

Erotisme décadent et perversion sexuelle dans les contes pathologiques d'Antonio de Hoyos y Vinent : crime, passion et déviance dans *Castilla. La Argolla* et *El caso clínico*

Xavier ESCUDERO

Université du Littoral Côte d'Opale
H.L.L.I. EA4030

Résumé : La décadence fin-de-siècle est propice à une réflexion sur le rapport entre perversion, sexualité et morale. Dans les poèmes de Manuel Machado, les *Sonates* de Valle-Inclán et les contes « pathologiques » de Antonio Hoyos y Vinent se dessine une esthétique du mal et de la transgression poussant le lecteur à s'interroger sur le pouvoir de la sexualité et sur le rapport entre littérature et morale.

Mots-Clés : Antonio de Hoyos y Vinent, Manuel Machado, Ramón María del Valle-Inclán, décadence, morale, contes pathologiques.

*

Resumen: La decadencia finisecular es propicia a una reflexión sobre el vínculo entre perversión, sexualidad y moral. En los poemas de Manuel Machado, las *Sonatas* de Valle-Inclán

y los cuentos “patológicos” de Antonio Hoyos y Vinent emerge una estética del mal y de la transgresión que lleva al lector a interrogarse sobre el poder de la sexualidad y sobre la relación entre literatura y moral.

Palabras claves: Antonio de Hoyos y Vinent, Manuel Machado, Ramón María del Valle-Inclán, decadencia, moral, cuentos patológicos.

Il est impossible de traiter de la morale sans évoquer ou « mesurer le véritable statut du désir¹ » nous dit Angèle Kremer-Marietti dans *La morale*. Désir, plaisir, morale (ou immoralité) et esthétique font partie des ingrédients qui caractérisent le courant moderniste fin-de-siècle et plus précisément la décadence. Afin de montrer cette imbrication, je soulignerai, en premier lieu, les manifestations littéraires de l'esthétique décadente dans les Lettres fin-de-siècle espagnoles et notamment chez Manuel Machado et Ramón del Valle-Inclán. J'analyserai, ensuite, l'esthétisation du mal et des perversions dans les contes « Castilla. La Argolla » et « El caso clínico » de Antonio de Hoyos y Vinent. J'énoncerai enfin les principes de la perversion sexuelle des protagonistes de ces textes, dont la sexualité déviée est assumée dans un récit décadent qui ne replace pas le discours littéraire dans un discours moral.

L'esthétique fin-de-siècle : « la phosphorescence de la pourriture » (Baudelaire)

Serge Zenkine définit la « décadence », dans son article sur « Le mythe décadent et la narrativité », comme « toute l'époque de la fin du XIX^e siècle, dont le “naturalisme”, le “symbolisme”, etc. sont des manifestations à titre égal² ». Le terme « décadence », par cette perméabilité qu'il permet entre les différents concepts, par son étendue, son errance, échappe de façon presque transgressive à tout cloisonnement. Dans son *Diccionario esencial del fin de siglo* paru en 2001, ouvrage introductif à une trilogie critique sur cette fin de XIX^e siècle qualifiée par l'auteur de « clásico, moderno y destructor³ », l'écrivain espagnol Luis Antonio de Villena consacre un article à ce qu'il nomme le « Décadentisme » appliqué aux Lettres fin-de-siècle espagnoles, si influencées par les Lettres françaises. Dans cet article, sans développement particulier, il essaie de retracer la généalogie des décadents, du livre de Désiré Nisard (*Décadence latine*, 1834) en passant par Verlaine et son vers « Je suis l'Empire à la fin de la décadence⁴ » jusqu'à Oscar Wilde (1891) et les auteurs décadents espagnols. Pour lui, le décadentisme est l'une des manifestations les plus importantes de la crise fin-de-siècle,

1 KREMER-MARIETTI, Angèle, *La morale*, Paris, PUF, 1995, p. 83.

2 ZENKINE, Serge, « Le mythe décadent et la narrativité », in MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 11.

3 VILLENA, Luis Antonio de, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, p. 140.

4 VERLAINE, Paul, « Langueur », *Jadis et Naguère*, Paris, Pocket, 2009, p. 82.

c'est « la phosphorescence de la pourriture⁵ » (Baudelaire) : mysticisme et satanisme, érotisme et sainteté se mélangent. Ainsi, selon Villena, dans *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, décadentisme et symbolisme sont

[...] culturalmente, manifestaciones de una misma onda vital y espiritual.
[...] El primero supone una actitud de rebelde desengaño ante la vulgaridad, la mediocridad o la rutina del mundo, [...] una protesta –aristocrática– contra el sinsentido gris de la vida burguesa [...]. El segundo (el simbolismo) supone, añadiéndose al primero, una nueva técnica poética⁶.

Pour ce même critique, dans son ouvrage *Los Andróginos del lenguaje*,

La crisis simbolista –al ser una impresionante manifestación de fuerza creadora– se abre en abanico: mas las varillas distintas pertenecen al mismo tronco, a la misma pieza [...]. Noventayocho, modernismo, prerrafaelismo, parnasianismo, *art nouveau*, impresionismo [...] sólo son vectores, *items*, parcelas [...] de una gran crisis, que es más entendible nombrándola [...] *Edad simbolista*⁷.

Le décadentisme est à relier en Espagne avec le grand mouvement du modernisme, le pendant hispanique du symbolisme, agglutinant les nouvelles tendances littéraires et artistiques fin-de-siècle. Le modernisme, dont le but est de rénover les idées et la forme, peut être qualifié de grand mouvement (« attitude » préférera dire Juan Ramón Jiménez dans *El Modernismo. Notas de un curso* de 1953) vers la Liberté et la Beauté. Le monde des Lettres brise les vieilles images, détruit pour mieux construire et connaît sa révolution. Federico de Onís affirme dans l'introduction à son *Antología de la poesía española e hispanoamericana* publiée en 1934 :

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy⁸.

Le décadent désire ne plus vouloir, ne plus aimer ainsi que le clame Manuel Machado (1874-1947), poète fin-de-siècle, ami de Rubén Darío et d'Alejandro Sawa, influencé par les symbolistes français (Baudelaire, Verlaine). Il publie en 1900 un recueil, *Alma*, le premier d'une trilogie poétique baignant dans une atmosphère décadentiste, écrit en partie à Paris, dans cette vie de bohème alcoolisée et poétique, rythmée par les réunions au café Cyrano présidées par Jean Moréas, « une piètre vie d'Arlequin » résume le poète dans son discours d'entrée à l'Académie. Le poème « Adelfos »,

5 BAUDELAIRE, Charles, Préface aux *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, mars 1856.

6 VILLENA, Luis Antonio de, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, op. cit., p. 141-142.

7 Id., *Los Andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar, 2001, p. 187.

8 Texte annexé à l'édition de 1962 de RAMÓN JIMÉNEZ, Juan, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), México, Aguilar, 1962, p. 273.

qui ouvre ce premier recueil, retient tout particulièrement notre attention car il condense l'esprit décadent fin-de-siècle. Le je poétique s'identifie à la « race orientale » sur son déclin gagnée par la langueur mélancolique : « Tengo el alma de nardo del árabe español⁹ ». Il se décrit proche de la lune, « fría y pasiva¹⁰ » : « Mi voluntad se ha muerto una noche de luna / en que era muy hermoso no pensar ni querer... / Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...¹¹ », et aspire à connaître un Ailleurs imprécis, un « là-bas » : « En mi alma hermana de la tarde, no hay contornos...¹² ». Le décadent se complaît dans l'inanité, la fin des désirs. Le mot « Adelfos », pure création verbale, est lui-même ambigu puisqu'il peut renvoyer autant au double, au jumeau, au frère utérin, qu'à la « adelfa » c'est-à-dire au laurier-rose, arbuste vénéneux, fleur emblématique de par sa beauté empoisonnée de la décadence. Machado se déclare clairement décadent, envahi par le désenchantement, l'Ennui, dans le poème du recueil au titre baudelairien *El mal poema* (1909) : « Yo, poeta decadente, / español del siglo veinte / [...] / harto estar un poco debo, / ya estoy malo, y ya no bebo / lo que han dicho que bebía¹³ ». Le long sanglot de la mélancolie imprègne une section entière de *Alma* intitulée « Reino interior » – qui fait écho d'ailleurs à un poème de Rubén Darío où les sept vertus incarnées par sept jeunes filles dialoguent avec les sept péchés capitaux – dans laquelle le poème « Melancolía » prend tout son sens : « Me siento triste / como una tarde del otoño viejo, / de saudades sin nombre, / de penas melancólicas tan lleno...¹⁴ ». Manuel Machado dans un autre poème, « Antífona » du recueil *Alma*, prône l'égalité et la fraternité entre le poète et la prostituée qui commercialisent leurs talents (tous deux obéissent aux lois du marché) : « Así los dos, tú amores, yo poesía, / damos por oro a un mundo que despreciamos... / ¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía...! / Ven y reiremos juntos mientras lloramos¹⁵ ». La poésie et la prostitution, les rires et les larmes se confondent et se solidarisent dans la rue de l'amertume : « Crucemos nuestra calle de la amargura / levantadas las frentes, juntas las manos... / ¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura; / hetairas y poetas somos hermanos!¹⁶ ». De plus, le poète s'adonne aux plaisirs sans amour dans le poème « Encajes » jetant le discrédit sur l'« amour pur » ou la sexualité normalisée (pour reprendre l'expression de Per Buvik à propos de Zola) : « ¡No hay amor en los placeres! / ¡No hay placer en el amor!¹⁷ ». Le mal, le plaisir ambigu, l'androgynie, les mondes secrets et mystérieux imprègnent les pages de *Alma* alors que dans *El mal poema*, la poésie se rapproche du ruisseau, erre dans la rue, associe davantage la beauté à l'horreur et dans *Ars moriendi* (1921), le dernier recueil de cette trilogie poétique où souffle encore le décadentisme à travers les sonnets « Rosas de otoño » et « Ocaso », il se sait mort pour l'émotion poétique, pressentant sa chute (il se marie à une bourgeoise catholique Eulalia Cáceres, du moins, c'est ce qu'explique le poète lui-même dans une lettre envoyée à Juan Ramón Jiménez en 1911).

Les *Sonatas* de Ramón María del Valle-Inclán, qui s'installent pour nous dans l'esthétique décadente de la transgression, sont au nombre de quatre, publiées entre 1902 et 1905 et composent

9 MACHADO, Manuel, « Adelfos », *Alma, Poemas escogidos*, Madrid, Editorial Bruño, 1992, p. 87.

10 VILLENNA, Luis Antonio de, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, op. cit., p. 144.

11 MACHADO, Manuel, *Alma...*, op. cit., p. 87.

12 Id., « Yo, poeta decadente », *El mal poema, Poemas escogidos*, op. cit., p. 122.

13 *Ibid.*, p. 122.

14 Id., « Melancolía », *El mal poema...*, op. cit., p. 86.

15 Id., « Antífona », *Alma...*, op. cit., p. 89.

16 *Ibid.*, p. 90.

17 Id., « Encajes », in *Poemas escogidos*, op. cit., p. 92.

les Mémoires du Marquis de Bradomín, un Don Juan « feo, católico y sentimental¹⁸ ». Dans *Sonata de primavera* (1904), le jeune « divin » Marquis de Bradomín séduisait en Italie une jeune femme espagnole, María Rosario, sur le point de rentrer au couvent. Dans la *Sonata de verano*, on le retrouve au Mexique et dans la *Sonata de otoño* en Galice où il aime sa cousine qui se meurt entourée de ses filles. Enfin, *Sonata de invierno* de 1905, la dernière d'une série commencée en 1902 par *Sonata de otoño*, répond parfaitement à cet esprit de décadence, d'achèvement et de mort du protagoniste Xavier de Bradomín. Dans la *Sonata de invierno*, Bradomín est sur le point de mourir dans les terres basco-navarraises alors qu'il sert la cause du Roi Charles VII, prétendant au trône d'Espagne lors de la dernière guerre carliste (1876). Bradomín est poussé à s'exiler car la guerre est perdue. Le roman commence ainsi : « Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por quienes en otro tiempo suspiré de amor¹⁹ ». Plus loin, il avoue : « Yo sentía un acabamiento de todas las ilusiones, un profundo desengaño de todas las cosas. Era el primer frío de la vejez, más triste que el de la muerte²⁰ ». Les *Sonatas* errent, en tant que genre, entre l'autobiographie fictive et les mémoires d'un personnage qui réapparaîtra souvent dans la production de Valle-Inclán. Dans ses Mémoires, il reconstruit, tel un nouveau Giacomo Casanova, ses aventures galantes tout à fait subversives, dont l'une des dernières avec sa propre fille, Maximina, dont il ignorait l'existence. Bradomín, tel un Marquis de Sade, est d'un charme cynique et diabolique, s'entourant de mensonges, qui fera dire à sa tante, la Marquise de Tor : « Eres el más admirable de los Don Juanes: feo, católico y sentimental²¹ ». Notre Don Juan valle-inclanesque est rentré dans la décadence de sa vie et trouve dans la solitude et la mélancolie un refuge : « Hoy, después de haber despertado amores muy grandes, vivo en la más triste y más adusta soledad del alma, y mis ojos se llenan de lágrimas cuando peino la nieve de mis cabellos²² ». Enfin, *Sonata de invierno*, autre variation des thèmes de l'Eros et de Thanatos, du religieux et du profane, accentue celle, décadentiste, du sacrilège et de la transgression, non seulement avec l'inceste mais également avec l'homosexualité : « Viendo juntos a los dos prisioneros, lamenté más que nunca no poder gustar del bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas²³ ».

Les contes ou paysages pathologiques de Hoyos y Vinent : esthétisation décadente du mal et des perversions

Il nous importe maintenant de nous pencher sur l'esthétisation du mal et des perversions dans les contes d'Antonio de Hoyos y Vinent qui perpétuent l'esthétisation d'un Eros pervers, opposé à la morale conventionnelle ou religieuse en vigueur en Espagne. Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940) est un écrivain décadent, homosexuel, né à Madrid en 1885, d'une famille aristocrate. Il aime fréquenter les milieux artistiques, le monde des cafés et la « golfemia ». Ses œuvres (proliques

18 VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Sonata de invierno*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, p. 142.

19 *Ibid.*, p. 35.

20 *Ibid.*, p. 36.

21 *Ibid.*, p. 142.

22 *Ibid.*, p. 35.

23 *Ibid.*, p. 116.

entre 1903 et 1925) sont marquées par le décadentisme, les thèmes du scandale aristocratique (*Cuestión de ambiente*, avec un prologue de Emilia Pardo Bazán), de la tauromachie (*Oro, seda, sangre y sol. Las novelas del toreo*, 1914 ; *Los toreros de invierno*, 1918, avec un prologue de Blasco Ibáñez), de l'érotisme (les recueils de contes, *Del huerto del pecado*, 1910, et *El pecado y la noche* de 1913 ; le roman, *La Vejez de Heliogábalo* de 1912, *El sortilegio de la carne joven* de 1926), de la maladie (*El monstruo* de 1915, *El caso clínico* de 1917, ou *El martirio de San Sebastián* de 1918 ; le recueil de contes, *Los cascabeles de Madama Locura* de 1916), de la bohème (*La bohemia triste*, 1909 ; *La bohemia londinense*, 1927) et les thèmes philosophiques et politiques à partir de 1925 (*El secreto de la vida y de la muerte*, en 1924 ; *América : El libro de los orígenes* en 1927 ; *La hora española*, 1930, et en 1932, *El primer estado*, « un curioso libro entre memorístico, teórico y casi de reportaje crítico sobre los modos y comportamiento de la aristocracia española » selon Luis Antonio de Villena²⁴. Puis suivra *¡Comunismo! El comunismo visto a través de los bajos fondos madrileños* en 1933). Il fait partie de ces auteurs qui confondent leur vie même avec leur art :

La vida de Antonio de Hoyos y Vinent –tan necesitada, lo he dicho y repetido, de una buena y veraz biografía– está tan relacionada con su literatura, tan entremezclada, que ambas se confunden. Sin pecar de exagerados podríamos afirmar que la vida de Hoyos (sus vicios, su esplendor, su gusto canalla, su trágico final) podría ser el argumento de una de sus novelas²⁵.

Il meurt en 1940.

Les « novelas cortas » composant le recueil intitulé *Sangre sobre el barro*, sortes de caprices narratifs, sont définies par l'auteur lui-même de paysages pathologiques, qualificatif cher aux naturalistes, sur la Castille et l'Andalousie :

No sé qué rara, qué misteriosa, qué absurda conexión he establecido sin querer, instintivamente, entre los paisajes y los estados espirituales, que no son aquí sino secreciones de los estados patológicos. Igual que en los sueños surge a veces un paisaje que no es sino el reflejo de la realidad en nuestro deformado –cóncavo o convexo– espejo sensorial, así, en la vida, se dan misteriosas concomitancias entre fondos y estados de ánimo, cuando todo estribe quizás en que aquéllos contribuyan a deformar éstos²⁶.

Selon Hoyos y Vinent, la description du paysage est soumise à une tension entre la raison et la passion, entre l'intériorité et l'extériorité. Proche esthétiquement et thématiquement du caprice goyesque, nous comprenons que les paysages de l'écrivain Hoyos y Vinent procèdent d'une vision pathologique : Goya à 46 ans devient sourd, ce qui le confine dans l'isolement ; Hoyos y Vinent devient sourd à l'âge de treize ans à cause d'un rhume mal soigné, ce qui lui fera dire à José María Carretero, qui publie une interview de Hoyos y Vinent dans *La Esfera* du 5 février 1916, que la surdité lui avait

24 VILLENA, Luis Antonio de, Introduction au roman décadent de Antonio de HOYOS Y VINENT, *La vejez de Heliogábalo*, Madrid, Narrativa Mondadori/Bolsillo, 1989, p. 14-15.

25 Id., *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, op. cit., p. 11.

26 HOYOS Y VINENT, Antonio de, *Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos*, Madrid, Ed. Clan, 1993, p. 21.

permis de développer chez lui son sens de la concentration et de l'observation, « y nos lleva a vivir una vida infinitamente más intensa²⁷ ». Nous comprenons davantage les raisons pathologiques de ce rapprochement esthétique qui a fait de Hoyos y Vinent, de cet aristocrate bohème décadent, le pendant littéraire du Goya des *Caprices*, des *Disparates* et des *Peintures Noires*. Nous retrouvons en effet la quintessence du Caprice dans le choix de l'exploration de l'inconscient de l'homme dans sa folie, dans ses vices et dans cette vision noire du paysage castillan :

Los paisajes españoles tenebrosos, alucinantes, febriles y ensangrentados de Antonio de Hoyos, tienen, sin duda, su raíz en Goya. [...] En Antonio de Hoyos, este elemento turbador [la enfermedad], oliendo a hospital y a manicomio, se une al claro oscuro [sic] violento de la técnica de Goya²⁸.

Dans ces scènes, se révèlent toute la noirceur et l'ambiguïté de l'homme dans ses désirs, qu'ils soient sexuels, sociaux, dans sa férocité, ses faiblesses et ses frustrations. Tel le Goya des *Caprices*, Hoyos y Vinent introduit l'homme vicieux et dégradant dans l'Espagne la plus reculée, la plus rurale, celle des vendanges par exemple. Et nous pensons à l'un de ses contes, « Castilla. La Argolla ». La description de cinq fouteurs (« pisadores »), aux bras de chemise retroussés, la poitrine à l'air, le pantalon en velours remonté jusqu'aux genoux, les mains croisées derrière le dos, la tête baissée, les pieds nus pressant les raisins frais, ces cinq hommes rustres font penser à l'auteur à cinq barbares ou suppliciés du temps de l'Inquisition : « Cinco bárbaros, [...] seguíanse en interminable procesión, que daba, a veces, en el clarooscuro [sic] del recinto, la idea de un suplicio inquisitorial²⁹ ». De même, toujours dans ce même conte, nous voyons apparaître la figure d'une vieille marquise âgée de 78 ans qui possède une grâce fanée, encore vierge, à la fois avare et généreuse : « La marquesa tenía, pese a sus setenta y ocho años, y tal vez por eso mismo, la gracia marchita, un poco ridícula y afectada de una damisela en un retrato del año 60. Los bandós ondulados, el gesto dengoso, el traje hueco y rígido, las joyas pesadas [...]»³⁰.

Les vieilles femmes sont souvent rapprochées de l'esthétique de la sorcière : dans le conte « Castilla. La Argolla », la tante Ruperta est une vieille sorcière, au visage de chouette, à la démarche d'un oiseau plumé, sale, gloutonne, à la peau grasse et, pour compléter sa mise goyesque, « con suavidades de tercería³¹ ». On ne peut que reconnaître à travers elle les figures féminines de la « alcahueta », de la « celestina³² ». Ruperta vient remplacer dans le conte « La Cayetana », une vieille femme mesurée, et à son contact la belle et sereine matrone bourgeoise Micaela se transforme en un être vil, sale, négligé, passant du statut de « señora » à celui de « mujer mala », à la vie désordonnée, « sin norma ni

27 CARRETERO, José María, « Nuestras visitas », *La Esfera*, 05/02/1916.

28 MARAÑÓN, Gregorio, Prologue à *Sangre sobre el barro*, *op. cit.*, p. 13-17. Pour avoir une idée plus complète du rapprochement entre Caprice et Littérature, j'invite le lecteur à consulter l'ouvrage collectif dirigé par Pascale PEYRAGA, *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive*, Paris, L'Harmattan, 2007.

29 *Ibid.*, p. 30.

30 *Ibid.*, p. 37. Cette figure nous rappelle le tableau de Goya de la vieille femme à la flèche dans les cheveux (exposé au Musée des Beaux-arts de Lille), se contemplant dans un miroir au dos duquel est inscrit : « ¿Qué tal? », tableau où souffle la déformation satirique du Caprice.

31 *Ibid.*, p. 55.

32 Figures si présentes dans les *Caprices* (nous pensons aux planches 15, « Bellos consejos » et 16, « Dios la perdona: y era su madre »).

pauta³³ », commente le narrateur. Cet intérêt pour les passions humaines et les déformations qu'elles engendrent, autant physiques que mentales, participe à l'instauration d'une atmosphère particulière présente dans les *Caprices* et se répandant aussi dans la prose de Hoyos y Vinent au moment où le motif de l'Eros est puissant. Dans l'un des chapitres du conte « Castilla-La Argolla » intitulé « Los abismos: La muerte y el deseo », nous voyons se dessiner devant nous le caprice mettant en scène l'union d'Eros et de Thanatos, « El amor y la muerte » (planche 10). C'est d'ailleurs dans cette partie que se manifeste le désir animal du « jayán » ou géant Carmelo, l'un des fouteurs de raisin, pour Micaela, la femme du vieux propriétaire Don Genaro, paralytique : « Micaela pensó que eran ojos de lobo o de demonio³⁴ ». L'horreur que lui inspirent le souffle et l'odeur de mâle fauve se mêle au désir érotique :

Sentiase inquieta y turbada. En el vacío absoluto de la noche, la presencia de aquel hombre le intranquilizaba. [...] Hasta ella llegaba el olor fuerte a fiera, a macho, del bruto, y experimentaba una impresión de horror... que no era sino deseo. Probablemente le deseaba hacía mucho tiempo sin darse cuenta³⁵.

Entouré d'un clair-obscur inquiétant, et sous le regard froid et immobile du paralytique, le colosse essaie de la posséder :

En la semipenumbra, en el silencio absoluto de la casa, era una lucha sorda y desesperada, en que las rudas manos del bárbaro maceraban las carnes débiles de la mujer, y la arrancaban gemidos de dolor³⁶.

Plus loin, nous verrons Micaela désirer la mort de son mari handicapé, que le narrateur décrit comme un fantôme d'outre-tombe, une poupée en bois, une horreur hallucinante, immobile et moribonde :

Tieso como un muñeco de madera, don Genaro guardaba en sí mismo un horror alucinante de fanteche de ultratumba. Delgadísimo, más que de carne y hueso parecía hecho de palos cruzados; [...]. En fin; los ojos inmóviles, sin cejas ni pestañas, aumentaban el espanto alucinante³⁷.

María de las Angustias, protagoniste du conte « El caso clínico » est la fille du docteur Rodrigo Vázquez, directeur d'un asile de fous, « El Reposo ». Courtisée par le fils spirituel de son père, le docteur Arturo Jornás, aux nobles sentiments, elle le repousse, car elle sent germer en elle des désirs inavouables – « la atracción atroz de aquel abismo³⁸ » commente le narrateur – qui la

33 *Ibid.*, p. 55.

34 *Ibid.*, p. 49.

35 *Ibid.*, p. 49-50.

36 *Ibid.*, p. 51.

37 *Ibid.*, p. 60.

38 *Ibid.*, p. 205.

pousseront, d'abord, à parcourir la nuit les rues de la ville, à la rencontre des gens des bas-fonds, prostituées, voyous :

En unas ruinas, unos golfos medio desnudos, comidos de miseria, se calentaban en una hoguera. Eran los tipos clásicos, de achatada y ancha nariz, salientes pómulos y gruesos labios, que mostraban en las muecas canallas los dientes negros de tabaco, de mercurio y de porquería, mientras los ojos de ratón se achicaban de modo inverosímil³⁹.

Puis, à participer à de véritables « aquelarres » organisés par les fous eux-mêmes de l'asile, ses amis, au cours desquels elle se prostitue. La scène que nous allons citer est d'une noirceur fiévreuse, terrifiante, cauchemardesque ; c'est une véritable plongée dans les perversions sexuelles masochistes :

Como una ramera, salía ahora todas las noches a prostituirse por los caminos. Eran unas horas de lujuria, de brutalidad y de miseria; unas horas en que se hundía en el fango, en que vivía en la más inmundada abyección, en que su cuerpo sufría todas las torturas físicas, y su alma llegaba al límite de las degradaciones. Poseída, brutalizada, despreciada y maltratada por los jayanes, pasaba de mano en mano, temblando de frío y de deseo, un deseo sin fondo, como el tonel de las Danaides. Cuanto más ahondaba en las horripilantes voluptuosidades, mayor era el abismo en que caía. Y en el trágico espanto de la noche, exaltábase en horas de fiebre, de alucinación y de pesadilla⁴⁰.

Perversion sexuelle et déviances : le cas de María de las Angustias de la « novela corta » « El caso clínico »

Dans les contes ou « novelas cortas » « Castilla. La Argolla », « El proceso del Santo Entierro », « El caso clínico » et « Andalucía. La mentira de la Redención », de nombreuses scènes relèvent d'un érotisme décadent où la sexualité déviée, perverse est assumée par les personnages féminins qui sont l'objet et le sujet de ces comportements. Dans « El caso clínico » que nous venons d'évoquer, le docteur Rodrigo Vázquez, « sabio de espíritu evangélico [...] con esa paz de los viejos patriarcas bíblicos⁴¹ » incarne la raison même si, dès les premières lignes, le doute s'installe quant à la solidité de ses croyances ou convictions lorsqu'il arrête son regard sur le portrait de sa deuxième fille María de Las Angustias :

³⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁴¹ HOYOS Y VINENT, Antonio de, *Sangre sobre el barro*, *op. cit.*, p. 183.

Sin poderlo remediar, el doctor Rodrigo Vázquez contemplaba el retrato de la muchacha con la atención apasionada con que contemplaría un caso incierto, cuyo enigma estuviese sin descifrar aún. [...] El doctor Rodrigo Vázquez no se atrevía a leer claro en aquel libro escrito con sangre de sus venas. El misterioso horror de un creyente que de súbito descubriera que su dios era una superchería, se adueñaba de él⁴².

Une hésitation mise en relief par le narrateur qui laisse présager les failles mentales de cette dernière. Dans le conte, le père incarne les valeurs classiques, conventionnelles et traditionnelles du patriarcat : son amour pour sa femme et sa réussite sociale reposent sur une adéquation avec les valeurs chrétiennes de bonté, de douceur, de sacrifice. Sa relation conjugale reflète une harmonie biblique qui se répandra sur l'espace où il travaille et qu'il a fondé : « En aquel alma fuerte y sana, el amor era lo que tenía que ser: el bálsamo, el consuelo, el apoyo. Así, con su ciencia, su fe y su amor, el doctor Rodrigo Vázquez, pudo entregarse en alma y cuerpo a su misión⁴³ ». L'endroit du « Reposo » semble être un *locus amoenus* clinique, un lieu idéal de cure, de soins et de thérapie. Cet asile, créé dans les murs d'un ancien palais fastueux, a l'apparence d'un lieu magique et est associé à un éden biblique, mais la réalité est autre (il s'agit d'un asile de fous) et un danger plus grand, tapi dans l'ombre (au fond du bois), viendra perturber cette atmosphère idéale (les messes noires organisées par quatre patients), ce qui fait dire au narrateur que l'inscription que l'on devrait apposer sur la porte d'entrée est la phrase de l'*Enfer* de Dante : « ¡Deja aquí, mortal, toda esperanza!⁴⁴ ». Même les patients, dans leur folie, semblaient honorables, dignes et nobles : un roi, un sage, un saint, l'homme riche. Celle qui vient rompre dans le récit cette harmonie, introduite par l'adverbe de temps, « de pronto », est la fille du docteur, María de las Angustias, laquelle, malgré une certaine beauté et grâce (peau blanche), est caractérisée par une expression de visage altérée, d'une « movilidad vehemente⁴⁵ » selon le narrateur, atteinte de nervosité : « De pronto apareció en lo alto de la escalinata del hotel María de las Angustias. [...] Así, mientras descendía la escalinata, sonreía, con esa risa nerviosa, sin motivo ni objeto, que es como la reverberación de misteriosa excitación que agita nuestros nervios⁴⁶ ». Un être aux sens éveillés (l'odorat semble développé chez elle) mais désœuvré, sans but précis, traduisant une personne désorientée, gagnée par l'ennui, mal fin-de-siècle à l'origine d'une désorientation des sens, « una tristeza inmotivada, gris y opresora, que la hacía agonizar de tedio; tristeza plomiza, que la sumía en una modorra hosca⁴⁷ » selon le narrateur au chapitre VI. Ce vagabondage libre dans les jardins de l'asile est interrompu par l'irruption d'une autre femme hideuse, déformée par la folie, promenant un chat mort et disséqué qu'elle identifie à son fils. Sa promenade dans ce bois maléfique, ou descente vers les profondeurs du désir sexuel, la mènera à rencontrer une sexualité perverse empêchée de s'exprimer par la loi morale du père, Rodrigo Vázquez. Le quatuor des fous aux prénoms bibliques (Jesús, Simón, Lázaro et Juan) introduit l'idée d'une transgression culturelle ou d'une inversion carnavalesque des codes culturels et religieux (et moraux) puisque leur parole, décalée, fascine la jeune fille en quête

42 *Ibid.*, p. 181-182.

43 *Ibid.*, p. 190.

44 *Ibid.*, p. 188.

45 *Ibid.*, p.192.

46 *Ibid.*, p. 191-192.

47 *Ibid.*, p. 205.

d'expériences. Ainsi, avec Angèle Kremer-Marietti, nous pouvons dire que « [l]a société utilise la sexualité sublimée et généralisée comme l'élément temporisateur et le catalyseur des énergies destructrices [...] qui rend possible des réactions psychiques d'ordre éthique⁴⁸ ». María de las Angustias obéit davantage ici à son instinct de mort. Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud reconnaît un instinct de mort, à côté de celui de l'instinct érotique (ou de vie). Cet instinct de mort s'extériorise en agressivité. A travers la scène citée plus haut (d'un viol collectif consenti) d'un érotisme décadent, Eros lutte contre Thanatos, le surmoi (conscience morale) qui rentre en conflit avec le moi est totalement submergé par les pulsions. La morale qui dépend donc d'une élaboration intérieure, « se situant au-delà même [...] de la reconnaissance de la loi qu'incarne le père⁴⁹ », ne fonctionne plus dans ce conte pathologique dans lequel la femme, non seulement met en scène une perversion sexuelle sado-masochiste où la protagoniste prend plaisir à faire du mal à son père et à son amoureux, mais va aussi jusqu'à rechercher la mort au-delà du plaisir car, pour citer Georges Bataille dans *La littérature et le mal*, « ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort⁵⁰ ».

Devenue esclave de son propre désir (elle franchira le seuil de l'asile pour aller se prostituer et obéir aux volontés de son proxénète), María de las Angustias n'est plus un être libre, elle ne s'appartient plus, elle n'est plus « soi », elle ne fait plus partie des siens car « soi » c'est la personne morale selon Emile Benvéniste dans *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*⁵¹. Ainsi, les jardins de l'asile ou les rues de la prostitution sont des lieux de barbarie dans le sens où ces lieux se définissent par leur état de nature sauvage, de non-légitimité, dans lesquels « quiconque vit privé de tout statut et d'appartenance, sans droit⁵² ». Ainsi María de las Angustias accède, par sa perversion, à un plaisir sexuel décuplé, en-dehors des convenances courantes, en-dehors et à l'intérieur d'ailleurs de l'espace de l'asile contrôlé par la loi morale du père (la transgression de la fille est double). Elle s'échappe la nuit, elle transgresse une morale pour assouvir une sexualité pulsionnelle et consciente (« Ella hubiese preferido una pasión violenta, un poco brutal y otro poco cruel, una de esas pasiones sin respeto ni ternura⁵³ ») sur un fond de dépression larvée et qui aboutit à des formes répétitives, à un rituel à la fois sacrificiel et assumé (retrouver le quatuor des fous la nuit). Une perversion sexuelle en accord avec le discours littéraire et artistique décadent qui fera de la dégénération ou de la perversion une modalité normale d'écriture. La dégénération prend corps dans les textes décadentistes, placés sous le signe de la chute, du vice, de la douleur. María est agitée par une nervosité, révélation d'une nature hystérique selon le narrateur. « Los cuerpos se agitaron en el nerviosismo, la neurastenia y otras enfermedades recién nombradas por la psiquiatría decimonónica » assure Karen Poe dans *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*⁵⁴. Il y a bien perversion lorsqu'il y a déviation de l'instinct érotique ou de vie. Une perversion sexuelle féminine fantasmée ici par la voix masculine, qui va braver le but que le groupe social assigne à la sexualité.

48 KREMER-MARIETTI, Angèle, *La morale, op. cit.*, p. 77 et 79.

49 *Ibid.*, p. 80-81.

50 BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Editions Gallimard, 1957, p. 13.

51 Cité par KREMER-MARIETTI, Angèle, *La morale, op. cit.*, p. 90.

52 *Ibid.*, p. 92.

53 *Ibid.*, p. 200.

54 POE, Karen, *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2010, p. 17.

L'attitude de María de las Angustias mais aussi de Micaela dans « La Argolla », leurs perversions sexuelles (somasochisme pour l'une, sadisme et exhibitionnisme pour l'autre femme adultère, mariée, de surcroît, à un paralytique ; une situation que nous retrouvons dans le conte) explosent comme une réaction au puritanisme régnant, au désastre de la vie conjugale ou sentimentale. Ainsi, pour lutter contre l'ennui d'une vie bourgeoise, réglée et ordonnée qui impose à María de las Angustias devant son amant aux intentions nobles mais couvant des « sensualités inavouables » selon le narrateur, d'adopter un « masque d'albâtre, rigide et glacial » (« una carátula de alabastro, rígida y glacial⁵⁵ »), le plaisir est recherché dans des pratiques sexuelles détournées. Par ce désir d'expérimenter toutes les sensations et par la place centrale qu'occuperaient l'imagination et la fantaisie, « El caso clínico » rappelle les réactions du protagoniste du roman décadent *De sobremesa* (publié de façon posthume en 1925) de José Asunción Silva (1865-1896) qui s'exclame aux premières pages du roman : « ¡Ah vivir la vida! Emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón [...]; sentirla en todas sus formas, [...] en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad⁵⁶ ». De plus, si dans ce roman d'Asunción Silva, le raffinement pousse le personnage à adopter des attitudes sexuelles débordantes, la « novela corta » « Un caso clínico » et les autres de *Sangre sobre el barro* proposent un contrepoint à cette vision puisque l'ambiance rurale provinciale pousse également les personnages à se prostituer, par ennui, à rechercher des amours perverses. À la différence des grandes amours romantiques qui ne se concrétisent jamais sur l'espace de la page, Hoyos y Vinent unit les amants follement, sans laisser place à aucun jeu de séduction mais plutôt laissant s'exprimer la bestialité, l'animalité, la manifestation pure du désir sexuel dans le conte « Andalucía. Una mentira de redención » : « Hizo un llamamiento desesperado al deber, a las creencias, a los respetos sociales, pero todo era mentira, artificio superpuesto sobre el fondo salvaje de su naturaleza de alimaña bravía⁵⁷ ». Ainsi, la sexualité idéale, normée ou institutionnalisée n'est plus l'unique voie d'expression des désirs et des pulsions. Les « novelas cortas », par leur forme brève, permettent enfin d'intensifier ces scènes, ces moments de sexualité déviée.

Les contes pathologiques d'Antonio de Hoyos y Vinent s'inscrivent dans l'esthétique décadente puisqu'ils sont le « vecteur d'une transmutation des valeurs traditionnelles autour de la sexualité et de l'érotisme » pour reprendre les termes de Karen Poe dans *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*⁵⁸, sans intention moralisatrice. On peut constater aussi comment le discours de la médecine et le discours esthétique se rejoignent dans la littérature moderniste ou postmoderniste. Si la perversion est assumée dans l'esthétique décadente et dans les contes pathologiques de Hoyos y Vinent, est-il encore souhaitable d'évoquer le côté moral ou immoral de ceux-ci car, selon Wilde, « les livres que la société considère immoraux sont ceux qui reflètent ses tares⁵⁹ » ? S'il est vrai, pour reprendre le propos de Karen Poe, que « el decadentismo ubicó a sus "héros" del lado del mal y de lo degenerado⁶⁰ », de même cette sexualité débordante voire perverse à

55 *Ibid.*, p. 200.

56 ASUNCIÓN SILVA, José, *De sobremesa*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1996, p. 39-40.

57 HOYOS Y VINENT, Antonio de, *Sangre sobre el barro*, *op. cit.*, p. 283.

58 POE, Karen, *Eros pervertido*, *op. cit.*, p. 28.

59 WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, éd. Jean-Pierre Naugrette (trad. Vladimir Volkoff), Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques », 2001, p.38.

60 POE, Karen, *Eros pervertido*, *op. cit.*, p.165.

laquelle nous nous sommes intéressés, « esta sexualidad ingobernable es muchas veces el motor de la estetización del discurso y de la reflexión teórica⁶¹ ».

Bibliographie

- ASUNCIÓN SILVA, José, *De sobremesa*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1996.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Editions Gallimard, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles, Préface aux *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, mars 1856.
- CARRETERO, José María, « Nuestras visitas », *La Esfera*, 05/02/1916.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de, *Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos*, Madrid, Ed. Clan, 1993.
- , *La vejez de Heliogábalo*, Madrid, Narrativa Mondadori/Bolsillo, 1989.
- KREMER-MARIETTI, Angèle, *La morale*, Paris, PUF, 1995.
- MACHADO, Manuel, *Poemas escogidos*, Madrid, Editorial Bruño, 1992.
- POE, Karen, *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2010.
- PEYRAGA, Pascale (dir.), *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RAMON JIMENEZ, Juan, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar, 1962.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- VERLAINE, Paul, *Jadis et Naguère*, Paris, Pocket, 2009.
- VILLENA, Luis Antonio de, *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2001.
- , *Los Andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar, 2001.
- , *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002.

⁶¹ *Ibid.*, p. 177.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, éd. Jean-Pierre Naugrette (trad. Vladimir Volkoff), Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques », 2001.

ZENKINE, Serge, « Le mythe décadent et la narrativité », in *Mythes de la décadence*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.