

LE CONCEPT "FIN DE SIECLE". D'UN SIECLE A L'AUTRE

ELIANE LAVAUD-FAGE

Université de Bourgogne

Si l'on en croit Anatole France l'expression "fin de siècle" serait apparue pour la première fois sous la plume de Paul Bourget¹. Elle aurait vu le jour en 1888 dans une "Méditation" sur la *Physiologie de l'amour moderne* publiée dans la *Vie parisienne*. Un fils expliquait à son père que son inaptitude à saisir un certain nombre de choses était normale : "Tu ne peux pas comprendre ça, Papa, tu n'es pas assez fin de siècle"². En fait, l'on s'aperçoit que l'expression s'employait déjà avant cette date dans les colonnes des journaux, dans des titres d'oeuvres et qu'elle constituait même une entrée de dictionnaire. Dès mars-avril 1886, le *Voltaire* accueille l'expression dans ses colonnes et, dans ce même journal, en date du 4 mai 1886, L. Sérizier explicitera le concept en brossant le portrait d'un jeune homme qui se vante d'être "fin de siècle" : "C'est son orgueil, son rôle, sa fonction. D'autres sont soldats, magistrats, ingénieurs, médecins, avocats... Lui se contente d'être fin de siècle. Cela répond à tout, suffit à tout, dispense de tout. Le mot ne date que d'hier, mais il a déjà fait fortune. C'est une si belle trouvaille! Le jeune Gontran s'en est emparé, comme de toutes les étiquettes susceptibles de justifier son oisiveté, son insuffisance et sa plate corruption. Il y a deux ans c'était un *décadent* ; il fut *déliquescent* à la saison dernière. Le voici *fin de siècle* aujourd'hui". C'est-à-dire que quatorze ans avant la fin du siècle une formule est née qui stigmatise une certaine attitude et une certaine façon de sentir et de vivre. Dans le dictionnaire d'argot de Barrère dont la première

¹ *Le temps*, 16-XI-1890.

² 29-IX-1888.

positivisme et le matérialisme du temps. Et cela se traduit par une volonté d'échapper à l'espace de vie habituel et au temps. On pense à Villiers de l'Isle Adam, à Loti et à leur goût pour les pays exotiques, les siècles passés et un certain primitivisme.

Qu'en est-il en Espagne ? Contrairement à ce que prétendent certains critiques français, il ne semble pas que l'expression "fin de siècle", sous sa forme française, y ait fait florès. Quant à la traduction directe "fin de siglo", elle a certes été employée, mais infiniment moins qu'en France et avec des connotations beaucoup plus limitées (La crisis fin de siglo, par exemple) ; en fait, comme l'adjectif "finisecular", elle est surtout un repaire chronologique. Ainsi Manuel Machado, qui veut parler de la destruction des vieux moules par les jeunes poètes et qui estime que l'expression "romper los moldes" est un cliché fin de siècle, se sentira obligé de parler, en 1907, d'un "cliché fin de siglo pasado", preuve que l'expression ne désigne pas d'office la fin du XIX^{ème} siècle¹. En Espagne, le concept qui semble le plus proche de la formule "fin de siècle" avec la même aura me paraît être "modernisme", même si l'on trouve parfois dans une acception similaire le terme "décadence". On remarque qu'il y a un décalage temporel entre les deux pays. Le modernisme ne commence guère à apparaître avant 1895 et il se discutera encore dans les années 1906-1908, alors qu'en France la "fin de siècle", en tant que phénomène dont on parle, s'arrête avec les dernières années du XIX^{ème}.

Comme pour la France, les critiques lient la réaction artistique à la période de crise. Ainsi Miguel A. Ródenas qui répond en ces termes à l'enquête sur le nouveau mouvement littéraire que lance la revue *El Nuevo Mercurio* :

Sucedía que nos encontráramos en pleno desastre nacional; no podíamos tener fe en un pronto desquite porque nuestra hacienda había retorcido su bolsa de una manera lamentable; nuestro ejército, al cabo de incruentos sacrificios y múltiples transportes, habíase diezclado, nuestro ánimo aun se plañía del dolor reciente, en nuestro valor de raza apenas si nos quedaba una vaga esperanza avivada por el recuerdo de hechos aislados y por la constante presencia en nuestra memoria de los soberanos triunfos conseguidos en los siglos pretéritos; esos triunfos que ya nos van pesando como losas de plomo, en vista de que no nos llega la hora

¹ "Enquête sobre el modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 1907, p. 338.

Le concept "Fin de siècle". D'un siècle à l'autre

de reverdecer tantos laureles y es triste dejarlos marchitar; en la política ni siquiera pensamos por entonces [...]. Nos quedaba una tierra de Canaán, una sola, lejana, pero inmensa, difícil de conquistar pero pródiga en aventuras [...] y esa tierra [...] es la región del arte, aquel país en donde en vez de vivir se sueña y en lugar de dormir se crea. La regeneración -no sonríais al leer la palabreja- la regeneración, digo, por el arte, no sólo era una teoría salvadora, sino también la única posible en días de desaliento¹.

Francisco Contreras precise un certain nombre d'ingrédients qui rappellent très clairement ce qui avait pu être dit sur la "fin de siècle" en France :

... acaso se me arguya que el Arte Nuevo, además que por su tendencia de libertad, se le reconoce por un espíritu inquieto, místico, enfermizo, decadente; por la tendencia a inmiscuir un arte en el dominio de otro; por su refinamiento en una palabra. Sin duda alguna. Sólo que estas cualidades o defectos (como queráis) no son efectos del arte en sí, sino de la sociedad refinada, enfermiza, decadente en que ese arte se desarrolla. Detallaré. La tendencia al misticismo, al ocultismo, al refinamiento decadente es un resultado del actual estado de alma de la sociedad, determinado por la reacción contra el abuso del escepticismo, de la ciencia desconsoladora, del naturalismo grosero².

Produit d'un état social, d'une conscience collective et d'une sensibilité semblables à ceux qu'avait connus la France, le concept est ressenti en Espagne comme aussi vague que pouvait l'être celui de "fin de siècle". Dans sa réponse à l'enquête à laquelle nous avons fait allusion précédemment, Emilia Pardo Bazán le confirme : "El modernismo (en literatura) no está bien definido. Son modernistas escritores de temperamentos opuestos"³. Pour Cristóbal de Castro, qui va beaucoup plus loin, le mot "modernista" sert à tout :

Hasta hace poco, el vocablo *cursi* era el que privaba; y así se decía *cursi* de un orador como de una actriz, de una novela como de

¹ *Ibid.*, p. 647.

² *Ibid.*, p. 638.

³ *Ibid.*, p. 336

un sofá. Hoy lo *cursi* ha sido desbancado por lo modernista; y modernista se le llama a una joven perfumada y de *tenue* y se le llama modernista a un muchacho desaliñado y mal vestido, y es modernista un retrato y es modernista un predicador... "¹.

Francisco Contreras s'efforce de saisir le trait principal du mouvement: le modernisme est avant tout, pour lui, la recherche de la liberté suprême, le libre développement du tempérament créateur².

Comme en France, la réaction littéraire en Espagne est loin d'être uniforme. Le point de départ et la caractéristique d'ensemble pourraient être, dans le domaine moral, le pessimisme et, sur le plan plus formel, "le refus d'hériter", j'entends d'être les héritiers directs du patrimoine littéraire national. Il y a donc volonté de rupture et de rupture revendiquée. On trouverait un autre dénominateur commun à cette génération dans une tendance à l'introspection. Certains écrivains cependant veulent prendre toute la mesure du problème national et installent dans leurs ouvrages le pessimisme existentiel proche du sentiment de l'absurde qu'ils ressentent. Ils situent l'action de leurs écrits dans la réalité contemporaine. On songe à Unamuno, à Baroja, à Azorín, voire à Benavente, même si, dans son cas, le pessimisme ou le scepticisme se font plus aimables, presque mondains. Chez d'autres, la réaction à l'état social a des conséquences opposées : ils recherchent le dépaysement, l'évasion dans l'espace et dans le temps. Ils s'échappent, mettant imaginativement en pratique cette exclamation de J. Peladan : "Ce seuil de toute joie, la gare qui mène ... ailleurs!"³ Cet ailleurs peut être un pays lointain qui leur apportera le bonheur teinté d'effroi du dépaysement suprême et l'on pense à la *Sonata de estío* de Valle-Inclán où le Mexique offrira, face à la vie moderne incolore et monotone, l'élégance de ses costumes chatoyants, le charme pittoresque de ses foires, une succession de jouissances nouvelles aiguës par le danger et la menace de la mort, bref, une façon de s'affranchir d'une réalité trop morne. Le passé lointain de l'Espagne, son passé légendaire sera convoqué par Villaespesa ou Marquina. Lorsque le cadre n'est pas si lointain, que l'époque dépeinte n'est point si éloignée, un savant maniement du langage saura rejeter le présent dans un passé casi

¹ "A propósito del modernismo. El libro de Villaespesa y el de Machado". *Correspondencia de España*, 16-II-1902, p.5.

² *Op. cit.*

³ La décadence latine, éthopée XI, *Typhonia*, Paris : E. Dentu 1892, p. 4.

préhistorique, comme dans cette *Histoire millénaire* qu'est *Flor de santidad*. Tandis que les uns accueillent le topos symboliste de la ville morte — et l'on pense aux villes machadiennes — pour dénoncer l'agonie d'un monde, d'autres se créent un univers synesthésique vu à travers le prisme de l'art, en mélangeant les codes artistiques et, bâtie sur de permanentes transpositions d'art, comme les pratiquait Théophile Gautier, la *Sonata de primavera* de Valle-Inclán en est une parfaite illustration. Refus donc d'assumer et d'intégrer l'histoire contemporaine pour les uns, volonté de la présenter pour l'exorciser en vue de corriger le présent et de préparer l'avenir pour les autres.

Mais, si l'on en croit J. K. Huysmans, "... les queues de siècle se ressemblent"¹. J'esquisserai simplement une comparaison entre les deux fins de siècle dans deux des axes tracés pour ce colloque, ceux qui ont le plus retenu l'attention des communicants : la place de l'histoire dans la production littéraire des dernières années en Espagne et l'écriture palimpseste. La suite de ce colloque permettra certainement d'affiner davantage l'analyse².

La guerre civile, élément historique majeur du XX^{ème} siècle espagnol, a longtemps été le thème fondamental des romans (ceux de Sender, Max Aub, Rafael García Serrano, José María Gironella), qu'ils aient été écrits en exil ou sur la terre espagnole. Parallèlement s'est développée une littérature de témoignage qui s'attache à dénoncer la misère, sous toutes ses formes, que connaît la société espagnole de l'après-guerre et l'on pense à *La familia de Pascual Duarte* et à *La colmena* de C. J. Cela, à *Nada* de Carmen Laforet, à *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio ou à certaines oeuvres de Delibes. Puis le réalisme social perd de son crédit et une rupture s'opère que l'on date volontiers de la publication de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. La littérature devient alors un art expérimental beaucoup plus qu'un devoir social et celle-la même qui conserve un lien étroit avec les problèmes de la société contemporaine s'écarte des questions purement nationales pour passer à des niveaux plus universels.

¹ *Là-bas*, Paris : Plon, 1908, p. 255. La première édition de *Là-bas* est de 1891.

² Remarquons que le même terme est employé dans les deux pays pour nommer notre fin de siècle : la postmodernité.

L'expérimentalisme intellectuel domine les années 70. On pense à *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester suivi de *Fragmentos de apocalipsis* et de *La isla de los jacintos cortados* ou à ce monde ludique et onirique, voire chaotique, d'inspiration surréaliste, faulknerienne parfois créé par Antonio F. Molina dans *Un caracol en la cocina* (1970) et *El león recién salido de la peluquería* (1971) ou par Javier Tomeo dans *El castillo de la carta cifrada* (1979) ou *La ciudad de las palomas* (1989) entre autres.

Dans le même temps, que la cause en soit l'avènement de la culture de masse ou les limites mêmes des jeux sur le langage qui tendait à devenir le personnage central, voire exclusif, du récit, certains écrivains remettent à l'honneur ce qu'ils n'hésitent pas à appeler "le simple plaisir de conter", sans pour autant renoncer à la mise en place de diverses techniques narratives nées de l'expérimentation. Telle est la perspective d'Eduardo Mendoza avec *La verdad sobre el caso Savolta*, tandis qu'un peu plus tard et toujours pour le plaisir de conter, en jouant avec les codes de langage, il pastiche tout un secteur de paralittérature comme le feuilleton, le roman à l'eau de rose ou le roman noir américain (*El misterio de la cripta embrujada* (1979), *Sin noticias de Gurb* (1991)) et ouvre, par le jeu parodique un nouvel espace au lecteur cultivé.

Après ce rapide tour d'horizon et pour en revenir à la fois à l'un des axes de ce colloque (la revisitation de l'histoire) et à une possible ressemblance entre les deux fins de siècle en se souvenant des deux mouvements opposés de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} dans les lettres espagnoles (l'Histoire contemporaine refusée au bénéfice d'une Histoire lointaine ou de l'absence d'Histoire ou l'Histoire contemporaine assumée pour un futur meilleur), que peut-on dire? Il ne semble faire aucun doute que l'Histoire revient en force dans le roman. Certains critiques se demandent même, face à cette vogue, quelle est la part de la politique des maisons d'édition et des agents littéraires qui ont tendance à rechercher ce qui marche et l'Histoire marche, il faut bien le reconnaître. L'Histoire lointaine est certes convoquée par certains écrivains, Terenci Moix, par exemple, qui aime évoquer l'Histoire de l'Egypte ancienne -*El sueño de Alejandría* (1988). Un nombre non négligeable de récits voient cependant planer sur eux l'ombre de Franco que ce soit par le biais de la guerre civile, de l'après-guerre ou de la tentative avortée du 23 F. Même si diverses techniques narratives la mettent à distance, la guerre civile est indéniablement présente dans *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares ou dans *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina, pour ne citer que ces deux titres. La verve burlesque des romans de Mendicutti — *El palomo cojo*,

par exemple — nous vaut le portrait d'un monde où règnent l'hypocrisie franquiste et la tartufferie feutrée de la très catholique bourgeoisie de l'époque. Ce régime qui n'en finit pas d'agoniser inspire une fois encore Muñoz Molina dans *El dueño del secreto* (1994). La revue *Lire* de mars 95 présente d'ailleurs une série de traductions de romans récents de la péninsule avec cet intertexte : "L'ombre du Caudillo plane sur la littérature espagnole. Sur le mode burlesque ou réaliste, sur le ton du sarcasme ou du récit intimiste, les romanciers reviennent encore et sans cesse à l'Ogre de leur jeunesse"¹

Toujours dans la ligne du plaisir de conter, il est une autre veine que l'on ne peut passer sous silence en cette fin de siècle, c'est le roman policier. Il n'avait constitué jusqu'alors qu'une production marginale et il tente de plus en plus d'écrivains qui savent capter l'attention du public. Ainsi Arturo Pérez Reverte qui installe ses fictions policières dans le XV^{ème} siècle finissant — *La tabla de Flandes* — ou, plus près de nous, dans le Madrid de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle — *El maestro de esgrima* (1992) — pour rebondir au XX^{ème}. Et par-delà cet auteur, je songe, de façon symbolique, à l'ensemble de cahiers de récits policiers réunis pour *Diario 16* par Juan Madrid en 1990. Dans l'introduction, Juan Madrid imagine les lignes de force pour un avenir fécond du genre policier :

El futuro de una novela policíaca sería la de autodestruirse como género, escribiendo desde ella y no hacia ella. Es decir, no aceptando la unidimensionalidad que impone todo género e imponiendo muchas más lecturas que las que el propio género impone. Destruir los convencionalismos, los clisés, la misma estructura ya codificada del relato policial es tarea primordial si lo que se quiere es incluir este nuevo realismo en el tronco de la gran literatura.

Peut-être l'heure de cette subversion du genre a-t-elle sonnée...

Cela dit, face aux récits qui, sur le mode majeur ou sur le mode mineur, intègrent l'Histoire, une bonne part de la littérature de notre fin de siècle s'organise essentiellement autour de la sphère de la vie privée,

¹ "Les Espagnols n'en ont pas fini avec Franco", *Lire*, mars 1995, p. 82.

même si parfois, et notamment dans le genre des Mémoires, l'Histoire n'est pas totalement absente -Mémoires de Francisco Umbral ou, plus récemment, Mémoires de Camilo José Cela (*Memorias, entendimientos y voluntades*, 1993), lorsqu'elle n'est pas la matière même de l'oeuvre comme dans *Ardor guerrero* (1995) de Antonio Muñoz Molina par exemple. Quoi qu'il en soit, cette sphère de la vie privée privilégie l'introspection d'êtres d'une grande fragilité intérieure. C'est une introspection poussée parfois jusqu'au cauchemar et l'on songe à Juan José Millás ou à Vicente Molina Foix, voire une introspection qui se prolonge en direction d'un imaginaire à résonance volontiers mystérieuse comme chez Adelaida García Morales, l'auteur de *El sur* (1985) ou *La lógica del vampiro* (1990). Cette quête d'identité, cette quête de racines et de secrets, qu'il vaudrait mieux parfois ne pas connaître, cette illusion permanente qui nous fait souffrir est l'une des voies de prédilection d'un Javier Marías (*Corazón tan blanco*, 1992, *Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994). C'est également dans cette perspective de la sphère privée, de la quête d'identité à travers de multiples voyages initiatiques que se placerait le jeune romancier espagnol qu'est Ignacio Martínez de Pisón.

Quant à l'écriture palimpseste, si elle est de tous les temps, c'est une forme qui a marqué la fin de siècle antérieure et qui marque la fin du notre. L'image du palimpseste où, sur un même parchemin, un texte se superpose à un autre sans l'occulter complètement et en le laissant voir par transparence est un jeu, parfois très sérieux, qui nous invite à une lecture plurielle, d'une certaine perversité -Philippe Lejeune a inventé pour elle l'adjectif palimpsestueuse-, un jeu qui peut permettre de jeter un pont entre les deux fins de siècle auxquelles nous nous intéressons. Rappelons pour mémoire, à la charnière des deux siècles, *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno, transposition polémique avec transvalorisation de l'oeuvre de Cervantes : l'hypertexte¹ accorde au héros de l'histoire cervantine une valorisation certaine aux dépens de son entourage, une valorisation que l'hypotexte ne lui accordait pas, au moins dans l'évaluation qu'en fait Unamuno. De même une partie de la *Sonata de primavera* (1904) de Valle-Inclán laisse transparaitre en hypotexte certaines pages des *Mémoires* de Casanova, auteur cité dans le premier chapitre de l'oeuvre et au moment même de l'apparition des paragraphes casanoviens, afin que soit établi entre l'auteur et le lecteur un contrat de pastiche

¹ Hypertexte : le texte d'arrivée, ici celui de Unamuno ; hypotexte : le texte de départ, ici celui de Cervantes.

incitant à la lecture palimpsestueuse, perverse à souhait de ces pages. Les quatre *Sonates* ont d'ailleurs à voir avec le palimpseste comme toutes les oeuvres fondées sur la mythologie, dans la mesure où elles sont une nouvelle version du mythe de Don Juan, et ce caractère hypertextuel est nettement précisé dans la Note qui les précède et sert d'axe de lecture.

Il est un autre type d'écriture palimpseste qui était très en vogue à la charnière des deux siècles et se trouve de plus en plus privilégié de nos jours, c'est la transposition par transmodalisation. La dramatisation d'un texte narratif était chose courante à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème}, surtout dans les cas très nombreux d'auto-adaptations, chez Galdós, par exemple, mais aussi chez Valle-Inclán qui dramatise tout un groupe de textes narratifs pour créer *El marqués de Bradomín. Coloquios románticos* (1906). C'est, de nos jours, une pratique courante pour José Sánchis Sinisterra et *Ñaque o de piojos y actores* en est un excellent exemple¹. Le contraire est moins courant, mais est attesté chez Valle-Inclán qui narrativise la pièce d'Arniches *La cara de Dios* (1900). Aujourd'hui il s'agit plus souvent d'adaptations faites par autrui. Songeons ces dernières années à *Tirano Banderas* récemment mis sous forme dramatique ou aux oeuvres narratives de Javier Tomeo qui ont pris vie au théâtre, sans compter, bien entendu, toutes les adaptations cinématographiques.

Au-delà des adaptations, la littérature espagnole et hispanique d'aujourd'hui est riche en écriture palimpseste à laquelle Borges a donné ses lettres de noblesse. Le dernier roman de Carmen Martín Gaité, *La reina de las nieves* (1994), dit bien dans son titre — et cela sera repris plusieurs fois au cours du texte — qu'il faut y lire en transparence le conte du même nom d'Andersen. L'hypotexte n'est cependant pas toujours proclamé dès le titre ou dès le paratexte. Il arrive parfois qu'un hypertexte renvoie à plusieurs hypotextes en couches qui se croisent et s'entremêlent. Ainsi *Los juegos de la edad tardía* de Landero qui, dès son premier chapitre, installe une encyclopédie farcesque comme l'une des pièces maîtresses de son univers discursif et par là renvoie à *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert², laisse transparaître également un second hypotexte qui n'est autre que le *Don Quichotte*. Parfois, le contrat de pastiche est encore moins visible, et

¹ Voir à ce propos Manuel Aznar Soler, "Ñaque o de piojos y actores : El metateatro fronterizo de José Sánchis Sinisterra", *Nos années 80*, Hispanística XX, 1990, p. 203-224.

² José García, "Juegos de la edad tardía, apoteosis del discurso literario", *Anales de la literatura española contemporánea*, Boulder, 1-2, 1995, p. 101-125.

l'on peut se demander, par exemple, si par le biais d'un nom de ville — Lisbonne en l'occurrence — dont l'étymologie renvoie au paradigme odysseén, l'une des nouvelles d'Ignacio Martínez de Pisón, *Siempre hay un perro al acecho*, n'est pas à lire comme une nouvelle et moderne version de l'Odyssée...

Les deux fins de siècle se ressemblent-elles ? Sans doute y a-t-il un nombre non négligeable de points communs. Les apports de ce colloque nous aideront à y voir plus clair...