

LE VERTIGE DE LA DÉCADENCE : ANTONIO DE HOYOS Y VINENT FACE AU MAL

ÉVELYNE RICCI

Université de Bourgogne

Tous les au-delà de la chair exténuée et ses vices
pourtant si courts s'incarnent en ce mystérieux être.

Joris-Karl Huysmans, 1891

Antonio de Hoyos y Vinent dit du protagoniste de *La vejez de Heliogóbal*, un de ses romans les plus connus de 1912, « [que] era incapaz, en su enfermizo decadentismo, de trazar una raya divisoria entre el bien y el mal »¹. Le propos, intéressant à plus d'un titre, donne les clefs d'une œuvre qui entretient avec le mal et ses représentations une relation étroite qui dévoile l'attraction profonde et, pourtant, ambiguë, de l'auteur pour ce thème qui inspire grand nombre de ses textes. Il révèle aussi la subversion des valeurs qui, dès les titres, hante ses romans : *El monstruo*, *Obscenidad*, *Las ciudades malditas*, *El crimen del fauno*, *El juego del amor y de la muerte*, *La hora de la caída*, *Las cortes de la muerte*, *Mors y vita*, *El pecado y la noche* sont quelques-unes de ces œuvres bâties autour du mal et de ses diverses manifestations, la perversion, le sadisme, le péché, la décadence..., toujours associés à l'érotisme et à la sexualité. L'œuvre d'Hoyos y Vinent écrite entre 1910 et 1920 (la période la plus féconde de sa production, avant que son inspiration n'évolue) est tout entière construite autour de cette union entre l'amour et le mal, le sexe et

¹ Cité par Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid : Gredos, 1967, p. 598.

la décadence, le plaisir et le péché. Elle dévoile les tensions qui, en ce début de vingtième siècle, entourent (encore) le plaisir et son expression, toujours négativement évoqués et qui conduisent invariablement les personnages qui s'adonnent au contact de la chair à leur perte. Le plaisir est toujours objet de souffrance, sadique ou masochiste, chez l'auteur qui en offre une représentation décadente et négative, révélatrice des affres morales et littéraires dans lesquelles la société espagnole continue à se débattre, tentée par une pratique libre et jouissive de la sexualité, mais prisonnière du poids d'une morale écrasante qui condamne le corps et l'associe au mal et rend douloureuse l'énonciation du plaisir.

LE MONDE DE LA MARGE : LA VOLUPTÉ DE L'INTERDIT

Dès la publication de son premier roman, en 1902, *Cuestión de ambiente*, préfacé par la Pardo Bazán, Antonio de Hoyos y Vinent connaît un important succès qui se confirmera les années suivantes, au fur et à mesure de la publication de ses œuvres. Il alterne roman et genres courts qu'il publie avec une régularité que rien ne dément ; il publie ainsi plus d'une trentaine de romans entre 1902 et 1928, sans compter les innombrables nouvelles qui paraissent dans la presse et dans les collections populaires. Plus d'une quinzaine de « novelas cortas » sont publiées, par exemple, dans *El Cuento Semanal*, alors que *La Novela de Hoy*, une autre des grands collections de l'époque, compte plus d'une vingtaine de titres de l'auteur, et *La Novela Semanal* une dizaine. Tous genres confondus, María del Carmen Alfonso García¹, auteur d'une thèse sur l'auteur, recense plus de 150 titres, ce qui en dit long sur le succès populaire de cet écrivain peu connu plus d'un siècle plus tard. On ne retient souvent de lui que le parfum sulfureux qui a entouré sa vie et son œuvre, longtemps considérée comme scandaleuse et, pourtant, appréciée des lecteurs.

Dès les premières lignes, les romans et les nouvelles d'Hoyos y Vinent entraînent les lecteurs dans un monde pervers, mystérieux et décadent, celui de la marge. Lieux, temporalité, personnages et conduites

¹ María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent. Una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo : Departamento de Filología Española, 1998.

sont tout entiers marqués par cette mise à l'écart qui est un des indices les plus immédiats de la perversion des valeurs qui hante ces textes. C'est ainsi que l'auteur a plaisir à promener ses personnages dans les nuits obscures et à faire démarrer ses intrigues en début de soirée ou au petit matin, à ces heures intermédiaires où l'ouvrier part au travail ou en revient et croise sur son chemin les personnages d'Hoyos y Vinent. Étrangers à toute notion de travail et d'effort, ils n'ont pour seule préoccupation que la recherche de plaisirs souvent hors normes. Le renversement des valeurs est patent, ces personnages dorment à l'heure où d'autres travaillent et ils s'amuse alors que les honnêtes gens se reposent, comme Adolfo Luna, l'amant malheureux de Lina Monreal, dans *Frivolidad*. Issu d'un milieu modeste, il est l'amant de cette femme riche, ambitieuse et, surtout, dépravée, qui le mène à sa perte. Il passe les nuits en sa compagnie et regagne au petit matin son appartement où sa mère âgée l'attend, endormie dans un fauteuil :

Las calles se poblaban de gentes de todas cataduras, que se dirigían presurosos a sus quehaceres. [...] Adolfo miró su reloj. ¡Las siete y media! ¡Y su madre esperándole! Porque la infeliz, arrebatada a la tranquilidad de su vida provinciana, no podía acostumbrarse a la idea de dormir dejando a su hijo en la calle rodeado de peligros y tentaciones¹.

Les craintes de cette mère s'avèrent justes, puisque le jeune homme, trompé par sa maîtresse, finit par se suicider. Dans ce texte comme dans d'autres, la nuit est le lieu de tous les plaisirs et de toutes les perversions, comme le montre Narciso Alvear, le héros malheureux de la nouvelle *Los cómplices* qui mène une double vie. Artiste adulé le jour, il se perd la nuit dans les faubourgs sombres où il est finalement assassiné : « Él, el grande hombre, como los extraños engendrados de quimera, como las brujas y los trasgos, como las poseídas y los ajusticiados, vivía una vida misteriosa y escalofriante, al amparo de las tinieblas nocturnas »². Le titre du recueil dont est tirée cette nouvelle, *El pecado y la noche*, le montre ; le jour et la nuit, comme le bien et le mal, s'opposent toujours chez Hoyos y Vinent et l'espace nocturne est invariablement celui des plaisirs pervers et dangereux, où les personnages révèlent leur véritable personnalité. C'est

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *Frivolidad*, Barcelona : Biblioteca Sopena, s. a. [1905], pp. 82-83.

² Antonio de Hoyos y Vinent, « Los cómplices », *El pecado y la noche*, Madrid : Agata, 1994 [1^{ère} édition 1913], p. 152.

le cas, dans le même ouvrage, d'Elvira, princesse d'un royaume imaginaire, considérée comme une sainte par ses sujets (d'où le titre de la nouvelle) dont le narrateur découvre le vrai visage à sa mort : elle est cette vieille femme nymphomane qu'il avait croisée, quelques jours plus tôt, dans les rues de la capitale, la nuit, alors qu'elle proposait ses charmes à de jeunes soldats qu'elle payait et que l'un d'eux assassina¹.

Le contraste entre l'univers diurne et nocturne se double d'une opposition spatiale, entre le centre et la périphérie. Le premier est l'espace du bien, alors que le second, cela ne doit pas surprendre, est toujours réservé au mal. Les personnages qui habitent des demeures somptueuses et de luxueux hôtels en centre ville, partent s'encanailler dans les faubourgs et les bas quartiers des villes où ils se mélangent, parfois jusqu'à la mort, à des individus louches et inquiétants. Comme Narciso Alvear, l'artiste pervers de *Los cómplices*, Lady Fronshire, héroïne de la nouvelle *Ninón*, parcourt, la nuit, les quartiers mal famés de Venise à la recherche de plaisirs interdits et inavouables. On la retrouve au petit matin blessée et dévalisée, punie, en sorte, pour ses errements nocturnes². Nieves Sigüenza et Jimmi, héros de *La noche de Walpurgis*, connaissent un sort pire encore, puisque leur virée dans les quartiers louches de la ville, un soir de Carnaval, se termine dans le sang : une panne d'électricité de quelques minutes (on retrouve, là encore, l'opposition entre la lumière et l'ombre) suffit à leurs comparses pour les assassiner³. Dans *El monstruo*, roman de 1915, ce sont les bas quartiers de Marseille (ville portuaire elle aussi) qui attirent, à la tombée de la nuit, Helena et ses amis. Ils y recherchent cet amour pervers et souillé qui conduit Helena à s'unir à un Sénégalais et à un Arabe, dans l'arrière-salle d'un bordel :

¹ Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « La santa » in *El pecado y la noche...*, p. 125 : « Y mudo de espanto, alucinado, tembloroso, meciéndome sobre un abismo de locura, vi el rostro sanguinolento, deshecho, machacado, que contemplara la noche trágica. Pero ahora, en la informe masa pululaba el negro hervir de los gusanos ».

² Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « Ninón » in *El pecado y la noche...*, p. 252 : « Tres horas después, unos paseantes rezagados recogieronla medio muerta entre las malezas. Semidesnuda, tenía el cuerpo lleno de cardenales, el rostro ensangrentado, arrancado el pelo. Las portentosas perlas, las sortijas extrañas y los gruesos solitarios, habían desaparecido ».

³ Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « La noche de Walpurgis » in *El pecado y la noche...*, p. 22 : « Cuando acudieron con luces, en el suelo, en el montón que formaba la mesa hecha astillas, sobre el mantel manchado de sangre y vino, yacían yertos, rígidos, inanimados, Nieves y Jimmi, como dos pobres muñecas de cera ».

Le vertige de la décadence

Era eso, el triunfo del amor en la noche ; pero no era el platónico amor [...] ni el de las patéticas noches de los románticos ; era un amor sabático, manchado por todas las lujurias, envilecido por todas las miserias, mancillado por todas las inmundicias ; un amor que tenía de los ritos nefandos de los aquelarres, de las abominables crueldades de los sádicos y de las deformidades malditas de la Biblia ; amor trágico y caricaturesco, obsceno y libertino, triste y lúgubre ; amor de brujas, de locos, de poseídos, de nigrománticos y de epilépticos¹.

Les faubourgs des villes constituent ces lieux marginaux où le mal se mêle au plaisir charnel, toujours associé au péché et, donc, menacé de châtement. La division spatiale (et temporelle) est là pour souligner l'opposition entre le bien (toujours relatif, on le verra) et le mal, objet d'attraction et de jouissance. D'autres espaces plus lointains peuvent, eux aussi, être considérés comme des métonymies du mal ou, du moins, de la relation ambiguë qui unit le mal au plaisir : les pays étrangers et, surtout, l'Orient. Les personnages d'Hoyos y Vinent, des Espagnols pour la plupart, parcourent l'Europe à la recherche des plaisirs que l'Espagne semble leur refuser : Paris, Venise, Biarritz, Londres, la Suisse, Rome, Deauville sont, dans ces romans, les lieux de débauche privilégiés de cette société décadente qui cherche à assouvir dans ces « ailleurs lointains » des plaisirs ambigus. Certains vont encore plus loin dans leur quête et quittent l'Occident, espace de la morale, pour l'Orient plus permissif. Helena, l'héroïne décadente de *El monstruo*, qui donne son titre au roman, se réfugie en Chine, lieu de luxure et de plaisir, où la chair et la mort, la vie et le péché se mêlent sans s'opposer. Dans ce « jardin des délices » qu'est l'Orient, « viven todas las lujurias, todos los pecados magníficos y abominables que anatematizan las religiones »². À la fin du roman, alors qu'elle est sur le point de mourir, Helena loue à nouveau « este divino Oriente, donde las flores nacen de la podredumbre y tienen tan bellos nombres »³.

L'héroïne monstrueuse de ce roman résume la confusion des valeurs qui hante ces textes. L'amour et la mort, le bien et le mal, le plaisir et le péché, la beauté et la laideur, ne sont séparés que par une frange ténue qui tend à disparaître et à confondre dans un même élan des valeurs opposées. Les frontières s'estompent entre ces catégories antithétiques qui se

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo*, Madrid : Biblioteca Hispania, s. a. [1915], p. 55.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 151.

fondent pour ne plus former qu'un espace intermédiaire et marginal où les contraires se mêlent. L'androgynie est, ainsi, habituelle dans ces romans et nombre de personnages masculins sont affublés de traits féminins, au physique comme au moral, quand ils ne sont pas, tout simplement, privés d'identité sexuelle. Dans *La noche de Walpurgis*, Jimmi apparaît sous les traits d'un archange asexué : « conservaba la nobleza de su figura vagamente andrógina, pero no afeminada, sino más bien pueril, resuelta y petulante, con una gracia de héroe niño o de arcángel insexuado »¹. À l'inverse, dans *Hermafrodita*, la prude Doña Recareda Witizia aux traits tout masculins avoue, victime d'un accès de folie, qu'elle est hermaphrodite². La confusion sexuelle n'est pas que physique, puisque les hommes empruntent des caractères féminins, alors que les femmes adoptent des attitudes viriles et renversent les valeurs habituelles. Telle héroïne devient autoritaire et violente, alors que telle autre frappe son amant et que, de leur côté, les hommes défendent les valeurs de la famille et une conception de l'amour romantique face à des personnages féminins préoccupés par la seule recherche du plaisir. Dans *La caja de pandora*, Filomena Roldán de Undaneta, comtesse de Quintalvo, excite, telle une bête sauvage, les paysans de son domaine. À celui qui ose se lancer sur elle (un double renversement des valeurs s'opère ici : l'homme, considéré comme un objet sexuel, est aussi le sujet dominé socialement), elle répond par des coups des fouets :

Un día sucedió lo que fatalmente tenía que suceder, lo que era ley que sucediese : el bárbaro saltó sobre ella. Fue una lucha feroz en que la ninfa se defendió del fauno a golpes, a puntapiés, a arañazos, a mordiscos ; él, jadeante, enloquecido, creciéndose al dolor como un animal feroz, pugnaba por dominarla sin poder lograr. Cien veces sintió Filomena deseos de dejarse tomar, y otras tantas se rehizo ; al fin consiguió desahirse, y su látigo azotó muchas veces el rostro del salvaje. Luego comenzó la retirada. ¡Ah! ¡La emoción tremenda y deliciosa de aquella retirada entre los toros desmandados, teniendo

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, « *La noche de Walpurgis...* », *op. cit.*, p. 5.

² Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « Hermafrodita » in *El pecado y la noche...*, p. 45 : « De pronto se irguió, y con los ojos fulgurantes como los de una iluminada, apostrofó a sus sayones : -¡Atrás, canallas! ¡Yo soy la hija de Hermes, hijo del Cielo y de la Noche, y de la divina Afrodita, hija de Urano y del Mar! ¡Soy Hermafrodita! ».

Le vertige de la décadence

que dar cara a la fiera vencida! ¡El escalofrío único, supremo, de aquella marcha!¹

Le lecteur averti des choses de la psychanalyse verra dans ce portrait une image de la femme castratrice qui expliquerait, sans doute, l'homosexualité de l'auteur. Les choses ne sont pourtant pas si simples, puisque quelques pages plus loin, la même femme sera frappée par son amant². Plus que la confusion identitaire entre hommes et femmes (bien réelle), ces exemples illustrent surtout, il me semble, le thème du double qui structure toute l'œuvre d'Hoyos y Vinent. Ses personnages présentent souvent un double visage, mi-ange, mi-démon, que l'auteur a à cœur de dévoiler et qui explique sa prédilection pour les masques, les déguisements ou les statues de cire. L'apparence sans cesse s'oppose à la réalité, quand il ne s'agit pas, au contraire, de se valoir de l'artifice du déguisement pour laisser s'exprimer sa vraie personnalité, comme le montre Marie-Stéphane Bourjac, auteur d'une thèse sur l'auteur :

Par le masque et le déguisement, les héros de Hoyos, 'hors nature' comme ceux de tant de décadents, cessent pour quelques heures de refouler leur nature profonde... Masques, fards, bijoux exaltent le personnage, lui permettent d'exprimer son authenticité, lui confèrent la dimension hors du commun que recherchent décadentistes et modernistes, désireux, avant tout, de fuir la norme des épiciers. Ils sont le triomphe de l'art et de l'artifice sur la nature³.

On se souvient que c'est un soir de Carnaval que Nieves Sigüenza, l'héroïne de *La noche de Walpurgis* masquée, a rencontré le torero qu'elle

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, « La caja de Pandora » in *El pecado y la noche...*, p. 134. On trouve une scène identique qui rappelle, bien entendu, Sade, dans la nouvelle « La domadora ». Vanda Orlof fait fouetter un de ses marins et ressent un plaisir sadique à ce spectacle. Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « La domadora » in *El pecado y la noche...*, p. 162 : « A cada golpe de látigo, que repercutía en un aullido desgarrador, angustioso, del mártir, sus ojos fulguraban, en sus labios vagaba una sonrisa de sádica voluptuosidad y su mano, fina y menuda, crispábase sobre la noble cabeza de Azor, el danés favorito ».

² *Ibid.*, p. 137 : « Como un villano cayó sobre ella, y comenzó a vapulearla. Fue una escena bárbara cruel y repugnante: la hembra, caída en el suelo, mordía, arañaba, pateaba, repelía la agresión con las uñas y con los dientes ; él, golpeaba cruel, despiadado, borracho de bestialidad ».

³ Marie-Stéphane Bourjac, *Éros et Thanatos en Espagne 1900-1920 (L'œuvre narrative de Felipe Trigo et de Antonio de Hoyos y Vinent)*, Thèse de Doctorat d'État, Nice, 1985, p. 408.

suit dans les faubourgs où elle s'adonne au plaisir, avant d'être tuée¹. À l'inverse, dans *La santa*, la princesse Elvira ne découvre son vrai visage, recouvert jusque-là d'un masque de bonté, qu'une fois morte. Le masque est là pour occulter, et non pas dévoiler, sa vraie personnalité. Les personnages de cire présents dans de nombreux textes offrent une variante du thème du travestissement ; là encore, ils ont pour fonction de dévoiler, à travers l'artifice dont ils sont faits, la véritable nature des personnages. Dans *El hombre de la muñeca extraña*, inspirée d'Oscar Wilde, Gustavo Mondragón découvre la statue de la belle Lady Judith, la femme qui a refusé de se donner à son ami sculpteur parce qu'elle est malade et elle préfère qu'il conserve d'elle une image figée à jamais :

Lancé un grito y me puse de pie. Ante mis ojos, en lugar de la figura admirable que la pureza de la frente, el oro de los cabellos, y el luminoso azul de los ojos hacían presentir, acababa de ofrecerse a mi vista algo horrendo, abominable, alucinante. Las mejillas deformadas, los labios mordidos, el cuello destrozado, el escote hendido por las huellas de las uñas que se habían clavado en él ; en vez de admirable estatua que esperaba tenía ante mí una de esas figuras que los inquisidores hallaban en los antros de las brujas medievales y que quemaban ante el Patriarca de Indias en las hogueras de la plaza Mayor².

Comme elle, les personnages sont animés d'une double face : leur beauté et leur respectabilité cachent un versant noir de laideur et de perversion. Il en est ainsi de Miss Decency qui, dans le conte du même nom, dément sa réputation pudibonde en se jetant sur le guide de montagne qui l'accompagne dans son excursion : « La púdica saltó sobre él. ¡Era ella, ella la vestal sagrada, la que atentaba al pudor del pobre chico! »³.

En réalité, la double personnalité des personnages des romans d'Hoyos y Vinent n'est, peut-être, que le signe de l'impossible conciliation

¹ La nuit que j'évoquais plus haut a, en définitive, la même fonction que le masque ; elle permet à la personnalité cachée des personnages de s'exprimer, comme le montre la nouvelle « Sombras chinescas » : « Sólo en el misterio de la noche podemos adivinar, por entre el esbozo de una capa o el cuello de un gabán [...] la verdad de las cosas ». Voir « Sombras chinescas », in *Del huerto del pecado*, Madrid : Renacimiento, 1919 [1^{ère} édition 1910], pp. 71-81.

² Antonio de Hoyos y Vinent, « El hombre de la muñeca extraña » in *El pecado y la noche...*, p. 80.

³ Antonio de Hoyos y Vinent, « Miss Decency » in *El pecado y la noche...*, p. 241.

entre plaisirs du corps et poids de la morale. Elle oblige ces êtres déchirés par des pulsions opposées à se cacher et se travestir pour s'adonner au plaisir de la chair, qui est toujours puni et qui les conduit à leur perte. Le mal est, semble dire l'auteur, le prix à payer pour accéder aux jouissances de la chair. Il n'est de plaisir que corrompu, maladif et décadent.

LES STIGMATES DE LA CHAIR

Les romans d'Hoyos y Vinent semblent bâtis sur cette union constante du plaisir et de la souffrance, de la vie et de la mort, du bien et du mal qui, sans cesse, s'opposent, se confrontent et se fondent, comme le montrent les nombreux oxymores qui parsèment les textes, qu'il s'agisse de ces « pecaminosos deseos », de la « frívola perversidad » et de la « sádica voluptuosidad », du « malsano encanto » et du « vicio truculento » ou, encore, de ces « sensuales perversidades » qui hantent les personnages et les intrigues. Il ne peut être de plaisir sans douleur ni de volupté sans souffrance. Il n'est, en effet, pas de pratique orthodoxe de la sexualité chez Hoyos y Vinent. On a toujours affaire, au contraire, à des exercices de l'érotisme maladifs, violents ou pathologiques : le sadisme, le viol, le voyeurisme, l'inceste, la nécrophilie et le vampirisme en sont les formes habituelles, comme le souligne María del Carmen Alfonso García. Elle affirme : « esto es, creo yo, el erotismo de Hoyos : devastación y enfermedad, « adoraciones parciales de la carne estéril », conforme formulaba Cansinos Assens, rodeadas de una perversidad que llega a adquirir el rango de desproporción obsesiva »¹. Quelle qu'en soit la déclinaison, la sexualité s'exprime à travers la violence : violence des rencontres, des coups échangés entre les partenaires, violence, encore, des relations de domination et de soumission qui s'établissent entre chacun d'eux. Les coups de fouet que Filomena Roldán inflige, dans *La caja de Pandora*, au paysan qu'elle a séduit en sont une des formes, comme l'est le viol que Miss Decency fait subir à son guide. Des premiers instants de leur rencontre à leur étreinte finale, la violence guide Helena et le torero rencontré à Saint Sébastien, Manuelito, au point de les métamorphoser en deux bêtes sauvages :

¹ María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, Una figura del decadentismo...*, p. 130.

Cayó en los brazos de Manuelito, y vivió aún unas horas tormentosas, en que el placer y el dolor los columpiaba sobre la locura ; horas atroces, en que el demonio de las fornicaciones les envolvió en sus alas viscosas de murciélago [...], en que los cuerpos se fundieron en abrazos feroces, las carnes se amataron, las uñas se clavaron en la piel, desgarrándola, y los dientes se entrechocaron como los de los condenados. Horas trágicas, en que vivieron de estos instantes de placer, que son como las frases que en el banquete de Nabucodonosor trazaron el camino fatal de la bestialidad y de la muerte¹.

La fureur de leur amour rappelle celui qui unit Helena à un autre de ses amants, le jeune Marcelo, qui éveille en elle des pulsions bestiales : « era un arrobo acechador, arrobo de animal, de felino que se dispone a saltar sobre su presa, uno de esos arrobos que acaban en una pseudo-violación que macera los cuerpos, en un beso bárbaro que muerde los labios hasta arrancarles sangre »². Toute tendresse et tout amour disparaissent dans ces unions placées sous le signe de la fureur et de la cruauté, comme le montre, une fois encore, le personnage *monstrueux* d'Helena : « aquellas gentes, más que amarse, parecían aborrecerse ; eran como fieras que se repelen y que, sin embargo, un instinto feroz arrastra a un coito espantoso en que uñas y dientes se desgarran »³. La violence qui accompagne les personnages d'Hoyos y Vinent dans chacune de leur union peut les conduire à des pratiques extrêmes, le vampirisme par exemple. C'est ainsi qu'Estrella, jeune prostituée de la nouvelle *Una hora de amor* (l'ironie du titre est flagrante), accepte la demande étrange de ce client aux allures de Don Quichotte⁴ qui, contre une somme rondelette, veut lui faire une fine coupure sur la poitrine. Elle parvient heureusement à s'enfuir, car il cherche, en réalité, à boire son sang : « -Aquí... un cortecito... en el pecho... nada ¡un poco de sangre! »⁵.

La chair humaine est, dans ces romans, l'objet de toutes les convoitises, morales et physiques, chacun cherchant à asseoir sa domination sur l'autre, mais aussi, partant, à le posséder charnellement, au besoin en se nourrissant de son sang et de son corps. Cette pulsion

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo...*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ La comparaison est de l'auteur.

⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, « Una hora de amor » in *El pecado y la noche...*, p. 95.

d'union *christique* entre les amants explique les tentations de vampirisme, de cannibalisme et de nécrophilie, comme le montre, par exemple, la nouvelle *La domadora*. Vanda Orloff parcourt les océans sur un yacht luxueux où elle prend un plaisir sadique à voir fouetter ses marins. Le bateau coule et la princesse russe se retrouve sur un canot de sauvetage en compagnie des hommes que, quelques heures plus tôt, elle flagellait. Après avoir dérivé plusieurs jours, les marins affamés se jettent sur la femme : « Avanzaron hacia ella. Loca de terror, Vanda les vio llegar. Un grito supremo se escapó de su pecho, y desmayóse, mientras el cuchillo se alzaba sobre su cuello y unos dientes impacientes se clavaban en su brazo »¹. La nouvelle se clôt sur cette séance de cannibalisme d'autant plus intéressante qu'elle est le châtiment imposé par l'auteur à une femme qui savourait, quelques pages plus haut, une scène de crucifixion très sacrilège. Hoyos y Vinent décrivait sous les traits du Christ le marin fouetté qui, à bout de force, s'écroulait aux pieds de Vanda : « La víctima, no pudiendo resistir más, desplomóse al suelo, y allí quedó retorcida, los brazos en alto sujetos al palo, la cabeza caída hacia atrás, los ojos cerrados y entreabiertos los labios. Vanda sonreía »².

La punition infligée à Vanda est extrême, comme l'était la mise en scène de la flagellation blasphématoire³. La jouissance est, en effet, d'autant plus grande qu'aura été fort le tabou brisé par ces personnages, l'interdit étant à la base même de l'érotisme, comme le rappelle Georges Bataille :

Le pur et simple danger éloigne tandis que seule l'horreur de l'interdit maintient dans l'angoisse de la tentation. [...] Chaque horreur dissimule une possibilité de séduction. [...] Un objet qui répugne présente une force de répulsion plus ou moins grande. J'ajouterai qu'à suivre mon hypothèse, il présente alors en principe une force d'attraction. [...] Plus l'horreur est difficile à tolérer, plus elle est désirable : encore faut-il pouvoir la tolérer !⁴

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, « La domadora » in *El pecado y la noche...*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 165.

³ Le propos est habituel chez l'auteur, comme le montre Marie-Stéphane Bourjac : « L'auteur détourne donc, assez audacieusement pour son époque et son pays, les objets de la vénération et de la piété catholiques. Il les fait servir à l'exaltation des amours stériles et hétérodoxes que le catholicisme approuvait si peu ». Marie-Stéphane Bourjac, *Éros et Thanatos en Espagne 1900-1920...*, p. 747.

⁴ Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme in Œuvres complètes VIII*, Paris : Gallimard, 1976, pp. 83-84.

C'est là, justement, ce qui fait l'érotisme, comme le souligne quelques pages plus loin Georges Bataille : « C'est le sens de l'angoisse, sans laquelle la sexualité ne serait qu'une activité animale, et ne serait pas *érotique* »¹. L'œuvre romanesque d'Hoyos y Vinent semble pleinement illustrer les liens étroits qui unissent l'érotisme et la mort, si l'on en croit le philosophe qui explique :

L'angoisse qui nous ouvre à l'anéantissement et à la mort se lie toujours à l'érotisme : notre activité sexuelle achève de nous river à l'image angoissante de la mort, et la connaissance de la mort approfondit l'abîme de l'érotisme. La malédiction de la pourriture rejaillit constamment sur la sexualité qu'elle tend à rendre érotique : il y a dans l'angoisse sexuelle une tristesse de mort, une appréhension de la mort assez vague mais dont nous ne parvenons à nous libérer².

L'insistance avec laquelle Hoyos y Vinent décrit les corps en décomposition et la pourriture qui gagne les organismes humains qui deviennent des objets de jouissance est une des facettes de l'érotisme qui, dans la nécrophilie, semble atteindre son extrême limite. Les cadavres en décomposition en viennent, ainsi, à constituer une des dimensions incontournables de l'érotisme chez l'auteur. Il est chez lui un plaisir indéniable à décrire ces corps morts qui se transforment, se dégradent et s'unissent même, comme dans cette nouvelle déjà citée, *El hombre de la muñeca*. Le narrateur découvre le corps mort du sculpteur et celui en cire de son modèle qui se sont unis par-delà la mort, alors que de son vivant, Lady Judith s'était toujours refusée à l'artiste. La longue description des cadavres enlacés révèle l'attraction morbide et voluptueuse, comme aurait pu le dire l'écrivain, du narrateur pour cette scène :

Sobre el diván, semidesnudo, yacía el cadáver de Guillermo, pero el cadáver devorado por ratas y gusanos, el cadáver sin labios ni nariz, con los ojos vacíos y las mejillas descamadas ; el cadáver negro, purulento, en plena fermentación, que estrechaba ferozmente, en una crispación sarcástica de las mandíbulas descamadas, la figura atrocemente deformada de Lady Judith. El calor y la podredumbre habían fundido absurdamente cera y carne y en la confusa masa pululaban los gusanos. Una larva amarillenta salía de una de las

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 72.

Le vertige de la décadence

vacías cuencas del cadáver y resbalaba sobre los labios destrozados de la muñeca. Sobre la escalofriante mesa zumbaba una nube de moscones. Y desde el fondo de aquella miseria los ojos azules de Lady Judith me miraban burlones¹.

On s'en rend compte à cette lecture, la mort est indissociable de l'amour, comme le sont le plaisir et le mal. Pourtant, à la différence des analyses de Georges Bataille, la mort n'est pas tant considérée comme une des dimensions constitutives de l'érotisme, la plus extrême sans doute, que comme un châtement, ce que le philosophe français ne retient pas pour sa part. Comme il le rappelle dans *La littérature et le mal*, à propos d'Emily Brontë, la mort fait partie intégrante de l'érotisme, elle lui donne tout son sens puisque dans l'érotisme l'homme fait l'expérience, à travers le plaisir, de sa propre limite, de sa finitude : « Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort »².

Chez Hoyos y Vinent, la mort n'est jamais que la punition infligée à des êtres qui ont succombé au plaisir de la chair. Elle est d'abord conçue comme un châtement : plus la jouissance aura été intense et perverse et plus grande sera la punition qui commence toujours par affecter le corps humain, objet de plaisir et de délit. La maladie est le signe visible de la punition qui s'abat sur les êtres qui s'adonnent à ces plaisirs troubles de la chair. Ces personnages sont affectés de pathologies variées, depuis le mal être et la dépression jusqu'aux formes les plus graves et les plus dégradantes des maladies, la syphilis ou la lèpre, par exemple, qui, toujours, conduisent à la mort. Elles sont le châtement imposées à des êtres qui pratiquent les formes les plus extrêmes de l'érotisme, ceux qui confondent dans l'amour le plaisir et le mal, comme Lady Fronshire, vieillie prématurément et qui se dit atteinte du « mal de Venise ». Elle ne souffre que de ses propres péchés et sa maladie n'est jamais que le châtement imposé à une vie dissolue qui cherchait à assouvir, dans les bas quartiers de Venise, des plaisirs obscurs³. Harry, le chauffeur de *El juego del amor y de la muerte*, qui a abandonné une vie de travail pour devenir

¹ Antonio de Hoyos y Vinent, « El hombre de la muñeca extraña... », p. 80.

² Georges Bataille, *La littérature et le mal* in *Œuvres complètes IX*, Paris : Gallimard, 1979, p. 175.

³ Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « Ninón... ».

l'amant de riches aristocrates dépravées, est, lui aussi, victime de ses péchés. Il se suicide, seul et abandonné de tous, après avoir goûté aux plaisirs interdits (des plaisirs pourtant bien innocents, il ne fait que suivre la femme qui s'est entichée de lui et lui fait découvrir une vie luxueuse, avant de l'abandonner)¹. Helena est, sans doute, une des héroïnes d'Hoyos y Vinent le plus durement punie pour ses errements : la lèpre s'abat sur cette femme qui mène, dans la première partie du roman, une vie tout entière dédiée au plaisir et au mal et entraîne ses amants sur le chemin de la perte. Sa vie bascule lorsque, après avoir assisté à la mort du torero avec lequel elle a passé une folle nuit, elle renvoie son amant qu'elle a surpris dans les bras de sa gouvernante et voit apparaître sur son corps les premiers signes du châtement : « vio sobre uno de sus senos pequeñas manchas rojizas que formaban a modo de extraña corona. [...] Las manchas rojas hicieronse aleonadas y luego grises »². Le mal gagne du terrain : « la tristeza, cada vez más profunda y abrumadora, la envolvía, la vencía, postrábale horas y horas sobre un diván »³, avant qu'elle ne découvre la vérité sur sa maladie. « ¡Lepra! ¡Tengo lepra! »⁴, s'écrie-t-elle, se souvenant que cette maladie est « la enfermedad horrenda entre las más horrendas, el mal bíblico, misterioso y espantable con que Jehová castigara las traiciones de su pueblo »⁵. Le châtement est, on ne peut plus, explicite, il est le prix à payer par les personnages d'Hoyos y Vinent pour s'être adonnés au plaisir, qui finit toujours par se confondre avec le mal. Les êtres qui consentent au plaisir sont, en effet, toujours des êtres mauvais qui entraînent leur entourage dans la perte. Le mal est toujours contagieux, il se transmet d'abord aux amants, avant de revenir s'abattre, sous forme de maladie, sur ceux qui ont péché. Rien d'étonnant alors à ce que Helena, qui a voulu faire de Marcelo un être mauvais à son image (« luchó por hacerle malo, por contagiarle de aquel veneno glacial y ardiente que corría en su venas »⁶, dit l'auteur), finisse pas être atteinte par la lèpre. Le mal est toujours puni et la représentation qui en est offerte ici

¹ Voir Antonio de Hoyos y Vinent, *El juego del amor y de la muerte*, La Novela de Hoy, N°30, 8-XII-1922. L'auteur résume le destin d'Harry : « Sin voluntad, sin malicia, sin verdaderos vicios, fue juguete de todos, que le habían empleado para satisfacer sus caprichos, sus intereses o sus venganzas y que se la habían arropado unos a otros como se arroja un pelele para dejarlo caer de cualquier modo en cuanto cansa o aburre ». (p. 42)

² Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo...*, pp. 111-112.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

révèle le poids de la morale chrétienne dont l'auteur qui se dit, pourtant, libertin, a bien du mal à se défaire.

PAR-DELÀ LE BIEN ET LE MAL : L'ONANISME ESTHÉTIQUE

À lire ce qui précède, Hoyos y Vinent aura semblé pleinement correspondre à l'image de l'écrivain sulfureux et scandaleux dont il se rengorgeait, lui qui, en 1916, répondait en ces termes à une interview de El Cabellero Audaz. À la question : « -¿Qué es lo que más te inquieta e interesa en la vida? -le pregunté intencionadamente clavando mis ojos en sus pupilas claras », il répliquait « El pecado y la noche... »¹, semblant donner raison à Luis Antonio de Villena qui, près de 70 ans plus tard, dans le prologue d'une réédition de *La vejez de Heliogóbalo*, rapproche son œuvre de sa vie et qualifie cette dernière de « vivir trágico, brillante, patibulario y exquisito »². L'œuvre est, pourtant, moins audacieuse qu'elle n'y paraît et que ne le voudrait l'auteur, qui se débat difficilement entre des modèles étrangers et un carcan esthétique et moral national. De la difficile conciliation entre les deux inspirations naît une œuvre qui révèle, me semble-t-il, toutes les difficultés de la littérature espagnole à énoncer et à mettre en scène un plaisir qui semble sans cesse se dérober. Elle dévoile les tensions dont le plaisir et le mal sont faits en ce début de XX^e siècle.

Hoyos y Vinent trouve en dehors de l'Espagne les modèles de ses œuvres qu'il revendique pleinement, en choisissant, par exemple, beaucoup des citations épigraphes de ses textes chez des auteurs étrangers, en particulier les décadents et les symbolistes. Jean Lorrain, Octave Mirbeau, Rachilde, Joris-Karl Huysmans, mais aussi Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Oscar Wilde, Gustave Flaubert ou Stendhal sont quelques-uns de ces écrivains qui inspirent directement l'auteur, bien au-delà souvent du paratexte. *Frivialidad*, roman publié en 1905, s'ouvre ainsi sur une quintuple citation qui donne une orientation très précise à l'œuvre, à la fois littéraire et éthique. L'auteur se revendique, à la fois, de

¹ Cité par María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, Una figura del decadentismo...*, p. 130.

² Luis Antonio de Villena in Antonio de Hoyos y Vinent, *La vejez de Heliogóbalo*, Madrid : Mondadori, 1988 [1^{ère} édition 1912], p. 7.

Stendhal (« Una novela es un espejo que paseamos a lo largo de un camino ») et de Schopenhauer (« Nadie puede mandar al poeta que sea noble, elevado, moral, piadoso y cristiano, que sea o deje de ser esto o lo otro ; porque es el espejo de la humanidad y presenta a ésta la imagen clara y fiel de lo que siente »), de Clarín (« Sigo opinando que los libros no pueden ser morales ni inmorales, como los Estados no pueden ser católicos ni ateos ») et de Sâr Péladan (orthographié Paladan...) (« Les peuples heureux et les femmes honnêtes n'ont ni histoire ni romans ») et, enfin, de Verlaine et de son poème *Femme et chatte*. Le propos, quoique disparate, est programmatique, il défend l'indépendance de la littérature face à toute forme de morale. Il se voudrait presque audacieux, surtout au regard du poème de Verlaine (« Elle jouait avec sa chatte,/ et c'était merveille à voir/ la main blanche et la blanche patte/ s'ébattre dans l'ombre du soir ») qui suit les premières citations et qui joue, habilement, sur le double sens, avec une espièglerie un rien frivole. Le lecteur mis en appétit par de telles citations et par un titre alléchant (*Frivolidad*) ne tarde pas, pourtant, à voir ses attentes déçues : de frivolité, il est bien peu question dans ce roman ennuyeux, construit autour d'une femme parvenue et ambitieuse, Lina Monreal, qui se veut indépendante et change d'amants au gré de ses envies et de la carrière de son mari. L'auteur a beau s'efforcer de dresser de son héroïne un portrait qui se veut sulfureux¹, rien n'y fait, le lecteur s'ennuie et le suicide de l'amant éconduit ne suffit pas à faire naître de la sympathie pour ces personnages très conventionnels, qui sont loin d'avoir les moyens littéraires de la débauche que l'auteur leur prête. Il le reconnaît, peut-être bien malgré lui d'ailleurs, dans ce portrait d'un de ses personnages, Julito Calabrés, dans lequel certains critiques voient un de ses doubles : « Decididamente, para un rato era aquel chico divertido, pero a la larga cansado con la *posse* [sic] de decadente que tomaba »². Faut-il y voir un clin d'œil ironique ou le constat désabusé de son impuissance à égaler ses pairs ? Peut-être est-ce, tout simplement, la déception de savoir que les lecteurs espagnols ne sont pas prêts à entendre toutes les vérités, surtout en matière de plaisir.

Car, contrairement à ce qu'aura pu laisser croire ce qui précède, d'érotisme il n'est évidemment pas question dans ce roman, pas plus que

¹ Voir Antonio de Hoyos y Vinent, *Frivolidad...*, pp. 31-32 : « Tenía pasión loca por cuanto olía a escándalo ; gustaba de llamar la atención [...] ; paseaba con las personas de peor reputación y se metía en aventuras ultrapicantes, de las que era difícil sacar una honra a salvo. [...] Obtenía singular placer en indignar a las mamás, ruborizar a las doncellas y pervertir a los muchachos recién salidos del colegio ».

² *Ibid.*, p. 117.

dans beaucoup d'autres, encore moins de sexualité, les personnages se contentant d'échanger un baiser « de pasión infinita »¹ au plus fort de leur amour. Dans le roman le plus osé qu'il nous a été donné de lire, *El monstruo*, le mot « sexo » apparaît une fois, ce qui est tout à fait exceptionnel, mais jamais la moindre scène érotique n'est évoquée explicitement, encore moins décrite. Jamais, malgré des passages qui se voudraient osés², les personnages ne s'unissent vraiment, ne se caressent. Alors qu'Helena qui, quelques minutes plus tôt dansait lascivement contre ses deux spectateurs noir et arabe (« unas veces alzábase hierática y noble como las vírgenes, y otras se retorció inmunda como una Princesa remota poseída por el demonio de las fornicaciones »³), est sur le point de parvenir à ses fins, elle quitte la pièce et entraîne ses partenaires dans la chambre voisine. Le lecteur ne saura rien de ce qui se passe derrière la porte qui se referme et qui semble marquer la limite textuelle que l'auteur se refuse à franchir. Son propos est bien moins dans l'énonciation du plaisir que dans cette mise en attente. Cette stratégie d'occultation ne lui est pas propre, il la partage avec nombre de romanciers en vogue à cette époque, pourtant qualifiés de frivoles, Serge Salaün l'a montré :

En Espagne, on ne trouve jamais cette 'griserie du mot' anatomique et jouisseur. Le lexique explicite et direct est totalement absent de la culture littéraire érotique espagnole, qu'il s'agisse de roman, de nouvelle ou de théâtre. [...] En Espagne, tout passe par la 'segunda atención', le double sens, l'allusion, la métaphore ou la métonymie, et le 'beso' en vient à recouvrir toutes les manifestations de l'échange amoureux (la seule façon d'expliquer le succès de tant de romans roses ou 'verdes' où il ne se passe rien, mais où le baiser doit tout évoquer)⁴.

Le non-dit est, sans doute, plus choquant chez cet auteur qui se place sous l'autorité d'écrivains étrangers qui, eux, n'hésitent pas à dire les choses crûment ou, du moins, explicitement.

¹ *Ibid.*, p. 57.

² Voir les passages cités plus haut.

³ Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo...*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Serge Salaün, « Les mots et la 'chose'. Le théâtre 'pornographique' en Espagne », *Hispanística XX*, 19, 2001, p. 226. Voir également Serge Salaün, Françoise Étienne (coord.), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII^e-XX^e siècle)*, Université de la Sorbonne-Nouvelle-CRECC, [www/crecc.univ-paris3.fr](http://crecc.univ-paris3.fr).

Pourtant l'inspiration décadente de l'auteur est bien réelle, dans les motifs qui nourrissent son œuvre : l'ennui, la lassitude, la névrose, (« la chair est triste, hélas... »), le besoin d'évasion (les drogues, les sensations artificielles, le dandysme...), la victoire de l'artifice sur le réel, le rejet du positivisme, le fantastique..., autant de thèmes qui structurent la littérature décadente, comme le montre Gérard Peylet, auteur d'un essai sur la littérature fin de siècle¹. L'œuvre d'Hoyos y Vinent a tout de l'esthétique décadente, en apparence du moins. Il promène ses dandys décadents et snobs dans des décors originaux qui marquent le triomphe de l'artifice, il les fait flirter avec la névrose et les emmène goûter les plaisirs d'une sexualité souvent déviante, comme les héros de Lorrain, Rachilde ou Huysmans. Pourtant, ils ne sont que de pâles répliques d'un Des Esseintes ou d'un Monsieur de Phocas chez qui la transgression est un principe vital, qui va bien au-delà de la pose qu'affectent les personnages de notre auteur, bien timides et conventionnels, ce qui est un comble pour des héros décadents. Loin d'être un projet esthétique et éthique, la décadence est, chez Hoyos y Vinent, un spectacle littéraire. Il entoure ses intrigues des références littéraires et philosophiques qui ont nourri l'art décadent et l'esthétique fin de siècle (Poe, Lorrain², Schopenhauer, Nietzsche³, Baudelaire⁴, pour ne citer que quelques uns des auteurs qui émaillent ses textes), mais ces références demeurent extérieures aux œuvres qui ne font que leur emprunter une coloration décadente, insuffisante à fonder une véritable esthétique. Et même quand Hoyos y Vinent ne se contente plus de citer ces auteurs, mais qu'il leur emprunte directement ses modèles, il ne fait que copier des intrigues, sans jamais égaler l'art de ces écrivains. *El monstruo* est directement inspiré de l'œuvre d'Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices* : l'auteur ne s'en cache pas, pas plus qu'il ne nie que Jean Lorrain soit sa principale source

¹ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris : Vuibert, 1994.

² Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « El hombre de la muñeca extraña... », p. 52 : « Más complicada y erudita, el amor era para ella un espejismo de sus secretos ensueños, y sabía hacer de cualquier coqueto vulgar un idilio de Teócrito, y de la más prosaica aventura de encrucijada una historia de Poe o un cuento de Lorrain ».

³ Voir Antonio de Hoyos y Vinent, « La caja de Pandora... », pp. 145-146 : « Era inútil que ella, lectora de Platón y Descartes, familiarizada con Schopenhauer y Nietzsche [sic] ; ella, tortuosa y erudita como una de aquellas marquesas de Versalles que representaban farsas ante el Rey, flirteaban con Monseñor el Cardenal de Rohan y eran amigas de Juan Jacobo y de Voltaire, tratara de sonreír y fuese escéptica hasta la liviandad ».

⁴ Voir, par exemple, les poèmes épigraphes de cet auteur qui précèdent chacune des nouvelles du recueil *El pecado y la noche*.

d'inspiration¹. Une telle richesse intertextuelle ne saurait suffire, pourtant, à nourrir à elle seule une œuvre qu'elle teinte d'un vernis décadent qui souvent s'écaille, d'autant que Hoyos y Vinent publie ses romans plus de vingt ans après les Français. Son œuvre révèle l'attraction de l'auteur pour le style et la rhétorique décadente : il est une délectation véritablement morbide pour les mots qui deviennent le véritable support de ces textes, fonctionnant avant tout comme purs signifiants. Ils importent plus pour les effets qu'ils produisent (que l'on songe, par exemple, au goût de l'auteur pour les oxymores) que pour la relation qu'ils établissent avec une réalité extra-littéraire, comme les exemples cités précédemment auront pu en convaincre. Le vertige est, avant tout, verbal dans ces textes, le mot est spectacle.

Hoyos y Vinent semble ne retenir de l'esthétique décadente que le décor, le style et une représentation du mal dénaturée. Par certains aspects, son œuvre semble inspirée de Nietzsche, un modèle qui a influencé les Décadents et qu'il revendique, comme les précédents, comme dans ce passage de *El monstruo*, où Edhit, la lectrice japonaise qui veille sur Helena, compare le monde occidental au monde oriental où elles se sont réfugiées : « aquí no hay nada para sostenerle a uno, nada para alentarle... La vida se desliza en una vacuidad absoluta... la muerta es todo, y no es nada... Dios se ha ido »². L'affirmation de la mort de Dieu s'applique, chez le philosophe allemand, au Dieu de la religion chrétienne, un Dieu vengeur, et elle ne saurait conduire à la disparition de tout principe spirituel, au nihilisme. Au contraire, Nietzsche cherche « dans le sentiment d'approbation de la vie, et dans le désir d'un retour de tout ce qui est, la voix d'un dieu : *circulus vitiosus deus* »³. Ce Dieu vivant est la force vitale que chaque homme porte en lui, la force dionysienne qui doit permettre « d'affirmer la vie telle qu'elle est, riche, exubérante, pleine de risque, jouissive même dans la souffrance, stimulée par l'épreuve, et hiérarchique »⁴. Nietzsche renverse l'antinomie Bien/Mal, qu'il n'inverse pas, mais qu'il subvertit par l'affirmation d'un

¹ Marie-Stéphane Bourjac rappelle, par exemple, qu'un des chapitres du *l'ice errant* de Lorrain est intitulé « Chez Héliogabale », personnage qui donne son titre au roman d'Hoyos y Vinent, de 1912, *La vejez de Heliogabalo*. La nouvelle, *Mandrágora*, de 1909, reprend le titre d'un autre roman de Lorrain, *La Mandragore*.

² Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo...*, *op. cit.*, p. 174.

³ Frédéric Guillaud, « Présentation et analyse », in Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris : Bréal, 2002, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p.35.

seul terme, la vie, c'est-à-dire Dionysos. Si comme chez beaucoup d'auteurs et d'intellectuels espagnols du début du siècle¹, l'œuvre Hoyos y Vinent semble, par certains aspects, influencée par la pensée nietzschéenne, en particulier par la revendication de la notion de volonté de puissance, il ne retient du philosophe allemand qu'une vision partielle et, surtout, il en dénature le sens. Le principe dionysiaque cohabite chez lui avec celui de la morale chrétienne, du bien et du mal, que Nietzsche rejette, comme morale des faibles. Hoyos y Vinent ne parvient pas à se défaire du poids de cette conception chrétienne de la morale, en dépit de ses déclarations. Ses textes ont beau exalter « la bárbara magnificencia de la vida remota, cuando aún el cristianismo no nos había hecho cobardes, hipócritas y miséribles »², ils restent profondément marqués par la présence d'un Dieu ressuscité et par la notion de péché et de mal qui nourrit toute son œuvre. « En la vida, tarde o temprano, la hora del balance llega siempre. Los hombres, al destruir los dioses, han creído libertarse de sus jueces, sin pensar que la vida es el supremo juez »³, affirme un de ses personnages, rappelant que l'œuvre de l'auteur Hoyos y Vinent est profondément morale et que l'inspiration décadente n'est qu'apparence ; Marie-Stéphane Bourjac le souligne :

Nouvelles légères ou romans plus ambitieux reproduisent un même itinéraire qui conduit infailliblement les coupables en Enfer. La flore préraphaélite, les arabesques orfévées à la Moreau, le pittoresque de Willette, les essences rares de Des Esseintes, masques, liturgies sacrilèges ne sont qu'ornements, variations sur un message fondamental qui, lui, ne varie pas : la mort est le prix de la chair, la femme en est l'instrument privilégié. Astarté triomphe d'Aphrodite. Thanatos l'emporte sur Éros⁴.

Resterait à s'interroger sur les raisons de cette contradiction : pourquoi cet auteur, dont la vie semble à bien des égards vouloir égaler celle des personnages décadents qu'il admirait tant, est-il si pusillanime dans son œuvre, malgré un parfum d'audace certain ? Autocensure ? Poids des

¹ Voir l'analyse qu'en propose Gonzalo Sobejano dans *Nietzsche en España*, *op. cit.*

² Antonio de Hoyos y Vinent, *El monstruo...*, *op. cit.*, p. 129.

³ Antonio de Hoyos y Vinent, « Los cómplices... », *op. cit.*, p. 151.

⁴ Marie-Stéphane Bourjac, *Éros et Thanatos en Espagne 1900-1920...*, *op. cit.*, p. 801.

conventions morales et littéraires ? La question ne cesse de partager les critiques qui, pour certains, comme María del Carmen Alfonso García, interprètent cette apparente contradiction comme le signe de la conscience de la finitude de l'existence qui hanterait l'auteur et le conduirait vers la voie de l'ascétisme et du mysticisme. Elle cite José Montero Alonso, auteur du prologue de la nouvelle *El regreso a Triana*, de 1913 : « hay en el arte extraño de este novelista una llamada constante de ascetismo, de misticismo. La conciencia de la humana limitación. La conciencia triste de que el placer se va, de que las rosas mueren y de que la carne acaba como una rosa más »¹. La question va, me semble-t-il, au-delà du cas particulier de cet auteur. Elle révèle les difficultés de la littérature espagnole à concilier les mots et la « chose », signe, sans doute, du mal qu'a la société espagnole à consentir librement au plaisir.

¹ María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, Una figura del decadentismo...*, op. cit., p. 182.

