composés en 1933 et en 1934.

La première occurrence du substantif « tarde » se situe dans un poème sans titre écrit le 27 décembre 1933. Ce texte comprend trois quatrains séparés par des chiffres romains. Dans la première strophe, le mot « tarde » apparaît dès le premier vers où « La tarde cae con

---

<sup>804</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 13.

temblores » signifie à la fois la fin du jour et l'arrivée imminente d'un orage. Au second quatrain, le poète reprend ce vers et en change quelque peu le sens en lui ôtant le verbe « caer » et en le remplaçant par « tener » ce qui contribue à lui donner un sens différent de celui d'origine : « Mireilla, nuestra tarde/ también tendrá temblores azules y violetas ». Les tremblements auxquels l'auteur fait référence ne renvoient plus aux grondements du tonnerre pendant l'orage mais aux frissons d'une étreinte : « Dorados/ en tus ojos y en tus labios. » Enfin la troisième strophe ne répète pas ce vers et remplace l'indication temporelle de l'après-midi par celle du matin, se distinguant ainsi des deux strophes précédentes. Ces détails montrent qu'au cœur d'un même texte, l'épistolier déplace un vers d'une strophe à une autre en lui attribuant un sens différent. C'est un peu comme si la première strophe lui avait inspiré la deuxième. Nous reproduisons ci-dessous le texte :

### I

La tarde cae en temblores  
azules y violetas,  
quejas del aire suave  
que mueve la palmera.

### II

Mireilla, nuestra tarde  
También tendrá temblores  
azules y violetas. Dorados  
en tus labios y en tus ojos.

### III

Tus ojeras plateadas,  
Raquel, alta, cimbreante,  
son de la transparencia  
clara de mis mañanas.<sup>805</sup>

La répétition d'un vers ne se produit pas seulement d'une strophe à la suivante mais aussi d'un poème à l'autre, confortant la notion de « vers voyageur » que nous développons. En effet, dans un poème de la même année, écrit durant l'été, on retrouve le vers « La tarde cae con temblores » devenu « La mañana helada/ de examen de latín/ caía sobre ella/ con temblores »<sup>806</sup>. Il s'inscrit dans un poème où le sujet poétique évoque celle qu'il aime et qui s'apprête à passer un examen de latin. Grand lecteur de Juan Ramón Jiménez, Efraín a pu

<sup>805</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 6 bis, fol. 1.

<sup>806</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°10, fol. 87.

s'inspirer de la phrase que le narrateur de *Platero y yo* prononce un jeudi de Corpus : « En la tarde que cae, se alza, limpio, el latín andaluz de los salmos »<sup>807</sup>. Il semblerait que ces mots aient fait leur chemin dans l'esprit d'Efraín Huerta, qui va les reprendre dans le poème que nous venons de reproduire. Dans ce même document portant la date du 27 décembre, l'auteur réitère le motif de la tombée du jour en l'associant, cette fois-ci, à l'isotopie de la mort ; il s'agit d'un texte en prose poétique qui présente quelques ratures et que nous transcrivons ici : « Menos estaba inmóvil : el oro de sus senos brillaba/ como huella indudable del ~~la~~ tarde ~~muerta~~ día y la tarde muertos »<sup>808</sup>. Cette rature de substitution révèle que dès lors qu'il se réfère à la tombée du jour, l'auteur relie le mot « tarde » à l'isotopie de la mort.

Dans un livret de novembre 1934, il revient sur cette image et intègre un vers de Juan Larrea à l'un des poèmes composant ce livret :

(Sonreír a pesar de todo no es asesinar la tarde  
aunque algunas plumas caigan de ella  
desliza en mi oído Larrea)<sup>809</sup>

Ces deux vers de Juan Larrea sont issus du poème intitulé « Belle-Ile dix septembre »<sup>810</sup> qui figure dans le recueil *Versión celeste*. Dans ce poème, « asesinar la tarde » peut se comprendre de deux manières : ou bien l'expression renvoie effectivement à la fin du jour, ou bien elle désigne le fait de rompre la solennité de l'instant, idée qui s'est installée dès le début de la strophe à laquelle s'intègrent ces deux vers. En la reprenant telle qu'elle se présente dans le recueil de son modèle, Efraín Huerta n'en modifie pas le sens et enrichit néanmoins son écriture poétique de nouvelles expressions.

Ainsi, toutes ces occurrences ont préparé l'image de « Inmovilizada tarde/ cercana al suicidio » qui ouvre le poème « Andrea y el tiempo » et vient signifier la tombée du jour. Notons enfin que la référence au suicide n'est pas non plus nouvelle puisqu'en plus d'apparaître plusieurs fois dans des poèmes de la correspondance<sup>811</sup>, ce terme figure dans le poème précédant, celui qui contient les vers de Juan Larrea : « cuando tenga la maldad de provocar suicidios/ entre las rosas »<sup>812</sup>. De la sorte, un réseau intratextuel se crée au fil des poèmes, permettant non seulement à l'auteur de se frotter à l'écriture poétique mais aussi de

<sup>807</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 150.

<sup>808</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document dont nous ignorons la numérotation, fol. 1.

<sup>809</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 6, fol. 4.

<sup>810</sup> LARREA, J., *Versión celeste*, op. cit., p. 111 : « [...] al discutir la utilidad de una selva lejana/ él acaba de perder la esperanza/ como se pierde un collar a las siete/ en vano es que se diga/ sonreír a pesar de todo no es asesinar la tarde/ aunque algunas plumas caigan de ella ».

<sup>811</sup> Par exemple dans BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 45, fol. 5 : « [...] oímos el suicidio de bronce/ del monumento que la generación/ vestida de mediterráneo/ inauguró a las acuaelas tibias ».

<sup>812</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 6, fol. 5.

procéder aux essais qui lui permettront de choisir l'image définitive qu'il pourra dès lors intégrer à son recueil. Pour concevoir « Inmovilizada tarde/ cercana al suicidio » l'auteur a donc dû faire voyager les mots de poème en poème. L'exemple du vers dont nous venons d'éclairer la genèse a illustré le fait qu'une idée ne se présente pas spontanément à l'esprit d'Efraín Huerta mais, au contraire, qu'elle résulte d'un travail accompli au fur et à mesure qu'il avance dans l'élaboration de son œuvre.

Le vers « Y mi cuerpo se deshace en gotas de mañana » qui clôt le poème « Elegía » constitue, lui aussi, un autre exemple de « vers voyageur ». Afin d'en éclairer la genèse, nous reproduisons ci-dessous les trois documents dans lesquels il intervient. Comme le montre l'image qui suit, les deux premiers font partie des poèmes de la correspondance tandis que le troisième correspond à la version publiée du poème dans le recueil *Absoluto amor* :

La mañana se deshace  
en agua fina.<sup>813</sup>

El rosario de nubecillas negras  
se deshizo en un gotear plateado;  
Necesito mucha luz  
para mis horizontes;  
La mañana se deshace  
en agua fina.<sup>814</sup>

y raíces como brazos sumidos en una nieve de santidad—,  
la misma ruta de mis dedos no podría encontrarte  
ahí donde te guardas tan perfecta.  
Yo no sabría elegir sino violentamente mi presencia:  
te llenaría de asombro; acaso tu memoria no me crea.  
Mi fatiga te gritaría un absoluto amor.  
Por el cristal de aumento de la luna  
la sonrisa de Dios estallarí.

Y mi cuerpo se deshace en gotas de mañana.<sup>815</sup>

Le tétradécasyllabe qui clôt le poème « Elegía » a été obtenu à partir d'un distique composé d'un octosyllabe et d'un pentasyllabe, apparu pour la première fois dans un groupement de textes de 1933 : « La mañana se deshace/ en agua fina »<sup>816</sup>. Aux pages suivantes, les poèmes qui succèdent à ce distique sont annoncées par la mention « *hai-kai* » signifiant ainsi que l'auteur a cherché à imiter la forme ramassée du *haïku* pour composer les courts poèmes de ce livret. Quoiqu'amputé d'un troisième vers, et sans véritablement atteindre le schéma syllabique du *haïku* (5-7-5), ce distique invite toutefois le lecteur à imaginer un paysage où la mélancolie se mêle à la pluie.

---

<sup>813</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24 bis, fol. 2.

<sup>814</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 9, fol. 2.

<sup>815</sup> Cette image correspond à la page 35 de l'édition originale du recueil *Absoluto amor* qui appartient au fonds Efraín Huerta de la BNM. Il s'agit de l'exemplaire numéroté 51 : HUERTA, E., *Absoluto amor*, México, Fábula, 1935, p. 35.

<sup>816</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n° 24 bis, fol. 2. On pourrait peut-être voir dans ce livret l'influence de la poésie de José Juan Tablada, bien que cet auteur ne soit pas mentionné dans le livret en question. On retrouve en revanche l'un de ses poèmes de *Monografías japonesas* (1914) recopié dans un cahier d'Efraín Huerta : BNM, *op. cit.*, boîte 2, document n° 75, fol. 49. Pour l'étude des *haïkus* de José Juan Tablada, voir en particulier l'étude d'Atsuko Tanabé, *El japonismo de José Juan Tablada*, México, UNAM, 1981. Le *haïku* est une forme qui a fait des émules dans la génération des poètes de *Taller* : Efraín Huerta s'en inspire pour réaliser ses « poemínimos » mais Octavio Paz aussi. Voir sur ce dernier point l'étude de GIRAUD, Paul-Henri, *Octavio Paz. Vers la transparence*, Paris, PUF, 2002, p. 127-140.

Ce distique réapparaît dans un autre petit cahier, où le vers est cette fois-ci inclus dans un court poème. On constate tout d'abord que ces deux vers viennent conclure le court poème et que leur isotopie a « contaminé » le reste du poème, puisque le verbe « deshacer » est conjugué et devient « deshizo », le motif de la pluie étant désigné par la métaphore « gotas plateadas ». On distingue en outre sur l'image une différence de teinte entre l'encre employée pour les quatre premiers vers et celle qui a servi à écrire les deux derniers : la première encre est plus foncée que la seconde. Ce détail suggère que les deux derniers vers pourraient avoir été écrits avant ceux qui les précèdent, ce qui expliquerait alors que le poète ait adapté le contenu de son texte à ces vers et qu'il ait agi à l'inverse. Ainsi « La mañana se deshace/ en agua fina » aurait stimulé par la suite la création de nouveaux vers.

Par ailleurs, ce distique n'est pas sans rappeler les vers du poème « Poema de un día » d'Antonio Machado :

¡Llueve, llueve ; tu neblina  
que se torne en aguanieve,  
y otra vez en agua fina!  
¡Llueve, Señor, llueve, llueve!<sup>817</sup>

Il est certain qu'Efraín Huerta s'en est inspiré car ce poème figure parmi ceux de l'anthologie de Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931*, qu'il a lue.

Ce même vers voyageur réapparaît enfin dans *Absoluto amor* mais affublé d'un sens un peu différent ; on le lit sous la forme suivante dans le poème « Elegía » : « Mi cuerpo se deshace en gotas de mañana ». Les deux vers du distique sont réunis en un alexandrin, mis en valeur non seulement par sa position en fin de poème mais aussi par l'espace ménagé avant le vers. Tout comme on l'observe sur la deuxième image, l'auteur lui a conservé sa position finale. En revanche, le sens du vers n'est plus le même car s'il repose toujours sur le verbe « deshacer », le mot « mañana » a migré au deuxième hémistiche – qui laisse encore entrevoir l'image de la pluie dans l'emploi du terme « gotas de mañana » – pour être remplacé par « mi cuerpo » au premier hémistiche. En outre, l'expression « gotas de mañana » n'est pas non plus nouvelle puisque l'auteur l'avait déjà employée dès 1933 dans le poème « Humedad lejana » dont le motif central était la pluie. Dans ce texte d'octobre, « gotas de mañana » faisait référence à la pluie baignant le visage de la femme aimée : « [...] humedad en tus labios de admirable diseño,/ hoja roja con gotas de mañana [...] »<sup>818</sup>. Aussi ce vers qui au départ décrivait un paysage pluvieux, vient désormais traduire dans « Elegía » le désespoir du sujet

<sup>817</sup> DIEGO, G., *Poesía española. Antología 1915-1931*, op. cit., p. 86.

<sup>818</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 1, document n°18, fol. 1.



poétique miné par l'absence de sa bien-aimée et qui devant l'imminence du jour à venir assiste désemparé à l'évanouissement de son espoir. Ce désespoir est tel qu'il s'incarne dans sa chair et le conduit à sa propre disparition. Le contraste entre un futur impossible, que traduisent les verbes au conditionnel de l'avant-dernière strophe, et le présent de « se deshace » de cet alexandrin, crée une opposition entre ses désirs irréalisables et la réalité implacable qui menace de lui être fatale.

À l'image des deux vers voyageurs dont nous venons de révéler la genèse, le style poétique d'Efraín Huerta n'est pas figé, mais il se construit, se définit et se déploie peu à peu. Alors que sa correspondance ne présente pas de véritables brouillons de l'œuvre, nous avons pu observer comment chaque texte peut malgré tout être envisagé comme le brouillon du texte suivant, générant ainsi à l'échelle de l'ensemble de la correspondance un tissu intratextuel commun au sein duquel une écriture poétique se façonne progressivement. Afin de compléter cette analyse, il serait du plus haut intérêt de découvrir à présent, à partir des versions manuscrites des poèmes qui composent *Absoluto amor*, la manière dont le poète a conçu son tout premier recueil de poèmes.





## Chapitre 8 : La genèse du recueil *Absoluto amor*

L'étude génétique d'une œuvre littéraire se fonde généralement sur les ratures, les substitutions, les biffures et autres remords que présentent ses brouillons rédactionnels. Mais que faire lorsque l'on ne dispose pas de ces précieux brouillons ? À défaut de détenir un dossier génétique complet du recueil *Absoluto amor* d'Efraín Huerta, nous nous proposons dans ce chapitre de tenter, malgré tout, de remonter le fil de la genèse de cette œuvre par le biais des versions manuscrites des poèmes présents dans sa correspondance avec Mireya Bravo. Pour ce faire, nous nous efforcerons de comparer ces textes avec leur version définitive publiée en août 1935. En effet, l'allergie à la biffure d'Efraín Huerta et surtout l'absence de brouillons rédactionnels de son œuvre nous invitent à nous tourner directement vers la version publiée. Or, cette version constitue forcément le résultat d'une révision des poèmes manuscrits qui dessinent les contours de l'avant-texte d'*Absoluto amor*. Notre analyse va donc devoir s'appuyer sur des corrections et des substitutions qui, si elles sont invisibles dans les versions manuscrites, se laissent entrevoir dans la version publiée. Malgré la pertinence de notre démarche, celle-ci, comme toute étude génétique, demeure toutefois inductive : dans aucun document du fonds Efraín Huerta, l'auteur n'explique les raisons de ces changements et encore moins l'idée générale qui préside à la production de son texte. Pourtant, il nous a paru que les différences entre la version manuscrite et la version publiée laissent percer le projet de leur auteur. Il nous incombe alors d'éclairer le sens qu'il a voulu imprimer à son recueil à partir de la confrontation entre la version manuscrite et la version publiée de ses textes.

Notre étude s'effectuera sur deux plans bien distincts : dans un premier temps, nous nous intéresserons à la structure de l'ensemble du recueil puis dans un second temps, nous nous arrêterons sur les modifications que l'auteur a apportées à certains poèmes avant leur publication. Cette double démarche correspond aux notions de « macrogenèse » et de « microgenèse » que Pierre-Marc de Biasi a définies de la manière suivante :

Ce genre d'analyse où les brouillons d'un passage sont examinés *au microscope* est appelé *microgénétique*, par opposition aux analyses qui s'intéressent à des phénomènes génétiques de grande envergure (structuration des plans et scénario, métamorphoses des grandes unités narratives, traitement des personnages, etc.), appelées *macrogénétiques*.<sup>819</sup>

---

<sup>819</sup> BIASI, P.-M., *La génétique des textes, op. cit.*, p. 104-105. C'est l'auteur qui souligne.

Même si le généticien s'appuie sur des manuscrits de romanciers pour concevoir ces deux notions, la distinction qu'il établit entre une analyse macrogénétique et une analyse microgénétique peut parfaitement s'appliquer à l'étude génétique d'une œuvre poétique : la première s'attachant à l'architecture générale du recueil et la seconde aux substitutions et aux déplacements dans le cadre du poème.

### 8.1 Remarques macrogénétiques : vers un resserrement de l'œuvre

Nous proposons d'examiner d'abord les révisions qui touchent à la structure générale de l'œuvre. Un document du fonds Efraín Huerta nous renseigne sur l'agencement général que l'auteur avait conçu deux mois avant la publication du recueil : il s'agit de l'index manuscrit d'*Absoluto amor*<sup>820</sup>. La mise en regard de ce document avec l'index définitif du recueil va révéler un phénomène de « resserrement »<sup>821</sup> se manifestant tant du point de vue numérique que thématique. Mais avant, il convient de nous tourner vers les pages qui le précèdent : cet index se déploie sur une page préalablement intégrée à un livret que l'auteur a intitulé « Índice de *Absoluto amor*, poemas de 1934 y 1935 »<sup>822</sup>, au dos de laquelle l'auteur a inscrit une dédicace à Mireya. Nous reproduisons ci-dessous cette dédicace liminaire :

Junio quince, 1935.

Mireya :

He aquí el ÍNDICE en lo que puede convertirse en el libro *ABSOLUTO AMOR*, si la fortuna poética mía lo desea y lo quiere. Todo el libro eres Tú. Eres tú, milagrizada en plata y verso. Serena estás ahí...

Efraín<sup>823</sup>

Comme nous l'avions souligné dans la deuxième partie de notre travail, il présente ici Mireya comme la muse à l'origine de ses vers. L'image qu'il emploie pour le lui signifier, « milagrizada en plata y verso » renvoie au motif de l'argent-métal qui envahit de nombreux textes du recueil. En outre, malgré l'incertitude qu'il exprime quant à la possibilité de publier

---

<sup>820</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 58, fol. 1 v°.

<sup>821</sup> Nous empruntons ce terme à Sabine Pétilion qui dans son article « Intentionnalité et révision à l'épreuve du manuscrit d'écrivain. Genèse de *Génitrix* de Mauriac » a mis en lumière les modifications que François de Mauriac a apportées à son œuvre et qui ont provoqué un resserrement thématique : PÉTILLON, Sabine, « Intentionnalité et révision à l'épreuve du manuscrit d'écrivain. Genèse de *Génitrix* de Mauriac », *Langages*, vol. 40, n° 164, 2006, p. 26-42.

<sup>822</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 58, fol. 1 r°.

<sup>823</sup> *Ibid.*, fol. 1 v°.

son livre, le titre est clairement défini. Or, ce n'était pas le cas en 1934 puisque dans une lettre qui n'est pas datée mais dont le contenu nous porte à penser qu'elle a été écrite à la fin de l'année 1934, l'épistolier affirme : « Definitivamente el año entrante publico mi primer libro. Versos. ¿Título? Versos de plata. Ciclo de plata. Brillo del cielo. Ensayos. Poesía primera. Poemas para Cara de Plata. »<sup>824</sup> En l'espace de quelques mois, le titre définitif s'est donc imposé à lui : il a choisi de reprendre celui de l'un de ses poèmes plutôt qu'un titre général invoquant ce motif. Selon nous, ce choix s'explique par le tournant thématique que le poème « Absoluto amor » impose au recueil et dont l'élaboration est postérieure à la date de rédaction de cette lettre<sup>825</sup>.

Le titre du livret « Índice de *Absoluto amor*, poemas de 1934 y 1935 » indique la manière dont l'auteur a pensé son œuvre : elle doit contenir l'ensemble des poèmes écrits au cours des années 1934 et 1935. Ce projet illustre le phénomène de foisonnement scripturaire que nous avons étudié au chapitre précédent : le poète procède à très peu d'éliminations dans le cadre des poèmes. Or, il semblerait que ce foisonnement s'incarne aussi au sein du recueil conçu pour regrouper de nombreux textes écrits au cours des deux dernières années. Mais en comparant l'index d'*Absoluto amor* à celui du livre une fois publié, on constate que la saturation qui était à l'œuvre dans les lettres dès 1933 a fait place à un resserrement. L'index manuscrit propose trois parties qui comprennent en tout 32 poèmes en vers libres auxquelles s'ajoute une section de sept sonnets. Tandis que cet index fait état de 39 poèmes, seuls 25 ont été maintenus dans la version imprimée. Comment expliquer ce resserrement numérique qui paraît aller à l'encontre des habitudes de création de l'auteur ?

Pour mieux le comprendre, nous reproduisons ci-dessous le document manuscrit. A la page suivante, nous présentons sa transcription à gauche et la reproduction de l'index de l'œuvre publiée à droite :

---

<sup>824</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 7, document n° 27, fol. 2. Malgré l'absence de date figurant sur cette lettre, elle a été écrite à la fin de l'année 1934 puisque l'auteur y fait le bilan de l'année passée et fait part à Mireya de ses projets pour l'année suivante.

<sup>825</sup> Voir *infra*, p. 393.

ABSOLUTO AMOR  
ÍNDICE

1

- 1 Ser de ti y en tu rostro
- 2 Nubes cerca de ti
- 3 Luz de luna de bahía
- 4 Me dio el amor en la frente
- 5 Silencio de hoja mojada
- 6 Nocturna avanza
- 7 Mis noches ya muertas
- 8 Amarlos de perfectos
- 9 Sin esa estrella tuya

2

- 10 Andrea y el tiempo
- 11 Arriba del silencio (La ausente)
- 12 De vena en vena los sonidos grises (Oda del destierro)
- 13 La palabra resbala (La edad de niebla)
- 14 Sucede que no entiendo esa claridad rubia (Primer Envío)
- 15 Labios como el sabor del viento en invierno (La estrella-poema de niebla)
- 16 Para poderte contemplar en el son de mi dolor (Segundo Envío)
- 17 Ahora te soñé, así como eras: sin deslices en la voz (Elegía)
- 18 Entre lirios azules y artistas de recuerdos (Pausa)
- 19 Sueño por entre las tinieblas; sueño amarillo (La invitada)

3

- 20 Cuando ya los sueños maduren (La fecha del canto)
- 21 Mañana la mañana sí cogerá tu nombre de mis labios (*Te llamaré mañana...P.S.*)
- 22 Es que te siento vivir la voz (Verdadero junio)
- 23 Ves que las sombras me tiemblan en la mano (Perfil de llamada)
- 24 Unas como azuladas espadas de crimen atraviesan el aire (Sacrificio)
- 25 Absolutamente un suicidio de claveles en el centro del alma (Diosa mía inquieta)
- 26 En el estanque y la noche la sombra de mi voz (Diosa mía serena)
- 27 Camino (A lo largo del viento)
- 28 Habría que esperar el tiempo noche (La enferma)
- 29 Bebiendo las sombras delgadas de los árboles (Estudio)
- 30 Como una limpia mañana de besos morenos (Absoluto amor)
- 31 Continuidad neblina prohibida (Continuidad)
- 32 Aliento de ángeles morenos (Final)

SONETOS

- |               |   |
|---------------|---|
| Primer soneto | Asombro y pausa muertos en el ruido                 |
| Segundo "     | Suena la tradición como madura                      |
| Tercero "     | Tan sólo la fatiga inadmisibile                     |
| Cuarto "      | Al tiempo en que tú misma te conviertes             |
| Quinto "      | Como mi pensamiento en tu pérdida                   |
| Sexto "       | Suerte guillotizada de mi tacto                     |
| Séptimo "     | La sombra de tu cuerpo es el indicio <sup>826</sup> |

---

<sup>826</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 58, fol. 4 r°. À droite : HUERTA, E., *Absoluto amor*, México, Fábula, 1935, p. 67-68.

Ces images nous révèlent que la structure générale d'*Absoluto amor* a peu changé puisque Efraín Huerta a maintenu les trois premières parties. En revanche, elles ont été amputées d'un grand nombre de poèmes. Quant aux sonnets de la dernière section, ils ont tout simplement disparu. Parmi les 14 poèmes éliminés, seuls deux poèmes nous sont inconnus, tous les autres se trouvant dans la correspondance du poète. Sur l'ensemble des poèmes de la première version de l'index, nous avons réussi à identifier 34 poèmes sur 39. Ce détail conforte l'hypothèse énoncée au chapitre précédent selon laquelle Efraín Huerta aurait eu pour habitude de transmettre à Mireya ses poèmes au fur et à mesure qu'il les rédigeait. S'il en avait été autrement, nous n'aurions pas identifié autant de poèmes du recueil dans les lettres du fonds. Il faut toutefois noter que ceux-ci sont dispersés dans les lettres et n'apparaissent évidemment pas en même temps.

### 8.1.1 Un resserrement pour contrer la répétition

Il nous est impossible de savoir si l'auteur a décidé de réduire de sa propre initiative le nombre de poèmes de son ouvrage ou bien si cette réduction lui a été suggérée par son éditeur. Quoi qu'il en soit, ce procédé a pour fonction d'épurer le texte en lui ôtant des poèmes répétitifs. En effet, les isotopies de certains textes éliminés du recueil, et dont la trace est attestée dans la correspondance, sont semblables à celles des poèmes conservés. C'est pourquoi afin de comprendre les raisons de telles suppressions nous reviendrons sur chaque poème éliminé.

L'index manuscrit comprend neuf poèmes dans la première section tandis que la version publiée n'en compte que six : les trois poèmes éliminés sont « Silencio de hoja mojada », « Nocturna avanza » et « Amarlos de perfectos ». Le premier ne se trouve ni dans les documents de 1934, ni dans ceux de 1935, de sorte que la seule information dont nous disposons sur ce poème est son premier vers. Rappelons à ce propos qu'aucun poème de la première section n'a de titre, ce qui explique que l'auteur les a désignés par leur vers initial. L'élimination de ce poème pourrait s'expliquer par son caractère répétitif puisque ce premier vers contient l'image de « la hoja mojada » qui surgit dès le début du poème « La fecha del canto » de la troisième section : « Cuando ya los sueños maduren/ y los ojos sean como las hojas mojadas »<sup>827</sup>. En revanche, le deuxième poème supprimé, « Nocturna avanza », se trouve aux côtés d'un autre poème de cette section « Me dio el amor en la frente ». Une date

---

<sup>827</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 23.



figure en bas de chacun de ces deux textes et indique qu'ils ont été recopiés ou élaborés le 15 janvier 1934. Nous reproduisons la page correspondant à « Nocturna avanza » :

Nocturna avanza  
soledades de agua  
hacia nosotros.

Pura de luz  
limpia de aire  
llena de mar.

Nocturna siempre  
marinera leve  
casi trasatlántica.

Volar de pájaro  
con plumas blancas  
de nube dulce.

Nocturna avanza  
Náutica y serena  
Sirena de plata.

Quince  
enero  
1934<sup>828</sup>

Contrairement à l'habitude adoptée par l'auteur pour rédiger soigneusement ses poèmes, il fait ici preuve d'une certaine négligence en inscrivant d'une main tremblante le poème sur cette page. La présentation des strophes de ce poème suggère qu'elles sont autonomes et rappellent de ce point de vue la forme du *haïku* qui se compose de trois vers. Bien que le premier vers soit toujours un pentasyllabe comme dans le modèle oriental, les deux autres vers de ces tercets ne correspondent pas toujours au mètre du *haïku* : pas d'heptasyllabe pour les vers centraux et seulement trois pentasyllabes pour les vers finaux. La disposition en décalage des strophes sur la page a peut-être incité l'auteur à ne pas l'insérer dans son recueil puisqu'aucun des poèmes du recueil ne présente un tel agencement. En outre, dans la première section il aurait été le seul à être composé de tercets : tous sont construits à

---

<sup>828</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 47, fol. 2 r°.

partir de quatrains excepté le dernier « Sin esa estrella tuya » qui n'est pas divisé en strophes. À cette différence formelle s'ajoutent des motifs déjà présents au sein des poèmes de cette section : le champ lexical de la mer est amplement développé dans deux poèmes qui le précèdent : « Luz de luna de bahía » et dans « Me dio el amor en la frente ». De plus, le motif sur lequel se fonde le poème et qui est la lente tombée du jour a déjà été évoqué dans « Luz de luna de bahía ». Enfin, malgré quelques échos sonores intéressants, comme celui de la rime interne de « nube dulce » ou encore celui que produit la paronomase entre « serena » et « sirena » à la fin du poème, les images qu'il charrie, comme par exemple la métamorphose de la femme en sirène, manquent, selon nous, d'originalité. Si ce texte avait été maintenu dans cette section il aurait semblé trop différent des autres par sa forme et trop redondant par son contenu.

Le troisième poème de cette section à ne pas apparaître dans la version imprimée est « Amarlos de perfectos ». Tel qu'il se présente dans un envoi de janvier 1934, il fait défiler d'un bloc des vers polymétriques sans les regrouper par strophes. Ce poème détonne dans ce recueil car bien qu'il fasse du silence son motif principal recoupant ainsi l'absence, thématique centrale du recueil, il ne se livre que par touches au lecteur du fait de la singularité de sa syntaxe se manifestant dès le tout premier vers. En effet, la préposition « de » y crée le trouble : habituellement convoquée pour traduire la provenance, cette préposition semble ici revêtir le sens causal de la préposition « por » comme dans le vers suivant. Nous reproduisons ci-dessous le poème :

Amarlos de perfectos  
 Desearlos por extraños  
 Beber los silencios  
 guardados en la palma de la mano  
 para que sepan del viento  
 de las risas y el zumbel hermosísimo  
 que el agua del amor  
 enseña en nuestros cuerpos  
 Ansiar un silencio negro  
 que nos hiera sangrando  
 va memoria  
 Vivir un silencio de plata  
 por la mañana  
 vivirlo con los ojos y los labios  
 En las manos  
 un silencio de nieve<sup>829</sup>

---

<sup>829</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document sans numérotation.

Le lecteur parvient toutefois à saisir au troisième vers que le mot « silencios » constitue le sujet auquel se réfèrent les adjectifs « perfectos » et « extraños » des deux premiers vers. L'emploi de plusieurs verbes à l'infinitif en début de vers – « amar », « desear », « beber » dans les trois premiers vers puis « ansiar » et « vivir » aux vers neuf, douze et quatorze – rappelle le poème qui ouvre le recueil « Ser de ti » et qui se construit de la même manière. Mais à la différence de ce dernier qui se présente comme une déclaration d'amour du sujet poétique pour la femme aimée, « Amarlos de perfectos » ne fait intervenir ni le « je » lyrique ni son interlocutrice. Seul le pronom de la première personne du pluriel dans les vers « que el agua del amor/ enseña en nuestros cuerpos » et « Ansiar un silencio negro/ que nos hiera sangrando » suggère que ce texte s'inscrit dans un contexte amoureux. De plus, du point de vue phonique, ce poème semble avoir été moins travaillé que les autres textes de la première section. Rappelons que ceux-ci laissent éclore un tissu sonore riche qui se déploie tout au long de la section alors qu'ici, il nous faut nous contenter de rimes irrégulières. C'est sans doute la qualité toute relative de ce poème qui a conduit l'auteur à s'en séparer.

À la différence de la première et de la troisième section qui ont toutes deux perdu trois poèmes, la section intermédiaire n'a été amputée que d'un texte : « Segundo Envío ». Nous n'avons malheureusement pas trouvé trace dans le fonds de ce poème commençant par ces mots : « Para poderte contemplar en el son de mi dolor » qui ne manquent pas d'éveiller le souvenir du poème « El son del corazón » de Ramón López Velarde<sup>830</sup>. Mais devant l'absence de ce texte dans la correspondance d'Efraín Huerta, il nous est impossible de savoir à quel point ce dernier est empreint de celui du poète mexicain. Néanmoins il paraît avoir été conçu en même temps que le poème « Primer Envío » devenu, dans la version imprimée, « Envío » du fait de la suppression de ce second poème : comme « Envío », il porterait sûrement sur la souffrance morale que provoque chez le sujet lyrique la perte d'Andrea : « [...] Sobre tu frente inteligente/ un poco de mi aliento,/ porque solo no entiendo muchos temas/ ni el deseo unificado de mi muerte »<sup>831</sup>.

Dans la troisième section, trois poèmes ont été supprimés : il s'agit de « Perfil de llamada », « Sacrificio » et de « Diosa mía inquieta ». Ce premier poème ainsi que le suivant, « Sacrificio » appartiennent à un livret du fonds daté de juillet 1934<sup>832</sup> : ils ont donc été

<sup>830</sup> LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesías completas y el minuterero*, op. cit., p. 234 : « ¡Oh, Psiquis, oh mi alma: suena a son/ moderno, a son de selva, a son de orgía/ y a son mariano, el son del corazón! ».

<sup>831</sup> HUERTA, E., *Poesía completa*, op. cit., p. 18.

<sup>832</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 32.

rédigés tôt et c'est peut-être ce qui explique que l'auteur ait préféré les éliminer de son livre. Ces deux longs textes se composent de la même manière puisqu'ils sont écrits en prose poétique et se divisent en plusieurs sections : le premier poème en compte trois tandis que le second en compte deux. « Perfil de llamada » fait écho au deuxième poème de la section, « Mañana la mañana » que lui avait inspiré le poème de Pedro Salinas « No te veo, bien sé »<sup>833</sup>. De plus, de même que les textes éliminés des deux premières sections, celui-ci porte sur un motif similaire. En effet, rappelons que « Mañana la mañana » joue sur le double sens que revêt le terme « llamada » en espagnol, désignant à la fois l'appel et l'action de nommer. Dans « Perfil de llamada », l'auteur convoque ce terme de la même manière : il désigne non seulement l'acte de nommer mais aussi l'appel téléphonique censé rompre le silence qu'engendre l'absence. La strophe suivante met en avant cet aspect :

Qué perfil de llamada se me queda en los labios  
como si no supiera que llamarte  
es pedir al espacio permiso  
de inquietar un segundo sus vanos.<sup>834</sup>

Ce poème n'exprime rien de plus que ce que « Mañana la mañana » a déjà exprimé. Voilà la raison qui pourrait expliquer sa disparition de la version définitive.

### 8.1.2 Quand resserrement rime avec adoucissement

En ce qui concerne les deux autres poèmes, ce n'est pas tant la répétition qui aurait pu motiver leur élimination du recueil que leurs motifs trop sombres : Efraín Huerta établit des corrections qui vont dans le sens d'un adoucissement thématique de son recueil. Le premier, « Sacrificio », met en scène le sacrifice physique de la femme aimée à laquelle le sujet poétique s'adresse. Le texte se divise en deux sections : dans la première, le poète décrit le décor du sacrifice en insistant particulièrement sur les armes du crime tandis que dans la seconde, le lecteur découvre que c'est la femme qui va faire l'objet de ce sacrifice. Certains vers font intervenir des isotopies particulièrement menaçantes comme dans les vers qui closent la première section : « Y en las azuladas espadas del crimen/ y las funestas livideces en germen de madrugada/ se arrodillan en silencio/ como brindando a tu blancura el sacrificio/ de un día »<sup>835</sup>. Mais, en réalité, le sacrifice dont il est question ici n'est pas aussi atroce qu'il n'y paraît puisque la fin du poème révèle que la femme sera donnée en offrande à la mer. Par sa thématique violente et surtout par ses motifs qui n'ont pas trait à l'absence, ce

<sup>833</sup> Voir *supra*, p. 301-302.

<sup>834</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n°32, fol. 1 r°.

<sup>835</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 32, fol. 4.

poème se distingue nettement des autres poèmes du recueil : mais celui-ci, en plus de renforcer le motif de la violence, ne correspond pas au message délivré dans le recueil définitif.

D'autres textes éliminés introduisent également des motifs détonnant avec le ton du recueil. Par exemple, la troisième partie contient un poème inspiré des *Fleurs du mal* et en particulier du poème « Hymne à la Beauté » de Charles Baudelaire. Efraín Huerta reprend le deuxième hémistiche du vers « Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! »<sup>836</sup> qu'il traduit en espagnol par « diosa mía serena »<sup>837</sup>. Dans l'index manuscrit, l'auteur avait proposé deux poèmes, l'un s'opposant à l'autre : « Diosa mía serena » et « Diosa mía inquieta ». Le second fait intervenir des motifs mortifères en parant la femme des attributs d'une sorcière. Il n'a conservé que le premier, ce qui suggère que ces motifs morbides n'étaient plus à son goût au moment de la publication du recueil. Pour mieux comprendre les raisons d'une telle élimination, il convient de revenir sur les poèmes « Diosa mía serena » et « Diosa mía inquieta » écrits respectivement en novembre 1934 et en décembre. Etant donné que « Diosa mía serena » semble avoir été élaboré avant « Diosa mía inquieta », nous reviendrons d'abord sur le poème qui a été conservé dans le recueil.

Dans le fonds Efraín Huerta, deux documents correspondent à ce poème. Tous deux présentent la même date du « 22 de noviembre », suggérant que cette date désigne non pas le moment de l'envoi du poème mais plutôt sa date de rédaction<sup>838</sup>. Dans les deux documents, le contenu du poème est le même : seule une biffure les distingue l'un de l'autre. Tous deux sont annoncés par une page de titre mais dans l'un des deux documents, le poème est annoncé par une dédicace à Mireya : « (Mireya siempre) Tercer poema del mes de noviembre para Andrea darling de plata, afortunadamente con su belleza y la de tres palabras de Charles Baudelaire. (Efraín de niebla) »<sup>839</sup>. Encore une fois, cette dédicace souligne que Mireya est toujours la muse des poèmes de son correspondant. Ici, le poète l'associe au motif du poème « Hymne à la Beauté » de Charles Baudelaire faisant d'elle la protagoniste de son poème. Nous reproduisons ci-dessous la version qui contient la biffure :

---

<sup>836</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, édition établie et mise à jour par Jacques Dupont, Flammarion, 2006, p. 75.

<sup>837</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 25. La traduction est un peu éloignée du vers original. Les traductions des *Fleurs du Mal* consultées au Mexique proposent une traduction plus littérale. Efraín Huerta ne maîtrisait pas le français, ce qui porte à croire qu'il s'est inspiré d'une traduction publiée mais qui a été révisée depuis.

<sup>838</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 31, fol. 3 et boîte 7, document n° 14, fol. 3.

<sup>839</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 31, fol. 2.

diosa mía serena  
Ch. Baudelaire

En el estanque y la noche la sombra de mi voz  
el hueco de tus manos  
como un antiguo espejo fabricado con la piel de unos senos  
suavísimos como un abismo de nieve

Una suave luz en tu cuerpo  
aire y luna de la noche  
el estilo perfecto de tus besos  
el golpe del cristal en tus piernas durísimas  
la magia dorada de tus cabellos

Que no descansa nunca ese algo de crepúsculo  
que ciñe tu cintura  
en cada segundo y en todo tiempo  
como si fuese un afortunado olvido del Angélico

Diosa mía serena  
ya no recuerdo qué paisaje de verano  
tenía que llevarte ayer  
pero en mi memoria caben cerca de cien recuerdos  
de fracasados ~~recuerdos~~ destierros

Hoy te mando la historia de un insomnio  
porque ya no me explico las noches  
ni el destino de las semanas  
sin el pulso de piedra de tu serenidad

veintidós de  
noviembre<sup>840</sup>

Seuls deux détails permettent de dissocier cette version de celle du recueil : la version manuscrite ne présente pas de ponctuation, tandis que dans la version imprimée, elle n'est pas omise. En outre, sur la page manuscrite se trouve une biffure qui disparaît évidemment lors de la publication. Cette rature présente peu d'intérêt du point de vue génétique car elle semble être motivée par la présence du vers qui la précède : le terme « recuerdos » est répété d'un vers à l'autre, provoquant ainsi la rature. Cette biffure laisse place à une substitution du terme « recuerdos » par « destierros » qui va être définitive puisque l'auteur va maintenir cette correction dans le livre publié.

Dans le poème allégorique de Charles Baudelaire, le sujet poétique, après avoir décrit la Beauté à la fois divine et infernale qui ensorcelle ceux qui la regardent finit, lui aussi, par tomber sous son joug en s'exclamant dans la dernière strophe :

---

<sup>840</sup> *Ibid.*, fol. 3.

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?<sup>841</sup>

Le ton et le sujet du poème d'Efraín Huerta sont évidemment différents de celui du poète français puisque le sujet lyrique ne s'adresse pas à la Beauté divinisée comme dans « Hymne à la Beauté » mais à la femme aimée. Toutefois ses qualités physiques y sont encensées et elle apparaît comme une incarnation de la Beauté sur terre. D'où l'allusion, à la troisième strophe, au célèbre peintre italien de la Renaissance, Fra Angelico. Bien que l'expression « *diosa mía serena* » constitue une traduction très éloignée du vers de Charles Baudelaire, elle constitue l'axe isotopique autour duquel l'épistolier compose le portrait de la femme ; la sérénité qui la caractérise se mue peu à peu en impassibilité au point de la changer en statue. La référence au « *golpe de cristal en tus piernas durísimas* » au vers huit ou celle du dernier vers du poème « *el pulso de piedra de tu serenidad* » participent de cette transformation en invoquant le motif de la dureté et de la pierre. Néanmoins, cette perfection est mise en péril dans la strophe finale évoquant le temps présent dans lequel le « je » poétique se trouve seul, privé de sa bien-aimée :

Hoy te mando la historia de un insomnio  
porque ya no me explico las noches  
ni el destino de las semanas  
sin el pulso de piedra de tu serenidad.

Ce constat d'absence ne le conduit pas à chercher désespérément la femme, comme le fait le sujet poétique de « l'Hymne à la Beauté » mais à prendre conscience que sans elle, sa vie est dénuée de sens. Même si le « je » poétique s'achemine vers l'amour absolu qui va se révéler dans le poème « *Absoluto amor* », il ne parvient toujours pas à s'extirper de l'abattement que l'absence de la femme provoque en lui. Le contexte nocturne dans lequel s'achève le poème révèle que ce chemin, s'il se laisse toutefois entrevoir, ne sera pas dépourvu d'embûches.

Dans l'index manuscrit, « *Diosa mía serena* » est accompagné de « *Diosa mía inquieta* ». Bien que ce dernier ne fasse pas directement référence au poème de Baudelaire, « *Diosa mía inquieta* » est postérieur à « *Diosa mía serena* » puisqu'il a été rédigé un mois après le premier. La disposition des poèmes l'un après l'autre signifie que l'auteur a voulu signifier le passage de la quiétude à celui de l'angoisse. Nous n'avons identifié qu'une seule version manuscrite de ce poème qui porte la date du 13 décembre 1934, de sorte que la genèse

---

<sup>841</sup> BAUDELAIRE, C., *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 75.

de ce poème nous reste inconnue. Toutefois, la présence d'une rature de substitution à la fin du texte semble nous indiquer qu'il a été écrit et donc élaboré directement sur la feuille. Il faut également noter que l'auteur a inscrit « Absoluto amor –seis– » sous le titre du poème, signifiant non seulement qu'il avait envisagé de placer ce texte en sixième position dans la troisième section du recueil et qu'il l'avait en tête dès la fin de l'année 1934 pour l'architecture générale de son recueil.

Au contraire de « Diosa mía serena » qui était relativement court (22 vers), celui-ci est plus long que le précédent et contient de très longs vers, ce qui donne davantage l'impression d'avoir affaire à un texte en prose poétique qu'à un poème. De plus, il n'est pas organisé en strophes bien dissociées comme « Diosa mía serena » mais égrène les vers les uns après les autres dans une strophe de quatorze vers suivie d'un quatrain et de trois tercets. La différence formelle entre les deux poèmes vient mettre en doute la possible complémentarité thématique que semblaient suggérer leurs titres. Nous avons reproduit ci-dessous la version manuscrite de ce poème :





les inquiétudes du sujet poétique. Pour ce faire et comme à son habitude, l'auteur procède par touches : il met en scène ici un monde urbain dominé par la mort avec « un suicidio de claveles » et « el cadáver del ruido ». Les éléments qui le composent apparaissent altérés comme le met en avant l'image surréaliste de l'écume jaillissant des gares : « la espuma delgada que se escapa de las estaciones ». La femme aimée n'est présente dans ce décor que sous la forme d'une photographie mais son image a tôt fait de se dissiper pour être remplacée par la présence troublante d'un démon, renvoyant cette déesse à un monde maléfique : « La noción de un demonio moreno con fiebre y las manos ardiendo en el hielo ». L'union des deux protagonistes semble impossible et le sujet poétique ne réussit qu'à étreindre du vide : « el abrazo es la fuga de los labios con las cabelleras ». Il apparaît comme dépossédé de sa propre existence et surtout de son passé qu'il réclame à la femme : « Devuélveme esa infancia que desconoces mía [...] ». Dans les quatre strophes qui suivent cette longue première strophe, l'inquiétude que le sujet poétique attribue à la femme est en réalité la sienne, motivée par l'imminence de la disparition de la femme : « Eres inquieta y un día tus manos habrán volado ». De ce point de vue, la rature de substitution qui se trouve dans cette avant-dernière strophe est révélatrice du sens que l'auteur veut imprimer à son texte : en biffant « el filo de tus dientes » et en le remplaçant par l'image créant un écho phonique « el sueño de tus senos », il signifie son désir de la rendre absente et donc invisible. De fait, « el filo de tus dientes » suggère l'idée de morsure et donc de contact entre les deux protagonistes tandis que « el sueño de tus senos » atténue la violence mais accentue l'absence renvoyant le corps de la femme aimée non plus dans le passé au moyen du souvenir mais dans le rêve. Alors qu'elle apparaît de plus en plus désincarnée, son souvenir ne cesse de croître dans l'esprit du sujet poétique à tel point que dans la dernière strophe, telle une lancinante obsession, elle ne s'impose à son esprit que dans le but de le faire souffrir : « tus dedos como sublimadas espinas, llegarán como brusca experiencia,/ a danzar sobre la arena cabal y suave de mi alma ».

Ce poème, à la différence de ceux de la deuxième et troisième section qui mettent en avant la douleur provoquée chez le sujet poétique par la perte de la femme aimée, va encore plus loin ici en convoquant un monde sombre peuplé d'êtres étranges et dans lequel évolue un « je » lyrique aux prises avec un désarroi grandissant. Ainsi, l'auteur s'éloigne de l'objet de son poème qu'il annonçait à travers son titre. Il est possible que ce poème ait été enlevé du recueil parce qu'il présentait des images trop négatives et surtout parce qu'il va à l'encontre de ce qui s'annonce dans « Absoluto amor ». Quoi qu'il en soit, l'élimination de « Diosa mía inquieta » va donc, tout comme celle de « Sacrificio », dans le sens d'un adoucissement

thématique du recueil. Entre « Diosa mía serena » et « Diosa mía inquieta », le poète a préféré conserver le poème le moins long et surtout celui qui donne une vision un peu moins violente du lien qui unit le « je » poétique à la femme aimée.

Par ailleurs, notons que cette expression « diosa mía serena » pour désigner la femme aimée plaît particulièrement à son auteur puisqu'il la réutilise dans un poème bien plus tardif « Breve canto de alegría » dans son recueil *Estrella en alto* publié en 1956. Ce poème se présente comme une déclaration d'amour à celle qui avait fait vibrer le poète des décennies plus tôt. En effet, bien qu'elle ne soit pas nommée clairement, Mireya se dresse entre la courbe de ce poème dans lequel l'auteur revient sur leurs premiers émois comme dans les vers suivants :

De pronto, yo te nombro con aquellas palabras  
que nos hicieron dueños de todos los azules:  
mariposa de plata, marina, maravilla,  
azucena de oro, verdecida ternura,  
mujer con alma, diosa, diosa mía serena.<sup>843</sup>

En reprenant les termes qu'il employait pour désigner Mireya à l'époque de la correspondance, Efraín Huerta lui renouvelle son amour : « Por ti estoy queriendo, queriéndote,/ cantándote: ¡alegría, alegría! »<sup>844</sup>.

Ainsi, l'élimination de certains textes de la troisième section contribue à un resserrement en cherchant à éviter les répétitions, d'une part, comme dans l'exemple de l'élimination de « Perfil de llamada », mais elle achemine le recueil vers un adoucissement thématique : le poète supprime de la troisième section les deux poèmes les plus sombres que sont « Sacrificio » et « Diosa mía inquieta ».

### 8.1.3 Vers un resserrement formel

L'index manuscrit du recueil présente une quatrième partie qui est totalement omise dans le livre publié et que l'auteur a simplement intitulée « Sonetos ». Il contient sept sonnets sans titre que l'auteur désigne par leurs premiers vers et que nous avons identifiés dans le fonds Efraín Huerta. L'ensemble de ces sonnets se trouve dans un livret de 1935 intitulé « Teoría del amor, año 1935 »<sup>845</sup>. Ce détail temporel indique qu'à la différence des autres poèmes du recueil, ceux-ci ont été élaborés plus tardivement. Quatre d'entre eux figurent

---

<sup>843</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 190-191.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>845</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 44.

également dans un autre livret et portent la même date de 1935, ce qui signifie que l'auteur les a conçus après tous les autres poèmes<sup>846</sup>. Dans ce cas, comment expliquer que l'auteur ne les a pas maintenus dans son livre ? C'est en nous tournant vers ces poèmes que nous pourrions répondre à cette interrogation.

Comme l'indique le titre du livret, ces textes s'inscrivent dans la même thématique que les autres poèmes du recueil : la thématique amoureuse. Ces sept poèmes comprennent 14 vers uniformément distribués en deux quatrains et deux tercets. L'auteur a respecté le schéma rimique du sonnet en proposant une structure classique avec des rimes embrassées (ABBA-ABBA) pour les deux quatrains – sauf dans le quatrième sonnet où l'auteur préfère la forme ABAB-ABBA – et des tercets à trois rimes dont l'organisation se présente ou bien sous la forme classique de CDE-CDE ou bien, comme dans le premier sonnet qui ne correspond pas à cette structure « *Asombro y pausa muertos en el ruido* », CDE-ECD. Bien que la plupart des vers de ces sonnets soient des hendécasyllabes, il arrive toutefois que le poète n'obtienne pas toujours des vers de onze pieds, ce qui explique la présence ponctuelle de décasyllabes ou de dodécasyllabes dans certains poèmes. Les motifs investis dans ces textes sont les mêmes que ceux qui sont présents dans le recueil : l'absence de la femme aimée surgit dans chacun d'eux. Comme à son habitude, dans un grand nombre de ses textes du recueil, l'auteur procède par touches pour mettre en lumière les émois du sujet poétique aux prises avec la souffrance que provoque chez lui l'absence de la femme aimée. Afin de mettre en lumière cet aspect, nous avons choisi de solliciter l'un de ces sonnets : il s'agit du quatrième qui débute par ce vers « *Al tiempo en que tú misma te conviertes* ». Nous le reproduisons ci-dessous :

---

<sup>846</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 25.

Al tiempo en que tú misma te conviertes  
universo de fugas y que viva  
y exhausta sombra de mis propias muertes  
te resuelves rumor de luz altiva,

el zumo de mi edad rápida viertes  
en abismos de niebla y fugitiva  
razón celeste mi alma a la deriva  
de los vientos, de siglos y de suertes.

Monumento a tu angustia que precede  
imágenes de ausencia inteligible  
–ingenua vista en que mi yo recreo–,

ritmo de amor sin prisas intercede  
o el sueño de una voz en que inasible  
respuesta sin premuras entreveo.<sup>847</sup>

La forme de ce poème correspond parfaitement à celle d'un sonnet puisqu'il compte 14 hendécasyllabes répartis en deux quatrains et deux tercets. Les rimes du premier quatrain sont suivies tandis que celles du second sont embrassées et celles des deux tercets correspondent au schéma à trois rimes (CDE). Tout comme dans les poèmes du recueil, l'auteur met en scène le sujet poétique qui s'exprime à la première personne et s'adresse à la femme aimée. À l'instar de nombreux poèmes d'*Absoluto amor*, le sens du poème ne se livre pas aisément au lecteur et il lui faut s'attarder sur les motifs auxquels sont associés chacun des protagonistes pour saisir la thématique principale du poème. La femme aimée apparaît dès le premier vers et le poète ne cesse de l'associer à l'isotopie de l'absence. Elle est tantôt désignée par « universo de fugas » et « exhausta sombra » tantôt par « rumor de luz altiva » dans le premier quatrain : « fugas », « sombra » et « rumor » sont autant de termes qui connotent l'absence. Cette tension est si palpable qu'elle se manifeste à travers la mort qui surgit derrière la femme et qui menace de faire du sujet poétique sa prochaine victime : « exhausta sombra de mis propias muertes ». Dans le second quatrain, celui-ci perd peu à peu ses repères comme si le vide évoqué dans la première strophe l'envahissait lui aussi. L'enjambement entre le troisième et le quatrième vers souligne la chute spirituelle qui s'amorce. Les deux tercets suivants continuent de filer la métaphore de l'absence que le « je » lyrique tente de compenser par le souvenir ou l'imagination. L'incise que constitue le dernier vers du premier tercet, « –ingenua vista en que mi yo recreo– », traduit son désir de panser sa

---

<sup>847</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 44, fol. 8 r°.

souffrance en imaginant la femme près de lui comme le suggère le verbe « recrear », ou bien en la rêvant comme dans le dernier tercet : « o el sueño de una voz en que inasible ». Mais la permanence de l'isotopie du vide dans ces deux strophes avec « ausencia » dans le premier et « inasible respuesta » dans le second sape son effort d'imagination. La perspective de remédier à cette douloureuse situation semble bien faible. En effet, le verbe qui clôt le poème « entreveo » laisse peu de chance à la possibilité de retrouvailles.

Cet exemple montre à quel point l'auteur tend à inclure les motifs poétiques qui lui sont chers dans tous ses poèmes, quelle que soit leur forme. Tant dans les textes des trois premières sections qui, la plupart du temps, se composent de vers libres, que dans ces poèmes à la forme figée, il évoque la même thématique de l'absence de la femme aimée à l'origine de la souffrance de l'amant. Une question se pose alors : pourquoi le poète a-t-il décidé de les supprimer d'*Absoluto amor* si ceux-ci correspondent aux motifs du recueil ? Il semblerait que cette élimination soit motivée par sa volonté de donner une cohérence, non pas thématique – dans la mesure où le recueil la présente déjà –, mais plutôt formelle : la forme fixe du sonnet aurait trop contrasté avec les autres poèmes du livre. Cette explication reste évidemment hypothétique mais elle pourrait justifier la suppression de poèmes qui, du point de vue thématique, n'auraient pas dénoté dans le recueil alors que du point de vue formel, ces textes se seraient fortement distingués des premiers.

Ainsi, la mise en regard de l'index manuscrit d'*Absoluto amor* avec l'index du recueil publié en 1935 nous a permis de revenir sur la genèse du recueil. Ces modifications macrostructurales ont eu pour fonction d'épurer l'œuvre de répétitions thématiques qu'aurait pu provoquer le maintien de certains poèmes et en particulier de ceux qui ont été éliminés de la première et de la deuxième section. Pour plusieurs textes, ce resserrement s'est également doublé d'un adoucissement thématique. Enfin, les poèmes les plus sombres ont été eux aussi éliminés, ce qui nous prouve que leur disparition va également dans le sens d'un adoucissement général.

## 8.2 Remarques microgénétiques

Nous allons nous attacher dans ce sous-chapitre aux versions manuscrites de certains poèmes et les confronter aux textes publiés afin de faire surgir certains détails microgénétiques susceptibles d'éclairer leur genèse.

Le premier élément qu'il convient de souligner ici tient au fait que sur les 25 poèmes d'*Absoluto amor*, seuls trois n'ont pas pu être retrouvés dans la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo. Il s'agit de « Mis noches ya muertas » de la première section, de « La ausente » et de « La estrella-poema de niebla » de la deuxième section. Malgré cette abondance de versions manuscrites, il nous semble difficile de les définir comme des « brouillons rédactionnels », d'une part, parce que l'auteur a tendance à effectuer peu de changements entre ces versions et celles de son livre publié et, d'autre part, parce que lorsqu'il apporte des modifications à ses textes, ces dernières ont plutôt lieu dans le passage du texte manuscrit au texte imprimé et rarement au sein du poème manuscrit lui-même. Quelques éléments de détail ont néanmoins retenu notre attention au point de nous mener vers la genèse de certains des poèmes du recueil ici cité.

L'allergie à la biffure d'Efraín Huerta s'incarne dans les versions manuscrites de ses poèmes car, si nous les comparons aux textes définitifs, sur les 23 poèmes identifiés, peu d'entre eux présentent des corrections majeures. En effet, d'une version à l'autre, il peut s'agir de corrections liées à la ponctuation, à l'orthographe ou encore à la disposition des vers sur la page. Concernant la ponctuation, nous pensons notamment au deuxième et au dernier poème de la première section, « Nubes cerca de ti » et « Sin esa estrella tuya » qui, dans leurs versions présentes, à en juger par le fonds, sont dépourvus de points et de majuscules que l'auteur a ajoutés avant de les publier<sup>848</sup>. L'orthographe constitue, elle aussi, la cible du correcteur puisque les fautes qui émaillent de temps en temps les textes manuscrits disparaissent dans leur version publiée. Néanmoins, certaines ont subsisté, comme le montre l'accentuation du pronom « ti » dans « Ser de tí ». Enfin, il arrive que l'auteur ait modifié l'organisation de son poème : par exemple, il avait d'abord décidé de diviser le poème « Estudio » de la troisième section en quatre strophes puis il semble avoir changé d'avis car ce texte se déploie en un seul mouvement dans *Absoluto amor*<sup>849</sup>.

L'auteur ne procède pas seulement à des modifications touchant la ponctuation, l'orthographe ou bien l'organisation du poème sur la page. Il lui arrive également de

---

<sup>848</sup> Pour « Nubes cerca de ti », voir le document dans : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 62, fol. 3 r°. Pour « Sin esa estrella tuya » : BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 34, fol. 4 r°.

<sup>849</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 36, fol. 3 r°.

supprimer des mots ou des vers qu'il décide plus radicalement de remplacer. Tout comme les modifications macrogénétiques apportées à la structure générale de l'œuvre que nous avons mises en lumière précédemment, nous allons observer que les changements microgénétiques s'effectuent également dans le sens d'un resserrement. Dans la sous-partie précédente, nous avons constaté qu'un resserrement numérique se double d'un resserrement formel. Or, cet effet « d'étranglement » de l'œuvre se manifeste aussi au sein des textes qui subissent des corrections de détail. Nous éliminons volontairement de la liste tous ceux dont les changements ne concernent que l'orthographe, la ponctuation ou bien la disposition des vers sur la page : ces changements nous semblent insignifiants et trop peu révélateurs du sens que l'auteur cherche à donner à son œuvre.

### 8.2.1 Vers une convergence isotopique

Nous avons montré dans la sous-partie précédente que le resserrement numérique du recueil a pour but principal d'éviter les répétitions de textes aux motifs trop proches. Or, un phénomène semblable se manifeste dans des textes ayant fait l'objet de corrections plus approfondies que celles portant sur la ponctuation ou l'orthographe. Il s'agit d'une concentration autour de termes qui font retour dans plusieurs textes du recueil et créent ainsi l'unité de convergence sous-tendant l'œuvre.

Dans la première section, une correction modifie la version manuscrite du poème « Luz de luna de bahía ». Il semble avoir été rédigé dans l'instant puisque l'auteur a inscrit en bas de la page : « Madrugada del 15 de enero de 1934 ». Il est intitulé « Momento de luz » et est accompagné d'un autre poème dont le titre est « Otro momento de luz »<sup>850</sup>. Comme le montre le premier index du recueil, ce texte, à l'image de ceux de la première section, n'a pas de titre. On note cependant que le premier vers du poème « Luz de luna de bahía » remplace le titre « Momento de luz » au sens où il fait, lui aussi, allusion à la lumière qui est, semble-t-il, le motif sur lequel l'auteur a insisté dans le titre. Seuls deux détails distinguent cette version manuscrite de la version imprimée. Tout d'abord, le poète a substitué le vers « luz que se bebía tu boca » par « luz que bebía tu boca », le rendant moins explicite. En effet, si dans ce dernier vers, le lecteur comprend que le nom « boca » est le sujet, la forme du vers ainsi que la ressemblance sonore entre les deux termes prêtent à confusion et l'on ne sait si le sujet du verbe est « luz » ou bien « tu boca », rendant ainsi la fusion entre la femme et la lumière plus serrée que dans la version antérieure. En outre, ce poème manuscrit présente au troisième

---

<sup>850</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 52, fol. 3 r°. Ce poème apparaît dans la correspondance au dos d'une publicité pour une bière, « Carta blanca ».



quatrain une rature de substitution qui est, selon nous, révélatrice de la volonté d'Efraín Huerta d'inscrire ses textes dans une isotopie que partagent les poèmes de la première section. Nous transcrivons ci-dessous la strophe :

con las ansias de los aires  
y el miedo ~~azul~~ verde a la muerte  
con sus doradas aletas  
y sus gracias marineras<sup>851</sup>

La biffure se porte sur l'adjectif « azul » immédiatement remplacé par « verde ». Ce changement chromatique pourrait paraître insignifiant s'il ne s'intégrait à un réseau de motifs s'étendant à toute la section. En effet, il annonce le chromatisme associé à l'eau et à la violence développé dans le poème qui lui fait suite, « Me dio el amor en la frente » : « Golpeóme labio de luna/ y esferas verdes de aire » et « Mar verde que me lastima »<sup>852</sup>. Aussi cette biffure est-elle motivée par le réseau chromatique que l'auteur entend tisser au fur et à mesure des poèmes de cette section. Contrairement au phénomène de resserrement observé au plan de la structure de l'œuvre et qui, dans certains cas, a pour fonction d'éliminer les répétitions de poèmes trop semblables, le resserrement qui est en jeu ici favorise au contraire la répétition générant un réseau de motifs communs.

De même, on retrouve ce type de rectification dans un poème issu, cette fois, de la troisième section. Il s'agit de l'avant-dernier poème : « Continuidad » rédigé en 1935. En comparant sa version manuscrite avec celle qu'a retenue le poète, on note que seul le premier vers a été modifié : il est passé de « Continuidad neblina prohibida »<sup>853</sup> à « Continuidad niebla prohibida ». Quoique de sens proche, le passage de « neblina » à « niebla » oriente le texte vers une insistance sur le terme « niebla » qui revêt un rôle important dans le recueil : le brouillard dans *Absoluto amor* symbolise l'absence de la femme aimée. La première strophe du poème souligne particulièrement cet aspect :

Continuidad niebla prohibida  
gota violeta declive de mi sueño  
rúbrica fiel de una misma palabra  
aurora torbellino desnudo

<sup>851</sup> *Ibid.*, fol. 3. Cette numérotation ne fait pas figurer de recto ni de verso.

<sup>852</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 11.

<sup>853</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 39, fol. 2 r°. Ce poème présente des blancs typographiques.

reflejo en ruinas de tu aniversario  
preguntas adheridas  
a la evasión solemne de tus muslos.<sup>854</sup>

La continuité à laquelle fait référence le titre du poème est celle du corps de la femme qui, baigné de lumière, se dessine à la fin du poème. Mais cette continuité est mise en péril par son absence qui, encore une fois, se traduit par un ensemble de termes dénotant le vide, lequel se marque dans les mots suivants : « niebla », « sueño », « torbellino desnudo », « reflejo en ruinas » et « evasión ». Cette isotopie ainsi que les blancs typographiques mettent en péril cette continuité et donc la perspective pour le sujet poétique de pouvoir s'emparer de ce corps qui semble s'offrir à lui. Certes, le terme « neblina » est très proche de « niebla » par le sens qu'il véhicule mais il ne répète pas « niebla » à l'identique. Or, si l'on considère l'ensemble du recueil, le terme « neblina » n'apparaît jamais, suggérant ainsi que l'auteur a choisi la répétition du même terme plutôt que l'emploi de synonymes. La modification qui s'effectue entre la version manuscrite et la version retenue fait donc sens au regard du traitement que l'auteur accorde au motif du brouillard dans son recueil et qu'il désigne par le mot « niebla »<sup>855</sup>. Ainsi, dans les deux poèmes évoqués, le poète a entrepris des corrections qui contribuent à une concentration autour des motifs déjà convoqués dans le recueil. Plutôt que de varier les occurrences, il choisit d'employer les mêmes termes que ceux déjà convoqués dans son recueil.

Pour comprendre la façon dont l'auteur conçoit ses textes, il convient d'étayer l'analyse des corrections de détail affectant quelques mots à l'aide d'une étude des changements qui touchent l'ensemble du poème. L'un des textes qui a subi le plus de modifications dans le passage de la version manuscrite par rapport à la version retenue pour la publication s'intitule « A lo largo de viento » et a pour sous-titre « Elogio de aniversario ». Ce texte figure dans un livret daté de février 1935, ce qui prouve qu'il a été écrit plus tard que la plupart des autres poèmes du recueil qui ont été écrits au cours de l'année 1935. Le livret auquel il s'intègre s'intitule « Aniversario-poemas ». Même si nous n'avons pas connaissance de la date de naissance de Mireya Bravo, il nous semble que ce livret a été pensé pour fêter l'anniversaire de leur rencontre qui a eu lieu le 3 mars 1933. En dépit du contexte réjouissant dans lequel il s'inscrit, nous observerons que ce texte, tout comme les poèmes de la deuxième et de la troisième section dont il fait partie, continue de convoquer des motifs sombres. Nous reproduisons à la page suivante le texte manuscrit à droite et le texte définitif à gauche :

---

<sup>854</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 30.

<sup>855</sup> Voir *supra*, p. 294 et s.

Camino  
con motivos de frío  
porque un helado viento de altiplanicie  
mordiéndome las espaldas de la tarde  
inútilmente clara  
asesina las sienas de las estatuas  
los talones sin alas de mi sombra.

Porque sin un espejo que romper  
inerte  
caería sin sentido  
en aquel amplio zócalo de recuerdos  
a la mitad del río  
en el vientre de los tranvías  
en el seno de unos ojos sin nada.

Me hieren sin querer  
las inmóviles ramas de los edificios  
los árboles sin manzanas  
la imagen de una tormenta sin memoria.

Sangrando  
con sus dientes helados  
las velocidades y las bocas  
una lluvia sin piernas  
y con los hombros cercenados  
moja el principio de la noche.

Las ruedas de los vientos  
hacen crujir las arterias  
de los ángeles rezagados en las avenidas.

Saltan a las tinieblas  
los huesos verdes del jardín  
enardecidos prestos con banderas de agua  
suerte resucitada  
a lo largo del viento.

Amada blanca  
así como las piernas de un viento  
abrumado de polos

Amada  
más amada que granitos de estrella  
que la ocasión heroicamente pura de tus senos  
que ilimitada suma de impurezas  
más todavía  
que el sueño dulce de tu perfil  
junto a mi propio cansancio  
que el suceso dorado de tus muslos.

Son como el esqueleto de la luna  
y unos labios mojados en anís  
esos pasos del viento  
como un espejo presentido

en el que un pico de canario se muere de amarillo  
pero a lo largo de sus espumas  
cuántas gargantas azules destilan un aceite invisible  
dentro del cual un pájaro se baña  
estremecido de reflejos  
qué de preguntas giran en la noche  
agitando pañuelos y camisas.

Eres en resumen lo desconocido de ti misma  
lo candente y sincero de tu cuerpo  
la fotografía de tus senos.

Eres un poco de camino en el viento.<sup>856</sup>

Dans ce poème, le sujet poétique déambule dans les rues de la ville, à la tombée de la nuit et le décor urbain, la nuit ainsi que le vent froid qui le glace créent le milieu hostile dans lequel il évolue. Pour mieux remonter le fil de la genèse de ce poème, nous allons comparer sa version définitive avec celle présente dans le fonds. Ce poème est très long puisqu'il se compose de onze strophes de taille très variable auxquelles s'ajoute un vers final : la strophe la plus longue compte onze vers tandis que la plus courte est un distique. Le poème est polymétrique et bien qu'il ne présente pas de rimes structurées, des répétitions phoniques s'y dessinent légèrement.

En confrontant les deux textes, nous constatons que dès la première strophe, l'auteur a décidé d'accentuer la violence de l'environnement dans lequel est placé le sujet lyrique. En effet, la première strophe subit de forts changements revenant en propre à la fois à son organisation et à son sens. En même temps que les trois premiers vers exposent le contexte – la tombée du jour et le vent froid de l'hiver –, ceux-ci présentent le sujet poétique comme la victime de ce vent glacial. Or dans la version manuscrite, le sens que l'auteur avait donné à cette strophe est bien différent :

Camino  
con motivos de frío  
porque un helado viento de altiplanicie  
mordiéndome las espaldas de la tarde  
inútilmente clara  
los talones sin alas de mi sombra  
asesinando las sienas  
de las estatuas.<sup>857</sup>

Outre le fait que la syntaxe des trois derniers vers change d'une version à l'autre, contrairement à la version définitive, ici c'est le protagoniste qui apparaît menaçant. En effet, l'absence de ponctuation crée une ambiguïté concernant le sujet du verbe au gérondif

---

<sup>856</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor*, op. cit., p. 51-53.

<sup>857</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 41, fol. 45 r°.

« asesinando » qui peut désigner tant « el viento helado » que « los talones ». Cette confusion de sens a dû interpeller l’auteur qui a corrigé l’organisation des trois derniers vers de la strophe, ne laissant aucun doute sur le sujet du verbe. Celui-ci est conjugué au présent de l’indicatif et est placé plus haut dans la strophe afin de bien signifier que son sujet est le vent. En outre, le poète a condensé les trois derniers vers en deux vers, créant ainsi une allitération sifflante qui renforce le caractère inhospitalier du contexte dans lequel évolue le protagoniste.

Comme le montre l’image ci-dessus, le poème était originellement divisé en six sections numérotées. Dans la version définitive, ces dernières n’apparaissent plus et ont laissé place à des séparations strophiques. Selon nous, cette différence se situe dans le sens d’un resserrement du texte : le lecteur prête moins attention aux divisions strophiques depuis qu’elles ont perdu leur numérotation et peut davantage se concentrer sur le texte. Dans les strophes suivantes, l’auteur continue de faire déambuler son protagoniste dans les rues de la ville qui se dessine à travers les références au « zócalo » suggérant que la ville dont il est question et qui est traversée par les tramways est sûrement la capitale mexicaine. Ce décor se révèle stérile et vient refléter la propre souffrance du « je » poétique dans la troisième strophe :

Me hieren sin querer  
las inmóviles ramas de los edificios  
los árboles sin manzanas  
la imagen de una tormenta sin memoria.<sup>858</sup>

À partir de la strophe suivante, les éléments du décor urbain augurent d’un dénouement funeste : la pluie vient se confondre avec la foule fragmentée et recouvre la ville d’un voile morbide menaçant de rattraper le sujet lyrique. Mais dès la septième strophe, un changement s’opère et le « je » poétique commence à convoquer la femme aimée. Celle-ci apparaît alors comme pour contrer l’hostilité de cet environnement violent. Pour comprendre le changement de motif qui a lieu d’une strophe à l’autre, nous reprenons l’organisation originale de ces deux strophes qui se présentaient comme suit :

Suerte resucitada  
a lo largo del viento.  
Amada blanca  
así como las piernas de un viento  
abrumado de polos  
Amada  
más amada que granitos de estrella  
que la ocasión heroicamente pura de tus senos  
que ilimitada suma de impurezas

---

<sup>858</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor, op. cit.*, p. 51.

más todavía  
que el sueño dulce de tu perfil  
junto a mi propio cansancio  
que el suceso dorado de tus muslos.<sup>859</sup>

Le motif de la résurrection y est clairement associé au retour de la femme aimée. Préalablement comparée au vent, la femme prend peu à peu corps au gré des vers de la strophe. Alors que le mot « amada » est mis en valeur par sa répétition au sein d'une même strophe ainsi que par sa position dans un seul vers pour sa première occurrence et dans le vers « amada blanca » pour la seconde, les modifications que l'auteur a apportées à ce passage tendent à mettre davantage la lumière sur la femme aimée. En effet, dans la version définitive du recueil, ces deux vers « Amada blanca » et « Amada » ouvrent deux strophes différentes créant d'une strophe à l'autre une répétition anaphorique insistant plus sur la protagoniste du poème. À partir de la neuvième strophe, le motif du poème s'est définitivement déplacé vers cette femme dont l'auteur va faire surgir le portrait physique :

Son como el esqueleto de la luna  
y unos labios mojados en anís  
esos pasos del viento  
como un espejo presentido  
en el que un pico de canario se muere de amarillo  
pero a lo largo de su espuma  
cuántas gargantas azules destilan un aceite invisible  
dentro del cual un pájaro se baña  
estremecido de reflejos  
qué de preguntas giran en la noche  
agitando pañuelos y camisas.

Dans cette longue strophe, l'auteur fait du vent autrefois désigné sous les traits d'une force inquiétante un être magique. Pour cela, il convoque les cinq sens : l'odorat avec l'anis, la vue avec les couleurs jaune et bleue, le goût avec l'huile, le toucher avec l'écume de l'eau dans laquelle se baigne le canari, l'ouïe avec le bruit de l'oiseau qui s'ébroue dans l'eau. Inattendue, cette saturation de sensations s'oppose aux motifs qui dominaient le texte jusqu'à présent. C'est un peu comme si le souvenir de la femme modifiait toute la perception que le sujet poétique pose sur le monde : autrefois lieu de mort et d'angoisse, la ville devient désormais un espace où règne la vie. Ce changement trahit la vision que le « je » poétique garde de la femme aimée : elle régit sa vision du monde. Tout comme dans le poème « Mañana la mañana », le sujet lyrique cherche à définir la femme mais, cette fois, cette quête ne passe pas par la recherche de son nom mais par l'affirmation de son identité que le sujet

---

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 52.

poétique définit dans les deux dernières strophes. Dans la version originale du poème, celles-ci étaient précédées de la strophe qui suit :

Amada blanca  
así como las piernas de un viento abrumado de polos  
un retrato de la más bella de las sirenas del pacífico  
está fijo en los muros de la ciudad que ha olvidado su nombre<sup>860</sup>

Alors que les deux derniers vers ont été supprimés, les deux premiers ont été placés plus haut dans le poème et ont servi, comme nous l'avons souligné, à amorcer le changement de ton du poème avec l'apparition de la femme aimée. Comme l'indique ce quatrain, l'auteur avait cherché à fondre la jeune femme au décor urbain en faisant d'elle le modèle d'une affiche. On peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé le poète à éliminer ces vers. Cette élimination fait écho à une autre suppression qui avait affecté l'un des poèmes éliminés de la première section, « Nocturna avanza ». Tout comme « A lo largo del viento », ce texte convoque le motif de la sirène par le biais d'une métaphore désignant la femme, image manquant quelque peu d'authenticité. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Efraín Huerta a décidé d'éliminer cette strophe-ci. S'ils avaient été conservés, ces vers auraient annoncé ceux de la fin du poème :

Eres en resumen lo desconocido de ti misma  
lo candente y sincero de tu cuerpo  
la fotografía de tus senos.

Eres un poco de camino en el viento.<sup>861</sup>

Le motif de la photographie aurait été annoncé par l'affiche de la sirène accrochée aux murs de la ville évoquée dans les vers supprimés. Or, sans cette information, cette image est troublante tant par l'allusion aux seins qu'à la photographie qui fige la femme sur le papier. Finalement, ces derniers vers ont pour but de concentrer le propos du poème comme l'indique l'expression « en resumen ». Ce portrait reste dominé par une dualité entre le vide symbolisé par « lo desconocido » dans le premier vers et le plein que les allusions physiques tentent de compenser. L'image de « la fotografía de tus senos », par la suppression des vers qui l'introduisaient, concentre finalement toute l'attention sur la femme représentée comme une image figée dans la mémoire de son amoureux. Notons toutefois que cette prise de conscience ne se fait pas dans la douleur mais dans la paix, à la différence des poèmes de la deuxième section qui insistent davantage sur la souffrance du « je » poétique. Ce dernier s'achemine

---

<sup>860</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 3, document n° 41, fol. 45 r°.

<sup>861</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor, op. cit.*, p. 52.

lentement vers la sérénité et la félicité que va lui procurer l'acceptation de son amour pour la femme.

Ainsi, nous avons pu observer que les corrections que l'auteur a entreprises au cœur des poèmes tendent à un resserrement autour de la figure féminine – motif structurant du recueil – en éliminant les passages qui ne renforceraient pas cet aspect. Cette manière de procéder s'illustre également dans un autre poème amputé d'une strophe dans la version publiée : « Verdadero junio ». Nous reproduisons ci-dessous le poème manuscrit ainsi que sa transcription :

Es que te siento vivir la voz  
junto a mi carne llena de absoluto  
y contener tu vida de fuego  
cuando roza la mía  
sin sueño sin murmullo de venas.

Tu voz salva el lindero de la música  
y exprime el aire  
como tus dedos las cerezas de junio  
en el cielo de junio  
como tu boca las rosas de junio  
en el prado de junio.

Te siento transparente con tanta vida  
que ya tus brazos queman  
y apresuran las pausas  
del abrazo.

Es que dentro de mí vive tu voz  
las pruebas son tu vida  
y tu viva mirada.

Y ya no puedo creer en la imprecisa  
fragilidad del mar de los cielos  
sin guardar el perfil de tu voz  
en las suaves paredes de mis oídos.<sup>862</sup>

Ce poème appartient à un livret de trois textes rédigés en juin 1934 « Un día de junio ». Sur ces trois poèmes, seul celui-ci a été conservé par l'auteur. Ce texte a donc été écrit plus tôt que les poèmes de la troisième section qui datent, pour la plupart, de 1935. Il présente des vers aux mètres différents et constitue une déclaration d'amour du sujet poétique à la femme aimée. Il s'en distingue également par ses motifs car, contrairement aux poèmes qui l'entourent et qui se nimbent d'obscurité, celui-ci est lumineux. En effet, le texte peint un décor estival avec l'évocation des cerises et des roses de juin rappelant sur ce point la

---

<sup>862</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 1, fol. 3 r°.



première époque poétique d'Efraín Huerta<sup>863</sup>. Dans la version définitive, ce poème comprend seulement quatre strophes tandis que la version manuscrite en compte cinq. Sûrement jugée trop répétitive par son auteur, la dernière strophe a été éliminée. Pour comprendre les raisons de cette suppression, il nous faut considérer le poème dans son intégralité. Tel qu'il se présente dans sa version définitive, le poème se construit sur un mouvement progressif amorçant son rapprochement avec la femme aimée. Si dans la première strophe, les deux êtres apparaissent séparés, un rapprochement s'opère par le biais de la « voix » de la femme à la strophe suivante. Celle-ci prend corps grâce à sa voix et s'incarne dans un décor estival : « como tus dedos las cerezas de junio/ en el cielo de junio/ como tu boca las rosas de junio/ en el prado de junio ». La répétition en fin de vers insiste d'autant plus sur cette indication temporelle du mois de juin qu'elle crée les uniques rimes du poème. Mais bientôt l'union des deux amants laisse place au souvenir, comme le suggère la strophe finale. L'hendécasyllabe qui ouvre ce tercet « es que dentro de mí vive tu voz » révèle qu'une évolution a eu lieu entre le premier vers du poème et celui-ci. La voix de la femme n'est plus celle qui l'accompagne mais celle qu'il a faite sienne, dévoilant de la sorte la force de son amour. La dernière strophe du poème manuscrit n'ajoute rien à cette conclusion et, selon nous, constitue la raison pour laquelle l'auteur l'a éliminée. En effet, celle-ci développe ce que l'auteur a déclaré dans la strophe précédente la rendant presque plus explicite : dans cette strophe la femme n'est plus évoquée qu'à travers le son de sa voix qui s'est imprimé dans l'esprit de l'amoureux. Or, en la passant sous silence dans ce poème, une ambiguïté subsiste quant à la véritable nature de leur union esquissée dans l'avant-dernière strophe. L'élimination de cette dernière strophe permet de recentrer le poème sur la possible union des deux protagonistes et surtout d'acheminer le lecteur vers l'affirmation de l'amour absolu de la part du sujet poétique dans le poème « Absoluto amor » de cette troisième section.

---

<sup>863</sup> Voir *supra* le point 7.3.3. du chapitre 7.

## 8.2.2 Un adoucissement à l'échelle du poème

Ces quelques remarques microgénétiques nous ont fourni l'occasion d'observer que les corrections entreprises par l'auteur s'opèrent dans le sens d'un resserrement autour des motifs principaux du recueil. Tant à l'échelle du mot supprimé ou remplacé qu'à l'échelle d'un poème entier, ces révisions ont pour objectif de créer une convergence isotopique autour des motifs du recueil. Néanmoins, parmi les modifications microstructurales qui se révèlent dans la mise en regard des versions manuscrite et publiée, certaines traduisent un adoucissement thématique. Il s'agit d'un phénomène que nous avons observé dans notre étude macrogénétique qui se reproduit également au plan microgénétique.

Pour cela, nous pouvons confronter la version manuscrite du premier poème du recueil, « Ser de ti » à sa version imprimée. Ce poème appartient à une lettre datée du 25 mars 1934<sup>864</sup>. Nous reproduisons le poème manuscrit ci-dessous avec sur la gauche la version définitive du poème :

Ser de ti y en tu rostro  
asir nuestros espacios;  
limitar lo invisible  
Muy cerca de tus labios.

Prenderme con mi noche  
y olvidarme en tus aguas;  
deshojar nuestros campos  
en el cristal del aire.

En medio de mis años  
intimar tus corolas  
y en el claro de tu alma  
deslizar mis delirios.

Ser de ti con la música  
que inventamos al mundo  
y en el contorno nuestro  
cristalizar paisajes.<sup>865</sup>

Quelques détails le distinguent de sa version publiée mais le changement le plus important concerne le deuxième vers du quatrain final puisque « que inventó nuestro mundo » est devenu « que inventamos al mundo » dans le texte retenu. Le changement fait des deux amants désignés par le « nosotros », non plus des êtres passifs comme dans la première

<sup>864</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 14, fol. 7 r°.

<sup>865</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor*, op. cit., p. 9.

version, mais les acteurs de leurs vies, ce qui change radicalement le sens du poème. Bien entendu, il n'est pas exclu que cette correction lui ait été conseillée pour éviter la répétition du pronom « nuestro » d'un vers à l'autre, mais le fait qu'elle se soit soldée par un changement de sujet suggère que l'auteur a cherché à détourner le sens d'origine. Les amants apparaissent comme les véritables protagonistes de leur histoire. Cette ouverture est significative quant au cheminement que le sujet poétique va effectuer tout au long du recueil : bien qu'il se laisse emporter par le désarroi dans la deuxième section, l'affirmation finale de son amour absolu pour la femme met en évidence sa capacité à défier son destin.

Cet aspect est évidemment mis en avant dans le poème « Absoluto amor ». Ce poème qui porte le titre de l'ouvrage est d'une importance capitale car il concentre la thématique centrale du livre et vient conclure l'aventure amoureuse qui s'est tissée tout au long du recueil. C'est en confrontant la version manuscrite de ce poème à la version définitive que nous allons pouvoir observer que les changements les plus infimes peuvent se révéler être les plus décisifs non seulement pour le poème mais aussi pour l'œuvre tout entière. Nous transcrivons la version manuscrite à droite et la version publiée à gauche :

Como una limpia mañana de besos morenos  
cuando las plumas de la aurora comenzaron  
a marcar iniciales en el cielo. Como recta  
caída y amanecer perfecto.

Amada inmensa  
como una violeta de cobalto puro  
y la palabra clara del deseo.

Gota de anís en el crepúsculo  
te amo con aquella esperanza del suicida poeta  
que se meció en el mar  
con la más grande de las perezas románticas.

Te miro así  
como mirarían las violetas una mañana  
ahogada en un rocío de recuerdos.

Es la primera vez que un absoluto amor de oro  
hace rumbo en mis venas.

Así lo creo te amo  
y un orgullo de plata me corre por el cuerpo.<sup>866</sup>

Como una limpia mañana de besos morenos  
cuando las plumas de la aurora comenzaron  
a marcar iniciales en el cielo. Como recta  
caída y amanecer perfecto.

Algo de sirena en tu manera de ser esbelta  
te creo sí una marina en fuga  
con un mucho de espuma teñida  
en el olor magnífico de los besos no dados

Tu clásico perfil  
sustraído por el vacío de las espinas oscuras  
y palabra clara del deseo

Amada inmensa  
como una violeta de cobalto puro  
y la palabra clara del deseo.

Gota de anís en el crepúsculo  
te amo con aquella esperanza del suicida poeta  
que se meció en el mar  
con la más grande de la perezas románticas.

Te miro así  
como mirarían las violetas una mañana  
ahogada en un rocío de recuerdos.

Y ya son tres veces que un absoluto amor de oro  
se me va de las venas

Así lo creo te amo  
y un orgullo de plata me corre por el cuerpo.<sup>867</sup>

Comme le montrent ces deux transcriptions, deux corrections ont été apportées à ce poème avant qu'il ne soit publié. Tout d'abord, la version manuscrite présentait huit strophes alors que la version publiée en possède six. Deux strophes ont donc été supprimées. C'est, tout d'abord, la deuxième strophe qui ne va pas être retenue par le poète. Celle-ci décrit la femme aimée sous les traits d'une sirène. Or, nous l'avons vu, il s'agit d'un motif que l'auteur a décidé de corriger ou d'éliminer des textes dans lesquels il apparaissait : la référence à la sirène a disparu dans « A lo largo del viento » et « Nocturna avanza » n'a pas été, quant à lui, retenu. En ce qui concerne l'autre strophe supprimée, nous pouvons noter cette volonté d'adoucissement thématique car il s'agit d'une strophe dans laquelle la femme est présentée de manière assez négative puisqu'elle est associée aux « épines » soulignant par-là qu'elle est encore à l'origine de la douleur du sujet poétique. Or, comme nous l'avons expliqué dans le sixième chapitre, consacré à l'étude du recueil, le tournant thématique de celui-ci a lieu dans

<sup>866</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 3 bis, fol. 3 r°. Vo

<sup>867</sup> HUERTA, E., *Absoluto amor*, op. cit., p. 59.

ce texte. C'est là, en effet, que le sujet poétique déclare son amour absolu pour la femme absente. S'il avait maintenu cette strophe dans le poème et en particulier les deux premiers vers, ce tournant aurait été plus nuancé, d'autant que ces deux vers montrent de façon explicite que l'absence de la femme a engendré une souffrance sans nom que symbolisent les épines obscures. En éliminant cette strophe, le poète adoucit le poème et permet de mener le lecteur vers cette affirmation finale. L'absence de la bien-aimée est compensée par l'avènement d'un amour pur qui lui rend la félicité.

En outre, entre la version manuscrite de « *Absoluto Amor* » et sa version publiée, on observe un changement qui, quoique minime, infléchit totalement le sens du poème. L'auteur a transformé les vers « Ya son tres veces que un absoluto amor de oro/ se me va de las venas » en « Es la primera vez que un absoluto amor de oro/ hace rumbo en mis venas ». Les deux vers, qui auparavant évoquaient le suicide et la disparition de l'amour, transmettent désormais l'idée d'une vie nouvelle qui trouve son origine dans l'amour. Le poète a gardé le mètre du vers, un heptasyllabe, mais le sens et bel est bien modifié. De ce fait, nous observons que grâce à cette correction subtile, le sens général du texte change. En d'autres termes, elle vient modifier l'interprétation globale de l'œuvre : l'issue d'*Absoluto amor* n'est pas fatale comme aurait pu croire le lecteur de la première version car elle s'achève dans un élan d'espoir.

Ainsi, les corrections apportées au manuscrit avant sa publication et que nous avons pu observer dans les lettres d'Efraín Huerta montrent que son travail d'écriture a été ordonnateur de sens. Le poète a élagué son recueil pour n'en laisser que l'essentiel : l'élimination des sonnets est particulièrement révélatrice de sa volonté de doter son œuvre d'une unité formelle. De même, les micro-corrrections ont souligné un phénomène d'adoucissement thématique créant un équilibre final. Dans ce travail de relecture que s'est imposé le poète et qui manifeste sa maîtrise du verbe poétique, une véritable conscience poétique est née.





## Conclusion provisoire

Il ressort, au terme de l'analyse que nous venons de mener portant sur la genèse de l'écriture d'Efraín Huerta et sur celle de son premier recueil se dégage un certain nombre d'observations.

Tout d'abord, force nous est de constater que cette correspondance se prête parfaitement à l'approche génétique. En effet, bien que les poèmes qui la composent ne constituent pas à proprement parler des « brouillons rédactionnels » tels que les définit Pierre Marc de Biasi, il s'avère toutefois que les textes qui parsèment cette correspondance sont aussi riches d'informations que peuvent l'être de véritables brouillons d'auteurs. La nature des précisions que nous avons recueillies sur les procédés scripturaires du poète nous a démontré la validité d'une telle démarche.

Nous avons pu, dans un premier temps, éclairer les habitudes d'écriture de l'auteur qui, si elles paraissent d'abord relever de l'anecdote, se révèlent néanmoins essentielles à la compréhension de la genèse de son écriture. Le rapport qu'entretient le poète à l'écriture poétique est fortement marqué par la pratique épistolaire. D'une part, sa correspondante et confidente Mireya, en plus d'endosser le rôle de muse, est placée dans le secret de la création littéraire par l'envoi systématique des poèmes. Il fait de celle-ci le témoin de son cheminement poétique en lui adressant très régulièrement ses textes. D'autre part, la rédaction poétique se place dans une durée semblable à celle de l'échange épistolaire. Tout comme des lettres, les poèmes sont écrits au gré du moment. Ces deux détails pourraient paraître anecdotiques s'ils n'éclairaient pas en creux certains procédés scripturaires.

L'analyse génétique de quelques poèmes inédits de cette correspondance a permis de distinguer certains aspects de l'écriture d'Efraín Huerta. Nous avons observé, d'abord, qu'il est, à cette époque, allergique à la biffure et que, par conséquent, plutôt que de revenir plusieurs fois sur un même texte, il préfère réinvestir des motifs proches d'un poème à l'autre, créant ainsi un réseau isotopique commun à de nombreux écrits. La récupération constante de motifs semblables se manifeste parfois par ce que nous avons appelé « le vers voyageur » : les vers migrent d'un texte à l'autre et se gorgent de sens nouveaux au hasard de leurs apparitions. Une telle pratique explique l'abondance de textes poétiques que présente cette correspondance : la profusion numérique des textes se double alors d'un gonflement de sens des motifs qu'ils convoquent.



La genèse de ce premier recueil s'est révélée à travers les documents manuscrits du fonds qui nous ont permis d'approcher l'œuvre dans une perspective, elle aussi, génétique dans le second chapitre. En nous arrêtant non seulement sur l'architecture générale du recueil – qu'il nous a été donné d'observer dans la version manuscrite du recueil –, mais aussi sur des éléments microgénétiques – à l'échelle du poème –, nous avons pu établir un double constat.

D'une part, qu'elles touchent la structure globale de l'œuvre ou les vers des poèmes, les corrections s'opèrent dans le sens d'un resserrement qui se manifeste sur plusieurs plans. Les corrections sont, tout d'abord, d'ordre formel puisque l'auteur élimine de son recueil les poèmes qui ne présentent pas la même forme que la majorité des textes qui le composent. Ensuite ce resserrement se veut numérique car Efraín Huerta supprime plusieurs textes de son recueil. Enfin il est thématique : le poète cherche à articuler ses textes autour d'un réseau isotopique commun et tend par conséquent à éliminer de son œuvre des occurrences trop éloignées ou trop redondantes.

D'autre part, tant sur le plan macrogénétique que microgénétique, nous avons souvent constaté que ce resserrement se double d'un apaisement thématique. En effet, certaines occurrences jugées trop sombres par l'auteur disparaissent au profit de motifs plus doux. De ce point de vue, les infimes corrections apportées à « *Absoluto amor* », poème qui revêt une place essentielle dans le recueil, ont montré que l'auteur a imprimé à son texte, au moyen de corrections précises, un sens opposé à celui de départ et modifiant de la sorte l'interprétation qui pouvait, à l'origine, en être proposée. Aussi, outre le fait qu'elle constitue une voie d'exploration idéale pour ce type de documents manuscrits inédits, l'approche génétique a permis de saisir non seulement la genèse de l'écriture de ce poème mais aussi la genèse de son premier recueil.

Cette étude génétique d'*Absoluto amor* vient compléter l'analyse que nous en avons proposée dans la deuxième partie de cette thèse et montre qu'un processus de dévoilement se fait jour aussi bien du point de vue isotopique que du point de vue de l'écriture. En effet, la conquête thématique qui avait eu lieu dans l'œuvre se double, à la lumière de ces documents manuscrits, d'une conquête formelle. Aussi, l'amour absolu qui se révèle à la fin du recueil est-il celui qui se joue dans la relation amoureuse certes, mais aussi le signe de la maîtrise poétique de l'auteur. Les nombreuses corrections qu'il a apportées à son recueil montrent que son rapport à l'écriture est, lui aussi, absolu : l'auteur domine enfin l'écriture.





# Conclusion générale



Au terme de cette étude portant sur les lettres que le poète Efraín Huerta a adressées entre 1933 et 1935 à Mireya Bravo, celle qui deviendrait son épouse en 1941, nous pouvons affirmer que contrairement à ce que ce dernier déclarait en 1965 lors d'une conférence au Centre Culturel Hispano-mexicain, la connaissance des premiers textes d'un auteur n'entame pas forcément son image si l'étude menée se donne pour vocation de mettre en avant le caractère littéraire de ses premiers textes inédits. Plutôt que de considérer les lettres et les poèmes qu'elles contiennent en nous concentrant sur la qualité de leur facture littéraire, nous avons préféré les apprécier comme des textes témoignant de l'apprentissage, par l'auteur, de l'écriture poétique. En d'autres termes, il s'est agi pour nous de mettre au jour – pour mieux les saisir – les différentes étapes de la genèse de l'écriture d'Efraín Huerta, d'une part, et de la genèse de son premier recueil *Absoluto amor*, d'autre part. Les errements, les répétitions et autres fourvoiements qu'induit tout apprentissage sont bien évidemment présents dans ces documents mais ils n'ont pas constitué la cible de notre étude ou, du moins, s'ils en ont fait l'objet, nous ne les avons pas considérés comme tels, notre approche n'ayant pas pour fin d'évaluer la qualité de ces textes. Il est évident que ces poèmes de jeunesse sont souvent inaboutis mais c'est justement cet inaboutissement qui a constitué le fil d'Ariane de notre réflexion. Nous nous sommes intéressée aux différentes manifestations de l'inachèvement s'exprimant à la fois dans le rapport que l'auteur a établi avec la littérature de son temps, celle des années 1930 au Mexique, mais aussi dans ses pratiques scripturaires. En cherchant à comprendre le lien que l'auteur entretient avec la lecture et l'écriture à cette époque, nous avons élaboré notre étude sans nécessairement chercher à estimer la valeur de ces textes inédits.

Nous devons toutefois reconnaître qu'en exhumant une correspondance aussi riche et aussi intime que celle-ci, nous avons, pour reprendre l'expression qu'emploie Geneviève Haroche-Bouzinac, commis « une infraction »<sup>868</sup>. Parcourir des lettres qui ne nous sont pas adressées revient en quelque sorte à lever le sceau de la missive et à rompre de la sorte le secret de la correspondance. Néanmoins, la démarche que nous avons choisi d'adopter s'est davantage intéressée au caractère littéraire de ces lettres qu'aux données biographiques qu'elles véhiculent. En effet, si nous avons éclairé fragmentairement certains aspects de la vie de l'auteur, l'essentiel de notre travail a porté sur ses lectures et ses débuts en poésie.

---

<sup>868</sup> HAROCHE-BOUZINAC, G., « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », *art. cit.*, p. 198.

La perspective originale que nous avons adoptée dans cette thèse permet d'affirmer d'ores et déjà que pour comprendre l'œuvre du poète mexicain Efraín Huerta, et en particulier son œuvre de jeunesse, il est désormais impensable de faire l'économie de la consultation du fonds qui lui est consacré à la Bibliothèque Nationale du Mexique.

Grâce à ce travail de recherche, nous avons révélé tout un ensemble de documents inédits qui n'avaient jamais été étudiés jusqu'alors. Il s'agit d'informations auxquelles personne, hormis la famille du poète, n'avait eu accès de manière aussi extensive. Mónica Mansour, quelques années après le décès de l'auteur, avait publié *Efraín Huerta: Absoluto amor*, un ouvrage contenant des reproductions de nombreux documents personnels d'Efraín Huerta, mais n'y avait pas ajouté d'analyse ou de commentaires. Il était donc urgent de compenser ce vide en s'arrêtant sur ces documents riches de renseignements relatifs à la trajectoire de l'auteur. Nous avons pu ainsi connaître sa formation, ses lectures, l'origine de certains de ses motifs poétiques des années 1930 mais aussi découvrir la genèse de son premier recueil qui, lui aussi, avait éveillé un faible intérêt chez les critiques. C'est pourquoi dans notre thèse, nous avons cherché à dépasser la démarche documentaire proposée par Mónica Mansour afin de véritablement pénétrer dans ces documents intimes et en extraire le suc poétique.

L'une des caractéristiques essentielles des lettres étudiées réside dans la profusion et la précision des références littéraires qu'elles contiennent. Par les échanges portant sur la littérature qu'établissent Efraín et Mireya, nous avons pu constater que le poète s'est formé dans ses premières années d'étude en lisant les poètes de la génération antérieure à la sienne, les Contemporáneos, mais aussi les poètes espagnols de la génération de 1927, ainsi que d'autres auteurs contemporains de langue française comme Jean Cocteau, Jules Supervielle ou André Gide. L'un des intérêts majeurs de cette correspondance est donc qu'elle dévoile le contexte culturel et surtout littéraire des années 1930 au Mexique. En confrontant ces résultats avec les quelques travaux qui ont été menés sur les premiers écrits d'Octavio Paz par Anthony Stanton dans *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)* et Klaus Müller-Bergh dans « La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta »<sup>869</sup>, nous avons observé que les résultats de nos recherches confirment les conclusions de ces derniers et, plus encore, permettent de les compléter. Certes, il ne s'agit pas des mêmes auteurs mais ils ont tout deux baigné dans un contexte culturel identique. Aussi pouvons-nous affirmer que ces lettres

---

<sup>869</sup> MÜLLER-BERGH, Klaus, « La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta », *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, n° 74, enero-mayo de 1971, p. 117-133.

n'éclaircit pas seulement la bibliothèque d'un homme mais plus largement celle de toute une génération.

En outre, nous ne nous sommes pas contentée de relever les différentes références littéraires palpables dans ces lettres mais nous avons également tenu ces traces de lectures pour notre objet d'étude. En effet, les lettres de ce fonds nous ont permis de saisir l'ampleur de l'incidence que ces lettres ont connue sur les débuts poétiques d'Efraín Huerta. En analysant les nombreuses citations qui émaillent ses missives, nous avons découvert la place fondamentale que le poète accorde à la lecture lors de ses années de formation. Tout au long des trois années sur lesquelles nous nous sommes concentrée, nous avons constaté une nette évolution dans son rapport aux textes d'autrui. L'auteur procède, au gré de ses lectures, à la collecte de citations qu'il emploie pour les mémoriser. Puis, il fait de ces citations une source d'inspiration poétique à l'origine de plusieurs de ses poèmes. À partir de là, le poète n'hésite pas à s'appropriier les citations en les détournant. Certains exemples tirés des lettres de 1935 sont particulièrement éloquents telles les citations de Jules Supervielle qui, par de subtils changements, sont apprivoisées et transformées par le copiste.

L'observation minutieuse des lettres des trois premières années de la correspondance (1933-1935) a permis de nuancer les conclusions de certaines études concernant le degré d'engagement politique d'Efraín Huerta. Nous pensons notamment à Guillermo Sheridan qui, dans *Poeta con paisaje* déclare que dès son arrivée à l'ENP, Efraín Huerta cherchait à convertir les fondateurs de la revue *Barandal* au communisme :

A diferencia de otras publicaciones juveniles, *Barandal* se abstenía tenazmente de discutir asuntos de «organización social» a pesar de que Efraín Huerta y Enrique Ramírez y Ramírez presionaban los flancos para orientarla hacia la política. Huerta, que ya no tomaba muy en serio su educación y prefería tres militancias: el amor, la poesía y el activismo político, les había sido presentado por Rafael Solana y por Carmen Toscano<sup>870</sup>.

Contrairement aux affirmations de Guillermo Sheridan, nous avons observé, d'une part, qu'Efraín Huerta n'a jamais participé à *Barandal* ni à la revue qui lui succède, *Cuadernos del Valle de México* puisqu'il ne commence à collaborer qu'en 1936 à des revues littéraires, telles celle de Rafael Solana *Taller Poético* et, d'autre part, qu'il ne propose pas de poèmes particulièrement engagés à cette période. Ensuite, une lecture attentive des lettres de cette époque a prouvé que les textes de ces années-là ne sont pas encore marqués par le militantisme. Aussi, à la différence de ses camarades de l'ENP, jusqu'en 1936, l'antifascisme

---

<sup>870</sup> SHERIDAN, G., *Poeta con paisaje*, op. cit., p. 126.



n'est clairement pas ce qui le motive. Sa cause est complètement autre. Le critique a donc été victime des clichés véhiculés à propos du poète mexicain qui ont eu tendance à en faire un militant convaincu dès son plus jeune âge. Or, le retour à ses archives personnelles est de nature à rétablir la vérité sur ce point et à dévoiler les clichés qui persistent quant à la figure du poète mexicain de l'entre-deux-guerres.

Un autre enseignement majeur de cette étude de la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo réside dans l'hybridation du genre épistolaire et du genre poétique qui se joue dans les lettres. S'y entremêlent, en effet, discours poétique et discours épistolaire car tandis que les lettres accueillent matériellement des poèmes en leur sein (le poème est contenu dans l'envoi), les poèmes se substituent souvent à la lettre (un poème est donné ou envoyé en guise de lettre). La frontière qui se dessine entre l'épistolaire et le poétique se révèle alors bien ténue : le poème et la lettre fusionnent – dans la mesure où le premier investit matériellement la seconde – mais ils se fécondent aussi mutuellement. Ainsi, la richesse de ce fonds est double puisqu'il est à la fois une source incontestable d'informations concernant l'auteur mais représente également un seuil d'entrée vers ce processus toujours un peu énigmatique qu'est celui de la création.

Afin de saisir pleinement les liens que la pratique épistolaire et l'écriture poétique tissent entre elles dans les missives du poète mexicain, nous avons souhaité étudier l'incidence que la première exerce sur la seconde dans le cas spécifique d'Efraín Huerta. Nous en avons conclu que la structure de la correspondance – avec la présence obligatoire d'un destinataire – cadre son écriture poétique sans l'atrophier. Par son statut de destinataire, Mireya devient progressivement la muse de l'auteur et finit par se changer en protagoniste d'un grand nombre de ses poèmes. Ainsi, l'épistolaire contribue à la mise en place d'un geste scripturaire et représente un véritable laboratoire d'écriture. En écrivant à Mireya, le poète s'exerce finalement à écrire Mireya. C'est pourquoi au terme de notre deuxième partie, nous avons tenu à proposer une étude du premier recueil de l'auteur, *Absoluto amor*, pour souligner le lien qui s'instaure entre l'écriture épistolaire et l'écriture poétique. Nous avons choisi de mener cette étude à partir des théories portant sur la signifiante en poésie avancées par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, les poèmes aux tramés phoniques riches se prêtant à ce type d'analyse. En abordant ce recueil à la lumière de la correspondance, nous sommes allée au-delà de ce que José Homero avait proposé, en 1991, dans *La construcción del amor. Efraín*

*Huerta, sus primeros años*. Contrairement à nous, ce dernier n'avait pas eu accès à ces documents inédits. Notre étude d'*Absoluto amor* a mené à la conclusion suivante : malgré l'importance de la pratique épistolaire dans l'acquisition du langage poétique, le poète montre par ce recueil qu'il n'en est pas pour autant prisonnier et qu'il réussit à se frayer son propre chemin créateur en dehors du modèle épistolaire. Ce recueil, qui est à lui-même sa propre référentialité, met en scène un sujet lyrique parti à la conquête de la femme aimée. L'étude des principales isotopies qui parcourent cette œuvre a mis en avant tout un processus de dévoilement amoureux conduisant à l'affirmation de l'amour absolu par le sujet poétique et le libérant de la douleur que lui provoque l'absence de la femme aimée.

La troisième facette majeure de cette correspondance tient à la présence, au sein des lettres, de nombreux poèmes qui dévoilent la part cachée de l'œuvre : son processus créateur. Par les poèmes qu'elles accueillent, les lettres mettent au jour non seulement les habitudes d'écriture de l'auteur mais aussi la genèse d'un grand nombre de ses motifs poétiques. Ainsi, cette thèse vient apporter sa pierre à l'édifice de la critique génétique appliquée à des auteurs d'Amérique latine, d'une part, et montre qu'une correspondance de cette nature peut être abordée sous l'angle génétique au même titre que des manuscrits d'auteur, d'autre part. Les conclusions auxquelles nous sommes parvenue confirment la validité de notre angle d'approche. En effet, en considérant certains poèmes comme des brouillons de l'œuvre nous avons observé que l'auteur est allergique à la biffure. Plutôt que de revenir plusieurs fois sur un seul et même texte, il choisit de réinvestir des motifs récurrents dans des poèmes différents, ce qui aboutit à la création d'un réseau de signification s'étendant à toute la correspondance. Nous avons également procédé à une analyse de toutes les corrections que l'auteur a effectuées d'une version à l'autre de son recueil *Absoluto amor*. Celle-ci a montré que les modifications, tant au plan de la structure du livre qu'à l'échelle du vers, ont joué un rôle essentiel dans la genèse du recueil. En touchant aussi bien à l'infime qu'à l'intime, ces retouches nous ont permis de porter un regard nouveau sur cette œuvre mais aussi sur l'écriture du poète qui n'avait jusqu'à présent pas fait l'objet d'une analyse génétique.

Du point de vue méthodologique, notre travail a montré combien les archives personnelles d'un auteur peuvent être précieuses pour pleinement saisir le sens et la portée des textes composés à telle ou telle période de sa vie. Pour aborder les lettres de la première

moitié des années 1930, nous avons choisi de construire notre travail autour de trois grandes notions qui nous ont semblé les plus à même d'éclairer la poésie d'Efraín Huerta : l'intertextualité, la pratique épistolaire et la notion de genèse. En effet, au fur et à mesure que nous apprivoisons ces lettres qui, malgré de nombreuses lectures, gardent toujours une part de mystère, ces trois aspects sont apparus et, plutôt que d'en proposer une analyse chronologique – étude qui aurait été envisageable puisque les lettres sont souvent datées – nous avons opté pour construire notre réflexion autour de ces trois notions. L'objectif était donc de nous glisser progressivement dans cette correspondance en partant des traces de la lecture que représentent les citations pour peu à peu nous acheminer vers la genèse de son recueil.

À cette fin, nous avons toujours retenu une méthode contrastive. La comparaison entre plusieurs textes a constitué notre démarche principale, l'objectif étant d'observer tant les recoupements que les différences existant entre les divers documents sélectionnés. Dans la première partie consacrée à l'étude des références littéraires et à leurs conditions d'apparition dans les lettres, nous avons cherché, dans un premier temps, à situer la référence dans son contexte d'origine pour ensuite la comparer avec le texte, épistolaire ou poétique, qui l'accueille. Ainsi, nous avons pu saisir les modifications apportées à la référence du texte source au texte final. Cette démarche contrastive a éclairé l'évolution du rapport que le poète entretient avec la littérature dans ses premières années de correspondance. Si, d'abord, il tend à ne pas modifier le texte de départ et à lui accorder une place de premier choix dans ses lettres – nous pensons par exemple à certains poèmes d'autrui copiés entièrement et adressés à Mireya en 1933 ou 1934, – par la suite il s'en éloigne progressivement, sans pour autant s'en détacher totalement. C'est alors qu'il s'en empare subtilement et les intègre à ses textes en modifiant le sens par d'infimes changements. Cette mise en regard du texte d'origine avec celui investi dans la lettre a donc constitué une méthode efficace qui a porté ses fruits : nous avons pu, ce faisant, découvrir tout un aspect inconnu de la formation littéraire du poète. En effet, sans avoir consulté cette correspondance, personne ne pourrait soupçonner le poids que la lecture a joué dans sa formation littéraire.

C'est également par une mise en regard de plusieurs documents relevant de la correspondance que nous avons révélé la nature du lien qui unit la création poétique et la pratique épistolaire dans ces lettres. En recensant les habitudes scripturaires de l'auteur, les lieux et les moments auxquels il s'y adonne, nous avons dressé un bilan des caractéristiques propres à l'écriture épistolaire susceptibles de mener l'auteur à l'écriture poétique. En outre,

c'est en collectant les différentes façons que l'auteur a de traiter Mireya que nous avons pris conscience de l'importance qu'elle revêt dans le processus de création poétique. Tantôt Mireya, tantôt Andrea, celle-ci s'incarne peu à peu dans le poème. Or, pour arriver à cette conclusion, il nous a fallu mettre en perspective de nombreuses lettres et recenser leurs points communs et leurs différences.

En outre, c'est également par une démarche comparative que nous avons éclairé non seulement la genèse du style de l'auteur mais celle de son œuvre. Celle-ci dessine les contours d'un chemin qu'emprunte tout généticien : il doit mettre en perspective diverses versions d'un même texte pour comprendre son évolution dans le temps et les modifications significatives que lui apporte l'auteur. Après avoir préalablement analysé le recueil et avoir souligné ses principales caractéristiques, la mise en regard de certains poèmes entre eux nous a conduite à conclure que l'auteur pratique la répétition de motifs en instaurant ainsi un réseau de signification commun. Enfin, la comparaison a constitué la démarche fondamentale de notre étude génétique sur les brouillons d'*Absoluto amor* puisque nous avons identifié dans le fonds les différentes versions des poèmes du recueil et avons ainsi remonté progressivement le fil de sa genèse. En partant de la version publiée du livre dont les motifs principaux avaient été analysés antérieurement, nous avons découvert que le recueil n'avait pas été conçu de la façon dont il s'est présenté dans sa version définitive. Nous en avons tiré la conclusion suivante : le dévoilement amoureux qui se dessine dans le recueil se double d'un dévoilement formel. Aussi, *Absoluto amor* n'est pas uniquement le récit de la conquête de l'amour par le « je » poétique mais il est aussi celui de la conquête de son auteur sur le verbe poétique. Il s'agit là d'une véritable avancée dans la connaissance de la poésie d'Efraín Huerta qui n'aurait pas pu être menée sans une étude génétique des poèmes contenus dans la correspondance. Aussi, la démarche génétique vient compléter l'interprétation littéraire de ce recueil en dessinant les contours d'un avant-texte qui à force de corrections et de modifications s'incarne sur la page et y prend définitivement forme.

Enfin notre travail a permis de révéler un fonds magnifique tant du point de vue visuel – l'écriture de l'auteur est non seulement tout à fait lisible mais souvent émaillée de petites décorations rappelant la calligraphie – que du point de vue de son contenu riche de détails à la fois biographiques et littéraires. En les abordant à travers le prisme des trois notions choisies, nous avons pu en révéler les aspects littéraires les plus féconds. Comme nous l'avions précisé

dans l'introduction, les lettres retenues pour l'étude sont, pour la plupart d'entre elles, celles qui ont précédé la publication du premier recueil, c'est-à-dire les lettres de 1933, 1934 et 1935. Aussi, bien que notre thèse ait permis d'identifier les différentes particularités de ces documents, il reste de nombreux documents qui ne demandent qu'à être exhumés. Le nombre de lettres sur lesquelles nous nous sommes appuyée dans cette thèse reste assez réduit si nous le comparons à l'ensemble des documents qui composent le fonds Efraín Huerta : 110 contre 964 documents au total. Mais rappelons que la correspondance est la pièce maîtresse de ce fonds non seulement par la quantité de lettres qu'elle présente – elles sont au nombre de 287 – mais aussi par le foisonnement documentaire des missives qui la composent.

Les pistes qu'il nous reste à explorer ont trait au type de document choisi. Elles peuvent venir approfondir certains aspects que notre étude a mis en avant ou au contraire s'intéresser aux documents ultérieurs aux deux premières années et que nous avons volontairement laissés de côté. Concernant le premier point, même si nous nous sommes efforcée d'étudier le plus précisément possible les documents choisis, nous avons conscience que la richesse de ces documents dépasse le cadre de notre thèse. C'est le cas pour la réflexion que nous avons menée dans l'avant-dernier chapitre et qui portait sur le « style » de l'auteur. Nous avons montré les principales caractéristiques de son écriture de l'époque, et en particulier, l'absence de brouillons rédactionnels : l'auteur réécrit toujours des textes faisant, de près ou de loin, intervenir les mêmes isotopies. Ce constat mériterait d'être étayé par de nombreux autres exemples tirés des lettres de cette correspondance. Les conclusions auxquelles nous sommes parvenue sur cet aspect pourraient constituer le point de départ d'une étude génétique de grande envergure portant sur les premiers poèmes de l'auteur. Il nous semble que la notion de répétition constituerait un axe propice au développement de cette étude : la répétition des mots et des motifs poétiques d'un poème à l'autre serait une approche permettant de mettre en lumière de manière exhaustive la genèse de son écriture.

Nous avons, de propos délibéré, souhaité ne pas restreindre notre thèse à cet aspect génétique pour véritablement élargir notre analyse et faire ressortir les caractéristiques principales de cette correspondance. Or, en considérant les poèmes de cette époque, nous avons pris conscience du goût d'Efraín Huerta pour la répétition de mots d'un poème à l'autre et qui s'explique en partie par ce que nous avons appelé le phénomène du « vers voyageur » – le vers réapparaissant de façon plus ou moins semblable d'un texte à l'autre. Cette répétition se manifeste non seulement à l'échelle de la correspondance mais aussi à l'échelle des poèmes : la répétition d'un même mot dans un seul poème constitue l'une des particularités de

son écriture. Nous n'avons souligné que quelques aspects mais notre champ d'étude pourrait être élargi à d'autres isotopies afin d'en donner une vision complète. Si nous ne nous sommes arrêtée que brièvement sur ces aspects, c'est que pour un premier travail de recherche sur ce fonds, il nous a semblé plus approprié d'en donner une vision globale sans pour autant perdre de vue les détails. En entamant directement une étude génétique sur cette correspondance, nous aurions couru le risque de laisser de côté les deux autres thématiques fondamentales à partir desquelles nous avons élaboré notre étude : l'intertextualité et la pratique épistolaire.

Une autre piste de recherche s'offre dans la mise en regard des documents de jeunesse avec des textes postérieurs. En effet, notre recherche n'a d'intérêt que si elle est relayée par un travail reprenant les aspects que nous avons développés pour les mettre en relation avec les textes qu'Efraín Huerta a écrits après 1935. Pour donner un exemple, le caractère intertextuel des premiers poèmes ainsi que l'importance que la lecture revêt pour l'auteur, deux aspects que nous avons mis en avant dans notre première partie, expliquent, selon nous, un fort caractère intertextuel dans certains de ses textes postérieurs. Nous pensons par exemple au poème « Amor, patria mía » paru en 1980 dans *Transa poética* mais rédigé entre 1973 et 1978, qui, tout en plaçant les protagonistes dans un contexte amoureux et même érotique, détourne le discours du héros de l'Indépendance du Mexique, Miguel Hidalgo y Costilla<sup>871</sup>. Il ne s'agit pas d'un phénomène isolé dans l'œuvre de l'auteur puisque les « poemínimos » écrits dans les dernières années de sa vie sont eux aussi fortement marqués par l'intertextualité. Ils sont construits à partir de textes détournés et modifiés de façon à provoquer le rire du lecteur. Aussi, ce goût pour la transformation des sources palpable dans les textes écrits à la fin de sa vie s'explique par l'intérêt qu'il a manifesté très tôt pour la lecture ainsi que pour la pratique citationnelle. C'est pourquoi il nous semble qu'à l'avenir, pour comprendre l'écriture de l'auteur, il faudra revenir à ces prémices littéraires et au rapport à la littérature qui se manifeste dans ses premiers écrits personnels et que nous avons éclairé dans cette thèse.

Comme nous l'avons souligné, ce travail de recherche n'a exploré qu'une partie du fonds Efraín Huerta. Or, il reste de nombreux documents à exploiter et en particulier des textes qui pourraient venir compléter l'étude génétique amorcée dans la troisième partie de notre travail. Lors de la consultation du fonds, nous avons laissé de côté de nombreux

---

<sup>871</sup> Voir à ce propos notre article : POUZET, Isabelle, « Un regard sur la Patrie : “Amor, patria mía” », in BENMILOUD, Karim, FRANCO, Jean, AUBAGUE, Laurent, DOMINGO, Paola, LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Le Mexique 1810-1910. De l'indépendance à la révolution 1810-1910*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 163-174.

documents, en particulier des poèmes manuscrits et tapuscrits parce qu'ils ne correspondaient pas à la période sur laquelle porte notre étude. Toutefois ceux-ci constituent, à nos yeux, un nouveau terrain d'exploration pour saisir la genèse de certains textes. À titre d'exemple, la boîte 6 du fonds Efraín Huerta contient plusieurs poèmes dans leur version manuscrite ou bien tapuscrite tels « Amor patria mía »<sup>872</sup>, « Barbas para desatar la lujuria »<sup>873</sup>, « Avenida Juárez »<sup>874</sup>, « El Tajín »<sup>875</sup>, « Farsa trágica del presidente que quería una isla »<sup>876</sup> ou encore « ¡Mi país, oh mi país! »<sup>877</sup>. Or, c'est en confrontant la version publiée de ces poèmes à celle contenue dans le fonds que de nouvelles conclusions ne manqueront pas d'advenir.

Concernant la recherche génétique, il serait enrichissant de poursuivre notre réflexion en étudiant des poèmes retouchés par l'auteur plusieurs années après leur rédaction. À l'occasion de la réédition de ses poèmes dans son anthologie *Poesía 1935-1968* publiée par Joaquín Mortiz, Efraín Huerta a procédé à des corrections et même à des éliminations de ses poèmes de jeunesse. Il serait intéressant, de ce point de vue, de comparer la version de la première publication avec celle de 1968 pour saisir la façon dont le poète considérerait, trente ans plus tard, ses textes de jeunesse. Cette publication à « retardement » a éveillé notre curiosité : nous avons par exemple retrouvé dans la correspondance le poème « Cordial y apasionado retrato de Anna Sten » dédié à l'actrice russe Anna Sten dans un courrier de 1934<sup>878</sup> alors qu'il ne le publie qu'en 1973 dans le quotidien *El Nacional*<sup>879</sup> non sans avoir procédé à de nombreuses corrections au préalable. Le mystère de cette publication à retardement nous amène à penser que l'auteur continuait, même des années plus tard, à relire ses textes de jeunesse. Aussi, une étude comparative de textes écrits et publiés à de nombreuses années d'intervalle pourrait permettre de saisir pleinement l'intention du poète.

Ces quelques perspectives de recherche nées de notre étude de la correspondance d'Efraín Huerta à Mireya Bravo montrent la densité de ce fonds. Notre travail, qui s'est limité à des documents en se plaçant sur un laps de temps très court (1933-1935), contraste avec les deux thèses consacrées à Efraín Huerta dans les années 1980 qui cherchaient à embrasser la totalité de son œuvre. Or, il nous a paru qu'en nous concentrant sur des documents datant de cette période, nous pourrions saisir pleinement les principaux aspects de son écriture à cette

---

<sup>872</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 6, document n° 8.

<sup>873</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 6, document n° 58.

<sup>874</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 6, document n° 2.

<sup>875</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 6, document n° 43.

<sup>876</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 6, document n° 4.

<sup>877</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 6, document n° 3.

<sup>878</sup> BNM, FR, AEEH-MB, boîte 2, document n° 15.

<sup>879</sup> HUERTA, E., *Poesía completa, op. cit.*, p. 574.

époque et ainsi comprendre la façon dont il s'est formé à la poésie, d'une part, et dont il a élaboré son premier recueil, d'autre part. Les pistes de recherche que nous venons de formuler montrent que le travail que nous avons effectué sur ces documents était nécessaire pour permettre de « baliser » ce fonds inédit et d'en faire ressortir les trois principaux aspects : l'intertextualité, la pratique épistolaire et la genèse d'un style et d'une œuvre.

Aussi, cette thèse, tout en proposant un objet inédit et une méthode innovante, a cherché à mettre au jour toutes les caractéristiques fondamentales de cette correspondance, laquelle est désormais devenue un matériau indispensable pour comprendre l'œuvre du poète Efraín Huerta. Nous l'avons conçue comme une première étude sur le fonds Efraín Huerta conservé à la Bibliothèque Nationale du Mexique et espérons, dans ce sens, qu'elle saura susciter de nouvelles analyses qui permettront à leur tour de faire avancer la connaissance de l'œuvre du poète mexicain.





# Bibliographie



## **I Sources manuscrites :**

**Archives épistolaires Efraín Huerta-Mireya Bravo, Fonds Réserve, Bibliothèque Nationale du Mexique, Mexico, :**

### **Documents mentionnés :**

**Boîte 1 (contient 31 documents) - Correspondance Efraín Huerta-Mireya Bravo 1932-1933 :**

Document n° 1, document n° 2, document n° 3, document n°4, document n° 5, document n° 6, document n° 6 bis, document n° 7, document n° 7 bis, document n° 8, document n° 9, document n° 10, document n° 11, document n°12 bis, document n° 15, document n°16, document n° 19, document n° 21, document n° 23, document n° 24, document n° 25, document n° 28, document n° 29, document n° 31.

**Boîte 2 (contient 76 documents) - Correspondance Efraín Huerta-Mireya Bravo 1934 :**

Document n° 1, document n° 3 bis, document n° 4, document n°4 bis, document n° 6, document n°7, document n° 8, document n° 9, document n°10, document n° 12, document n° 13, document n° 14, document n° 15, document n° 16, document n° 18, document n° 21, document n° 22, document n° 23, document n° 24, document n° 25, document n° 26, document n° 27, document n°28, document n° 29, document n° 31, document n° 32, document n° 33 , document n° 34, document n° 36, document n° 38, document n° 40, document n° 43, document n° 44, document n° 45, document n°47, document n° 49, document n° 50, document n° 52, document n° 53, document n° 55, document n° 56, document n° 58, document n° 61, document n° 71, document n° 73, document n° 75 et document n° 76.

**Boîte 3 (contient 48 documents) - Correspondance Efraín Huerta-Mireya Bravo 1935 :**

Document n° 1, document n° 2, document n° 3, document n° 4 bis, document 6 bis, document n° 10, document n° 12, document n° 22, document n° 23, document n° 25, document n° 27, document n° 33, document n° 39, document n° 40 , document n° 41, document n° 43,document n° 44.

**Boîte 4 (contient 41 documents) - Correspondance Efraín Huerta-Mireya Bravo 1936-1948 :**

Document n° 2, document n° 2 bis, document n° 4 bis, document n° 7, document n° 8, document n° 11, document n° 13, document n° 14, document n° 27.

**Boîte 7 (contient 91 documents) – Poèmes et lettres non datés relevant de la correspondance avec Mireya Bravo (1933-1948) :**

Document n° 5, document n° 7, document n° 12, document n° 14, document n° 18, document n° 20, document n° 27, document n° 28, document n° 34, document n° 37, document n° 55, document n° 73, document n° 75, document n° 76, document n° 85.

## **II Sources imprimées :**

### **Éditions utilisées des œuvres étudiées :**

HUERTA, Efraín, *Poesía completa*, edición a cargo de Martí Soler, prólogo de David Huerta, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 [1988].

\_\_\_\_\_, *Absoluto amor*, Fábula, México, 1935.

### **Éditions des autres œuvres d'Efraín Huerta consultées :**

#### **Poésie**

HUERTA, Efraín, *Poemas prohibidos y de amor*, México, Siglo Veintiuno, 1973.

\_\_\_\_\_, *Los Eróticos y otros poemas*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

\_\_\_\_\_, *Circuito Interior*, México, Joaquín Mortiz, 1977.

\_\_\_\_\_, *50 Poemínimos*, México, Taller Martín Pescador, 1978.

\_\_\_\_\_, *Estampida de poemínimos*, México, Premià, 1980.

\_\_\_\_\_, *Dispersión total*, México, Papeles Privados, 1986.

#### **Articles de journaux et essais**

\_\_\_\_\_, *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, SHERIDAN, Guillermo (ed.), recopilación y apoyo de investigación de Maribel de la Fuente, Maribel Torre, Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara, Pecata minuta, 2006.

\_\_\_\_\_, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, Prólogo de Mónica Mansour, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

## **Anthologies et traductions de poèmes d'Efraín Huerta :**

COUFFON, Claude, GOUEDIC, René (trad.), « Efraín Huerta : “La fille soûle”, “Déclaration de haine” », *Poésie mexicaine du XX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Patiño, 2003, p. 192-201.

\_\_\_\_\_, *Alma mía de cocodrilo. Efraín Huerta para niños*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

\_\_\_\_\_, *Efraín Huerta para universitarios*, Prefacio de David Huerta, Guanajuato, Conaculta, Universidad de Guanajuato, 1994.

\_\_\_\_\_, *Piel de cocodrilo. Efraín Huerta*, Textos seleccionados por Rodolfo Fonseca, Andrea Huerta, Gerardo Rod, México, SM de Ediciones, 2004.

\_\_\_\_\_, « Efraín Huerta: la voz del silencio (Antología poética 1935-1978) », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 833, 4 de junio de 1978, p. 10-13.

\_\_\_\_\_, « Selección poética », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 350, 9 de marzo de 1969, p. 2-3.

\_\_\_\_\_, « Antología poética. Efraín Huerta », prólogo y selección de Carlos Montemayor, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

\_\_\_\_\_, *Efraín Huerta por Carlos Montemayor*, México, Terra Nova, 1985.

OLLÉ-LAPRUNE, Philippe, « Efraín Huerta : “La fille ivre”, “El Tajín” et “Répons pour un poète écartelé” », traductions de Jean-Luc Lacarrière, *Cent ans de littérature mexicaine*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 248-253.

## **Articles, revues et ouvrages sur Efraín Huerta et son œuvre :**

ACOSTA, Marco Antonio, « Efraín, testimonio de vida », *Excelsior. Diorama de la cultura*, 7 de febrero de 1982, p. 9-11.

\_\_\_\_\_, « Así era Efraín. Entrevista con Thelma Nava », *Excelsior. Diorama de la cultura*, p. 8-9.

AGUILAR, Ricardo, *Efraín Huerta*, México, Tinta Negra, 1984.

\_\_\_\_\_, *La poesía de Efraín Huerta*, El Paso, University of Texas, Dissertation Ph. D. Modern and Classical Languages, 1976.

\_\_\_\_\_, « Efraín Huerta and the New School of Mexican Poets », *Latin American Literary Review*, vol. XI, n° 22, spring-summer 1983, p. 41-55.

\_\_\_\_\_, « “Avenida Juárez”: un poema comprometido », *Plural*, segunda época, vol. X-XI, n° 119, agosto de 1981, p. 33-40.

\_\_\_\_\_, « La estructura en la poesía de Efraín Huerta », *Plural*, vol. VIII, n° 96, septiembre de 1979, p. 13-19.

\_\_\_\_\_, « Efraín Huerta en la poesía mexicana », *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, n° 151, abril-junio de 1990, p. 429-430.

APODACA, Manuel, « Retórica en los Poemínimos », *Excélsior*, 18 junio de 1994, p. 2-C.

\_\_\_\_\_, « Retórica en los Poemínimos (II) », *Excélsior*, 21 junio de 1994, p. 4-C.

ARAIZA ARVIZU, Juan José, « Memoración del Cocodrilo », *Excélsior*, 18 junio de 1994, p. 2-C.

BÁEZ ZACARIAS, José, « Efadrilo », *Excélsior*, 18 junio de 1994, p. 2-C.

BAIGTS, Juan, « Mínima hemerografía de Efraín Huerta », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, 26 de marzo de 1972, p. 6-7.

BLANCO, José Joaquín, « Los escombros del alba, I », *La Jornada semanal*, n° 16, 1<sup>er</sup> de octubre de 1989, p. 43-45.

\_\_\_\_\_, « Los escombros del alba, II », *La Jornada semanal*, n° 17, 8 de octubre de 1989, p. 43-44.

*Biblioteca de México*, n° 9, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mayo-junio de 1992, p. 5-57.

CÁCERES CARENZO, Raúl, « Anotaciones a la poesía en México 1968 », *El Nacional. Suplemento cultural*, n° 44, 26 de enero de 1969, pp. 6-7.

CARBALLO, Emmanuel, « *Los Poemas de viaje* », *México en la cultura*, n° 388, 26 de agosto de 1956, p. 2.

CERVERA, Juan, « Ante un verso de Efraín Huerta », *El Nacional*, 21 de enero de 1969, p. 4.

\_\_\_\_\_, « Conversación con Efraín Huerta », *Revista mexicana de la cultura*, 20 de octubre de 1969, p. 3.

CÍPER, Gerardo, « Algunas consideraciones sobre *Los eróticos y otros poemas* de Efraín Huerta », *El Herald de México-Cultural*, n° 459, 25 de agosto de 1974, p. 3.

\_\_\_\_\_, « Crónica de una hoja en blanco », *El Herald de México. Cultural*, n° 365, 5 de noviembre de 1972, p. 3.

CORDERO, Rafael, « El género picaresco en un poema de Efraín Huerta », *El Día*, 16 de julio de 1973, p. 13.

CORTÉS TAMAYO, Ricardo, « A vuelta de hoja », *Revista mexicana de cultura. Suplemento de El Nacional*, 30 de abril de 1950, p. 11.

DALLAL, Alberto, « “Amor, Patria mía” de Efraín Huerta », *Excélsior*, 4 de septiembre de 1980, p. 1-C.

DAUSTER, Frank, *The Double Strand. Five contemporary poets*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1987.

DELANO, Luis Enrique, « Efraín Huerta: vieja admiración », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 833, 4 de junio de 1978, p. 9.

DIEGO, Eliseo, « Un homenaje para Huerta, un abrazo para Efraín », *Casa de las Américas*, año XXII, n° 132, mayo-junio 1982, p. 144-146.

EDWIN-BARREDA, Moisés, « Efraín Huerta. *Estrella en Alto y Nuevo Poema* », *Cuadernos americanos*, año XVI, n° 1, año XVI, enero-febrero de 1957, p. 271-272.

ESPINASA, José María, « Diario de voces. La poesía de Efraín Huerta », *Textual*, 7 de noviembre de 1989, p. 6-10.

GÓMEZ MORÁN, Jesús, « Una radiografía de dos espacios conniventes. La Ciudad de México según Efraín Huerta », *Universidad de México*, n° 573-574, octubre-noviembre 1998, p. 31-34.

GONZÁLEZ PAGES, Andrés, « Humanista sencillez poética », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 350, 9 de marzo de 1969, p.1.

GUARDIA, Miguel, « Nos veremos, Cocodrilo », *Excélsior, Diorama de la cultura*, 7 de febrero de 1982, p.7.

HOMERO, José, *La construcción del amor. Efraín Huerta, sus primeros años*, México, Tierra Adentro, 2005 [1991].

HERNÁNDEZ, Francisco, ORGAMBIDE, Pedro, « Efraín Huerta, el poeta en el ojo del ciclón », *Casa de las Américas*, año XXIV, n° 139, julio-agosto de 1983, p. 21-26.

HUERTA, David, « El llanto de una orquídea martirizada », *Cultura urbana*, n° 1, octubre-noviembre de 2004, p. 4-9.

\_\_\_\_\_, « Efraínología », *Tierra adentro*, n° 79, abril-mayo de 1996, p. 26-28.

HUERTA, Efraín, « Efraín Huerta, humilde testimonio », *Laberinto urbano, Política, cultura, ciberespacio, rock y ocio en la ciudad de México*, n° 9, 10 de junio de 1997, p. 42-43.



HUERTA-NAVA, Raquel (dir.), *Efraín Huerta. El alba en llamas*, Presentación y selección de Raquel Huerta-Nava, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002.

\_\_\_\_\_, *Revisión vegetal. Homenaje a Efraín Huerta en el 8º Encuentro Nacional de Poetas del Estado de México*, Ediciones El Cocodrilo Poeta, Cuadernos del Borde, Toluca, 2005.

LABASTIDA, Jaime, « Réquiem por Efraín », *Excélsior*, 9 de febrero de 1982, p. 7-A.

LAVÍN CERDA, Hernán, « El Cocodrilo inolvidable », *Tierra adentro*, n° 79, abril-mayo de 1996, p. 29-35.

LEIVA, Raúl, « Efraín Huerta », *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1959, p. 227-238.

LÓPEZ, Rafael, « De cocodrilos. Efraín Huerta », *Los Universitarios*, n° 169-170, junio 1980, p. 13.

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, « Efraín el periodista. El hombre de la esquina », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 350, 9 de marzo de 1969, p. 4.

MANCERA RODRÍGUEZ, Eugenio, « La Naturaleza y el Amor en su Poesía », *Excélsior*, 18 junio de 1994, p. 2-C.

\_\_\_\_\_, « La Naturaleza y el Amor en su Poesía (II) », *Excélsior*, 21 junio de 1994, p. 4-C.

MANSOUR, Mónica, *Efraín Huerta: Absoluto amor*, prólogo de José Emilio Pacheco, México, Gobierno de Estado de Guanajuato, 1984.

MÁRMOL, Pedro, « Un poeta solitario », *El Nacional*, 30 de octubre de 1974, p. 15.

MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón, « Efraín Huerta, poeta de la conciencia », *Revista mexicana de cultura*, 18 de mayo de 1975, p. 3-4.

MARTÍNEZ NIETO, Masiel Alejandra, *La subversión axiológica como eje compositivo en « Los hombres del alba » de Efraín Huerta*, tesis de maestría en literatura hispanoamericana, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2008.

MAURA OCAMPO, Aurora *et al.*, « Huerta, Efraín », *Diccionario de autores mexicanos siglo XX*, t. IV, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1997, p. 125-144.

MEJÍA VALERA, Manuel, « Efraín Huerta: protesta y vehemencia », *Excélsior. Diorama de la cultura*, 14 de junio de 1970, p. 3 et p. 13.

MONTEMAYOR, Carlos, « Notas sobre la poesía de Efraín Huerta », *Casa del tiempo*, vol. 2, n°17-18, enero-febrero de 1982, p. 4-9.

\_\_\_\_\_, « Notas sobre la poesía de Efraín Huerta », in KLAHN, Norma, FERNÁNDEZ, Jesse (dir.), *Lugar de encuentro. Poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, p. 23-36.

MORA, Carlos, « La muerte de un gran cocodrilo », *Casa de las Américas*, año XXII, n° 132, mayo-junio 1982, p. 139-143.

MORALES, Miguel Ángel, « No se culpe a nadie de mi vida », *Excelsior. Diorama de la cultura*, 7 de febrero de 1982, p. 2-3.

MORALES, Dionicio, « Breve informe sobre Efraín Huerta », *El Heraldo de México Cultural*, n° 221, 1<sup>er</sup> de febrero de 1970, p. 6.

MOREJÓN, Nancy, « Paseo con Efraín Huerta », *Casa de las Américas*, año XXII, n°132, mayo-junio 1982, p. 147-149.

NAVA, Thelma, « Thelma Nava: vivir la poesía y poesía viva. Entrevista de Dionicio Morales », *Periódico de poesía*, n° 11, otoño de 1995, p. 68-73.

OTERO, Lisandro, « Resurrección de Efraín Huerta », *Casa de las Américas*, n°132, año XXII, mayo-junio de 1982, p. 150-151.

PACHECO, Cristina, « Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 833, 4 de junio de 1978, p. 5-8.

PAZ, Octavio, « Efraín Huerta », *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1991], p. 286-288.

POUZET, Isabelle, « Un regard sur la Patrie : “Amor, patria mía” », in BENMILOUD, Karim, FRANCO, Jean, AUBAGUE, Laurent, DOMINGO, Paola, LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Le Mexique 1810-1910. De l'indépendance à la révolution 1810-1910*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 163-174.

\_\_\_\_\_, « Du témoignage au poème : Efraín Huerta et le 10 juin 1971 », in RIVALAN-GUÉGO, Christine, RODRIGUES, Denis (dir.), *L'écho de l'événement : du Moyen-Âge à l'époque contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 307-317.

\_\_\_\_\_, « La ville comme territoire : Mexico dans “Declaración de odio” et “Declaración de amor” d'Efraín Huerta », *Pandora. Revue d'études hispaniques*, n° 10, Université Paris 8, 2010, p. 203-218.

\_\_\_\_\_, « Los refranes y los poemínimos: análisis de un relación intertextual », *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, n° 12, Universidad de Sonora, 2011, p. 79-97.

PROAÑO SÁNCHEZ, Alejandra, *Aproximaciones a la edición crítica del “Archivo epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo (1932-1949)” : estudio del imaginario femenino en un*

*epistolario amoroso*, tesis de maestría en literatura, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana, 2011.

\_\_\_\_\_, « Contraste e intersección de la imagen-texto: el espacio crítico entre las edades del “Archivo epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo (1932-1949)” », in GARONE GRAVIER, Marina, GALINA, Isabel, GODINAS, Laurette (dir.), *De la piedra al pixel. Un recorrido por las edades del libro*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Fomento Editorial UNAM / El Ermitaño, à paraître.

\_\_\_\_\_, *Cartas de amor e imaginario femenino en el Archivo epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo (1932-1949)*, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana, à paraître.

QUIRARTE, Vicente, « Efraín Huerta: El amor, la ciudad », *México en el arte*, n° 23, otoño de 1989, p. 46-52.

REYES NEVÁRES, Beatriz, « Efraín Huerta, poeta, militante », *Siempre!*, n° 1300, 24 de mayo de 1978, p. 47 et p. 70.

SALDAÑA, Magdalena, « Efraín Huerta : “Soy fiel al Amor, como fiel he sido a mi poesía, tan mala y tan sin publicidad” », *Excélsior*, 14 de julio de 1973, p. 2-B.

SALAZAR MALLÉN, Rubén, « Efraín Huerta. Poeta de élites », *Excélsior*, 6 de febrero de 1982, p. 7-A-8-A.

SELVA, Mauricio de la, « Efraín Huerta », *Excélsior*, año XLI, t. III, n° 14615, año, p. 3-4.

SUARDÍAZ, Luis, « Efraín Huerta, poeta de primera », *Tierra adentro*, n° 28, octubre-noviembre-diciembre 1981, p. 51-57.

TERÁN, Luis, « El poeta, el brazo en cabestrillo, habla de *Taller*, de *Contemporáneos* y de su obra », *El gallo ilustrado. Suplemento dominical de El Día*, n° 350, 9 de marzo de 1969, p. 2-3.

TORRE, Gerardo de la, « *Los Eróticos* de Efraín Huerta », *Revista mexicana de cultura*, n° 284, 14 de julio de 1974, p. 2.

VALDIVIA, Benjamín, « Efraín Huerta o el cuchillo en la voz », *El camino del fuego*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991, p. 85-130.

VALLE CASTILLO, Julio, « ¡Efraín Huerta, ra, ra, ra! », *Casa de las Américas*, año XXII , n°132, año XXII, mayo-junio 1982, p. 152-155.

VENEGAS, Roberto, « Efraín Huerta », *Excélsior. Diorama de la cultura*, n° 17356, 16 de agosto de 1964, p. 7.

VILLARREAL SALGADO, Guadalupe Guillermo, *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*, Irvine, University of California, Dissertation Ph. D. in Spanish, 1980.

\_\_\_\_\_, *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*, México, Oasis, 1987.

WONG, Óscar, « Efraín Huerta Gran cocodrilo de la poesía Mexicana », *El Herald Cultural*, 1981, n° 808, p. 4-5.

\_\_\_\_\_, « Del Circuito de Huerta al Recuento de Sabines », *Revista mexicana de cultura*, 13 de noviembre de 1977, p. 6.

ZENDEJAS, Alicia, « Epifanía para Efraín Huerta en su LXXX Aniversario », *Excelsior*, 18 junio de 1994, p. 2-C.

### **Ouvrages et articles critiques généraux sur la littérature d'Amérique latine :**

BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997 [1990].

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, « Situación actual de la poesía hispanoamericana », *Revista Hispánica Moderna*, n°4, tomo XXIV, 1958, p. 321-330.

LE CORRE, Hervé, *Poesía hispanoamericana: historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001.

PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, México, UNAM, 2004, [2000].

SANZANA INZUNZA, Isaac, « Inclusión y exclusión: la antología de la polémica », *Revista Borradores*, vol. VIII-IX, 2008, p. 1-9.

ZAID, Gabriel, *Leer poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

### **Articles, revues et ouvrages sur la littérature et le contexte culturel du Mexique au XX<sup>e</sup> siècle :**

ABREU GÓMEZ, Ermilo, « Contemporáneos », *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 165-184.

ALONSO, Guadalupe, « David Huerta: Esa otra ciudad que habitan los poetas », *Revista de la Universidad de México*, UNAM, n° 70, diciembre de 2009, p. 8-12.

*Barandal 1931-1932. Cuadernos del Valle de México 1933-1934*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias mexicanas modernas », México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

BENMILOUD, Karim, FRANCO, Jean, AUBAGUE, Laurent, DOMINGO, Paola, LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Le Mexique 1810-1910. De l'indépendance à la révolution 1810-1910*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y arena, 1996.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *El Río. Novelas de caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1986].

*Contemporáneos 1928-1931*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias mexicanas modernas », 7 vol., 11 t., México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

ESCALANTE, Evodio, « Proto-Contemporáneos en *La Falange* (1922-1923) », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 21, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1998, p. 55-63.

\_\_\_\_\_, « Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo », in OLEA FRANCO, Rafael, STANTON, Anthony (dir.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 391-401.

ESPINASA, José María, « Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana », *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, n° 24, 1995, p. 11-23.

GARZÓN LOZANO, Luis Eduardo, *La historia y la piedra. El antiguo colegio de San Ildefonso*, México, Porrúa, 2000.

GIRAUD, Paul-Henri, *Octavio Paz : vers la transparence*, préface de Hector Bianciotti, Paris, PUF, 2002.

GUYOT, Joëlle, « El discurso artístico en la revista mexicana *Contemporáneos* (junio de 1928-diciembre de 1931) », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 4-5, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 137-150.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*, [1949], México, Conaculta, 2001.

MEYRAN, Daniel, « Discours culturel et codes idéologiques : une lecture de la revue *El Espectador*, au Mexique, en 1930 », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 4-5, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 125-135.

MÜLLER-BERGH, Klaus, « La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta », *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, n° 74, enero-mayo de 1971, p. 117-133.

OLIVIER, Florence, « La prosa a tientas o la tentación de la prosa » in OLEA FRANCO, Rafael, STANTON, Anthony (dir.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 289-298.

\_\_\_\_\_, « Una forma breve proteiforme : las « cartas » en la revista *Contemporáneos* », *América*, Cahiers du CRICCAL, n° 18, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1997, p. 567-571.

PAZ, Octavio, *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PAZ, Octavio, « Vigilias III », *Obras completas 13. Miscelánea I: primeros escritos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 159-169.

\_\_\_\_\_, « Itinerario. Ideas y costumbres », *Obras completas 9: ideas y costumbres I, La letra y el cetro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 15-25.

\_\_\_\_\_, « Poesía mexicana moderna », *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1991], p.60-67.

\_\_\_\_\_, « *Contemporáneos* », *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1991], p.69-93.

\_\_\_\_\_, « Antevíspera: Taller (1938-1941) », *Obras completas 4. Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1991], p. 94-111.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1990.

SAAVEDRA, Mario, *Rafael Solana: escribir o morir*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007.

SAEZ, Ricardo, « Histoire et poésie chez Octavio Paz. Quelques jalons », in LE BIGOT, Claude (dir.), *Les polyphonies poétiques*, Rennes, PUR, 2003, p. 279-296.

SCHNEIDER, Luis Mario, « Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida », in OLEA FRANCO, Rafael, STANTON, Anthony (coord.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Colegio de México, 1994, p. 15-20.

\_\_\_\_\_, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.

\_\_\_\_\_, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Autónoma de México, 1999.

SHERIDAN, Guillermo, « “Los Contemporáneos” y la generación del 27: documento de un desencuentro », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 514-515, abril-mayo de 1993, p. 185-194.

\_\_\_\_\_, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

\_\_\_\_\_, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Ediciones Era, 2004.

\_\_\_\_\_, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1985].

SIEBENMANN, Gustav, « La recepción de los poetas mexicanos contemporáneos comparada con la de los hispanoamericanos en general », in KOHUT, Karl (dir.), *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución. Actas del simposio Literatura Mexicana hoy, del 68 al ocaso de la Revolución, 23-26 de octubre de 1982*, Madrid, Iberoamericana, 1995, p. 253-267.

SOLANA, Rafael, « *Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva* », *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 185-206.

STANTON, Anthony, *La primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México, Conaculta, 2001.

\_\_\_\_\_, « Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura », in OLEA FRANCO, Rafael, STANTON, Anthony (dir.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 27-43.

*Taller I-VI. Diciembre de 1938-Noviembre de 1939*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias mexicanas modernas », México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

*Taller VII-XII. Diciembre de 1939-Enero/Febrero de 1941*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias mexicanas modernas », México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

*Taller Poético (1936-1938). Poesía (1938)*, edición facsimilar, colección « Revistas literarias mexicanas modernas », México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

TERESA OCHOA, Adriana de, « La relación entre poesía e historia en el joven Octavio Paz » *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15, 2009, p. 77-94.

YLIZALITURRI, Diana, « Letras de Barandal », *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, n° 7, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 1999, p. 157-192.

## **Articles, revues et ouvrages sur la littérature et le contexte culturel d'Europe et d'Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle :**

LAUGE HANSEN, Hans, « Sol electrocutado », *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6-11 de julio de 1998, 2000, t. IV, p. 391-397.

MANDA TCHEBWA, Antoine, *Musiques et danses de Cuba. Héritages afro-cubain et euro-cubain dans l'affirmation créole*, Paris, L'Harmattan, 2012.

MELON, Alfred, « Culture et Nation dans la *Revista de Avance* », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 4-5, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 79-87.

POMÈS, Mathilde, « Paul Valéry et l'Espagne », *Books Abroad*, n° 4, vol. 45, Autumn 1971, p. 592-602.

*Revista de Occidente. Índices julio de 1923-julio de 1936*, México, Imprenta universitaria, 1946.

ROSES, Joaquín (dir.), *El 27 en América*, Actas del Congreso Internacional *El 27 en América*, organizado por la Diputación de Córdoba, 12-16 de noviembre de 2007, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, Córdoba, 2010.

VOLPI, Jorge, « Octavio Paz en Valencia », *Revista de la Universidad de México*, n° 51, mayo de 2008, p. 13-20.

RUIZ SILVA, Carlos, « Dos estudios sobre *La soledad sonora* », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 376-378, octubre-diciembre de 1981, p. 828-839.

SANZANA INZUNZA, Isaac, « Inclusión y exclusión: la antología de la polémica », *Revista Borradores*, vol. VIII-IX, 2008, p. 1-9.

## **Éditions utilisées des œuvres littéraires mentionnées :**

### **Poésie**

ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 [1981].

ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, édition établie et mise à jour par Jacques Dupont, Flammarion, 2006 [1991].

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957.



COCTEAU, Jean, *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, vol. X, Genève, Editions Marguerat, 1950.

\_\_\_\_\_, *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1995.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo*, edición de Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 1984.

\_\_\_\_\_, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1956.

\_\_\_\_\_, *Antología poética*, edición de Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 2010 [1987].

GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, [vigésima edición], 2000.

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, Fondo de cultura económica, 1983 [1964].

IBARBOUROU, Juana de, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1968.

LARREA, Juan, *Versión celeste*, Madrid, edición de Miguel Nieto, Cátedra, 2003 [1989].

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesías completas y El Minutero*, México, Editorial Porrúa, 2000 [1953].

MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, 2 vol., edición crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, I, 1989.

MAPLES ARCE, Manuel, *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, México, Editorial Cultura, 1922.

NOVO, Salvador, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 [1961].

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Raíces del sueño*, México, Conaculta, 1990.

PELLICER, Carlos, *Obras. Poesía*, edición de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1981].

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1999.

SALINAS, Pedro, *Poesías completas*, prólogo de Jorge Guillén, edición preparada por Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Barral editores, 1975.

SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_, *Bosque sin horas*, traduction de Rafael Alberti, Montevideo, Editorial Hiperión, 1937.

TORRES BODET, Jaime, *Obras escogidas. Poesía. Autobiografía. Ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1961].

VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero, Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1966].

### **Roman**

GIDE, André, *La porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1959.

### **Théâtre**

ROMAINS, Jules, *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science*, Paris, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1930 [1920].

### **Correspondance**

SALINAS, Pedro, *Obras completas III. Epistolario*, Madrid, Cátedra, 2007.

GUILLÉN, Jorge, *Cartas a Germaine (1919-1935)*, edición de Margarita Ramírez, prólogo de Guillermo Carnero, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

### **Essai**

STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Hypérion, 1936.

### **Articles et ouvrages généraux d'analyse et de théorie littéraire :**

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Editorial Grados, 1997 [1970].

COMBE, Dominique, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 39-63.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 1998.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1987].

\_\_\_\_\_, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1982].

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Édition Gallimard, 1959.

REYES, Alfonso, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1948.

SANDERS PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés et traduits par Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.

STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

### **Articles, revues et ouvrages généraux sur la répétition et l'intertextualité :**

BARDÈCHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BOYER, Alain-Michel, « Les ciseaux savent lire », *Revue des Sciences Humaines*, n° 196, LXVII, octobre-décembre 1984, p. 107-117.

*Cahier d'études romanes*, n° 2, « La Citation », Aix-en-Provence, Université de Provence, 1999.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011 [1968].

FRÉDÉRIC, Madeleine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

GIDE, André, *De l'influence en littérature*, Paris, Allia, 2010.

GUARDIA, Jean de, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, n° 132, novembre 2002, p. 489-505.

KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990.

MINZENATU, Andrei, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », *Littérature*, n° 165, 2012, p. 49-61.

MOLINIÉ, Georges, « Problématique de la répétition », *Langue française*, n° 101, février 1994, p. 102-111.

PASSERON, René, « Poétique et répétition », in PASSERON, René (dir.), *Création et répétition*, Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1982, p. 9-20.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2004.

### **Articles, revues et ouvrages de critique génétique :**

ARCOCHA-SCARCIA, Aurélie, LLUCH-PRATS, Javier, OLAZIREGI, Mari (dir.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

BIASI, Pierre-Marc de, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », in CONTAT, Michel, FERRER, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS édition, 1998, p. 31-60.

\_\_\_\_\_, *La génétique des textes*, Paris, Nathan Université, 2000.

\_\_\_\_\_, « Correspondance et genèse. Indice épistolaire et lettre de travail : le cas Flaubert », in LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, Paris, ITEM, Editions des archives contemporaines, 2012, p. 71-108.

BORILLO, Mario, GOULETTE, Jean-Pierre (dir.), *Cognition et création. Explorations cognitives des processus de conception*, Belgique, Mardaga, 2002.

COLLA, Fernando, « Salvaguardar, interpretar, editar los manuscritos literarios de América Latina : la experiencia de la colección *Archivos* », in ARCOCHA-SCARCIA, Aurélie, LLUCH-PRATS, Javier, OLAZIREGI, Mari (dir.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010, p. 93-108.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Génétique et théories littéraires », *ITEM* [En ligne], mis en ligne le : 15/12/2007, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864>, consulté le 22/07/2012.

\_\_\_\_\_, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

FERRER, Daniel, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », *ITEM* [en ligne], mis en ligne le 15 janvier 2009, consulté le 17 mai 2012, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384049>.

\_\_\_\_\_, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », in CONTAT, Michel, FERRER, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS édition, 1998, p. 12-30.

\_\_\_\_\_, « Escritura y accidentes », in ARCOCHA-SCARCIA, Aurélie, LLUCH-PRATS, Javier, OLAZIREGI, Mari (dir.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010, p. 55-69.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

\_\_\_\_\_, « La critique génétique : origines et perspectives », in GAMBA CORRADINE, Jimena, VAUTHIER, Bénédicte (dir.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una « poética de transición entre estados »*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 35-43.

\_\_\_\_\_, « La critique génétique, aujourd'hui et demain », *ITEM* [en ligne], mis en ligne le 21 novembre 2006, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>, consulté le 12 mai 2012.

\_\_\_\_\_, « La critique génétique à l'œuvre. Étude d'un dossier génétique : “ Vivre encore ” de Jules Supervielle », in CONTAT, Michel, FERRER, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS édition, 1998, p. 61-93.

HAY, Louis, « Critiques du manuscrit » Louis Hay, « Critiques du manuscrit », *ITEM*, [en ligne], mis en ligne le 29/01/2007, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27141>.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 2005.

HONTEBEYRIE, Micheline, « Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s) », in LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, Paris, ITEM, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 165-175.

\_\_\_\_\_, « Ecrire sous le regard d'autrui : la dimension génétique dialogale de l'œuvre proustienne », in LERICHE, Françoise, PAGÈS, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, Paris, ITEM, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 143-163.

LLUCH-PRATS, Javier, « Los estudios de génesis textual », in ARCOCHA-SCARCIA, Aurélie, LLUCH-PRATS, Javier, OLAZIREGI, Mari (dir.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010, p. 19-54.

LUMBROSO, Olivier, « Un défi pour les études génétiques : les grands corpus. Pour une approche diachronique du cycle zolien », *Poétique*, n° 163, septembre 2010, p. 275-298.

MARCHAL, Bertrand, « La correspondance de Mallarmé, entre paratexte et avant-texte », in LERICHE, Françoise, PAGES, Alain (dir.), *Genèse et correspondances*, Paris, ITEM, Editions des archives contemporaines, 2012, p. 131-141.

PETILLON, Sabine, « Intentionnalité et révision à l'épreuve du manuscrit d'écrivain. Genèse de *Génitrix* de Mauriac », *Langages*, vol. 40, n° 164, 2006, p. 26-42.

PUYAU, Jean-Luc, *La poétique de Jorge Guillén. Étude linguistique des manuscrits de « Cántico »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

### **Articles, revues et ouvrages sur le discours épistolaire :**

AMOSSY, Ruth, « La lettre d'amour du réel au fictionnel », in SIESS, J. (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p.73-96.

BEUGNOT, Bernard, « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », in Mireille BOSSIS, Mireille, PORTER, Charles A. (dir.), *L'épistolarité à travers les siècles*, Actes du Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 8 au 18 juillet 1987, Stuttgart, Steiner, 1990, p. 27-38.

CRINQUAND, Sylvie, « Le poétique dans les *Lettres* de John Keats : de l'altérité à l'impossible fusion », *Revue de l'AIRE. Recherches sur l'épistolaire*, Librairie Honoré Champion, n° 31, hiver 2005, p. 61-71.

ERTLÉ-PERRIER, Barbara, *Agripa d'Aubigné épistolier : des lettres à l'œuvre*, Paris, Éditions Champion, 2008.

GOJMAN de BACKAL, Alicia, *Historia del correo en México*, México, Porrúa, Servicio postal mexicano, 2000.

GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.

GUILLÉN, Claudio, « Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad », *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, n° 2, 1991, p. 71-92.

\_\_\_\_\_, « El pacto epistolar: las cartas como ficciones », *Revista de Occidente*, n° 197, 1997, pp. 76-98.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette Livre, 1995.

\_\_\_\_\_, « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », in CRINQUAND, Sylvie (dir.), *De vous à moi. Le destinataire dans les écrits intimes*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, Centre de recherches Image/Texte/Langage, 2001, p. 197-208.

KAUFMANN, Vincent., *L'équivoque épistolaire*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », in SIESS, Jürgen (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p.15-36.

MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo, « Hacia una "lectura textual" de los epistolarios modernos », *Literatura Mexicana*, vol. XI, n°1, vol. XI, 2000, p. 257-285.

MENANT, Sylvain, « Avant-propos : La circonstance poétique », *Revue de l'AIRE. Recherches sur l'épistolaire*, Librairie Honoré Champion, n° 31, hiver 2005, p. 9-12.

MONSIVÁIS, Carlos, *El género epistolar: un homenaje a manera de carta abierta*, México, Porrúa, 1991.

PERAGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia, « Algunas notas sobre la proyección literaria en el epistolario de Pedro Salinas a Katherine Whitmore », *Revista de literatura*, LXVI, 132, 2004, pp 465-484.

*Revue de l'A.I.R.E. Recherches sur l'épistolaire*, « Lettre et poésie », n° 31, Librairie Honoré Champion, hiver 2005.

*Revue de l'A.I.R.E. Recherches sur l'épistolaire*, « Artistes en correspondances », n° 37, Librairie Honoré Champion, 2011.

REYES, Alfonso, « Estudio preliminar », *Literatura epistolar*, México, Conaculta, 1999, p. 11-23.

ROMBEAUT, Albert, « Destination : Inconnu », *Revue des sciences humaines*, t. LXVI, n°195, juillet-septembre 1984, p. 79-100.

SCHWEIGER, Amélie, *Les lettres de Gustave Flaubert ou la littérature en question*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1988.

SIESS, Jürgen, « L'interaction dans la lettre d'amour », in SIESS, Jürgen (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 111-134.

SOBEJANO, Gonzalo, « El vocabulario de los amantes », *Anales galdosianos*, n°1, 1966, disponible sur <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2674664>, consulté le 4/9/2012.

## Index onomastique

### A

Abreu Gómez, Ermilo .....	49
Aguilar, Ricardo .....	23
Alberti, Rafael.....	13, 29, 43, 52, 54, 59, 61, 93, 101, 102, 103, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 144, 145, 146, 205, 432
Alonso, Dámaso .....	54
Alonso, Guadalupe .....	17
Alvarado, José .....	19
Álvarez Bravo, Manuel .....	43
Amossy, Ruth.....	198, 201, 207
Ángel, Abraham .....	13, 48
Compagnon, Antoine...66, 78, 92, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 140	
Apocada, Manuel.....	23
Apollinaire, Guillaume .....	42
Aragon, Louis.....	21
Azorín.....	35

### B

Bakhtine, Mikhaïl.....	119
Bardèche, Marie-Laure.....	67
Baudelaire, Charles.....	42, 203, 219, 260, 373, 375
Bauer, Felice.....	260
Beugnot, Bernard.....	198, 212, 213
Biasi, Pierre-Marc de.....	316, 318, 319, 320, 327, 328, 363
Bonmatí, Margarita .....	302, 326, 327
Borges, Jorge Luis.....	43, 71
Bravo, Mireya.....	2, 3, 5, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 36, 37, 41, 44, 51, 55, 56, 61, 62, 63, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 104, 105, 110, 111, 114, 116, 117, 118, 124, 126, 128, 129, 132, 133, 136, 140, 141, 143, 144, 145, 148, 151, 152, 153, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 173, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190,

191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 272, 273, 274, 275, 277, 283, 287, 291, 292, 294, 295, 297, 304, 308, 309, 313, 315, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 341, 344, 347, 348, 352, 355, 363, 364, 365, 368, 373, 379, 383, 386, 399, 405, 406, 408, 410, 411, 414, 419, 420, 425, 426	
Breton, André .....	40, 47

### C

Cárdenas, Lázaro .....	19, 20, 420
Carrilo Zalce, Ignacio .....	19, 55, 56, 58, 62
Cernuda, Luis.....	36, 54, 93, 107, 108, 109, 111
Claudél, Paul.....	137, 138, 139
Cocteau, Jean.....	39, 41, 135, 136, 139, 141, 142, 406, 431
Combe, Dominique.....	271, 274
Conkling, Hilda .....	47
Cortés Tamayo, Ricardo .....	19
Cuesta, Jorge.....	42, 43, 52, 53, 54, 55, 60, 63

### D

Dalí, Salvador .....	43
Darío, Rubén.....	46, 50, 131
Debray-Genette, Raymonde .....	120
Deleuze, Gilles.....	69, 70, 74
Díaz Mirón, Salvador.....	54
Diego, Gerardo.....	43, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 63, 141, 144, 148, 149, 163, 164, 168, 360
Durán, Manuel .....	48



**E**  
 Eluard, Paul .....21  
 Escalante, Evodio .....42

**F**  
 Faulkner, William.....43  
 Ferrer, Daniel.....121  
 Flaubert, Gustave76, 189, 208, 237, 260, 261,  
 264, 265, 316, 320, 438

**G**  
 García Lorca, Federico29, 52, 54, 93, 100,  
 101, 158, 285  
 Gástelum, Bernardo José.....43  
 Genette, Gérard.....88, 119, 120, 121,  
 125, 150, 265, 266, 433  
 Gide, André .....36, 152, 173, 228  
 Goethe .....43, 200  
 Gómez Arias, Alejandro.....36, 135  
 González Martínez, Enrique .....38, 41, 50, 54  
 González Rojo, Enrique .....43, 44, 54, 77, 82  
 Gorostiza, Celestino .....42  
 Gorostiza, José.43, 44, 49, 54, 77, 79, 118, 196  
 Grassi, Marie-Claire180, 182, 186, 189, 205,  
 269  
 Grésillon, Almuth.....314, 316, 317, 318, 329  
 Guillén Jorge .....54, 112, 207, 341, 432, 437  
 Guillén, Claudio .....56, 73, 189, 208  
 Guyot, Joëlle.....48

**H**  
 Hambürger, Kate .....271  
 Hay, Louis .....315, 436  
 Heine, Heinrich .....315  
 Hernández, Efrén.....36  
 Herschberg Pierrot, Anne .....328  
 Huerta, Efraín.....2, 3, 5,  
 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,  
 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39,  
 41, 42, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57,  
 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 71, 72, 73, 74,  
 75, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90,  
 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,  
 102, 103, 104, 107, 108, 110, 112, 114, 115,  
 117, 118, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129,  
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138,  
 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,

149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159,  
 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169,  
 170, 173, 174, 177, 179, 180, 181, 186, 187,  
 189, 190, 192, 193, 194, 198, 205, 208, 209,  
 210, 211, 219, 220, 221, 224, 226, 228, 229,  
 231, 232, 233, 236, 237, 238, 240, 241, 242,  
 244, 249, 250, 254, 259, 261, 265, 266, 267,  
 269, 270, 271, 272, 275, 280, 285, 292, 303,  
 304, 305, 308, 309, 310, 313, 315, 321, 322,  
 326, 327, 329, 332, 333, 338, 339, 341, 342,  
 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351,  
 354, 355, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 368,  
 371, 372, 373, 375, 379, 383, 384, 391, 393,  
 396, 399, 400, 405, 406, 407, 408, 409, 410,  
 411, 412, 413, 414, 415, 419, 420, 421, 422,  
 423, 424, 425, 426, 427

Homero, José ..... 24, 30, 269, 285, 408  
 Hontebeyrie, Micheline ..... 321  
 Huerta, Andrea..... 421  
 Huerta, David..... 17, 21, 420, 421, 427  
 Huerta, Eugenia ..... 17  
 Huerta-Nava, Raquel ..... 18, 24, 424  
 Huidobro, Vicente..... 41, 43, 148, 164

**I**  
 Ibarbourou, Juana de..... 93, 109, 110

**J**  
 Jenny, Laurent ..... 121  
 Jiménez, Juan Ramón..... 10, 38, 39,  
 41, 43, 52, 54, 61, 93, 111, 129, 142, 157, 158,  
 159, 160, 161, 162, 166, 198, 214, 227, 229,  
 357  
 Joyce, James ..... 41

**K**  
 Kafka, Franz ..... 43, 260, 261, 262  
 Kaufmann, Vincent..... 177, 220, 259, 260, 261  
 Kierkegaard, Søren ..... 67  
 Kristeva, Julia ..... 119

**L**  
 Lara, Agustín ..... 210

Larrea, Juan.....10, 52, 54, 147, 148, 149,  
150, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 174,  
249, 257, 306, 357, 358  
Leriche, François.....320, 321, 328  
Lira, Miguel Nicolás.....20, 135, 272  
Loera y Chávez, Agustín.....46  
López Malo, Rafael.....19, 45, 46, 47  
López Velarde, Ramón13, 38, 41, 50, 54, 55,  
59, 73, 75, 92, 118, 126, 127, 128, 131, 132,  
133, 134, 255, 371  
López, Rafael.....19, 45, 46, 47, 54

## M

Machado, Antonio.....29, 53, 54, 143, 360  
Magdaleno, Vicente.....38, 50  
Mallarmé, Stéphane.....260, 322  
Mansour, Mónica.....17, 28, 231, 348,  
406, 420  
Maples Arce, Manuel40, 41, 48, 54, 77, 83, 84,  
85, 86, 87, 88, 127, 129, 236  
Marinetti, Filippo.....40, 46  
Martínez Lavalle, Arnulfo.....45, 47  
Menéndez Pidal, Ramón.....35  
Menéndez, Nilo.....210  
Mercedes Huerta, José.....18  
Meyran, Daniel.....42  
Millán Vargas, Rodolfo.....55  
Minzenatu, Andrei.....140  
Montemayor, Carlos.....167, 231, 421  
Moreno Sánchez, Manuel.....48

## N

Nava, Thelma.....22, 421, 425  
Neruda, Pablo.....43  
Nervo, Amado.....54  
Novaro, Octavio.....19  
Novo, Salvador42, 43, 44, 47, 49, 54, 77, 83,  
93, 111, 127, 131, 132, 134, 241, 343  
Núñez Alonso, Alejandro.....49

## O

Obregón, Álvaro.....41  
Ocampo, Victoria.....48  
Ortega y Gasset, José.....43, 51  
Ortiz de Montellano, Bernardo41, 43, 44, 54,  
77, 158, 322  
Othón, Manuel José.....54

Owen, Gilberto.....44, 49, 54, 77, 78

## P

Pacheco, Cristina.....19, 425  
Pagès, Alain.....320, 321, 328  
Parra, Nicanor.....24  
Paz, Octavio.....19, 20, 45, 46, 47,  
50, 51, 52, 65, 66, 135, 146, 162, 167, 304,  
359, 406, 428, 429, 430, 431  
Péguy, Charles.....70  
Pellicer, Carlos19, 44, 46, 47, 54, 77, 88, 89,  
91, 131, 132, 134, 235  
Pérez Galdos, Benito.....212  
Pérez Martínez, Héctor.....93, 98, 99, 100  
Pétillon, Sabine.....364  
Picasso, Pablo.....41, 126, 325  
Prados, Emilio.....54  
Proaño Sánchez, Alejandra.....26  
Proust, Marcel.....152, 220,  
223, 228, 260, 261, 271, 321

## Q

Quintilien.....78

## R

Ramírez y Ramírez, Enrique.....19, 407  
Ramos Valdés, Rodolfo.....55, 59  
Ramos, Samuel.....49  
Rebolledo, Efrén.....54  
Revueltas, José.....19  
Reyes, Alfonso.....35, 36, 53, 235  
Rimbaud, Arthur.....42, 93, 98, 112  
Romains, Jules.....151  
Rombeaut, Albert.....254, 263  
Romo, Sara.....18  
Roussel, Raymond.....70

## S

Salazar Mallén, Rubén.....43  
Salinas, Adela María.....275  
Salinas, Pedro29, 52, 54, 93, 112, 207, 269,  
270, 272, 302, 326, 327, 372, 438  
Samoyault, Tiphaine.....135  
Sanders Peirce, Charles.....121, 122, 123  
Sartre, Jean-Paul.....47  
Sáyago, Cristóbal.....19, 36

Schneider, Luis Mario 40, 41, 45, 48, 50, 432, 433  
 Schweiger, Amélie ..... 189, 438  
 Sheridan, Guillermo ..... 20, 49, 54, 407  
 Siqueiros, David ..... 19  
 Sobejano, Gonzalo ..... 212  
 Solana, Rafael 19, 20, 35, 36, 45, 46, 50, 55, 56, 58, 59, 61, 83, 135, 153, 166, 183, 192, 292, 407, 429  
 Stanton, Anthony ..... 65, 66, 162, 406  
 Stendhal ..... 76, 152, 280  
 Supervielle, Jules ..... 41, 44, 93, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 132, 406, 407, 436

### T

Tablada, José Juan ..... 54, 87, 359  
 Torres Bodet, Jaime 10, 36, 41, 43, 44, 54, 55, 77, 80, 81, 88, 89, 91, 93, 101, 147, 155, 156, 157, 160, 203  
 Toscano, Carmen ..... 19, 55, 59, 300, 407  
 Toscano, Salvador ..... 19, 45, 47, 48, 49, 50, 59

### U

Unamuno, Miguel de ..... 52, 54  
 Utrera, Adolfo ..... 210

### V

Vasconcelos, José ..... 41  
 Vauthier, Bénédicte ..... 5  
 Villalón, Fernando ..... 54  
 Villamil Castillo, Carlos ..... 55, 58  
 Villareal Salgado, Guadalupe Guillermo ..... 23  
 Villaurrutia, Xavier ..... 43, 44, 47, 48, 54, 77, 79, 87, 135

### W

Whitmore, Katerine ..... 270, 327, 438  
 Woolf, Virginia ..... 44

### Y

Ylizaturri, Diana ..... 47

DE LA LETTRE AU POÈME :  
DE LA CORRESPONDANCE D'EFRAÍN HUERTA (1933-1935)  
À LA GENÈSE D'UNE ŒUVRE

Résumé

Rendue officielle en 2008, la récente acquisition de documents personnels du poète mexicain Efraín Huerta (1914-1982) par la Bibliothèque Nationale du Mexique constitue le point de départ de notre travail de recherche. Efraín Huerta est un auteur dont l'œuvre est méconnue en France et qui menace de tomber dans l'oubli au Mexique. Aussi s'agit-il d'explorer la trajectoire de ce poète – dont l'œuvre n'a pas toujours été considérée à sa juste valeur dans son pays – à partir de documents portés pour la première fois à la connaissance du public : les lettres et les poèmes adressés à Mireya Bravo qui deviendra son épouse en 1941. Nous avons volontairement choisi de nous arrêter sur les trois premières années de sa correspondance (1933-1935) afin de revenir sur les débuts poétiques de l'auteur. L'écrit épistolaire dévoile sa formation littéraire par les nombreuses citations qu'il convoque en même temps qu'il révèle une écriture en germe se forgeant au fil des missives. C'est donc à partir d'une analyse des lettres et des poèmes devenus un matériau indispensable, que nous nous proposons d'approcher la genèse d'une œuvre dont le premier recueil publié en 1935 porte le titre emblématique de *Absoluto amor*.

**Mots-clés : Efraín Huerta – correspondance – genèse – poésie – Mexique.**

FROM LETTERS TO POEMS: FROM EFRAIN HUERTA'S LETTERS (1933-1935)  
TO THE GENESIS OF ONE OF HIS WORK

Abstract

The starting point of our research is based on the personal documents from the Mexican poet Efrain Huerta (1914-1982) newly acquired by the Mexican National Library and officially revealed in 2008. Efrain Huerta's work is quite unknown in France and threatened to fall into oblivion in Mexico. Therefore, our purpose is to analyse the evolution of the poet whose work has not always been considered to its fair value in its own country, from unpublished documents constituted by the letters and poems he wrote to his wife to be in 1941: Mireya Bravo. We deliberately chose to focus on the first three years of his mail (1933-1935) in order to study the author's poetic debuts. The epistolary work reveals his literary inspiration through the numerous quotes he uses as well as it demonstrates a style becoming more and more personal throughout the letters. As a consequence we propose to study the genesis of his first book of poetry published in 1935: *Absoluto amor* through an analysis of his letters and poems enclosed in his mailing.

**Key words : Efraín Huerta – letters – genesis – poetry – Mexico**

Discipline : Espagnol

Unité Mixte de Recherche n° EA 3206 C.E.L.L.A.M :  
Université Rennes 2 Place du Recteur Henri Le Moal 35043 Rennes cedex