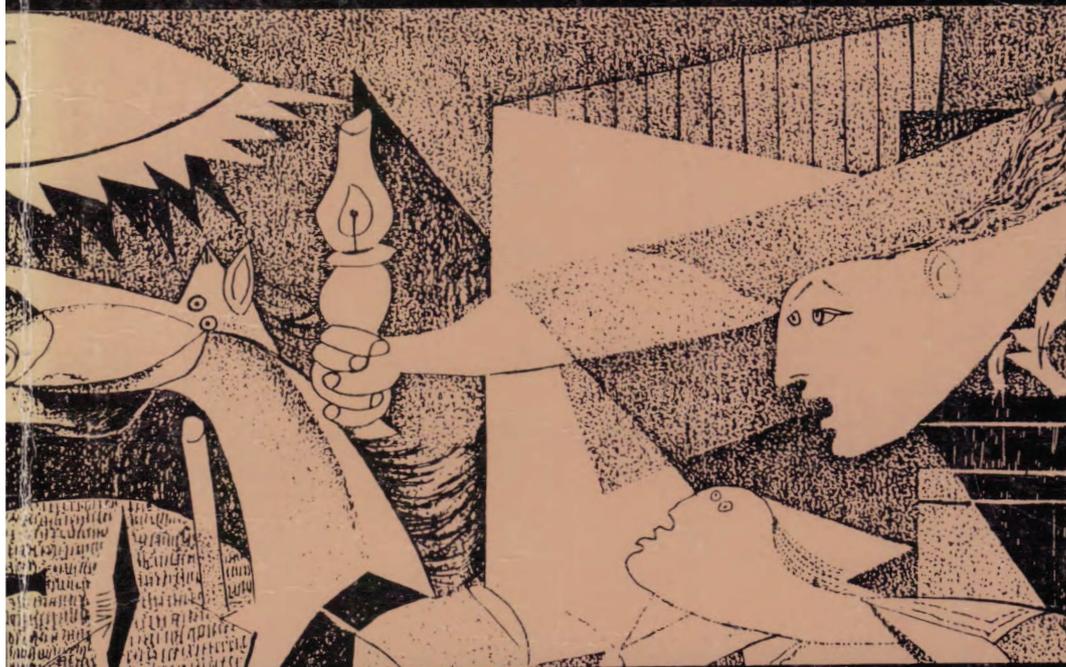
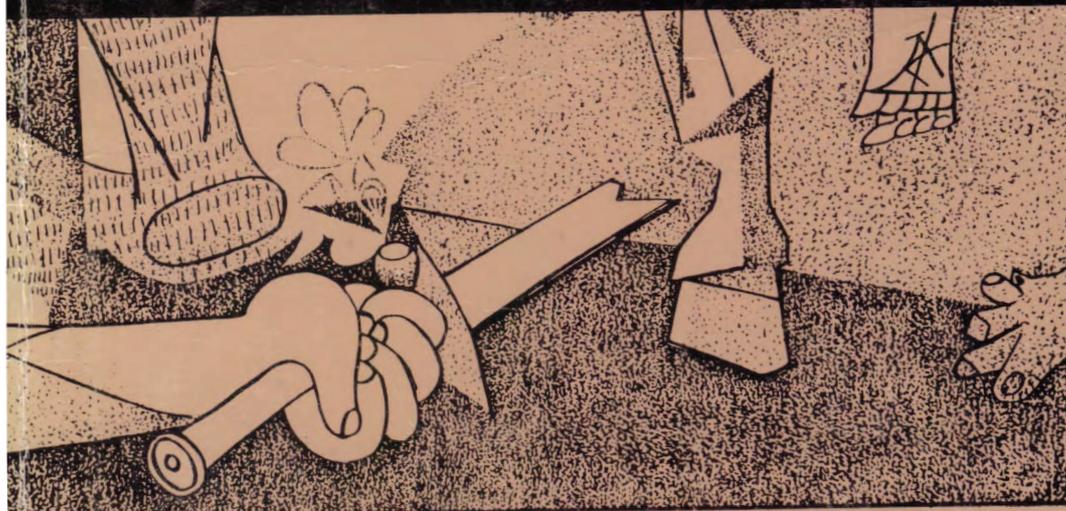


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

**DIEUX GRECS ET LATINS DANS L'OEUVRE POETIQUE
de Luis Antonio de VILLENA (1951-) :**

**Du mythe de la Beauté et du Plaisir absolu au mythe
de la définitive Incomplétude**

Marie-Claire ZIMMERMANN
Université de Paris IV, Sorbonne (France)

Avant d'aborder l'étude des manifestations formelles et des fonctions de la mythologie gréco-latine dans l'oeuvre du poète Luis Antonio de Villena, il me paraît opportun de préciser ce que j'entends par *mythe* et *mythologie*. Nourrie d'une riche et contradictoire bibliographie consacrée au mythe (approches ethnologique, sociologique, psychanalytique, linguistique...), je ne m'engagerai pas initialement dans un débat théorique où il faudrait juxtaposer les préalables à des systèmes d'interprétation. Je ne lirai pas Villena d'après R. Dumézil, C. Lévi-Strauss, Mircea Eliade, J. P. Vernant, S. Freud ou R. Jakobson. Voulant traiter de la mythologie gréco-latine je me référerai au mythe d'après son sens originel en grec classique. Le mot *mythos*, désigne une *fable* ou *fiction* retraçant l'histoire des origines, consistant en un retour langagier au temps immémorial, en une tentative de récit cosmogonique, et, globalement, en une notification des dieux. La démarche mythifiante qui semble tendre vers l'obtention d'une parole et d'un texte sacralisés émane d'une civilisation (d'une collectivité ou de ses mandataires) qui part en quête d'une réponse à fournir à un temps donné. Le mythe institue une projection qui résoud fictivement, fictionnellement, les contradictions de l'Histoire, mais qui, par ce biais, implique l'existence d'un sens caché, d'un *mysterion*, dont les virtualités permettent d'aménager et de transformer le présent. Je représenterais volontiers le *mythos* par une ligne qui, partant d'un lieu/temps A, lui-même situé dans l'illimitation, plongerait dans un espace-temps infini, le réservoir inconnu receleur de fictions, pour revenir au point A et se poursuivre indéfiniment, créant une ligne courbe dont une première partie est nécessairement invisible, tronquée, à savoir la commémoration ou anamnèse (anamnèsis), qui, paradoxalement, évoque ce que personne n'a jamais pu voir, et une deuxième partie qui se place au-delà du point A, c'est-à-dire la fonction même du mythe en son exercice : non pas le sens des symboles, mais une réponse d'ordre métaphorique à

une symbolique et une *question* qui ne pourra être prise en compte que par d'autres mythes.

Une mythologie consiste en un système de fictions dont les rapports extrêmement complexes concernent une civilisation dans un espace et un temps donnés, selon une perspective généalogique ouverte qui permettra à la civilisation immédiatement postérieure de se nourrir des mythes et d'en inventer d'autres, puis ultérieurement à d'autres civilisations séculièrement très éloignées de se prévaloir de ces mêmes mythes en les instituant dans des formes nouvelles, et en élaborant de difficiles métamorphoses de sens. La mythologie gréco-latine a été utilisée en Occident, en tant qu'ensemble fonctionnel, ou bien fragmentairement, sous l'espèce de fables autonomes, afin de résoudre artistiquement les contradictions d'une Europe devenue chrétienne. Au Moyen Age et surtout pendant le XVI^e et le XVII^e siècles, l'art espagnol s'est servi de la mythologie gréco-latine en guise d'ornement annonciateur et illustrateur de la nouvelle Foi. Le XVIII^e et le XIX^e marquent une régression de cette mythification, tandis qu'avec Rubén Darío et le Modernisme réapparaissent les mythes grecs et, par leur biais, l'hexamètre et l'amphibraque de la versification gréco-latine. Après le Modernisme se produit une nouvelle éclipse qui a duré jusque vers les années 1968-1970. Il existe, certes, entre 1920 et 1970, des recueils ou des textes où les dieux grecs et les dieux latins servent d'axe poématique, mais il ne s'agit là que de phénomènes minoritaires, secondaires, par rapport à la notification d'autres mythologies.

Une véritable *résurgence* des dieux grecs et latins s'est produite vers 1968, avec l'avènement d'une nouvelle génération de poètes, tels que Félix de Azua, Guillermo Carnero, Jaime Siles. Il s'agit là d'un phénomène important, d'ordre général, rarement signalé ⁽¹⁾, et dont l'étude reste à faire. Mais la réappropriation de la mythologie par la poésie espagnole au cours de ces vingt dernières années, se manifeste de manière éclatante, insolite, chez un écrivain, Luis Antonio de Villena, dont chacun des recueils révèle une omniprésence des mythes grecs et latins, tant *Sublime solarium* (1970-71), *El viaje à Bizancio* (1972-74), *Hymnica* (1974-78), que *Huir del Invierno* (1977-81) et *Seis poemas de un libro nuevo* (1982). L'oeuvre existante - publiée sous le titre de *Poesía* (1970-82) ⁽²⁾, témoigne d'une multiplicité et d'une diversité des dieux, héros, situations, espaces grecs et latins et d'une superficie mythologique exorbitante au sein des textes. D'autre part, dans ses préfaces ou dans ses poèmes, Villena lie constamment la mythologie classique aux fondements de sa propre poétique et au maintien de son écriture. Les dieux classiques de la Grèce et de Rome sont présentés ou se présentent comme les protagonistes d'un nouvel art de vivre, d'une esthétique appelée à conduire à une

(1) C.G. MORAL, R.M. PEREDA. *Joven Poesía española*. Cátedra, 1980, p. 30.

(2) Visor Madrid, 1983, 286p., Colección Visor de poesía.

résolution éthique et ontologique. Entre 1970 et 1982, d'un livre à l'autre, cette mythologie a déjà connu plusieurs traitements d'écriture : ses représentations, enrichies ou tronquées par rapport au modèle originel, adoptent, éliminent d'autres mythologies ou coexistent avec elles. L'examen de la relation écriture- invention met en lumière une mouvance des mythes grecs et latins dans l'oeuvre de Villena.

Mon exposé comportera quatre moments : je m'interrogerai d'abord sur 1) le postulat d'une harmonie entre mythos et logos chez L.A. de Villena. 2) la création de l'espace paradisiaque (eden) et de l'Age d'or gréco-latin. 3) les rapports entre mythe et Histoire, à propos du mythe du Paradis perdu. 4) l'éternel retour aux dieux païens après le rejet du christianisme, avant l'instauration du mythe de la définitive Incomplétude.

Mythos-Logos

1. Toute l'oeuvre villénienne proclame la nécessité philosophique du *mythe* qui est quête et reconquête de *l'illo tempore*, ressourcement auprès de symboles éternels c'est-à-dire actuels, parce que leurs dénominations ne renvoient pas à des réalités seulement historiques qu'il suffirait (=qu'il suffit) de rappeler et d'évoquer, mais à des mondes disparus, effacés, dont la mémoration équivaut à une résurrection par la parole : telle la Byzance, grecque, romaine et hellénistique qui donne lieu au recueil *El viaje à Bizancio*. La Byzance villénienne ne se borne pas à une restitution : "*Bizancio como enclave de eternidad*. Mito donde la vejez no es posible (Inicial, p. 105)... Bizancio brota del mar de la muerte y es así el mito de la Nueva Jerusalén. Pero en tal ciudad la eternidad sólo la construye - o la inventa - el hombre" (id., p. 105). L'a priori philosophique est une simple conséquence de l'a priori poétique. Le mythe n'inscrit pas un lieu idéal, ici Byzance ; il est primordialement texte. Le mythe engage l'existence du livre : celui-ci se mue en un corps mythique destiné à provoquer la lecture extasiée qui tient lieu de mythe.

A esa Bizancio apela el título de este libro. En mito, homenaje, amor y realidad de juventud. Extasis en el texto. Edad sagrada.

...

Además, y como todo texto, Bizancio es el cuerpo de un placer. Quiere ser el insustituible laberinto de sí mismo. El autor se anula, y el receptor reina. Connotación, delfines que arrastran. Y el fulgor al fondo - el mito - donde los adolescentes viven su pasión eterna. Lo bello y condenado. Unos ojos. Un cuerpo. (p. 105)

Un postulat s'affirme dans toute l'oeuvre villénienne : bien loin d'entrer en contradiction avec le logos dont la Grèce classique a fait un langage de raison et de vérité, *le mythos* - dont Pierre Grimal dit qu'il est fantaisie et parole racontante (La mythologie grecque, P.U.F., 1959, pp. 6-7) - implique, par essence, chez Villena, un *acte d'écriture fondateur d'authenticité*. Villena se déclare poète, c'est-à-dire faiseur de mythes dans la continuité du langage écrit, donc dans la

passéité et la futurité. Si les dieux grecs et latins constituent une mythologie c'est d'abord de par des transcriptions (ou des inscriptions), d'où l'abondance de ce que l'on nomme habituellement citations, en grec et en latin, et qui servent d'épigraphe, de titres, d'armatures, de préceptes ordonnateurs du texte poétique villénien :

Fugit amor (p. 73) ;
 Ἐρὸς ἀφύγει (75),
 Safo (p. 76),
 Aeneidos Liber IV, 1971 (p. 88),
 Umbrarum hic locus est,
 Somni noctisque soporae (p. 88), etc.
 Oratio amatoria (210),
 Formosum pastor Corydon ardebat Alexim (211),
 Eros mismo (223) Los ídolos nuevos (223), etc.

Ces mots ou ces phrases s'introduisent dans le vers ou le constituent totalement, les fragments étant généralement juxtaposés au nom de leur auteur, créateur ou intermédiaire dans la transmission du mythe : Safo (76), Homère (Sobre el dios de Homero) (pp. 248-249), Plotin (Líneas extravagantes de Ammonio o de Plotino (p. 263), Callimaque, (El poema esboza al hombre, *Callimaco, Epigrama II*), p. 144), Empédocle (Vida de filósofos ilustres (p. 145), Virgile (Aeneidos Liber IV, 1971), (p. 89) - (le commentaire au livre IV de l'Eneide consiste en un poème en prose dont les longues strophes enserrent et englobent des vers latins) - tandis que dans *Viento del sur* (p. 239) surgit le personnage de Virgile (p. 239). En outre Villena utilise souvent des formes propres à la poésie grecque et latine : ainsi le recueil *Huir del invierno* comporte-t-il successivement : *Odas* (pp. 192-219), *Epigramas* (pp. 223-227), *efigies* (p. 231-241), *Elegías* (p.p. 245-267), espaces textuels initiaux où règnent les dieux et les héros de la mythologie classique.

Jonglant avec une fabuleuse culture le poète eût pu se présenter comme transcripseur solipsiste d'une lointaine mythologie, c'est-à-dire comme héritier par-delà le silence, comme exclusif intermédiaire entre les dieux et son propre texte. Mais la stratégie villénienne est toute autre : si le poète proclame certes le plaisir *personnel* de la citation et de la glose, il ne met pas moins constamment l'accent sur la prééminence des phénomènes de réécriture et de réinterprétation des mythes, et sur leur continuité dans l'histoire des littératures. Villena se définit essentiellement comme observateur ou mieux contemplateur des poètes du passé - lointain ou récent - dans l'exercice même de l'écriture des mythes. Du coeur de la nuit contemporaine, celle des années 1970-71 (un coche, un film de gangsters... la música de un disco...) (p. 94), le locuteur évoque un moine qui fut aussi un poète (sabía el monje escribir versos muy bellos (p. 94), puis sans transition, il établit le texte, c'est-à-dire, par le biais de la métaphore, la rencontre mythique entre le cygne et Léda (p. 94) ; enfin Villena nomme l'auteur, dont il prétend avoir mentionné les vers, mais dont l'écriture bien villénienne, est visiblement autre que celle de cet Alain de Lille qui vécut entre 1115 et 1205, dont le *De planctu naturae*

et l'*Anticlaudianus* furent célèbres, le premier en particulier dont on sait qu'il influença le *Roman de la Rose* de J. de Meung. Villena construit ici une allégorie du processus d'écriture mythifiante : en effet cet Allain de Lille est présenté dès le titre et dans le texte, comme un *copiste* se consacrant à la copie des oeuvres de Platon. Mais la tache de pure reproduction se mue en écriture poétique du moi ; Villena met en exergue le mot métamorphose qui est l'une des clefs du mythe, tout auteur se métamorphosant pour mythifier et tout objet de mythification subissant de permanentes métamorphoses. Le copiste devenu poète met un point final au texte en entrant lui-même dans la mort, peut-être parce que son espace et son temps lui apparaissent par trop médiocres à la lumière du mythe, qui est révélation, peut-être aussi parce que le contact avec les dieux, avec cet autre monde inventé par Platon, n'a pas seulement donné lieu à une simple reproduction des textes, mais a engagé un processus de mythification qui est aussi un rite de consommation : le poète retourne au néant pour que demeure le mythe redevenu *autre texte*. La preuve en est que Villena adresse cette allégorie à l'un des autres jeunes poètes de sa génération, (para Luis Alberto de Cuenca) (p. 93). Le mythe issu de Platon a parcouru les siècles entre Alain de Lille, Villena et Cuenca : tandis que les poètes meurent définitivement (Y encontramos al fin que todo es escayola, p. 94) - Villena laisse entendre qu'ils ne connaîtront pas la résurrection -, le poème est appelé à susciter la perpétuation des poètes, non point dans la mesure où il accède à une perfection formelle, mais parce qu'il est travail de mythification. Le mythe du phénix se profile derrière ce schéma, l'oiseau brûlé désignant le poète et les cendres de l'oiseau représentant le texte d'où renaîtra, non pas le même mais un autre poète, également promis à la fascination et à la transcription.

La structuration du poème villénien se fait constamment selon ce même procédé : l'inscription d'un espace contemporain entraîne une plongée dans un corpus mythique où les auteurs rencontrent leurs textes, puis leurs héritiers et les textes hérités, suivant une vertigineuse perspective où, à son tour, existe le texte villénien. Ainsi le titre *Jacobo de Voragine, atravesado de amor, escribe la leyenda aurea* (p. 66) est-il immédiatement suivi d'un vers célèbre "A Dafné ya los brazos le crecían", et du nom de son auteur, Garcilaso, tandis que se constitue un texte métaphorique où règne le nom de *Daphné*, et où se profile in absentia, le texte ovidien, lui-même issu d'autres textes. Les songes des dieux originels qui donnèrent lieu au premier labour et à la "ubérrima y dilatadísima abundancia" (p. 99), sont présentés comme texte de Constantin Kavafis, et dédicace au poète Salvatore Quasimodo (p. 99). Le recueil "El viaje a Bizancio" reste attaché selon Villena, à deux poèmes de William B; Yeats qui évoquent par le biais de la ville symbole, le mythe de l'éternelle jeunesse (Mito donde la vejez no es posible (That is no country for old men) (p. 105). Je me bornerai à citer deux exemples similaires : *Un viejo poeta griego de Alejandría* (pp. 167-68) *Monumento en honor de Lord Byron* (pp. 130-31), *Un tema de Horacio* (p. 175), etc...

Le mythe réclame donc perpétuellement une écriture, des écritures. Il consiste en une *cornucopia* que l'individu interroge et élabore indéfiniment. Pour Villena l'obtempération du logos au mythos est un postulat.

Eros et l'Age d'or : statuaire et philosophie

2. L'inventaire des mythes gréco-latins dans l'oeuvre de Villena laisse entrevoir, sous la variété des représentations et des personnages, quelques réseaux/axes eux-mêmes réductibles à un *seul substrat mythique* : à savoir le règne de l'Eros absolu en un espace paradisiaque gréco-latin et en un Age d'or plus spécifiquement grec. Les dieux, demi-dieux, héros, notifiés chez Villena sont nommés dans le texte plus particulièrement entre 1970 et 1980. Je distinguerai deux zones de mythification.

La première comporte des personnages tels qu'Oedipe (p. 260) et Narcisse (p. 139, p. 151), dont la fonction se réfère à l'existence et à l'affirmation du Moi. *El enigma de Edipo* est une allégorie de l'acte mythifiant qui, d'une part, impose la nécessité du *mythos*, de l'être inconnu, et réel, (ici l'image du sphinx, l'humus, la partie originelle, la matière, la création originelle) et celle du *logos*, de ces noms multiples que dicte le mythe, alors que le Moi ne sait comment le nommer:

No sé como nombrarte. Y si amo las formas, la belleza, tal vez sea porque tú me obstruyes cualquier otra pasión. Eres el fondo, el humus de la tierra, la patria original que supera tus manos, un légamo caliente, sima de la materia sensitiva. (p. 260)

La sphynge est une image de l'altérité, (y te sé tú) donc de la différence, de la distinction fondamentale du mythe d'avec le Moi. De même que *Tratado de Narcisos* (p. 151) bien loin de célébrer l'autocontemplation, évoque un Tú qui se mire et s'admire tandis que s'annonce, par le biais du Moi, témoin et auteur, le jour futur où le miroir, *el espejo*, restituera non pas la beauté d'aujourd'hui, et pas davantage quelque image ronsardienne de la vieillesse, mais un *cuero* intocado, impuro (p.151), qui est le non-amour, ou plutôt la non-conscience de l'altérité.

La deuxième série s'ordonne autour de personnages confrontés à la violence de l'agression érotique et à son corollaire de jeux et de refus : Daphné, au vocatif, métamorphosé en laurier (p. 66) ; Léda livrée aux métaphores de la défloration (p. 94-95) ; Ganymède (p. 264), dont le rapt par Jupiter au sommet de l'Ida suscite d'abord une longue rêverie sur le concept même d'enlèvement, puis l'élaboration progressive d'images conflictuelles destinées à recréer la matérialité de l'acte.

Espace du mythe

Les lieux où se déroulent les scènes, fresques, dialogues mythologiques, sont souvent désignés par des toponymes, *Mitilene* (p. 141), *laberinto* (p. 140), parfois présentés par le biais de références à la civilisation grecque (hiblea miel), et

aussi sous forme de paysages non toponymiques, dont les composantes (vignes, oliviers, etc...) pourraient également être celles de bien des pays du bassin méditerranéen mais dont l'organisation mythique reste implicitement gréco-latine, telle *La isla del dios* (p. 177-78), où chaque jour est célébré le culte d'un dieu d'une éblouissante beauté, s'incarnant dans une statue qui finit par détruire tous ses adorateurs, cette statue n'étant que le signe imperturbable, l'effigie parfaite qui annonce l'éternité du mythe (p. 178).

Les deux séries d'images mythologiques qui surgissent au sein d'un espace unique ne sont invoquées que pour donner lieu à une célébration, celle de la *Beauté*, beauté parfaite dite parfois baudelairienne (p. 107), en exergue à un recueil, mais manifestement issue de l'art grec et de la philosophie grecque. *De un tratado helenístico de estética* (p. 139) :

Sus dioses mueren pronto. Pero ella está arriba,
indiferente a todo, escultural, cálida, perfecta...

Beauté mythique qui sous-tend le mythique éros dont Villena fait l'axe créateur de son écriture. Tous les personnages et lieux de la mythologie gréco-latine ne sont pas ici des ornements mais le substrat architectural de l'oeuvre. Les dieux, les héros et les hommes sont des *corps* (cuerpos, maître-mot de la poésie villénienne), en quête d'autres corps, ou bien eux-mêmes objets de désir. Les corps sont par nature et par définition ceux de la statuaire grecque, silhouettes harmonieusement pleines, à la fois marbre et chair, comme dans *Reseña de estatuaria griega* (112) et aussi dans *Iluminación (con leve restórica) en una discotea*,

Hermosos rizos negros de intonsa testa griep
.....
De un cuerpo seductor y una cabeza griega.
.....
..... me acordé del Lícidas
de Horacio (p. 176-77).

La célébration du corps prééminemment *masculin*, -corps qui est le même, le double et en même temps *l'autre*, distinct du Moi, corps de l'adolescent, de l'enfant, conformément à l'idéal grec pédérastique, *Puer aeternus* (p. 259) - vient tout droit de la lecture de Platon et en particulier du *Phèdre* et du *Banquet* : le corps est à la fois sensuel et idéal, incarnation de l'infini sous une forme humaine, et la jouissance qu'il peut et doit procurer au Moi coïncide avec la plénitude et la perfection intérieures. Ainsi réapparaît de texte en texte ce mythique jeune dieu, Eros, qui représente l'Absolu, toute poématisation érotique équivalant à une célébration sacrée de la pure Forme originelle.

El verdadero amor, coronado de yedra y de violetas,
El muchacho de sandalias doradas,
Que llega, como Alcibíades, al final
Del discurso y del banquete, ebrio en la oscura noche,
Hijo de Poros y de Penia,

M.C. ZIMMERMANN : DIEUX GRECS ET LATINS

Gozoso, joven eternamente, limpio y puro,
Y dà per li occhi una dolcezza al core... (p. 247).

Actualisation des mythes

Le poète regarde et jouit : l'extase naît donc d'une construction mythique et langagière du plaisir aujourd'hui. La statue grecque immémoriale, que Villena adore avec les mots de Platon, a la forme de Ganymède, ou d'Alcibiade, mais aussi celle d'un jeune homme entrevu dans une ville des années 1980-85, au fond d'un bar ou sur les marches d'un escalier. La formule, *Como en nosotros* (p. 94) est destinée à créer des équivalences entre les différentes manifestations du mythe et l'actualité villénienne, non pas que les images de l'âge d'or grec puissent seulement susciter des translations d'ordre esthétique (des métaphores de métaphores), mais dicter une éthique, un art de vivre, *hic et nunc*. Le présent villénien apparaît donc comme un éternel présent se nourrissant d'un incessant va-et-vient entre un présent, un âge d'or grec et un présent. Le poème constitue parfois une jonction parfaite où ne sont nommés ni le mythe grec ni le mythe villénien, le Moi invitant le lecteur à *regarder* deux formes réunies par le plaisir érotique, c'est-à-dire une pure *Fábula mitológica* (165), à contempler ensemble le premier acte d'amour, la scène originelle dans la totale splendeur d'une lumière méridienne :

...
Piensa bien la escena, y como yo,
Quédate un momento contemplándolo. Observa el bronce
En el sol y el oro entre la espuma. El silencioso
Fragor del mediodía, la luz enorme como el agua.
Esmás en el instante irrepitable, eterno. El tiempo
Ha muerto, e inmortales son (ahora) .
Los cuerpos rubios en que se goza tu mirada (p. 166).

L'oeuvre comporte de nombreux exemples de ce type de fable : *Omnibus de estética* (p. 146), simple autobus qui parcourt les rues de la ville devient le lieu où surgissent ; *homéricos guerreros !* (p. 147), car de la forme des corps contemplés naît le désir de retourner à des formes oubliées, et de ce désir surgit le poème dont Villena dit qu'il recèle toutes les complexités de l'esprit qui a nommé les images mythiques. Autre exemple, cette *illumination*, (déjà citée) dans une discothèque (p. 176-77), et où s'inscrit entre *rock* et "*pesima ginebra*", une vision absolue de la beauté incarnée (Vi aparecer/aquellos hermosos rizos...). Certes Villena affirme sarcastiquement que le lieu se prête peu à la comparaison avec le Lícidas d'Horace, mais il n'en conclut pas moins par un verbe au présent de l'indicatif qui suggère l'extase d'un auditoire actuel face à un Absolu.

Cela signifie-t-il que l'écriture villénienne instaure continuellement et de manière définitive un équilibre, une harmonie entre l'âge d'or et aujourd'hui, l'eden et ce monde qui est le nôtre ? Si cela était, n'y aurait-il pas chez le poète un parti pris d'idéalisation, une surenchère du processus de mythification, et dès lors, l'oeuvre ne risquerait-elle pas de célébrer un seul et même culte immobile, de se

réduire analogiquement à une mythologie de la mythologie, et, au bout du compte, de méconnaître et de bannir les réalités de *l'Histoire du XXe siècle* ?

Mythe et Histoire

3. Tel n'est pas le cas. Dès les premiers recueils, et de plus en plus fréquemment à partir de 1978-80, Villena laisse entendre que la célébration du passé immémorial de la civilisation gréco-latine doit être accompagnée d'un démenti : l'âge d'or fut suivi d'une décadence, l'eden n'est plus,

¿Qué es el Sur ? ¿Dónde está el eterno verano
De los griegos ? (p. 252)

et il faut plutôt traiter d'un autre mythe, celui du *paradis perdu*, (qui pourrait bien être un mythe non grec, non hellénistique et peut-être un mythe judéo-chrétien relu d'après Milton), ainsi que du mythe de l'exil, qui ne serait pas étranger à une méditation sur le *livre de l'Exode* :

..... Y puesto que
vivimos un destierro, mucho es ya soñar algunas tardes (p. 264).

Le poète inscrit l'escamotage du panthéon des dieux païens, les métamorphoses de ces dieux, leur départ. Dans *Extrarradial*, Villena évoque de manière narquoise la dégénérescence des dieux splendides en personnages de l'Histoire occidentale. Les mythes ont été utilisés, c'est-à-dire assagis, à des fins politiques, éthiques ou esthétiques. La liberté sauvage des dieux païens s'est peu à peu étiolée, elle a subi une régulation et les personnages d'hier sont devenus les protagonistes prévisibles d'une histoire bourgeoise, donc familiale. Les corps d'aujourd'hui qui devraient à leur tour se muer en dieux païens ont totalement perdu l'usage de la parole. Ils ne sont plus que formes muettes, mythes déviants et déviés.

Se marcharon los dioses del Olimpo.
Tan pulcramente peinados, y con exactas
Corbatas... Ah, sí, los había hermosísimos !
Pero tan cumplidores, tan parcios, tan devotos de Marx
O la familia... Dioses para conversaciones, para conciertos,
Para exposiciones de arte simbolista o para nada,

.....
Su fueron. Desfallecen. Son prematuramente gagás (p. 214-15).

Le XXe siècle apparaît comme le temps par excellence où l'imaginaire est condamné à la réalisation, à la matérialisation, c'est-à-dire à une objectalité qui, peu à peu, entraîne la désertion du désir et l'inaccessibilité de la Beauté mythique primordialement entrevue. L'itinéraire homosexuel semble dévoyé, détourné de sa quête originelle. La notification, non pas de la topique vénalité, mais de la distraction, de la dispersion, consécutives à une utilisation ennuyée de l'argent dans les années 1970-80, est peut-être le principal signe explicatif de l'échec de la rencontre entre le Moi et le *puer aeternus*.

Certes dans différents recueils le poète certifie que la Beauté est par essence grande consommatrice de dieux, mais dans *Huir del invierno*, il semble que la mythification elle-même soit remise en cause, rendue impossible, en dehors de

toute référence philosophique à la nature de l'homme et à celle du mythe, du seul fait de l'inscription de l'homme dans l'*Histoire*, non pas une Histoire hégélienne où le recul des mythes, coïncidant avec leur conceptualisation, constitue une avant-dernière étape avant l'acquisition du savoir absolu, mais une chronologie de plus en plus destructrice, ce qui expliquerait que le XXe siècle aille de pair chez Villena avec la décadence des mythes et l'obscurcissement de l'horizon poétique. Une question se pose cependant : si mythe et histoire du XXe siècle surgissent ponctuellement chez Villena, dans un schéma qui les lie pour obturer le mythe, il peut paraître surprenant, à la première lecture que l'Histoire contemporaine ne soit pas notifiée dans l'oeuvre villénienne.

La lecture des cinq recueils révèle, en effet, une relative absence de références toponymiques à l'espace espagnol, et un silence à peu près total sur l'Histoire de l'Espagne dans la seconde moitié du XXe siècle. Ni la patrie ni l'histoire nationale ne sont donc mis en cause dans l'effacement ou les métamorphoses des dieux païens. En cela Villena ne s'écarte aucunement des autres poètes de sa génération, Guillermo Carnero, Félix de Azua, Jaime Siles, etc... Une réponse immédiate peut être donnée - elle l'a déjà été - à propos de cette omission. Les poètes de la génération antérieure aux "novísimos", - ceux des années 1950-65, ayant fait une arme de leur écriture, et ayant circonscrit l'espace textuel au corps de l'Espagne silencieuse, il est logique d'observer chez leurs héritiers du mayo 68 un rejet total de la *poética social* et de tout *compromiso*. La génération de Villena s'est exprimée là-dessus avec suffisamment de clarté et de vigueur pour que je n'y revienne pas ⁽³⁾.

Pareil refus n'implique pas pour autant l'inexistence de symboles et d'allégories de l'Histoire dont le rôle est de provoquer en poésie une réfraction ou une projection sur la contemporanéité. Chez Villena comme chez la plupart des autres poètes, l'Histoire d'aujourd'hui affleure, émerge, se profile in absentia de la manière la plus obsédante, selon des perspectives universelles et non plus nationales. Certes, l'abondance des références villéniennes au passé (Moyen Age, Renaissance, Belle Epoque) peuvent nous tromper quant à l'importance de la contemporanéité : maint lecteur sera pris au piège de multiples plongées mythifiantes parmi lesquelles l'écriture de la mythologie gréco-latine n'aurait pas une place privilégiée, et ne serait, à côté des autres qu'un instrument de fuite hors de l'Histoire des hommes de notre temps.

Plusieurs suggestions me paraissent acceptables : d'abord l'hypothèse d'une conscience aigüe et lucide de l'Histoire contemporaine, avec ses libérations, notamment pour le pédéraste Villena d'inscrire sans masque un désir platonicien

3) Antonio MARTINEZ SARRION, cf. *Castellet*, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

dans un monde qui n'a plus rien à voir avec la *polis* grecque, mais surtout l'hypothèse d'une vision pessimiste de l'Histoire, car celle-ci, bien loin de s'inscrire dans une trajectoire progressive (ce qui supposerait une perspective marxiste), demeure en permanence sous la menace de l'immuable barbarie humaine. En font foi les multiples allusions à des saccages au cours de diverses périodes de l'Histoire, (sac de Rome de 410, mais aussi dans *Una ética del renunciamento* (p. 169-70), "incendios y desorden del saqueo", c'est-à-dire le sac ultérieur, l'un des plus notoires de notre Histoire occidentale). Pour Karl Marx les mythes devraient être appelés à disparaître lorsque l'Histoire régènera ses forces. Aux yeux de Villena l'Histoire n'étant jamais promise qu'à une perpétuelle mise en oeuvre de l'échec, l'avenir des mythes, exclusif de l'Histoire, est dès lors assuré. Aussi peut-on comprendre le mythe villénien d'une dégénérescence de la mythologie gréco-latine, c'est-à-dire païenne : après la célébration de l'âge d'or et de l'eden, puis celle du paradis perdu, l'avènement d'une autre mythologie où les dieux païens s'affrontent au dieu chrétien pour s'effacer eux-mêmes face à des nouveaux dieux. Cette quatrième séquence traitera donc de la relation entre mythes et religion chez L.A. de Villena.

L'éternel retour : le mythe de la définitive Incomplétude

4. La mort d'un poète de ses amis qui, autant que lui, célébra la Beauté, conduit Villena à dire et à redire que de sa propre mythologie gréco-latine est absent l'un des fondements de la philosophie platonicienne, à savoir la croyance en un devenir de l'Idée. En effet, celui qui aime les corps n'est plus que cendre, (p. 183) ; toutefois l'acceptation de ce postulat ne conduit pas Villena à la pratique du stoïcisme, car, si le mythe est par essence, en soi, une éthique, sa liquidation ne saurait donner naissance à une morale qui constituerait un succédané ; en cela Villena nous paraît bien peu kantien. L'inexistence de tout au-delà devient par contre un élément justificatif du mythe. C'est uniquement dans la mesure où l'homme retourne au Néant qu'il peut célébrer la Beauté, structurer le texte, créer anaphoriquement le langage poétique. Si le *por qué* de la Beauté (la Belleza) n'est enfin compréhensible que de l'ami disparu, c'est dire que les raisons d'être du mythe resteront irréductiblement inconnues.

Dans tous les recueils, et plus particulièrement dans les deux derniers, la volonté de restaurer les mythes païens apparaît comme tentative de resacralisation, comme expression d'un *mythique éternel retour à la mythologie*. Mais, dans cette entreprise, Villena témoigne bien davantage contre la Religion que contre l'Histoire au XXe siècle. Rêvant de réinventer les dieux, le poète décrète de plus en plus fréquemment l'élimination du Dieu chrétien, du dieu unique qu'il rejette d'abord parce qu'il est Un. La *noticia preliminar* à *Huir del invierno* est très explicite à cet égard. Le Dieu chrétien, "Dios solo e intolerante" (p. 191) doit être

oublié, en même temps que ces cultures du Nord que caractérisent le puritanisme et le froid (p. 191). Les dieux païens, la "truncada tradición del paganismo grecolatino" (p. 191) seront retrouvés et reconnus, ainsi que les cultures du Sud. Il semble que la multiplicité des dieux, "el politeísmo que ve sacralidades en muchas cosas" (p. 191), se substitue poétiquement au culte de l'unité ce qui implique un renouvellement des procédures langagières. Ainsi, après les années 1980-81, l'écriture villénienne multiplie-t-elle, à côté des noms propres et des toponymes, les noms communs tels que *dios*, *dioses*, *ídolos*. Le règne de l'antonomase devient aussi celui de la dé-métaphorisation, tandis que la représentation des métamorphoses cède le pas aux substantifs qui désignent de nouvelles entités. Eros n'a plus de nom et ses traductions sont peu à peu éliminées :

Qué nombre darte ? Amor, Hipólito, Cupido ?
Eres un dios de muertos. El *dios*, por excelencia.
Y pues que nada te cumple, ni rosas te sirven
Ni anacrónticas imágenes.
Frío cuerpo de oro, las rojas amapolas te coronan
Y las plantas del largo sueño eterno... (p. 275).

Les poèmes du *Tractatus de amore* s'articulent par le biais de propositions négatives (No..No..No..No..Ni.. pero ninguno, Y no.. Ni.., etc., p. 275) qui mettent en évidence l'inutilité des images initialement liées aux mythes grecs et latins, et l'impossibilité de nommer des personnages ou des fonctions fictionnelles - el rapto verdadero es imposible (p. 264) -, d'où l'affirmation selon laquelle le mythe est rêve de représentation plutôt que représentation proprement dite. La mythification devient donc une épure, un débat autour du nom initial. Elle se borne à prôner une quête langagière du seul Absolu qui demeure, le *corps* qui est corps de l'Autre, un simple pronom, le *Tú* qui a pris la place du Dieu, mais aussi celle de tous les dieux,

Tu rostro de dios joven (p. 267).

le Tú éternellement et mythiquement jeune, objet introuvable à jamais.

Estás siempre más allá, mas lejos (p. 275).

Quel est ce corps infiniment cherché et désiré ? Le goût du partage et de la métamorphose, omniprésent dans les premiers recueils, laissait entendre un accomplissement païen dans la diversité des amours et des corps, mais dans la perspective de la fusion originelle ou du feu,

Al final, como Empédocles, fuego, fuego solo, fuego (p. 145).

Les livres postérieurs à 1980 témoignent d'une utilisation extrêmement complexe des langages de la foi chrétienne, au sein même d'une restauration des mythes païens. La célébration du corps de l'Autre dans la possession charnelle, par le biais d'un vocabulaire religieux, manifestement chrétien, pourrait être entendue comme un acte de dérision, poétisation blasphématoire destinés à bannir le Dieu initialement exclus. Mais cette lecture me paraîtrait en contradiction avec la mise en oeuvre de la poétique villénienne.

Le mythe du *corps*, qui est aussi âme, ne saurait conduire à l'apologie hédoniste du plaisir parce que dans les tentatives les plus extrêmes d'approximation l'âme échoue contre un corps qui ne lui livrera pas ce *plus* auquel elle aspire. Le désir infini de l'âme s'exprime avec les mots de la mystique, mais aboutit au désespoir et à la haine de soi puisqu'aucune autre réponse n'est donnée à l'âme, hormis des points de suspension. Le Moi s'épuise dans un désert de solitude, *locus solus* (p. 279), qui est le dernier poème des *Seis poemas de un libro nuevo* (1982). Il n'a rien de commun avec Porphyre qui, conscient de n'avoir plus qu'un *inservible*

cuervo (p. 208), se laisse mourir afin de laisser son âme accéder à la plénitude, ni avec Juan de la Cruz ou Teresa de Avila dont le désir de mort n'impliquait que la certitude de rencontrer l'Absolu. C'est ici que se situe l'originalité de la mythologie villénienne, non plus à un carrefour entre les dieux païens et le Dieu chrétien, mais au-delà d'eux. Villena compose un acte de foi et d'espérance dont le titre est emprunté au Pater Noster : *Adveniat tuum regnum* (p. 266), prière que les fidèles récitent immédiatement avant la communion chrétienne. Or l'objet de ce texte est un *corps divinisé*, de l'homme et de dieu, érotique eucharistique qui se présente comme *cuervo verdadero*, mythiquement lié à un temps futur, en guise de réponse à une absolue Incomplétude du Moi. Il serait possible de voir là une allégorie de la vie du chrétien marqué par le péché originel et animé de la certitude d'accéder au Royaume. Mais le jeune dieu inconnu demeure corps sexué, mains et lèvres promis à la célébration d'un culte profane. Les concepts même de mythes païens et mythes chrétiens s'effacent dans ce *mal lugar* (p. 265-66), hors de tout lieu et de tout temps, où tout homme invente son dieu et lui rend hommage. Tel est le sens de l'oeuvre la plus récente de Villena : seuls les hommes accèdent à la divinité mythique, seuls ils provoquent l'invention et la réinvention des mythologies et en particulier des mythes gréco-latins, mais le corps n'est le signe d'un Absolu que dans la mesure où il m'annonce ni Dieu, ni dieux, seulement un éternel manquement.

Conclusion

Mythe et poésie

Le poème est un acte du corps (p. 134). Ce précepte, fondamental chez Villena, implique l'hommage à l'idiome, la célébration des voix et des accents et, en particulier, de l'espagnol parlé en Andalousie. La langue donne le signal du départ vers d'autres processus de mythification. De l'écriture d'une mythologie gréco-latine, elle-même traversée par les langages de la religion chrétienne, est né dans les textes un *ailleurs*, issu de mythes grecs qui ont émigré vers l'Afrique (Alexandrie, le Nil, la Nuble...). Si le mythique voyage vers le lieu inconnu, coïncide avec la démarche intérieure du Moi vers le corps véritable, mais sous le sceau de l'absolue Incomplétude, si ni Eros ni Agape ne constituent la réponse à une

quête de la Beauté gréco-latine, pas plus que ne suffit l'oubli du Dieu chrétien, si l'oeuvre villénienne s'achève, provisoirement, par la proclamation, face à un auditoire avide de mythologie, du Manque qui pourrait bien miner toute mythification, en dépit de tout cela, d'autres mythes liés à l'Orient s'inscrivent constamment en filigrane dans la poésie villénienne. Ces mythes ont trait à l'Histoire musulmane et particulièrement à ses incarnations espagnoles. Certes l'Orient pénètre l'Espagne où la parole de Hafiz engendrera des poètes (p. 261), mais la célébration d'Ibrahim Ibn Sahl, *musulmán sevillano* (p. 256) confirme, avec celle du Zejelero Ibn Quzman, dont les poèmes seront connus, (selon le témoignage d'un Moi contemporain à la fois du Zejelero et de Villena), jusqu'en Irak, *Y hasta sin duda, en la dorada Persia* (p. 176), que la quête des origines réside dans une perpétuelle interrogation sur le parcours des textes poétiques.