

«LUIS ANTONIO DE VILLENA : FIGURES DE L'ÉTRANGER DANS *COMO A LUGAR EXTRAÑO*»

CLAUDIE TERRASSON

UNIVERSITE CHARLES-DE GAULLE-LILLE 3 (FRANCE)

Resumen: Se trata mediante un análisis de *Como a lugar extraño*, último poemario de *La belleza impura*, de mostrar cómo en él se dibuja un itinerario que traduce un sentimiento de extrañeza frente al mundo a la par que marca tal poemario una transición estética en la obra villeniana.

Palabras clave : Poesía, Estética, Análisis textual, Extrañeza, Luis Antonio de Villena.

Abstract: This article aims to present by an analysis of *Como a lugar extraño*, last book of *La belleza impura*, an evolution witch translate a feeling of strangeness in front of the world, and this study shows also an aesthetic transition in Villena's works.

Key words: Poetry, Aesthetic, Textual analysis, Strangeness, Luis Antonio de Villena.

Résumé : Il s'agit à travers l'analyse de *Como a lugar extraño*, dernier recueil de *La belleza impura*, de montrer comment s'y dessine un itinéraire qui traduit un sentiment d'étrangeté au monde, de même que ce recueil marque une transition esthétique dans l'œuvre villénienne.

Mots clés : Poésie, Esthétique, Analyse textuelle, Etrangeté, Luis Antonio de Villena.

Je vais aborder ici le thème de l'étranger et de l'étrangeté en proposant une lecture du recueil de Luis Antonio de Villena *Como a lugar extraño*, il convient de se rappeler que cet ouvrage clôt une première période poétique de presque vingt ans puisqu'elle va des années 70 à l'extrême fin des années 80, période pendant laquelle Villena a publié une série de 6 livres qu'il a réunis plus tard, en 1996, sous le titre *La belleza impura*¹.

Ce recueil s'impose, à mon sens, pour plusieurs raisons. D'une part, je dirai qu'il amorce et marque un retour d'exil: cet exil symbolique est d'ordre

¹ Ces recueils sont les suivants : *Sublime solarium* (1971), *El viaje a Bizancio* (1978), *Hymnica* (1979), *Huir del invierno* (1981), *La muerte únicamente* (1984), *Como a lugar extraño* (1990). Ils forment le livre *La belleza impura*, Visor, Madrid, 1996.

spirituel, mental et affectif mais il est également esthétique: il s'agit là en effet d'un exil choisi, assumé et même disons-le revendiqué² du sujet lyrique qui, jusqu'alors, tournait délibérément les yeux loin de sa terre natale, loin de son histoire et de sa culture. Par ailleurs, outre cet exil vers d'autres lieux (en particulier, l'Orient, Venise, Ferrare), il convient de rappeler que ce même sujet se masquait systématiquement derrière des identités diverses, celles de personnages issus de la littérature, de la mythologie ou de l'histoire, de sorte que l'éloignement spatial se doublait de plus d'un éloignement temporel. Outre ce recours délibéré à la référence savante, l'écriture des recueils antérieurs à *Como a lugar extraño* se caractérisait par une sorte de préciosité, voire de maniérisme, à tout le moins par le culte du mot, autrement dit tout un ensemble de traits scripturaux qui nous renvoient à l'esthétique dite culturaliste qui a marqué ces années 70 en Espagne.

Je vais donc m'attacher à montrer d'abord que ce recueil est un livre de transition et pour ce faire, je me propose d'en dégager les éléments constitutifs qui le situent dans un entre deux aussi bien dans sa structuration comme recueil qu'à trois niveaux, l'espace, le temps et la langue, ce qui nous permet globalement d'identifier un référent.

Dans ce dernier recueil d'un cycle de vingt ans que nous allons appeler rapidement culturaliste, il est aisé de voir combien nombreux sont les poèmes qui ne relèvent déjà plus de cette esthétique et qui, par conséquent, tendent à déplacer sans cesse le curseur vers un référent qui vise à donner l'illusion du réel et du quotidien et, de fait on peut déjà deviner que ces textes dans l'œuvre ultérieure (par exemple, *Asuntos de delirio*, *Marginados*³) vont supplanter ceux qui recourent encore ici au masque culturaliste ou vénitien.

Une des conséquences est que l'écriture déjà est modifiée dans le sens du narratif, un narratif entrecroisé de monologue dramatique tel que Jaime Gil de

² Les premiers recueils de Luis Antonio de Villena écrits et publiés (hormis *Syrtes* publié en 2001 seulement bien que composé en 1971) à partir des années 70 relèvent d'une esthétique en rupture avec la poésie du réalisme social globalement dominante jusqu'alors, modèle canonique pratiquement incontesté (en dépit de l'existence d'œuvres majeures qui échappaient à ce schéma, celles de José Ángel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez par exemple) où le référent ne pouvait être que l'Espagne contemporaine, vue sous un angle social et idéologique. C'est pourquoi bien que ne faisant pas partie de l'anthologie de Castellet (*Nueve novisimos*), Villena a pu être considéré comme un « novísimo » ou relevant de ce que l'on appela alors le « venecianismo ».

³ . En réalité, il serait plus pertinent de parler d'œuvres contemporaines puisque dans le cas de ces deux recueils, leur écriture simultanée débute en 1989 et va jusqu'en 1996 et 1993 respectivement.

Biedma, tirant la leçon de la lecture qu'il a faite de Robert Langbaum, l'a pratiqué ouvrant la voie à la poésie la plus contemporaine. A cela il convient de rajouter le glissement d'une langue qui jusqu'ici se construisait autour d'une sorte de vénération pour le mot rare et précieux, voire chatoyant ou à connotation élitiste, à une expression fortement teintée de prosaïsme afin d'imiter le langage parlé. Je citerai pour illustrer ces propos le poème intitulé «Novela de un profesor a punto de los cuarenta» (Villena, 1996: 323). Le titre seul annonce déjà le caractère narratif de ce texte allant même jusqu'à le définir comme un roman dont le sujet annoncé est celui d'une fiction réaliste ancrée dans le quotidien: en effet, le héros en est un enseignant, personnage chacun en conviendra bien volontiers on ne peut plus anti-héroïque et banal, aux antipodes des très nombreux autres personnages dont il est inutile de souligner l'aura et la renommée et auxquels sont consacrés des poèmes dans ce recueil, je n'en citerai que deux pour l'instant, le roi d'Espagne Philippe II ou encore le Titien (Villena, 1996: 326 et 348). Par ailleurs, le poème ébauche l'évocation d'un espace qui est celui d'un bar, lieu de rencontres amoureuses pour le narrateur qui, sur le mode autobiographique, conte ses déboires sentimentaux avec un jeune et séduisant étudiant de droit qui finit par le laisser sans un sou. Au-delà de l'apparence de la simple anecdote (que le motif topique de la crise de la quarantaine ancre encore davantage dans la banalité), le je poétique se livre à un exercice d'introspection où l'auto-ironie le dispute à l'acceptation de l'échec annoncé, prix fort consenti au nom du désir:

Aunque sé que la vida me dará lo de siempre :
Yo solo en un rincón, pobre como las ratas,
y tú simpático y guapo, navegando a lo lejos
yo, sin esperanza y además sin un duro
(bancarrota el montaje)
y tú buscando sendas a tu claro destino.

De même que le recueil oscille entre ces deux pôles, culturalisme et fiction du réel, de même, la langue connaît un incessant mouvement qui la fait passer de la citation savante, voire d'un mot latin ou plus globalement d'une langue recherchée au langage parlé ; ainsi les derniers vers du poème cité plus haut figurent-ils une ébauche de discours direct (le sujet poétique se met ici en situation de s'adresser au jeune étudiant qu'il désire), un dialogue qui, par son rythme, ses tournures idiomatiques et son lexique, feint l'échange quotidien:

Me decido, seguro. Un día de estos empiezo.
Y al pagarte la copa te lo digo de golpe :
Javi ¿no querías hablarme de un asunto ?
Mañana me va bien. De acuerdo, sí. Mañana mismo.

A l'inverse de cet exemple, on peut voir comment un texte tel que « Una contradanza » (Villena, 1996: 300) multiplie et accumule les figures de style (métaphore, oxymore, antithèse...), comment il use de tous les procédés rhétoriques ainsi que de toutes les ressources sonores du signifiant, comment il joue sur les effets rythmiques d'accumulation, de cadences variées, d'amplification ou de césures brutales, ce qui aboutit à un poème d'exaltation charnelle qui chante l'éternité de l'instant de plaisir, poème qui de fait n'est pas sans évoquer la poésie mystique par le jeu de l'intertextualité, en particulier Jean de la Croix:

Noche del cuerpo, sombra caliente que sin decirlo
Habla, murmurio de eternidad
Que tocas con los dedos, y escapa vuelto flor,
Como el más rauda río, en tanto ardor
—noche del cuerpo, violencia de la carne—
en tanta pasión y caudal, fuga de primavera...

C'est pourquoi il est possible d'affirmer que par sa structure même qui fait se succéder sans cesse des portraits en des lieux et de époques différentes, avec une langue mouvante qui se métamorphose sans arrêt, *Como a lugar extraño* dessine une errance et donne forme au voyage de la voix poétique.

Ce recueil s'inscrit ainsi sous le signe en définitive non pas tant du retour que du mouvement, du cheminement d'une voix qui se situe dans un processus de constitution d'un sujet lyrique, une voix qui est en devenir, balançant entre deux univers, deux langages, deux pôles opposés, c'est une voix qui ne se fixe pas, ni en un temps ni en un lieu comme si aucun ne lui convenait, comme si elle se sentait étrangère à chacun, c'est une voix qui semble en transit, étrangère partout, ainsi que le titre semble l'indiquer de prime abord, *Como a lugar extraño*.

Pour mieux cerner ce titre, il faut revenir au texte liminaire qui nous éclaire sur le sens à lui donner et en particulier, sur le sens à donner au mot *extraño*. En réalité, ce texte se présente comme un jeu de piste ou une véritable promenade

sémantique ; je rappellerai en premier lieu la ou les significations indiquées par le dictionnaire en l'occurrence. « Extrañeza : irregularidad, anomalía, rareza/ enemistad o desacuerdo entre los que eran amigos/ Admiración, sorpresa. » ou encore « Extraño : de nación, familia o condición distinta a la que se nombra/ Raro, singular, especial, extraordinario/ Extravagante/ Dícese de lo que es ajeno a una cosa de la cual forma parte » (Casares, 1971 : 378).

Quand au Larousse, il nous propose les traductions suivantes: «Extrañeza: Etrangeté/ Etonnement/ Désaccord, brouille », « Extraño: étranger/ OÉtrange, bizarre/ Etonnant (Larousse, 1996 : 355). Pour ce qui est du verbe, « Extrañar », il reprend ces sens : étonner/ Bannir, exiler/ Regretter.

Le texte « Liminar » est ainsi tout entier construit sur une variation et déclinaison de ces termes. Villena part d'une citation de Fernán Pérez de Oliva –qu'il salue par cet hommage « uno de nuestros humanistas mejores »– qui est la suivante : « Así sale al mundo, como a lugar extraño, llorando y gimiendo, como quien da señal de las miserias que viene a padecer » (Villena, 1996 : 289). La citation témoigne d'une vision de l'homme marquée sans doute par la théologie du moment (le début du XVI^e siècle), on pense en effet aussitôt aux formules et aux images telles que la vallée de larmes, mon royaume n'est pas de ce monde, l'expulsion du paradis terrestre ; il est évident qu'aujourd'hui, la même phrase peut se lire depuis d'autres perspectives, sans la moindre référence religieuse, en particulier, il est tentant d'y entendre un sentiment de mélancolie, qu'il s'agisse de cette bile noire dont Jackie Pigeaud nous explique qu'elle empêche le mélancolique d'être un, de vivre dans l'unité et dans la coïncidence de soi avec soi, ou encore qu'il s'agisse d'y reconnaître la perte de l'objet dont le sujet ne peut ou ne veut –nous dit Freud– faire le deuil. En fait, la citation est un point de départ à une longue divagation sur le mot « extraño » et ses dérivés. Cette divagation progresse sur un rythme qui est celui d'un balancier, on y observe à loisir les allers et retours dans les parallélismes, les symétries et les contrastes. Divagation, progression, aller et retour, j'aurais pu avancer bien d'autres termes, mais déjà ces mots disent une forme d'errance qui est constitutive du sujet poétique. Ils posent l'impossibilité d'être (au double sens de « ser » et « estar ») en un lieu ou la fatalité de l'étrangeté, seule possibilité de se sentir vivant, il s'agit là d'une

philosophie de vie où il faut choisir l'excès et donc accepter par avance la chute pour se savoir en vie, il faut donc d'une certaine manière se suicider pour vivre comme le dépeint le poème sur Philippe II, ce roi d'Espagne qui va aller plus loin encore que le roi de Bavière : « Tú fuiste más allá que Luis de Baviera » et ceci en imposant à son peuple « el más hermoso, el más osado suicidio colectivo de la/ Historia » (Villena, 1996: 327). C'est pourquoi l'écriture privilégie une figure de construction, l'oxymore⁴, proposant de la sorte le paradoxe pour figurer l'étranger et pour représenter le sentiment de l'étrangeté : « mascando diamante y barro » (Villena, 1996 : 307), « este orbe tan cruel y tan bello » (Villena, 1996 : 349), « la tremenda y atrayente extrañeza de estar vivos » (Villena, 1996 : 289).

Nous arrivons ainsi à une première définition de l'étranger. L'étranger sera donc celui qui refuse la tiédeur et qui vit au sens plein du terme, c'est-à-dire celui qui se situe dans l'excès, celui qui cherche à aller jusqu'aux limites et aux frontières afin de s'y tenir un bref instant, en équilibre avant que ne survienne la chute ; il n'est pas anodin que le premier poème « Encomio a un amigo en su total renuncia » soit consacré à celui qui a pris ce risque, qui a accepté de renoncer pour pouvoir s'élever : « se trata simplemente de vivir en alta frontera » (Villena, 1996 : 291). L'expression dit tout ensemble l'ambition et la prise de risques, l'instabilité et le déséquilibre comme prix de l'ascension. Cette quête d'un absolu qui suppose d'accepter de perdre est un véritable leitmotiv dans ce recueil et dans toute l'œuvre de Villena postérieure à *La belleza impura* ; c'est d'ailleurs ce choix de la transgression et de la chute que déclare avec lucidité et courage le professeur amoureux du bel étudiant de droit (Villena, 1996 : 324):

En fin, siempre he querido lo que está al otro lado,
La tentación terrible de la casa de enfrente
[...]
Sí, sé lo que me aguarda,
Contemplo el panorama de mis boscosas ruinas

⁴ Pour mémoire, Villena a regroupé la première période de son œuvre sous le titre significatif de *La belleza impura*. Outre le caractère oxymorique du titre, il convient de comprendre que le poète dit adieu ici à la conception platonicienne du beau qui identifie beau et bon, beau et pur ; symboliquement le recueil se clôt sur le poème intitulé «Platón» que l'on peut lire comme une remise en question du platonisme, système de pensée qui institue la dichotomie et la hiérarchisation du corps et de l'esprit. Je développe ce point ensuite.

Cet excès peut apparaître comme utopie, c’est bien plutôt un pari sur la vie et la mort, qui est dit aussi par d’autres mots au long de ce recueil, en particulier, «la fe, el heroísmo».

L’étranger est alors celui qui recherche « un lieu hors de tout lieu » pour paraphraser Claude Esteban (Esteban, 1987 : 207) ; cette quête suppose, je l’ai dit la perte et la chute, clairement assumées et consenties; ce faisant, l’étranger prend aussi le risque de la solitude et de l’isolement, de l’incompréhension et du rejet ainsi que l’évoque le poème consacré à «Elisabeth de Austria» : «¿Por qué te iban a entender, que nada suyo fuiste ?» (Villena, 1996 : 333).

En dernier ressort, il apparaît assez nettement que l’œuvre de Villena se place elle-même en marge de l’image traditionnellement attachée à la figure de l’étranger, esquissée juste avant, celle du paria, de la victime ; point de commisération envers cette figure de l’étranger mais à l’inverse de la fierté, ce qui conduira Marie-Claire Zimmermann plus tard à parler de « La splendeur des perdants » (Zimmermann, 2000 : 172). C’est pourquoi je dirai que l’œuvre de Villena revendique cette condition d’étranger comme seule voie possible et elle postule sans ambiguïté la beauté et la grandeur de ces étrangers, éternels perdants. On remarque aisément que l’image absolument récurrente de la chute semble traduire une sorte de fascination pour l’échec et la perte. Il serait peu pertinent de voir là une quelconque forme de perversion ou une pose facile, bien au contraire. D’une part, parce que l’hommage aux perdants est un trait culturel, c’est la cas au Japon par exemple où l’on reconnaît la part de noblesse qu’il y a à assumer la défaite⁵, Luis Antonio de Villena dès son premier recueil, *Sublime solarium*, exalte cet aspect là et il l’évoque ici encore par un titre tel que « Crónica de adversa maravilla » (Villena, 1996: 340). Par ailleurs, choisir de vivre la vie avec tous ses risques, dont celui de l’étrangeté, celui d’être étranger aux autres, voire à soi même, est montré comme le seul chemin possible pour connaître ce qu’est la vie et se connaître.

⁵ Un article du journal *Le Monde* s’en fait l’écho lorsqu’il écrit : « La culture nippone accorde plus d’importance à l’effort qu’au succès et elle confère une dignité à l’échec, parfois élevé au rang d’une esthétique [...] ce que le spécialiste du Japon Ivan Morris nomma un jour ‘la noblesse de l’échec’ ». *Le Monde*, mercredi 24 mars 2004, p. 1.

Je terminerai en revenant à mon point de départ, à savoir la structure de ce recueil, puisque le soin apporté à construire avec cohérence une œuvre poétique est, on le sait, un des traits distinctifs de la poésie espagnole récente, par conséquent, il convient d'interroger cette structure. Ici, plus précisément, il me paraît indispensable de souligner la fonction et la nature de deux poèmes particuliers, celui qui ouvre le recueil et celui qui le ferme.

Le premier, déjà évoqué, s'intitule je le rappelle : « Encomio a un amigo en su total renuncia » (Villena, 1996 : 291). Le substantif initial « Encomio » dénote aussitôt le caractère lyrique du texte. De fait, ce terme est l'adaptation du grec « enkômion » que l'on peut traduire par éloge, panégyrique, il désigne donc une forme précise d'hymne chanté en l'honneur, non pas d'un dieu, mais d'un homme⁶. La suite du titre nous indique quel est cet homme à travers le lien affectif (l'amitié) qui le lie à la voix poétique et surtout par une caractérisation d'ordre éthique, le renoncement total. Cet homme reste donc anonyme et ce qui le définit avant tout, c'est sa stature morale. Quant au poème final, il présente, lui, un titre beaucoup plus bref puisqu'il se résume à un seul mot, en l'occurrence, un nom propre « Platón ». L'opposition, au-delà du simple aspect formel des titres, est manifeste entre l'homme anonyme et le philosophe grec considéré comme l'un des piliers, si ce n'est le fondateur, de la philosophie occidentale. De surcroît, elle est renforcée par le contenu des deux poèmes bien qu'il s'agisse dans les deux cas de biographies : je dirai que ce sont deux vies parallèles, et le rapprochement que j'opère avec les biographies de Plutarque n'est pas fortuit : en effet, il s'agit bien pour Villena ici de nous désigner un modèle et un contre modèle, le paradoxe étant que le contre modèle, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas l'ami mais le parangon consacré de la sagesse et de la pensée, à savoir Platon. Ces deux récits biographiques visent ainsi à dégager les traits moraux des personnages évoqués, plus exactement, leur philosophie et ceci au regard du texte liminaire.

Il faut préciser que ce texte d'ouverture est vraiment capital car il nous donne la clé du recueil et il annonce et résume le premier et le dernier poème. Je rappelle que ce texte se construit ainsi : il part de la citation de Fernán Pérez de Oliva qui donne son titre et sa thématique au recueil : « Así

⁶ *Dictionnaire de l'Antiquité*, Mythologie, Littérature, Civilisation, sous la direction de M. C. Howatson, Oxford University Press, 1989, Robert Laffont, Paris, 1993, p. 362.

sale al mundo, como a lugar extraño, llorando y gimiendo, como quien da señal de las miserias que viene a padecer » (Villena, 1996 : 289) ; puis, il glose cette citation en deux temps : il abonde dans son sens d’abord pour ensuite en prendre le contre-pied ou, plus exactement, pour la contourner. Le premier poème a pour fonction d’illustrer ce contournement alors que le dernier poème est l’illustration exacte de la citation ; autrement dit, l’ami inconnu est celui qui ne se plie pas à la fatalité postulée par Fernán Pérez de Oliva alors que Platon la subit totalement.

Ce qui rapproche toutefois l’ami anonyme et Platon, c’est cette même quête de la beauté et de la perfection, mais ce qui les sépare c’est leur conduite dans la quête. En effet, l’ami est un homme qui a choisi tous les excès pour vivre sans limite et aller aux limites, il a cherché à vivre l’ivresse de la beauté en ce monde fait de raison et de matérialité, quitte à chuter ensuite (Villena, 1996 : 291):

Buscaste la convulsa belleza, que zahiere y trastorna.
No cesaste, no caíste : Anhelabas la perfección
Que parecía próxima. Aquella luz, aquel destello
Que implicaba también razones y sentidos materiales...
Y una noche con luna vasalte a través de sus ojos
Como si fuera eterna...
Pero todo se deshizo poco a poco.
El fondo era de barro : Cayó la sombra.⁷

A l’inverse, Platon (Villena, 1996 : 353) s’est détourné du monde réel, il a esquivé l’affrontement avec la mort et la vieillesse , il s’est construit un monde d’idées où le corps et la chair sont absents, où les concepts occupent et usurpent la place des sens :

¡Ahí estaba la vida !
Y él soñó una vida más pasional y exacta .
¡ Ahí flotaba la luz !
Y él llenó su sonido de significados !
[...]
Mataron a Sócrates. El amor no fue carne.
[...]
El construyó en la mente una perfecta fortaleza
Y odió el resto. Sí, odió la vida por su inexistencia.

⁷ «Encomio a un amigo en su total renuncia», *ibid.*, p.

C'est pourquoi ce poème nous présente l'image étonnamment subversive d'un Platon qualifié de « viejo amargado, viejo lunático » ; il s'agirait dès lors d'une nette remise en cause de la raison présentée comme une instance répressive qu'est. Instance répressive car elle institue la norme absolue (qu'on ne discute pas) de la rationalité, de la mesure et de l'équilibre. On peut alors inverser le regard et poser que la raison instituerait donc la platitude et de l'ennui, qu'elle imposerait la norme de la médiocrité et de la timidité, qu'elle serait la norme des timorés qui jugulent leurs passions, leurs désirs, de ceux qui disciplinent leur corps et leur vie. Ces questions que posent Villena rejoignent assez précisément celles qui ferment l'ouvrage de François Châtelet sur Platon qui conclut alors : « C'est l'énigme la plus grave à laquelle se heurte la réflexion contemporaine et à propos de laquelle achoppe la pratique politique critique » (Châtelet, 1965 : 250).

Au contraire de cette remise en cause du platonisme sur laquelle se termine *La belleza impura*, le premier poème « Encomio a un amigo en su total renuncia » nous offre la vision d'un homme apaisé, qui s'est trouvé parce qu'il a su accepter l'impossible adéquation à l'imperfection du monde tout en étant allé au bout de sa jouissance. Pour signifier ce paradoxe, Villena élabore un langage qui est assez proche à mon sens des grands mystiques espagnols dont Jean de la Croix qu'il cite à la fin du texte liminaire, ce qui ne doit rien au hasard. Il faut toutefois immédiatement nuancer le rapprochement car si le langage offre des similitudes, il n'y a là cependant aucune place pour la métaphysique ou pour un quelconque dieu, ou plutôt, le seul dieu possible est celui de la beauté incarnée (au sens littéral –qui se fait chair– et non figuré) dans un corps de jeune homme, un corps d'éphèbe, et la seule religion est celle de la jouissance et du désir : « el erotismo, la felicidad de la vida como vida sentida, las extrañas ínsulas del júbilo, ese gozo de la carne psíquica son asimismos lugares extraños. » (Villena, 1996 : 289).

Simultanément à cette profession de foi dans l'érotisme, tous les poèmes de ce recueil présentent le thème récurrent de la chute, de la boue, du vieillissement des corps et de la mort, « Placer de ruinas » est un des textes les plus explicites à ce sujet (Villena, 1996 : 344).

[...]

es veraz sin fisura el escarmiento:

Somos ruinas futuras (y seguras)

Que es el tiempo –Góngora *dixit*–

Verdugo de murallas y bellezas

Cette juxtaposition aurait dû déboucher presque inévitablement sur les *topos* du *carpe diem* et de l'*ubi sunt*, donnant ainsi une tonalité tragique à l'ensemble du recueil, or il se dégage en dépit de tout cela une volonté et une affirmation de vie qu'un des personnages formule en un cri qui souligne à loisir le paradoxe : «¡Y sin embargo, qué extraño entusiasmo por la vida !» (Villena, 1996 :305).

Savoir admettre la perte irrémédiable et future de la beauté, de la jeunesse, de la vie, savoir que « Vivre c'est perdre » (Miglos, 1993: 67) permet de tenir à distance toute forme de nostalgie et de regret, ainsi faire le deuil de la beauté permet de croire en la beauté, or ce sont les corps jeunes et beaux qui donnent un sens à la vie et accès, l'espace d'un instant, à l'éternité comme le proclame sans ambages le je lyrique dans « Crónica de adversa maravilla » (Villena, 1996 : 341):

Seres que ayudan a vivir, que dan sentido

Al mundo, que lo hacen codiciable y fúlgido, que arrebatan

La sangre y nos vuelven a la caridad y nos hacen hermanos

y gritan que algún amor es cierto y nos dan alas,

y parecen no pedir nada mientras nos vuelven pobres,

acostumbrándonos día a día a tal tensión, a una espada

tan alta, a tan crispante luz, a un fuego tal de sí,

que al irse –porque mueren– nos dejan a nosotros también
muertos.

¿Romanticismo ? Nada de aquí nos sacia. Abren sus ojos otro
universo.

Comme on le voit, le poème reprend à nouveau sous une autre formulation le texte liminaire qui déjà affirmait l'étrangeté (que je proposerai ici d'appeler incomplétude) de l'homme en ce monde où il n'est possible de vivre que grâce à Eros, Agapé, la beauté, dont le je lyrique nous dit en jouant sur les paradoxes « únicas extrañezas pues, si lo pensamos bien, que nos libran y compensan de la otra gran extrañeza, de la tremenda y atrayente extrañeza de estar vivos, como decía San Juan de la Cruz, *aunque es de noche*. » (Villena, 1996 : 289).

Como a lugar extraño marque ainsi la fin d'une étape : la poésie de Luis Antonio de Villena semble habitée par la conscience désormais irrémédiablement vive et aiguë d'un sentiment d'étrangeté au monde qui se double de l'affirmation sans cesse renouvelée du désir de beauté. Comme on le sait sans renoncer à la tradition et sans la renier, mais en la faisant toujours plus sienne, Luis Antonio de Villena va par la suite conjuguer celle-ci avec une écriture de la transgression et une relecture critique de l'histoire tant personnelle que collective.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AAVV (1993). *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, Littérature, Civilisation*. (direction de M. C. Howatson, Oxford University Press, 1989), Paris, Robert Laffont.
- CASTELLET, José (1970). *Nueve novísimos*, Barcelona, Barral editores.
- CHATELET, François (1965-2003). *Platon*, Paris, Gallimard, Folio/ Essais.
- ESTEBAN, Claude (1987). « Un lieu hors de tout lieu » en *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, pp. 207-263.
- FREUD, Sigmund (1946-1968). « Deuil et mélancolie », en *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Folio/ Essais, pp. 145-171
- MIGLOS, Danièle (1993). «Vivre c'est perdre» en *Les Langues néo-latines*, 284, pp. 67-76.
- PIGEAUD, Jackie (2005). *De la mélancolie*, Paris, Librairie de Montaigne, Dilecta eds.
- VILLENA, Luis Antonio de (1993). *Marginados*, Madrid, Visor.
- VILLENA, Luis Antonio de (1996). *Asuntos de delirio*, Madrid, Visor.
- VILLENA, Luis Antonio de (1996). *Como a lugar extraño*, en *La belleza impura*, Madrid, Visor.
- ZIMMERMAN, Marie-Claire (2000). «La splendeur des perdants» en *Europe*, 852, pp. 172-176.