Fernando Villalón : marge et utopie

Claudie Terrasson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/796>

DOI : 10.4000/agedor.796

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Claudie Terrasson, « Fernando Villalón : marge et utopie », *L'Âge d'or* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/796> ; DOI : 10.4000/agedor.796

Claudie TERRASSON

UPEM (Paris-Est-Marne-La-Vallée), LISAA/EMHIS (EA 4120)

FERNANDO VILLALÓN : MARGE ET UTOPIE

Résumé : L'article propose d'abord de questionner la situation du poète Fernando Villalón dans l'historiographie littéraire. Il entend ensuite établir, par une analyse textuelle, la pleine appartenance du poète à la Modernité tout comme sa sensibilité idéologique, proche des mouvements sociaux d'émancipation du premier tiers du XX^e siècle.

Mots-clés : Villalón – Historiographie – Génération de 27 – Modernité – Avant-gardes – Émancipation – Transgressions

Resumen: El artículo propone primero cuestionar la situación del poeta Fernando Villalón en la historiografía literaria. Pretende establecer luego, mediante un análisis textual, la plena pertenencia del poeta a la Modernidad lo mismo que su sensibilidad ideológica, próxima a los movimientos sociales de emancipación del primer tercio del siglo XX.

Palabras clave: Villalón – Historiografía – Generación del 27 – Modernidad- Vanguardias – Emancipación – Transgresiones

Les lacunes de l'historiographie littéraire.

Fernando Villalón incarne à la fois par son parcours vital et son itinéraire poétique une figure exemplaire de marginalisation tant littéraire que sociale. C'est d'ailleurs ainsi que Jacques Issorel conclut son ouvrage, tout entier consacré au poète andalou, *Fernando Villalón ou la rébellion de l'automne*¹ : « Cette marginalité, assumée par Villalón sur le plan social dans sa vie d'homme et, que de façon tacite son œuvre revendique, est transposable à la place qu'occupe le poète au sein de la Génération de 1927. »²

Comme on l'oublie trop souvent, Fernando Villalón a fait partie de ce que l'on nomme la génération de 27 (notion controversée³ que je n'aborderai pas ici). Il fut, de son vivant, un membre connu et actif de ce groupe poétique, et plus largement de la nouvelle

¹ Jacques Issorel, *Fernando Villalón ou la rébellion de l'automne*, Université de Perpignan, 1988.

² *Ibid.*, p. 656.

³ Serge Salaün, « Critique nationale et révisionnisme (les années 20 vues des années 40 et 50) » in *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Augustin Redondo ed., Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n° 9, Paris, 1993, p. 211-219. On lira aussi le point de vue sur la question terminologique de Francisco Javier Díez de Revenga in *La poesía de vanguardia*, Laberinto, col. « Arcadia de las letras », Madrid, 2001, p. 204 sq.

esthétique et sensibilité, celle des Avant-Gardes⁴. Néanmoins son œuvre, si ce n'est son nom, a ensuite été oubliée, ou peu s'en faut : en témoignent les rares échos qu'a rencontrés la publication du numéro monographique que la revue *Litoral* lui a consacré en 1981⁵. Se fondant sur Pedro Salinas, qui mentionnait une dizaine de poètes, et partant de l'anthologie de Gerardo Diego, l'historiographie littéraire et culturelle et les pratiques éditoriales ont fini par imposer une liste canonique : celle-ci a subi bien peu de variations au fil du temps, et de fait, Villalón en est presque toujours écarté⁶. Il aura fallu attendre 1998 pour qu'enfin, grâce à la persévérance et au travail de l'hispaniste français Jacques Issorel, soit publiée l'intégralité de son œuvre poétique chez Catedra⁷. Comment expliquer cet oubli et ce long silence qui contrastent avec l'hommage appuyé rendu parallèlement à de nombreux autres poètes ayant appartenu à la dite génération de 27 ? La redécouverte et la réédition de poètes contemporains du groupe, les travaux récents qui leur ont été consacrés (pensons à Rafael Lasso de la Vega, Lucía Sánchez Saornil) laissent augurer que rien n'est figé définitivement⁸.

Il est temps de rappeler que Fernando Villalón, entre les années 1920 (1918 correspondant au poème le plus ancien) jusqu'à son décès en mars 1930, ne s'était pas tenu dans l'ombre des autres poètes ; bien au contraire. Il entretenait avec beaucoup d'entre eux (Prados, Altolaguirre, Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Alberti, José María de Cossío etc...⁹), une correspondance relativement étroite et suivie, conservée en grande partie. Par ailleurs, il convient de redire ce que fut son intense activité dans le monde foisonnant et fertile des revues de cette époque. S'il fut publié dans certaines d'entre elles, comme *La gaceta Literaria*¹⁰ (Madrid), *Mediodía* et *Hojas de poesía*¹¹ (Séville), il fut lui-même co-directeur et cofondateur, avec Adriano del Valle et Rogelio Buendía, « una trinidad de amigos ¹² » selon Gecé, de la revue, *Papel de Aleluyas. Hojillas del calendario de la nueva estética*. D'abord à Huelva,

⁴ Ernesto Giménez Caballero évoquant les chefs de file de ce qu'il nomme le triangle andalou de la poésie (le triangle *Gamma*) cite les noms suivants : « *Gamma*=Lorca, Prados, Altolaguirre, Villalón-Buendía- Valle, y el grupo "Mediodía", sin jefe determinado ». Ernesto Giménez Caballero, "Cartel de la nueva literatura" in *La Gaceta literaria*, n°32, 15 avril 1928, Madrid, p. 7. Consultable en ligne sur le site de la BNE. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003885771&search=&lang=es>

⁵ La revue publia en fac-similé deux œuvres du poète *La Toriada* et *Romances del 800*. Ces livres furent publiés en leur temps (1928) par les presses *Sur* d'Emilio Prados et Manuel Altolaguirre à Málaga.

⁶ Dans l'anthologie qu'il compose, abordant la discussion des poètes intégrés à la fameuse liste, Arturo Ramoneda écrit : « Con frecuencia se incorpora al sevillano Fernando Villalón, a pesar de su temprana fecha de nacimiento (1881). Las relaciones que mantuvo con los citados poetas, las fechas de publicación de sus tres libros, *Andalucía la baja* (1926), *La toriada* (1928) y *Romances del 800* (1928), y la estilización de temas y formas populares que en ellos lleva a cabo, hacen que su figura se pueda enmarcar en el marco de esta generación ». Arturo Ramoneda, "2.Nómina", *Antología poética de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1990, p. 39. Toutefois, à l'encontre de sa propre affirmation, Ramoneda écarte Villalón de son anthologie.

⁷ Fernando Villalón, *Poesías completas*, edición de Jacques Issorel, Catedra, Madrid, 1998.

⁸ Son nom tend, lui aussi, à réapparaître. Ainsi, on mentionne l'œuvre (et non pas seulement le personnage pittoresque) à plusieurs reprises dans le dossier de presse présentant une exposition assez récente sur 27. « La generación del 27, ¿ya es una leyenda? », Residencia de estudiantes, Madrid, décembre 2009-février 2010, p. 4 et 10. <http://www.residencia.csic.es/generacion27/img/exposicion/dossier.pdf>

⁹ Les références à ces correspondances sont indiquées dans l'introduction écrite par Jacques Issorel, Fernando Villalón, *Poesías completas, op.cit.*, et dans plusieurs numéros (11, 14, 15) de la revue *Página en blanco*, Fundación Fernando Villalón, Morón de la Frontera, Sevilla, 2001, 2003, 2004.

¹⁰ On consultera les sites <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003882694>, <http://www.residencia.csic.es/generacion27/exposicion/gacetaliteraria.htm>, <http://www.filosofia.org/hem/med/m013.htm>

¹¹ Le premier numéro (janvier 1935) de *Hojas de poesía* s'ouvre sur un sonnet inédit et manuscrit de Villalón « Al poeta Adriano del Valle », le collectif des sept éditeurs affirmant : « Obedecen estas publicaciones al deseo de hacer patente que la muerte no lo[s] borra de nuestra memoria y son un anticipo del homenaje que oportunamente le[s] dedicaremos. » in *Hojas de poesía*, facsimilar n°492, Renacimiento, Sevilla, 1982, p. 8.

¹² Ernesto Jiménez Caballero, « Cartel de la nueva literatura », in *La Gaceta literaria, op. cit.*

puis à Séville, les trois poètes publièrent 7 numéros de 1927 à 1928. Ce chiffre est loin d'être négligeable si l'on tient compte du caractère souvent très éphémère de beaucoup de ces revues : ainsi, *Reflector*, *Perseo* ne dépassèrent pas le premier numéro. Ernesto Jiménez Caballero souligna aussitôt dans sa conférence d'avril 1928 à Madrid que « *Papel de Aleluyas* es una de las mejores revistas de la nueva Andalucía¹³ », propos auquel fait écho de nos jours le critique F. J. Díez de Revenga lorsqu'il affirme qu'elle est « una de las revistas más interesantes entre las del 27 »¹⁴. Quant à Ramón Gómez de la Serna, il salua la naissance de la revue par un billet d'humour, en dernière page, du tout premier numéro, où il concluait en ces termes : « ¡Ha llegado la hora ! ¡El salón de Independientes y no admitidos se inaugura para los aleluyistas rechazados! ¡Aleluya ! ¡Aleluya ! »¹⁵. Outre ce rôle d'éditeur, on sait également qu'en décembre 1927, Villalón participa dans sa ville, Séville, à l'hommage collectif¹⁶ rendu à Góngora à l'initiative d'Ignacio Sánchez Mejías ; à cette occasion, il rencontra Federico García Lorca et le groupe poétique : on se reportera au récit qu'en fait Rafael Alberti dans ses mémoires¹⁷, avec force humour si ce n'est une certaine exagération. Début 1930, Villalón retrouva plusieurs de ces poètes à Madrid lorsque, ruiné, exilé et marginalisé par la grande aristocratie sévillane, il vint y finir sa courte vie. Le fait que les 18 manuscrits qu'il a laissés à sa mort soient aujourd'hui conservés dans la maison natale de Lorca atteste du lien qui unissait les deux poètes, et au-delà, de la relation de Villalón avec les créateurs de son temps. La cause de sa marginalisation historiographique relève d'un autre facteur, de nature biographique, voire anecdotique.

L'ombre de l'avatar sur le poète.

Le parcours vital de Fernando Villalón est tout à fait singulier et original, de sorte qu'il a engendré un Villalón mythique : grand d'Espagne déclassé, figure de bohème extravagant. Cet avatar relègue le poète et son œuvre au second plan, aussi est-il utile d'en parler à grands traits¹⁸.

Fernando Villalón était le premier né d'une famille d'aristocrates, il naquit le 31 mai 1881 à Séville ; son père portait le titre de comte de Miraflores de los Ángeles, quant à sa mère, par ailleurs dame de compagnie de la duchesse de Montpensier, elle était fille du Marquis de San Gil. De telles origines le prédestinaient assurément à faire partie de cette caste que l'on désigne par l'expression « la Clase ». Or, très tôt, et cela ne se démentira pas par la suite, Fernando Villalón manifesta un réel souci d'indépendance vis-à-vis des codes sociaux et moraux de son temps et de son milieu. Il reçut l'éducation qui convenait à son rang, dans le prestigieux internat du collège jésuite du Puerto de Santa María. Il s'y lia d'amitié avec un interne, nommé Juan Ramón Jiménez. Il suffit de lire les pages qu'un autre

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Francisco Javier Díez de Revenga, *La poesía de vanguardia*, op. cit., p. 67.

¹⁵ Ramón Gómez de la Serna, « ¡Aleluya ! ¡Aleluya ! » in *Papel de Aleluyas*, n°1, facsimilar, col. 'Enebro', Diputación de Huelva, Servicio de Publicaciones, Huelva, 2007, p. 4. Outre le texte cité, le lecteur pourra se divertir avec une série de vignettes, commentées en vers – des *aleluyas*- du même Ramón. Dans la veine comique, il trouvera également, en page 2, une « lira » de 15 strophes de Gerardo Diego intitulée « Idilio » et dédiée au compositeur Oscar Esplá.

¹⁶ Les poètes qui s'étaient rendus à l'invitation d'Ignacio Sánchez Mejías étaient, outre Villalón et Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Juan Chabás, Rafael Alberti, José Bergamín.

¹⁷ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, (1959, Buenos Aires) Bruguera, Barcelona, 1977, p. 240.

¹⁸ Pour plus de détails, on se référera aux travaux de Jacques Isssorel.

condisciple (un externe –dès lors catalogué comme membre du « proletariado escolar »¹⁹), Rafael Alberti, consacre dans ses mémoires (*La arboleda perdida*²⁰) à l'établissement jésuite, pour bien mesurer le statut et le prestige qui s'y attachaient alors. Après des études secondaires couronnées par un « sobresaliente », Villalón débute un *cursus* de droit à l'université de Séville, non par goût, mais sous la pression de sa famille qui le voyait déjà ambassadeur. Il abandonna vite ces études pour se tourner vers l'univers qui l'avait toujours fasciné : l'élevage des taureaux de combats. Sans vrai talent pour les affaires, il se retrouva rapidement très endetté et contraint de vendre ses propriétés les unes après les autres. De surcroît, sa famille et son milieu lui imposèrent de quitter Séville et de partir loin de l'Andalousie car son mode de vie, trop peu conformiste, était jugé provocateur : en effet, il manifestait une nette préférence pour la compagnie des toreros, des gardians, des gitans, des poètes et autres bohèmes, dédaignant en revanche celle de l'aristocratie. En outre, Villalón se passionnait pour les sciences occultes (la magie, la théosophie) et cet intérêt se doublait d'un rejet évident de l'institution catholique et des normes qu'elle supposait : le poète vivait maritalement avec sa compagne Concepción Ramos²¹, faisant fi du sacrement du mariage.

Faut-il voir là l'influence du toponyme de son lieu de naissance, Morón de la Frontera, toujours est-il que l'homme Villalón fut toujours considéré comme un marginal, pire encore comme celui qui avait irrémédiablement franchi la frontière du socialement tolérable. Son milieu lui fit payer cette transgression, dans tous les sens du terme. Quant au poète, les critiques et spécialistes de son œuvre s'accordent à dire qu'il a souffert, et qu'il souffre sans doute encore, de cette image de marginalité et de non-conformisme, laquelle a longtemps masqué l'œuvre, la renvoyant dans un quasi-oubli. Jacques Issorel l'exprime sans ambages : « Al morir prematuramente, sin que le diera tiempo a afirmar su presencia en el mundo literario, Villalón personaje pintoresco prevaleció sobre Villalón poeta »²²

Au-delà de l'ombre que le double mythique projette sur le poète, ce dernier est trop souvent enfermé dans une représentation superficielle qui fait de lui le chantre d'une Andalousie réduite à son folklore, quand bien même est-il stylisé. S'il est vrai que la région constitue le cadre spatial, culturel, historique des trois livres publiés par le poète, une lecture plus attentive de ses textes montrerait que la modernité y affleure, que ce soit dans le traitement des images, des motifs ou des formes. Villalón introduit, dans l'évocation des lieux et personnages, des éléments propres à la nouvelle sensibilité. « Lo nuevo », pour reprendre l'expression leitmotiv de l'époque, se discerne dans nombre de poèmes : dès le premier livre, *Andalucía la baja*, Villalón introduit les motifs emblématiques de l'esthétique nouvelle, telle que Marinetti l'avait annoncée dans son manifeste de 1909. La fascination (souvent doublée d'humour, voire de distance) pour les avancées techniques, synonymes de progrès et d'émancipation (la vitesse, l'apesanteur) se manifeste par l'apparition d'objets industriels à l'encontre des canons esthétiques établis. Les quelques titres suivants, « Fotografías en versos », « Una camioneta Fiat », « A un Ford », « A una Underwood »²³, en fournissent un échantillon exemplaire. Formellement, l'influence du cinéma (art en pleine éclosion) produit, sur le plan du rythme, une succession cinématique des images comme

¹⁹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, op. cit., p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

²¹ Cette brève présentation s'inspire de l'introduction écrite par Jacques Issorel pour son édition des œuvres de Fernando Villalón en 1998. Fernando Villalón, *Poesías completas*, op. cit. On y trouve une bibliographie complète. En 2011, Issorel a repris et actualisé la bibliographie sur Villalón dans un nouvel ouvrage, Jacques Issorel, *Fernando Villalón, La pica y la pluma. Perfil biográfico, estudio, antología y bibliografía*, Sevilla, Espuela de plata, 2011.

²² Jacques Issorel, « Introducción. El hombre, el poeta, el mito » in F. Villalón, *Poesías completas*, op. cit., p. 18.

²³ Fernando Villalón, *ibid.*, p. 119-147, p. 287, p. 291, p. 292.

autant de plans, parfois sans continuité ni raccord logiques. À cela, s'ajoute le jeu sur les signifiants (collage d'éléments linguistiquement allogènes, effets de cacophonie), ainsi dans « Acuarelas del ferial » ou « Raquel y Vladimiro »²⁴.

Je propose donc d'établir la modernité esthétique de Villalón à travers quelques réflexions issues de la lecture d'un poème : « Audaces fortuna juvat timidosque repellit »²⁵ ; il illustre, à mon sens, toute l'originalité de l'écriture villalonienne et l'audace d'une posture existentielle. Pour les résumer, je dirai que l'esthétique du poème relève pleinement des Avant-gardes, et que la posture idéologique qui se dégage des thématiques, s'affiche tout aussi clairement du côté de la transgression, par la remise en cause du monde des pères telle que la porte cette nouvelle esthétique :

« C'est la conscience aiguë –présente chez Kafka (dans la *Lettre au père* comme dans son premier roman *Le disparu*), Hasenclever (dans sa pièce *le Fils*) et beaucoup d'autres – que les valeurs transmises par les pères n'ont plus cours et qu'il revient à la jeunesse, au besoin par la violence ou par la fuite d'en (re) découvrir d'autres »²⁶.

Certes Villalón n'est plus un tout jeune homme, néanmoins comme on pourra l'éprouver à l'analyse du texte, son discours ébauche l'utopie d'une révolution contre l'ordre établi, contre une société patriarcale qui se raidit non seulement dans l'Espagne des années 30 mais dans toute l'Europe avec les dérives tragiques que l'on sait²⁷.

De plus, si on prend en compte que ce poème est le dernier que Villalón publia de son vivant (le texte parut dans la revue *Nueva Revista. Notación literaria*²⁸, moins d'un mois avant son décès dans une clinique de Madrid), il peut se lire comme un testament poétique et éthique.

« Audaces fortuna juvat timidosque repellit »²⁹ : manifeste et testament.

Au premier abord, le seul titre peut apparaître pour le moins surprenant et paradoxal si l'on songe que nous sommes en 1930, à une période où coexistent les Avant-Gardes historiques, encore en pleine effervescence dans le cas de l'Espagne, et ce que l'on a coutume de nommer « le retour à l'ordre », lequel se manifeste en peinture par un rejet de

²⁴ Fernando Villalón, *ibid*, p. 261-264.

²⁵ Il existe plusieurs versions de ce texte dans les oeuvres complètes, en particulier, une version abrégée (p. 355-356) et une version longue (p. 270-272). Issorel indique à ce propos : « Son numerosas las variantes », *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 355, note 238. Ces variantes mériteraient une étude.

²⁶ Maurice Godé, *L'Expressionnisme*, coll. « Perspectives Germaniques », PUF, Paris, 1999, p. 17. L'expressionnisme allemand est arrivé en Espagne *via* des poètes comme Emilio Prados, par exemple, qui s'en sont fait les passeurs. Je renvoie à l'ouvrage de Juan Carlos Baeza, *Emilio Prados, l'absolu solitaire*, L'harmattan, Paris, 2008.

²⁷ Y compris au sein des Avant-gardes, si l'on songe au ralliement de certains aux fascismes.

²⁸ La revue publiée à Madrid de 1929 à 1930 compte 6 numéros. « Una sola hoja plegada en cuatro páginas de formato tabloide constituía el quincenal, en el que colaboraron, además de los impulsores del mismo, figuras destacadas de la Generación del 27 (José Bergamín, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda) y ese raro, Fernando Villalón, del que se da su último poema ("*Audaces Fortuna juvat, timidosque repellit*") », promotor heraldo de un nuevo modo en su poesía cuyas posibilidades apuntadas segó la muerte, llorada en el sexto y último número de la revista ». Antonio Rivero Taravillo, « Una resurrección », 06/02/2013, en ligne, <http://fuegoconnieve.blogspot.fr/2013/02/una-resurreccion.html>.

²⁹ Fernando Villalón, « Audaces fortuna juvat timidosque repellit », *Nueva Revista. Notación literaria*, Madrid, 14 de febrero de 1930, núm. 5, pág. S/n., in *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 270-272.

l'abstraction³⁰. Paradoxe ou plutôt ambiguïté car le titre est en latin, la langue qui symbolise avant tout l'académisme, la tradition la plus stricte, les études dites classiques. Faut-il dès lors le lire comme un hommage ou comme une parodie ? Il s'agit en l'occurrence d'un adage inspiré d'un vers de Virgile, très précisément un vers de l'*Enéide*³¹, œuvre placée sous le signe de l'exil et de l'errance mais aussi de la fondation. Ce titre, qui renvoie au livre X et à un moment où le prince déchu, chef de guerre, exhorte ses troupes avant la bataille, semble indiquer qu'en dépit de sa situation (maladie, ruine), Villalón n'a rien perdu de sa combativité. Sans doute désirait-il léguer un testament poétique et éthique qui se trouve résumé dans ce titre. En faisant le choix d'un adage qui exalte l'audace et le courage, il revendique ses propres transgressions et son hétérodoxie. Néanmoins, en se situant dans la lignée de Virgile, l'auteur des *Bucoliques* et des *Géorgiques*, peut-être Villalón voulait-il s'affirmer également comme le chantre de la culture et de la terre andalouses. On le voit, le titre conjugue des éléments de continuité avec la tradition comme de rupture³².

Sur le plan formel et visuel, le poème présente une articulation typographiquement marquée en trois temps : formant un triptyque, il s'apparente aux trois actes d'une tragédie.

Premier acte : « Appel à l'émancipation ».

La scène d'ouverture débute abruptement sur une apostrophe vigoureuse, envolée qui initie un long discours du sujet poétique. Tout d'abord, celui-ci propose à son interlocutrice anonyme, son amante, une aventure placée à la fois sous le signe de l'Éros et de l'imagination. Ce premier volet apparaît comme une véritable exhortation à la libération des corps et de l'esprit dans une lignée nietzschéenne³³.

I

Incendia tu cuerpo en el mío, y simula una evasión del presidio de la normalidad;
y con una aurora en cada mano, paladaremos juntos el placer de la alegría sin trabas.
Haremos poemas como nos dé la gana.
Con la pluma o con el cuerpo.

³⁰ Le sens de ce mouvement est plus complexe que cette définition trop sommaire et rapide ne le laisse entendre ; en effet le surréalisme en peinture fait ainsi une large part à la figuration sans que l'on puisse y voir une posture réactionnaire. En revanche, il est évident que ce mouvement se caractérise, en réaction à la première guerre mondiale, par la recherche de repères pour parvenir à « un maintien de l'ordre ». On lira avec profit l'article d'Annick Lantenois « Analyse critique d'une formule 'retour à l'ordre' », XX^e siècle, revue d'histoire, n° 45, 1995, p. 40-53. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1995_num_45_1_3381

³¹ Virgile, *Enéide*, Livre X, 284. Le vers virgilien commence ainsi, *Audentis Fortuna juvat*. On en trouvera une version bilingue sur le site [Bibliotheca Classica Selecta](http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V10-118-361.html) de l'Université catholique de Louvain, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V10-118-361.html>

³² Au-delà de cette constatation assez banale et qui tient lieu de *topos* dans le cas espagnol, il convient d'ajouter que l'évolution des Avant-gardes (comme pour toute sensibilité nouvelle) ne se fait pas sur un mode continu et « synchrone » mais connaît des phases diverses, ceci en parallèle aux mouvements déjà existants ou en passe d'émerger à leur tour. Commentant l'ouvrage de Peter Bürger sur les Avant-gardes, Hal Foster observe cette temporalité : « Bien qu'il insiste sur l'irrégularité et les contradictions de ce développement historique (il fait allusion à la notion de non synchrone d'Ernst Bloch), Bürger en rend néanmoins compte comme d'une évolution ». Hal Foster, (*The Return of the Real*, MIT, 1996), *Le retour du réel, Situation actuelle de l'Avant-Garde*, La lettre volée, coll. « Essais », Paris, 2005, p. 32.

³³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra [1883]*, trad par M Betz, présenté par H Thomas, Gallimard, Paris, 1947. En particulier, dans la 1^{re} partie où l'on peut lire : « Je suis corps tout entier et rien d'autre ; l'âme n'est qu'un mot désignant une parcelle du corps. [...] Il y a plus de raison dans ton corps que dans ta meilleure sagesse », *ibid.*, p. 44-45.

Sin ropa de nadie.
Sin levitas de academia, sin chaquets de sabios, sin trincheras de señorito.
Sin la blusa del obrero tampoco;
y libres y sin ropa,
y los pulmones plenos de respirar atrocidades bellas.
Cielo y sol. Hotelera la tierra solamente.
Con el pensamiento en las manos borraremos la huella de lo pasado,
comiéndonos nuestras vidas azogueñamente:
siempre...³⁴

L'invite insistante du je lyrique est marquée par le double impératif initial : il dit l'appel à la passion destructrice (*topos* de l'incendie fusionnel) et à l'infraction (via le motif de l'évasion) avec les accents d'un défi lancé aux bien-pensants et aux conservateurs. Par le biais de la métaphore (« presidio de la normalidad »), la normalité, entendue dans son sens premier de respect des normes, est assimilée à un espace de rétention et de répression, lieu antinomique de la liberté. À son encontre, le je lyrique, avec une insistance provocatrice, incite à goûter (« paladear ») aux plaisirs des sens et de l'esprit : le verbe initial « simula »³⁵ joue sur cette polysémie, à la fois jeu du corps de l'acteur sur scène et création d'une fiction. Il suggère également la dimension provocatrice du jeu qui mêle indistinctement et continuent le corps et l'écriture poétique, afin de rompre toute forme d'entrave et de retenue. Le texte pose avec insistance le nouage du désir amoureux et de la création poétique : « Con la pluma o con el cuerpo. » Par son architecture syntaxique et rythmique équilibrée, par la reprise d'une même structure, ce vers établit l'équivalence et la complémentarité du physique et du spirituel, rompant ainsi avec la tradition d'une hiérarchie binaire héritée de la pensée platonicienne, stoïcienne puis chrétienne. Ce qui point ici, n'est rien moins que l'utopie de l'Avant-garde historique, réconcilier l'art et la vie ; il s'agit d'abolir l'autonomie de l'art pour le recoller à la vie. L'écriture et le corps, même combat.

À travers cette libération des corps et des esprits, le sujet poétique est conduit à revendiquer l'abolition du monde social existant : il le représente dans une longue énumération de catégories et de classes, dessinant une société pyramidale et cloisonnée. Le motif de l'aurore, entrevu juste auparavant annonçait déjà l'imminence et l'espoir d'un jour nouveau ; cette aube utopique (les futurs rappellent que ce monde est encore à venir) doit voir les amants réunis : au je initial s'est désormais substitué un nous fusionnel. D'un même geste, répétitif et insistant (*via* l'anaphore de « sin » qui scande l'énumération, *via* la polysyndète), les amants rejettent les vêtements et les objets qui symbolisent la place attribuée aux uns et aux autres dans la Cité. Leur énumération, sous forme de liste, nous fait parcourir ainsi toute la pyramide culturelle et sociale, depuis les élites et les oligarchies jusqu'au prolétariat. L'effet de violence suscité par ce rejet est renforcé par le recours à divers procédés qui se conjuguent : d'une part le nominalisme ainsi que l'indétermination presque absolue de l'énonciation, d'autre part le rythme brutal lié aux ruptures entre des vers (ou des périodes) tantôt brefs, tantôt amples, enfin la ponctuation très marquée. Face à ce monde archaïque et sans vie (*via* le jeu des synecdoques), face à ce monde enfermé et contraint, occultant les corps et les êtres, la voix lyrique exalte pleinement la nudité. Par une construction symétrique là encore (« y libres y sin ropa »), par le recours à un rythme ternaire souligné par la polysyndète, elle exalte le corps libéré, seul à même de permettre

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ « Simular : Representar algo, fingiendo o imitando lo que no es » in <http://lema.rae.es/drae>

une manière de communion avec le cosmos : « y los pulmones plenos de respirar atrocidades bellas ». L'oxymore pointe la dimension paradoxale et intense du sublime, porteur d'effroi. Le discours du sujet poétique laisse deviner ici une forme de panthéisme où les éléments premiers (ciel, terre et soleil) semblent configurer une harmonie retrouvée, qui pourrait faire songer à l'Eden biblique : « Cielo y sol. Hotelera la tierra solamente. » Toutefois, le terme « hotelera » suggère davantage une vision utopique, dissidente, proche de celle d'un Henry David Thoreau qui fait de l'auberge³⁶ un espace paradigmatique de générosité et d'humanité. Pour connaître ce renouveau, le couple d'amants doit se défaire de tout passé, détruire le monde connu (« lo pasado »), la pensée doit se faire praxis (« con el pensamiento en las manos ») pour donner forme à ce monde nouveau qui doit surgir d'un anéantissement.

Le premier volet est tout entier constitué par cette envolée et cet appel à une plénitude intense qui passe par la destruction. La présence indéniable de la violence se combine à l'érotisme, lequel se double ici d'une sorte de cannibalisme (« comiéndonos nuestras vidas azogueñamente », motif présent dans les Avant-gardes, chez Dalí...). Cette ambiguïté paradoxale empêche toute mièvrerie ou ingénuité. De plus, l'expression « borraremos la huella de lo pasado » n'est pas neutre, elle n'est pas sans en rappeler une autre « Du passé faisons table rase », de sorte que le poème s'inscrit doublement dans son temps : celui des révolutions sociales mais également celui des Avant-gardes. Il faut lire ici la trace de tout un courant de pensées sensibles qui, en ce début du XX^e siècle, traverse l'Europe et qui cherche une alternative au monde industriel hérité du XIX^e siècle.

Deuxième acte : « Portrait du jeune homme en rebelle héroïque ».

Dans le second volet, le je lyrique non seulement se met en scène dans ce qui ressemble à une longue déclamation, mais il occupe toute la scène. La modalité déclamatoire, les éléments évoqués concourent à construire une manière d'épopée : le sujet lyrique dépeint les scènes d'un combat au milieu des flammes, où, tel un nouveau centaure supportant le poids d'un dieu nommé zéro, il apparaît seul, défiant le feu symbolique qui l'embrase.

II

Nunca más mi brújula bailadora buscará la virtud con la punta de su zapato de acero.
Y mientras el sol lleve de la mano al día para engañarlo, yo dormiré con la noche solo.
No creo en el uno ni en el dos.
El misterio del cero se apernacó sobre mis espaldas.
Y corro con Él –centauro de pena– por las calles concurridas,
abriéndome paso entre las llagas que separan los pechos de las espaldas.
Las llamas no son rojas, ni el fuego consume lo suficiente para que tengan que extinguirlo los
[bomberos con su ansia.
Yo me basto para apagar con las manos una vida que arda por los cuatro costados
y doblando sólo un dedo apagaré mi día (jaca jerezana que doblará sus nalgas calada por el
[toro negro).
Soy piloto de la tierra.
Haré hacer guardia a las hormigas encarnadas antes el palacio del duc,
Los pingüinos llegarán hasta el ecuador haciendo reverencias;

³⁶ Henry David Thoreau, « L'aubergiste » (1843) in *Résister*, trad Thierry Gillybœuf, Ed Mille et une nuits, Fayard, Paris, 2011, p. 7-19.

todos los lagartos de la tierra asistirán a mis desposorios,
y jineteando el caimán de los siete colores —con mi amada a las ancas—,
asaltaremos decididamente la residencia del obispo.³⁷

On ne peut qu'observer l'auto-proclamation de puissance et de force que fait le sujet lyrique. Elle sonne comme un défi face à une menace qui finit par s'incarner en un taureau noir. L'animal sauvage symbolise la mort dans toute sa force brute et sa violence. On peut observer, dans l'incise entre parenthèses, comment mort et acte sexuel sont associés, identifiés, puis clairement notifiés dans l'évocation de l'accouplement violent de la jument et du taureau. Villalón esthétise la mort par le biais d'une image directement inspirée de l'art tauromachique qu'il connaît parfaitement et dont on mesure à quel point il ne cesse de l'attirer. On retrouve à cette époque chez les contemporains, en poésie et dans les arts plastiques cette même esthétisation qui traduit là encore une fascination de la violence où mort et sexe se confondent.

Toutefois cet aspect de l'écriture de Villalón ne doit pas nous induire en erreur quant au caractère du poème, de même qu'il ne faut pas se laisser abuser par l'apparente irrationalité du discours, ni par le caractère décousu de la collection d'images qui se succèdent. Les références extrêmement précises, de nature idéologique, installent le texte dans un contexte historique et social qui ne laisse aucun doute sur le discours du sujet poétique. Il proclame ici la fin de la société des pères, pères symboliques s'entend, détenteurs tyranniques de l'autorité et du pouvoir, au premier rang desquels se trouve le haut clergé. Aussi la parodie de non-prière qui succède à des allusions érotiques dans les premiers vers donne le ton de cette attaque en règle. Quant aux derniers vers de ce passage central, ils transforment l'épopée en une geste révolutionnaire aux accents très ouvertement anticléricaux. La proclamation de la révolution anti cléricale prend également une tournure burlesque par le travestissement du héros qui, à la place d'un fougueux cheval symbole de noblesse, se retrouve à califourchon sur un caïman bariolé. Le choix de la dérision et d'une forme d'absurde assumé, les transgressions du code esthétique et poétique par le biais d'images irrationnelles révèlent une claire filiation surréaliste : le bestiaire se compose de fourmis, lézards, pingouins, caïmans, autant d'animaux qui soit sont exotiques, soit se situent en dehors du canon poétique. Ils nous renvoient à des plans de films de Luis Buñuel (ainsi, les fourmis dans *El perro andaluz*) ou des tableaux de Salvador Dalí pour s'en tenir ici au seul contexte espagnol d'alors. De même, l'irruption des objets et des hommes liés au monde de la technique ou à l'univers du travail manuel (ouvrier, pompier, boussole), remet en cause et déstabilise les canons qui jusqu'alors régissaient le discours poétique traditionnel. Ces objets nouveaux rappellent là encore les choix esthétiques qui sont ceux de la Modernité et des « ismes ». En proclamant avec fracas la supériorité esthétique de l'automobile sur la *Victoire de Samothrace*, le manifeste de Marinetti a entrepris de briser les codes et les critères de définition du beau³⁸. Marcel Duchamp n'aura plus qu'à poursuivre la tâche.

Troisième acte : « La mise à mort »

³⁷ Fernando Villalón, « Audaces fortuna juvat timidosque repellit », *poesías completas, op. cit.*, p. 271.

³⁸ Bien évidemment, cette rupture n'en est pas une, si l'on songe aux écrits de Baudelaire, à ceux de Lautréamont. L'ouvrage toujours actuel du romaniste Hugo Friedrich montre bien ce que cette génération et ce mouvement doivent aux précurseurs du XIX^e siècle.

Le troisième et dernier temps, quant à lui, semble opérer un retour au monde ancien fait d'oppression et d'injustice, à ce monde des pères qu'il fallait détruire mais qui subsiste en dépit de la révolution amorcée précédemment. La rupture avec la scène antérieure provient de l'ellipse temporelle mais aussi du changement brutal de ton et de voix.

Cautivas las manos por las esposas y los pasos contados por los eslabones de la cadena,
son arrastrados sus pensamientos por los caminos, vestidos de máscaras;
mientras a la santa pistola le tiemblan los gatillos entre las matas desgajadas.
Una paloma le lleva en el pico todos los días una gota de sangre para que fabrique el nido de
[la venganza;
y ni el huracán se compromete a cerrar la herida que en el aire deja la estela de su vuelo.
Los días amanecen como antorchas moribundas
y en el espejo de sus ojos multiplico el rayo de luz quemando sus ligaduras...
Todos los puñales de los oprimidos temblaron dentro de sus vainas.
La indignación torció la boca del justo,
y contrajo las bocas de los santos –muertos de pie sobre sus altares.
Nacen los niños con cuernos y con los sexos cambiados;
las doncellas se van con los monstruos;
mientras los poderosos, con sus servilletas pendientes del cuello,
digieren sudor bajo sus corazas de oro...³⁹

Ce troisième acte s'inscrit en effet sous le signe de la mise à mort du révolutionnaire : au discours exalté du « je » lyrique s'est substituée une description faite par une voix anonyme. Celle-ci introduit d'abord l'image précise des pieds enchaînés et des poings liés d'un condamné invisible, suggérant ainsi l'évocation d'une marche douloureuse. Le recours conjoint au chiasme (« Cautivas las manos [...] y los pasos contados ») et au parallélisme (« por las esposas [...] Por los eslabones de la cadena »), la forme passive (« son arrastrados ») accentuent le tragique de la situation. Le héros déchu est humilié, ses revendications sont déformées : le masque suggère le travestissement imposé, comme autrefois le *sambenito* pour les victimes des inquisiteurs. L'espoir vaincu apparaît dans l'image d'une arme personnifiée, synecdoque des rebelles dans un paysage dévasté. Les images qui se succèdent peignent un monde naturel et humain en souffrance (« sangre, herida, moribundas ») en communion avec le supplicié, un monde qui garde la mémoire (« el nido de la venganza [...] ni se compromete a cerrar la herida »). Cette notion de vengeance et de mémoire entre en tension avec les références chrétiennes (« santa, paloma, justo, los santos, sus altares »), qui font de ce supplicié une figure christique. D'autre part, la brusque apparition du passé simple sur des verbes porteurs de manifestations physiques extrêmes (« temblaron, torció, contrajo ») infléchit le poème vers une geste expressionniste. Cette inflexion se conjugue avec un lexique de filiation révolutionnaire : « oprimidos » opposé à « poderosos ». Cette partie du poème est caractérisée par cette hétérogénéité : emprunts à la tradition chrétienne tout comme aux nouvelles idéologies. Toutefois l'image des saints est frappée au sceau de l'impuissance « muertos de pie sobre sus altares », comme s'il s'agissait de montrer l'immobilisme de l'institution cléricale.

³⁹ Fernando Villalón, « Audaces... », *poesías completas, op. cit.*, p. 271-272. Les volets deux et trois présentent des variantes multiples. Ces versions sont intégrées dans les poésies posthumes, « Lubricán », XVIII, XIX, *ibid.*, p. 356. En particulier, on observera la variante « y en el espejo de sus ojos quiere multiplicar el rayo de luz/[y quemar sus ligaduras ». Globalement, la version « Audaces... », manifeste un travail d'épure, de stylisation, qui élimine toute explication.

Le poème s'achève sur la vision d'un monde de perversion où triomphent les déviances, malformations et les injustices. Les métamorphoses décrites font songer aux tableaux de Jérôme Bosch. Le ton foncièrement tragique jusqu'ici prend alors des accents sarcastiques pour caricaturer les puissants (« con sus servilletas pendientes del / [cuello] »). L'accent est mis sur la présence de réalités physiques en rupture avec les canons de la tradition poétique (la digestion, la sueur, le sexe). Au-delà de l'effet burlesque qui destitue ces personnages et leur ôte toute grandeur, la dernière image pose la question de la faim en la liant aux inégalités sociales, à l'exploitation de l'homme par l'homme (« sudor »⁴⁰). Le passage semble décrire une fin de monde ou une apocalypse imminente.

Fin du monde, Apocalypse, ces mots sont précisément ceux des Expressionnistes allemands, des Berlinoïses, dans les années justes antérieures 1910-1920. On les retrouve dans le texte de Jakob van Oddis intitulé « Fin du monde » dont le germaniste Maurice Godé affirme qu'« il a joué pour toute une génération rebelle le rôle de cri de ralliement » ; on le retrouve dans le poème de Georg Heym « Umbra vitae », enfin le thème apparaît plastiquement avec le bois gravé reproduit sur la couverture de la revue *Die Aktion* de Max Oppenheimer⁴¹. Autrement dit, le poème de Villalón, bien que plus tardif, semble résonner des mêmes échos de révolte. Cela semble d'autant plus évident que la rhétorique, faite d'exaltation, de provocation, bien plus souvent encore de violence, et d'autre part, la modernité des images qui l'accompagnent, nous renvoient sans équivoque aux Avant-gardes. On a déjà rappelé que la revue que codirigeait Fernando Villalón, *Papel de Aleluyas*, avait pour sous-titre *Hojillas del calendario de la nueva estética*. Celui-ci s'apparente à une véritable profession de foi esthétique, affichant sa rupture avec la tradition académique en reprenant l'épithète « nuevo leitmotiv emblématique des écrits théoriques de la période, qu'il s'agisse de *La deshumanización del arte* d'Ortega, ou encore de ceux de Guillermo de Torre, d'Ernesto Giménez Caballero déjà cité. *Papel de Aleluyas*, par son ouverture cosmopolite, son intermédialité (rubriques cinéma, peinture, architecture), s'inscrit pleinement dans cette mouvance. Sur le plan formel, on remarque là encore la combinaison d'éléments propres à la modernité depuis Mallarmé et le « coup de dès », (jeu de mise en page par l'utilisation signifiante du blanc, le recours à la typographie). La modernité du poème tient également à la tentative de subversion de la langue par le recours au néologisme, l'adverbe *azogueñamente* en est un bel exemple. Toutefois cette dimension est la moins nourrie : Villalón s'attaque relativement peu (ici et ailleurs) à la norme linguistique ; ses écarts relèvent davantage d'une approche ludique (jeu avec les onomatopées, les tournures et accentuations andalouses⁴²). En revanche, Sur le plan social, il va sans dire que les références directes au sexe, à l'amour libre, à la nudité constituent une infraction évidente aux normes morales et religieuses de l'époque. Si l'on se rappelle ce qu'était l'Espagne des discours officiels d'alors, ce qu'étaient les valeurs mises en avant par les deux institutions qui fixaient les codes de l'idéologie dominantes, l'église et l'armée, le poème de Fernando Villalón ne peut apparaître que comme un brûlot. Ceci d'autant plus, que l'érotisme ici présent se double de violence, il est empreint d'une ambiguïté fondamentale qui noue vie et mort, plaisir et douleur au fil du texte.

⁴⁰ Le terme sera repris dans le poème « Aceituneros » (*in Vientos del pueblo*, 1937) de Miguel Hernández, « No los levantó la nada, / ni el dinero ni el señor/sino la tierra callada, el trabajo y el sudor ».

⁴¹ Maurice Godé, *L'Expressionnisme*, op.cit., p. 23-27.

⁴² Voir cet aspect dans le poème « El pregón de las aceitunas » in F. Villalón, *Poesías completas*, op.cit., p. 376-378. Etude de C. Terrasson, « Fernando Villalón, dessinateur ou coloriste ? » in *Poésie, peinture, photographie/ Autour des poètes de 1927*, P-H. Giraud, N. Rodríguez Lázaro (ed), Indigo & côté-femmes éd., Paris, 2008, p. 79-94.

Nous nous trouvons donc là face à un véritable testament poétique et vital, poème épique, narratif et lyrique, qui conjugue art poétique et éthique, ce que Jean Claude Pinson nomme la poéthique⁴³. Sans doute convient-il de lire ce poème comme un ultime appel à contester les normes que véhicule par l'idéologie dominante de cette Espagne qui se prétend éternelle en 1930. Car au-delà du manifeste pamphlétaire, on peut (en le rapprochant du contexte biographique) y entendre aussi un cri de défi à la maladie et à la mort, lancé par un Fernando Villalón qui se sent condamné et qui, effectivement, va mourir quelques semaines après, le 8 mars 1930.

Conclusion : « Una nota original y numerosa en el concierto cosmopolita »⁴⁴

Par ces mots, Gecé entendait résumer l'apport de la jeune poésie, de la poésie *novísima* comme l'écrivait alors Guillermo de Torre, à laquelle Villalón a largement contribué comme l'établit ce poème.

Quand la critique n'a pas simplement ignoré l'artiste (outre l'œuvre poétique, Villalón a également laissé une œuvre de dramaturge inédite jusqu'en 2000⁴⁵) se laissant aveugler par l'homme, l'aristocrate en rupture de ban, atypique et volontiers provocateur ; elle en a fait avec condescendance un écrivain mineur, un poète régional, épris de folklore. Une lecture un peu plus attentive permet de corriger assez vite ce jugement trop hâtif et réducteur⁴⁶. Les œuvres de Villalón, désormais rééditées grâce à Jacques Issorel, méritent d'être lues pour ce qu'elles sont : une création poétique originale, en prise sur son temps. C'est pourquoi, en 2001, Fernando Ortiz a pu écrire : « Fernando Villalón, este hijo tan particular de Góngora y San Juan de la Cruz además de sobrino hispánico de André Breton está empezando a tener la consideración que se merece »⁴⁷. De fait, l'écriture de Fernando Villalón manifeste une réelle originalité : elle est réceptive et ouverte aux nouvelles sensibilités qui traversent cette Europe des années 20-30 pour arriver en Espagne (depuis le Futurisme, l'Expressionnisme, jusqu'au Surréalisme) comme le sont aussi celles de ses compagnons, Lorca, Alberti, Gerardo Diego. En revanche son questionnement de la religion catholique, ses lectures théosophiques, son goût pour les sciences occultes lui donnent assurément une place totalement singulière parmi ces poètes de 27.

D'autre part, cette œuvre est en prise avec les questionnements idéologiques et les remises en cause de son temps. Fernando Ortiz y voit les marques d'une pensée libérale :

⁴³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.

⁴⁴ Ernesto Jiménez Caballero, « Cartel de la nueva literatura », *op.cit.*

⁴⁵ Fernando Villalón, *Don Juan Fermín de Plateros*, présentation de Manuel grosso Galván, prólogo de Alberto González Troyano, Diputación de Sevilla-Ayuntamiento de Morón de la Frontera, Fundación F. Villalón, 2000, 137 p.

⁴⁶ La conclusion, que rédige Jacques Issorel dans son dernier ouvrage, le postule fermement. Jacques Issorel, *Fernando Villalón, la pica y la pluma, op.cit.*, p. 56.

⁴⁷ Fernando Ortiz, « Don Juan Fermín de Plateros » in *Página en blanco*, n°. 11, Fundación Fernando Villalón, Morón de la Frontera Sevilla, p. 7.

« [...] algunos de sus Romances del 800 [...] nos dejan ver a las claras su liberalismo y su simpatía por la República. No es casual que el primer ayuntamiento de la ciudad de Sevilla que le dedicó una calle a Villalón fuera salido de las urnas y de signo socialista. »⁴⁸.

Effectivement, ce poème est porteur des inquiétudes de son époque : il n'est pas illégitime d'y entendre sourdre les revendications de ceux qui, un an plus tard, vont permettre à la seconde république d'être proclamée. La violence qui se dégage du ton et des images n'est pas sans rappeler le contexte politique et social qui a caractérisé la fin de la dictature militaire du général Miguel Primo de Rivera ; il suffit de relire les pages que Rafael Alberti y a consacrées dans ses mémoires, *La arboleda perdida*, pour s'en convaincre. Les tensions, les critiques, la radicalisation des idéologies marquent le poème comme si, à la veille de sa mort, Fernando Villalón avait eu la prémonition des conflits porteurs des germes de la guerre civile qui devait éclater quelques courtes années après, en juillet 1936. En ce sens, la définition que donne Ernesto Giménez Caballero en 1928 du triangle andalou, *Gamma*, appelle quelques nuances : « El tercer triángulo [...] se caracteriza por su naturaleza genuinamente, radicalmente poética. »⁴⁹. Il ne s'agit pas d'opposer ici de manière simpliste, esthétique et éthique, mais de souligner comment Villalón intègre les nouveaux langages sensibles des Avant-gardes, vecteurs d'une remise en cause radicale d'un monde, issu du rationalisme et du positivisme. Le poète nouveau qu'est Villalón appelle en effet à libérer le « langage de l'instinct »⁵⁰, à abandonner la prééminence du concept dans le langage : « Haremos poemas como nos dé la gana./Con la pluma o con el cuerpo. »⁵¹. En termes de réception, il offre au lecteur, un nouveau répertoire d'images et de formes poétiques comme on l'a vu, ainsi qu'un nouveau langage des sens.

Ce triptyque dessine une utopie tragique, il figure une tentative d'émancipation, face à l'autorité des Pères, qui se conclut dans le sang⁵². Le poème se ferme sur une dernière vision grotesque et caricaturale des puissants, ultime protestation d'un poète fidèle jusqu'au bout à des choix où la vie et l'art ne faisaient qu'un. C'est pourquoi, en dernière instance, peut-on lire dans ce texte une allégorie de la vie de Villalón. Je ferai le lien avec l'œuvre dramatique de Pedro Luis Vázquez García : *Poetauro, vida y muerte de un poeta*⁵³. Dans cette pièce construite sur la mise en abyme, le dramaturge met en scène le personnage de Fernando Villalón ainsi que les difficultés de production que rencontre un dramaturge à l'heure de monter son œuvre ; la pièce, se termine précisément sur ce poème : les acteurs récitent à l'unisson un extrait de « Audaces... » :

⁴⁸ *Ibidem*. Je renvoie à la conclusión similaire que je pose dans l'article, C. Terrasson, « Erotismo y deseo femenino en « Oración blanca » de *Romances del 800* », *Página en blanco*, Fundación Fernando Villalón, Morón de la Frontera, Sevilla, n° 15, julio 2004, p. 3. Bien que la forme du romance et les motifs traditionnels andalous puissent laisser croire que le texte illustre le versant « folklorique » de Villalón, chantre d'une Andalousie pittoresque, en réalité Villalón transgresse déjà les codes sociaux et religieux par l'affirmation évidente du désir féminin qui s'exprime contre les interdits. La différence avec sa dernière publication réside dans la tonalité : toute en douceur et délicatesse pour le romance alors que la violence irrigue « *Audaces...* ».

⁴⁹ Ernesto Giménez Caballero, « Cartel de la nueva literatura », *op. cit.*

⁵⁰ L'expression est empruntée à Georges Bloess, *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*, Ed Suger, Université Paris 8, décembre 1999, p.160 sq.

⁵¹ Fernando Villalón, « Audaces fortuna juvat timidosque repellit », *op. cit.*

⁵² Alberti raconte la fin de vie de Villalón et, de leur ultime conversation sur l'évolution politique de l'Espagne, il rapporte ces propos du poète : « No hay que hacerse ilusiones. Hasta que tú no veas a la guardia civil por las calles gritando 'viva la república', todo seguirá igual ». Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, *op.cit.*, p. 275.

⁵³ Pedro Luis Vázquez García, *Poetauro, vida y muerte de un poeta*, Fundación Fernando Villalón, col. 'Literaria', Morón de la Frontera, 1999. Première le 3 juin 1999.

Haremos poemas como nos dé la gana.
Con la pluma o con el cuerpo.
Sin ropa de nadie.
Sin levitas de academia, sin chaquets de sabios, sin trincheras de señorito.
Sin la blusa del obrero tampoco;
y libres y sin ropa,
y los pulmones plenos de respirar atrocidades bellas.⁵⁴

Cette récitation collective clôt la révolte des acteurs sur scène⁵⁵ : ils viennent de chasser le producteur et sa logique économique qui entendait marchandiser l'art. Ils pointent explicitement le contenu critique du poème, montrant que « la création artistique comme utopie, comme dépassement d'une aliénation, comme présence de la collectivité dans l'individuel, n'a aucunement perdu de sa force [...] »⁵⁶. Les acteurs s'adressent au public et, brisant le quatrième mur, démontrent la force performative du texte : non seulement, ils ont réalisé la révolte en se dressant contre le producteur, mais ils relaient l'appel à l'utopie auprès du public. L'échec des Avant-gardes à transformer la vie et la réconcilier avec l'art, ne peut faire passer par pertes et profit leur utopie porteuse d'espoir, elle demeure paradoxalement actuelle par son pouvoir critique.

⁵⁴ Fernando Villalón, « Audaces fortuna juvat timidosque repellit », *op. cit.*, p. 270.

⁵⁵ La pièce se fonde sur une dimension autoréflexive, le fil conducteur étant la tentative de monter une pièce sur Villalón. Dans ce théâtre dans le théâtre, se produit une réflexion (au double sens du terme) entre passé et présent.

⁵⁶ Georges Bloess, *Peinture et poésie expressionnistes. Manifeste pour une subjectivité créatrice*, *op.cit.*, p. 24.