

LA FEMME CHEZ GUY DE MAUPASSANT
ET FIALHO DE ALMEIDA:
LA QUÊTE DU PLAISIR ET LE DÉSORDRE DE L'ÊTRE.

Abstract

I make the above words my own and through a detailed and comparative analysis I will try to show that both Maupassant and Fialho's female characters are continually searching for new sensations, even if that amounts to just an ephemeral happiness. In fact, these sensations of voluptuousness and pleasure, so sought after by women, are only attained through such difficulties, that once achieved, they exhaust all chances of happiness. Far from enduring, they are replaced by a void, a sense of fading. By insisting on uncontrolled instincts, the search undertaken by these heroines leads to violent and transgressive behaviour. I thus propose to discuss the female quest for sexuality as a potential for disillusion, adultery and death. I will also comment on the sensual and erotic writing in Fialho de Almeida and Maupassant.

«La femme exprime à la fois le charme de l'appât, les tendances sadiques, l'impuissance de la victime et le rôle de la fatalité».
Besnard-Coursodon, Micheline. (1973). *Étude thématique et structurale de Maupassant: le piège*, Paris: Nizet

Dans la production fictionnelle de Maupassant et de Fialho de Almeida, la femme cherche, à tout prix, à connaître les sensations de volupté et de plaisir. Je propose de travailler la quête féminine d'une sexualité compatible avec la désillusion, la transgression, la violence et la mort, tout en passant par le déchiffrement d'une écriture sensuelle et érotique¹.

Comme l'affirme Georges Bataille, «le mariage est plus souvent considéré comme s'il avait peu de choses à voir avec l'érotisme [car il est] cadre de la sexualité licite» (1957: 121). Les personnages féminins de notre corpus sont les proie d'une carence affective au sein du mariage et d'une sexualité mal vécue les invitant à connaître les délices du plaisir dans un cadre illicite.

Dans «Au bois», le couple Beaurain, habitant à Paris la rue «des Martyrs», est absorbé par la gestion routinière de son petit commerce. Ayant franchi le cap de la cinquantaine, mari et femme n'ont pris soin de cultiver ni amour ni

tendresse. Les affaires ayant repris, Mme Beaurain songe «à cueillir des baisers dans les bois». Elle organise une promenade à Bezons, mais le couple est pris en flagrant délit «d'attentat au mœurs» par le garde champêtre. Suivent alors les premières phrases du plaidoyer que cette femme prononce devant le maire:

«Ce fut dur pendant des années, Monsieur. Les affaires n'allaient pas; et nous ne pouvions guère nous payer des parties de campagne. Et puis, nous en avions perdu l'habitude. On a autre chose en tête; on pense à la caisse plus qu'aux fleurettes, dans le commerce. Nous vieillissons, peu à peu, sans nous en apercevoir, en gens tranquilles qui ne pensent plus guère à l'amour. On ne regrette rien tant qu'on ne s'aperçoit pas que ça vous manque». (AB, II: 198)

Ce sont justement l'absence de sensations physiques et le vide d'émotions troublantes et apaisantes qui la poussent à commettre une infraction: elle prétend revivre l'ivresse des sens, réveiller son potentiel érotique endormi. Mais l'ironie du sort en a décidé autrement et cette femme sera punie pour avoir osé revendiquer le bonheur sensuel. Elle fera les frais d'une humiliation car elle a osé se donner au dévergondage, elle a risqué la limite d'un adultère moral. En effet, ce n'est pas tant à son mari qu'elle se donne mais plutôt à une sorte d'amant virtuel: le mari d'autrefois, jeune et vigoureux:

«Et, vrai, je ne voyais plus mon mari tel qu'il est, mais bien tel qu'il était autrefois». (AB, II: 762)

Mme Beaurain ne rêve plus d'«un gros père, à nez rouge et à cheveux blancs» mais d'un corps viril et vibrant. L'auteur nous propose une sorte de refonte de l'épisode biblique du péché originel. Tels Adam et Ève, tous deux sont donnés comme coupables et seront condamnés. Comme dans la fameuse scène de la *Genèse*, la femme est accusée par le mari d'être l'instigatrice de ces ébats amoureux: «C'est elle qui a voulu ça! Je lui disais bien que c'était stupide. Mais quand une femme à quelque chose dans la tête...»

Dans «Une partie de campagne», Mme Dufour éprouve également des difficultés à connaître la plénitude au sein du mariage. Lorsque toute la famille part à la campagne et qu'elle arrive près du restaurant où elle a décidé de déjeuner, Mme Dufour essaie d'éprouver les délices que le va-et-vient d'une balançoire lui procure. Ne parvenant pas toute seule à l'envol, elle appelle son mari:

«Mme Dufour gémissait d'une façon monotone et continue; — *Cyprien, viens me pousser; viens me pousser, Cyprien!* - A la fin, il y alla et, ayant retroussé les manches de sa chemise, comme avant d'entreprendre un travail, il mit sa femme en mouvement avec une peine infinie (...). Cramponnée aux cordes, elle tenait ses

jambes droites, po
va-et-vient de la m
et de peur». (UPC)

La virilité de M.
la volonté d'éprouve
valeur par le verbe
plaisir; le double ser
qui s'empare de ce
unidinale culmine a
par le rythme binaire
mais, mais c'est
l'épanouissement tot
de l'île aux anglais
tumulte se fit sous
ville sur un gros mo
encore, l'œil très bri

Dans «A desfor
de Beatrice. Élevée
n'a pas reçu de poi
pour une lecture ro
vision d'éphèbes
physique, causée pa

«Na boca pequ
suas impaciênci
langores e os se
cretone azul, qu
promessa, aos es

Les suggestion
auteur. En effet, se
l'énervement des s
met en évidence le
jeune femme. L'ô
l'expression sugg
annonciateur d'un
facilement repéral
pluriel: «as suas
nature encline au
préférant les bras

songe «à cueillir des baisers
ons, mais le couple est pris en
champêtre. Suivent alors les
annonce devant le maire:

affaires n'allaient pas; et nous ne
e. Et puis, nous en avons perdu
aisse plus qu'aux fleurettes, dans
s nous en apercevoir, en gens
n ne regrette rien tant qu'on ne

ysiques et le vide d'émotions
re une infraction: elle prétend
otique endormi. Mais l'ironie
sera punie pour avoir osé
une humiliation car elle a osé
l'un adultère moral. En effet,
s plutôt à une sorte d'amant

ais bien tel qu'il était autrefois».

, à nez rouge et à cheveux
nous propose une sorte de
Adam et Ève, tous deux sont
me dans la fameuse scène de
e l'instigatrice de ces ébats
ien que c'était stupide. Mais

our éprouve également des
age. Lorsque toute la famille
aurant où elle a décidé de
es que le va-et-vient d'une
e à l'envol, elle appelle son

continue: — *Cyprien, viens me*
y alla et, ayant retroussé les
e un travail, il mit sa femme en
ée aux cordes, elle tenait ses

jambes droites, pour ne point rencontrer le sol, et elle jouissait d'être étourdie par le
va-et-vient de la machine... comme les élans grandissaient, elle fut prise de vertige
et de peur». (UPC, I: 247)

La virilité de M. Dufour semble quelque peu émoussée alors que l'ardeur et
la volonté d'éprouver les délices de la chair chez cette femme sont mises en
valeur par le verbe «gémir» et la répétition de ses appels. Tout concourt au
plaisir: le double sens des phrases, le vertige physique, le mouvement d'ivresse
qui s'empare de cette femme (Danger, 1999: 15). Cette sorte de boulimie
libidinale culmine avec les «élans grandissants» et une semi-conscience attestée
par le rythme binaire de la dernière phrase. Mme Dufour parvient à exalter ses
sens, mais c'est lors d'une relation extraconjugale qu'elle trouvera
l'épanouissement total, confirmé par la confusion dont elle fait preuve en sortant
de l'île aux anglais en compagnie d'un canotier qui s'est joint à la famille: «Un
tumulte se fit sous un buisson. Henri crut voir une jupe blanche qu'on rabattait
vite sur un gros mollet; et l'énorme dame apparut, un peu confuse et plus rouge
encore, l'œil très brillant et la poitrine orageuse...»

Dans «A desforra de Baccarat», Fialho de Almeida accentue la vie monotone
de Beatrice. Élevée dans la retraite religieuse du couvent de Bom Sucesso, elle
n'a pas reçu de points de repère sur son rôle de future épouse. De plus, le goût
pour une lecture romanesque et illusoire va profondément marquer Beatrice. Sa
vision d'éphèbes aux allures d'ange témoigne de sa débilité spirituelle et
physique, causée par un trop plein d'énergie endiguée qu'il faudrait soulager:

«Na boca pequenina dela, vermelhamente lasciva, uma contração irônica dizia as
suas impaciências, os seus arrebatamentos, as suas flutuantes predilecções, os seus
langores e os seus desdêns. Amava os vestidos decotados e os largos colarinhos de
cretone azul, que premitem a viagem mística do olhar do artista ou sacrílogo, até à
promessa, aos esplandores de um seio...». (ADB: 177)

Les suggestions lexicales reflètent le sensuel et l'érotique de l'écriture de cet
auteur. En effet, son discours est marqué par les pulsions du désir affleurant dans
l'énervement des sens constituant une sorte de code libidinal. Cette description
met en évidence les besoins quasi obsessionnels et les attitudes provocantes de la
jeune femme. L'on peut d'ailleurs remarquer, dans la dernière occurrence,
l'expression suggestive «até à promessa» détachée par les virgules, signe
annonciateur d'une probable liaison. De plus, l'obsession de Beatrice est
facilement repérable par la répétition du possessif à la troisième personne du
pluriel: «as suas impaciências», «os seus arrebatamentos», révélant ainsi sa
nature encline au plaisir. Mariée et bafouée par celui qui deviendra son mari,
préférant les bras d'une prostituée du «Grémio», «a Fatime do corpo de baile,

uma loira picante, de carnes friamente impuras», Beatrice décide de se venger et de s'octroyer le droit à la volupté de la tendresse. Elle jettera son dévolu sur le meilleur ami de son mari et, pour mener à bien son entreprise, elle joue la comédie en adoptant une pose nonchalante et un air tantôt béat tantôt distrait:

«Beatrice continuava abandonada no fauteuil, a sorrir (...). A condessinha, distraída agora, absorta e com o olhar perdido nos relevos do tecto, abandonava-se». (ADB: 178)

Ce jeu théâtral, adopté par cette femme encore inexperte, reflète chez l'héroïne l'intériorisation de clichés récurrents et d'un code amoureux figé dans les oeuvres d'épanchement lyrique qu'elle avait pris l'habitude de lire. L'accent mis sur cette attitude corporelle est ici illustré par le glissement du participe adjectival «abandonada», qui chosifie le corps de l'héroïne, la comparant à la femme-objet, vers le verbe réfléchi «abandonava-se», qui traduit maintenant l'existence d'une volonté certaine et assumée chez Beatrice, invitant son vis-à-vis à goûter les délices de l'infidélité. Mais cette fausse ingénue sera perçue comme une femme cynique, volontaire et vindicative: «Quando se é trocada por uma bailarina, fica-nos o direito de chegarmos onde nos aprouver. Não lhe parece?». Ce texte, paru d'abord sous le titre «O serão da condessinha», traduit la futilité du personnage et la fugacité d'un moment unique. En changeant le titre, l'auteur a donné une dimension de plus à l'héroïne; la voilà dotée d'une volonté de vengeance. Mais Fialho ne permettra pas l'accomplissement total de la jeune femme. De fait, la compensation tant recherchée avec son amant, repose sur des rapports d'inégalité:

«Nós ambos, a condessinha e eu, sentados no mesmo fauteuil, ceávamos alguma coisa excitante e bebíamos pelo mesmo copo aos golinhos.

— Vês como sou tão humilde, tão tua, nem eu sei... uma escrava». (ADB: 186)

La fusion des deux êtres est traduite par des expressions telles que «ambos», la répétition de «mesmo» et par des syntagmes allant en crescendo. Mais, en s'abandonnant à son fantasme érotique, elle perd les privilèges de sa caste. L'assouvissement de cette passion passera par la soumission de la femme à l'homme: nouveau cliché qui renvoie au type de la femme esclave, à l'odalisque consentante.

Par ailleurs, comme le rappelle Georges Bataille, «le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation» (1957: 25). Dans «Une partie de campagne», la relation de Mlle Dufour avec Henri — l'un des canotiers — semble témoigner de la violence entre les deux jeunes gens:

«Mais il s'abattait sur elle, la couvrant de tout son corps. Il poursuivait longtemps cette bouche qui le fuyait, puis, la joignant, y attacha la sienne». (UPC, I: 253)

Dans la séquen
l'évolution de la s
vocabulaire de l'ou
temporelle de l'ad
amoureuse et à la réi

Ce rapport de f
Le personnage masc
la jeune fille. Le p
masculin comme le s

«Tinha-a agarrad
uma força cruel q
crespos e redond
plexo. João d
contacto das epid
esticando os braç
— Oh, matas-me.

La scène se dér
par les participes pa
l'imparfait duratif «
«dobrou» qui rencor
faisant qu'accroître l
l'indique l'expressi
viol, on aboutit à la

Les deux auteu
femme, désireuse de
lequel elle évolue s
partie de campagne»
bonheur entrevu. E
mais, en réalité, pro

«La jeune fille, a
sur l'eau. Elle se
membres, d'un ab

Cependant, elle
et la séparation er
symbolisée, d'une p
sous lui un gémisse
âme» et, d'autre pa
changements atmos

Dans la séquence des phrases se juxtaposant, Maupassant donne à voir l'évolution de la scène. Les verbes «s'abattre» et «poursuivre» relevant du vocabulaire de l'outrage et de la persécution, auxquels s'associe la précision temporelle de l'adverbe «longtemps», renvoient à la continuité de la lutte amoureuse et à la réitération de la violence.

Ce rapport de force s'observe aussi entre Carolina et João dans «A Ruiva». Le personnage masculin passe à l'acte tout en forçant apparemment la volonté de la jeune fille. Le partenaire féminin semble apparaître comme la victime, le masculin comme le sacrificateur:

«Tinha-a agarrado pelas costas, metendo-lhe as mãos por baixo dos braços, e com uma força cruel conservava-a apertada sobre o peito, enquanto lhe permitia os seios crespos e redondos, de mulher inviolada, Carolina tentava embalde arrancar-se ao amplexo. João dobrou-a vigorosamente, como se quisesse partir-lhe os ossos...Ao contacto das epidermes a descarga dos fluidos deu um frémito de corpos, e Carolina, esticando os braços, atirou-lhe as duas mãos aos ombros, murmurando:

— Oh, matas-me...». (AR: 38)

La scène se déroule en trois temps: la neutralisation de la victime, exprimée par les participes passés «agarrado» et «apertada»; puis la violation illustrée par l'imparfait duratif «premia» jusqu'à l'irréparable acte souligné par le prétérit «dobrou» qui rencontre une certaine résistance «tentava embalde arrancar-se» ne faisant qu'accroître l'excitation des sens; la reddition sera sans conditions comme l'indique l'expression laissée en suspens: «Oh, matas-me». De la violence du viol, on aboutit à la «petite mort» dont Carolina rêvait de faire l'expérience.

Les deux auteurs mettent en scène la quête d'un bonheur entreprise par la femme, désireuse de connaître la satisfaction d'un bien-être. Mais le monde dans lequel elle évolue semble désajusté par rapport à ses aspirations. Dans «Une partie de campagne», Mlle Dufour est celle qui traduit le mieux la précarité d'un bonheur entrevu. En effet, Henriette est apparemment violente par le canotier mais, en réalité, profondément consentante:

«La jeune fille, assise dans le fauteuil du barreur, se laissait aller à la douceur d'être sur l'eau. Elle se sentait prise d'un renoncement de pensées, d'une quiétude de ses membres, d'un abandon d'elle-même, comme envahit par une ivresse multiple».

Cependant, elle n'a droit qu'à un bonheur éphémère en compagnie d'Henri et la séparation entre les jeunes amants est imminente. Elle est d'ailleurs symbolisée, d'une part par la présence d'un rossignol qui se tait en «écoutant sous lui un gémissement tellement profond qu'on l'eût pris pour l'adieu d'une âme» et, d'autre part, cette séparation est montrée métaphoriquement par les changements atmosphériques: «Le ciel leur paraissait obscurci; l'ardent soleil

était éteint pour leurs yeux» et par la position corporelle qu'ils adoptent en revenant au restaurant: «Ils marchaient rapidement l'un après l'autre, sans se parler, sans se toucher, car ils semblaient devenus ennemis irréconciliables».

Les rêves des héroïnes ne sont pas réalisables et, s'ils le sont, la femme tombe dans la déshumanisation et/ou la perversion. Les femmes, sous la pression de désirs latents, basculent subitement dans le déséquilibre, la brutalité, la transgression. Pour cela, les deux auteurs vont mettre l'accent sur une animalité instinctive de ces personnages féminins.

Dans «Au bois», même si l'assouvissement des pulsions de Mme Beaurain ne se confirme pas, elle reconnaît les effets que la campagne peut exercer sur elle:

«Moi, quand il fait beau, aussi bien maintenant qu'autrefois, de deviens bête à pleurer, et quand je suis à la campagne je perds la tête. La verdure, les oiseaux qui chantent, les blés qui remuent au vent, les hirondelles qui vont si vite, l'odeur de l'herbe, les coquelicots, les marguerites, tout ça me rend folle!». (AB, II: 760)

L'exaltation du corps aboutit au désordre de l'être et ce processus passe par deux étapes: l'animalisation de la femme – «Je deviens bête à pleurer» – jusqu'à l'aliénation mentale – «je perds la tête» et «Tout ça me rend folle».

Dans «Os novilhos», nous assistons également à une sorte de symphonie des sens orchestrée par la nature qui prélude au plaisir. En effet, l'accouplement d'une génisse et d'un bouvillon, la nuit de la Saint-Jean, déclenche chez les protagonistes la subite envie de les imiter. La tension qui annonce cette attirance physique réciproque est ainsi attestée:

«E ambos imóveis, sem querer avançar, ficaram a olhar-se no turbilhão do rebanho...Rosária teve um sobressalto, o monte ficava longe, não andava viva!ma, e tão for a de horas!...Então olhando para si, reparou que estava em colete, braços nus, pernas nuas, as primeiras redondezas do seio em evidência. Nisto os novilhos brancos romperam na clareira, às cambalhotas...E sobre o ladejo da fonte [Pedro] ficara imóvel, bebendo o largo, narinas fermentas, circulação de novilho nas formas atléticas que tinham à lua, soberbos detalhes de musculatura». (ON: 22)

La force masculine de Pedro, presque animale, est mise en relief par sa respiration haletante et sa musculature exubérante. Rosária est décrite sous une apparente fragilité. Ce soupçon de timidité sont des traits de caractère malicieusement donnés par l'auteur pour mieux révéler par contraste sa vraie nature, dissimulée, dominatrice et bestiale. En s'apercevant qu'elle peut exercer sur lui une domination irrésistible, l'héroïne essaie de le bousculer et de le soumettre:

«Sentindo-o vencido então a deixar ver nas ameaças surdas o receio que o esmagava, era Rosária quem falava alto agora, pujante da sua felicidade e orgulhosa de dominar». (ON: 23)

Sa fausse pudeur, les adjectifs «pujante» et «orgulhosa». Le rapport dominé-reposant sur le procès de Pedro:

«Ela não pôde mais beijando docemente».

Sa personnalité, l'inconstance, traduite par la névrosée. La brièveté de l'expression de la nature de Rosária sont poétiques déclenchent une inconstance «atirar» à peine nuageux y trompons pas, même l'amour peut évoquer les caprices incontrôlés un jeune garçon reconnaîtra dans l'excès faire les affres de l'homme donner à un autre:

«Rosária inda ficava e quase cheia de furiosa, com garra esfaimada como o

Si elle parvient à l'annulation de l'affection traduit la perte de l'humanité permettent à l'autre humains suscitent ex

Le conte «Ma» personnage relate à aussi bien un objet – qu'une séductrice – décrire comme un être pointus, son sourire danger éminent ser

Sa fausse pudeur perdue, l'emprise féminine se voit caractérisée par les adjectifs «pujante» et «orgulhosa» ainsi que par la présence du verbe «dominar». Le rapport dominé-dominant qui vient de s'établir laisse présager une union reposant sur le processus de l'assouvissement de Rosária et l'asservissement de Pedro:

«Ela não pôde mais, e na meia nudez em que viera, atirou-se-lhe contra o peito, beijando docemente esse bronze latejante, mesmo sobre o coração». (ON: 26)

Sa personnalité tantôt fougueuse tantôt tendre, ce tempérament marqué par l'inconstance, traduit sans doute sa force de caractère mais aussi sa nature névrosée. La brièveté de la première proposition et le verbe «poder» enclavé dans l'expression de la négation «não...mais» révèlent le paroxysme auquel les sens de Rosária sont portés. Ces énergies souterraines viennent à la surface et déclenchent une impétuosité incontrôlée, que la force sémantique du verbe «atirar» à peine nuancée par le recours à l'adverbe «docemente» révèle. Ne nous y trompons pas, même si l'association paradoxale de la douceur à la violence de l'amour peut évoquer une attitude de supplication, l'auteur ne fait que souligner les caprices incontrôlés chez la femme. Rosária verra ses aspirations frustrées par un jeune garçon respectueux des conventions morales et sociales. L'héroïne connaîtra dans l'excipit du conte le dernier degré de la déchéance. En effet, pour faire les affres de l'humiliation et de l'insatisfaction, elle ne craint pas de se donner à un autre:

«Rosária inda ficou a vê-lo, ladeiras acima, de manta ao ombro, desolada pela recusa e que se cheia de desprezo por semelhante honestidade. E a caminho do monte ia furiosa, com ganas de se dar ao novilho branco da Mourisca...E ali mesmo, esfaimada como uma bécora, Rosária se entregou». (ON: 27)

Si elle parvient à combler sa libido, c'est au prix de la déshumanisation, de l'annulation de l'affect. Elle régresse au genre animal. L'expression locative qui traduit la perte du sens des circonstances, et la comparaison dégradante permettent à l'auteur d'exprimer le dégoût et la désillusion que les rapports humains suscitent en lui.

Le conte «Marroca» fait partie d'une lettre dans laquelle le narrateur-personnage relate à un ami l'aventure vécue en Afrique. L'héroïne semble être aussi bien un objet de convoitise pour ce narrateur – à la fois médiateur et acteur – qu'une séductrice redoutable. Le narrateur-personnage ne tardera pas à la décrire comme un être inquiétant et dangereux: «sa bouche entrouverte, ses dents pointus, son sourire même avaient quelque chose de féroce et sensuel». Ce danger éminent sera mis en relief tout au long du récit; la narration vient sans

cesse s'appuyer sur un discours dont le champ lexical renvoie à la férocité. Devenus amants, elle se donne avec emportement:

«Ses ardeurs acharnées et ses hurlantes étreintes, avec des grincements de dents, des convulsions et des morsures, étaient suivies presque aussitôt d'assoupissements profonds comme une mort». (M, I: 371)

L'héroïne frappe le lecteur par son animalité. Le pouvoir de suggestion du discours, que ce soit sur le plan du rythme – d'abord compassé, entrecoupé, marqué par l'expansion du début de la phrase donné comme thème, pour devenir finalement plus lié dans une sorte de conclusion – sur le plan des sonorités – rapprochant l'agressivité des vibrantes à la sensualité des nasales et des sifflantes – ou sur le plan des référents, nous autorise à croire que l'auteur, comme l'a observé Urbano Tavares Rodrigues à propos de Teixeira-Gomes et son rapport à l'écriture, n'était pas loin de «fazer amor com as palavras» (1983: 284). De plus, Georges Bataille vient rappeler qu'«à la base de l'érotisme, nous avons l'expérience d'un éclatement, d'une violence au moment de l'explosion» (1957: 103). Or, c'est bien l'image d'un éclatement qui est présent dans la succession des substantifs – «ardeurs», «grincements», «convulsions» – menant à l'évocation de la mort dans la comparaison finale. Marroca priera ensuite son amant de venir la rejoindre chez elle car son mari est régulièrement absent. Pourtant, un soir, l'amant a tout juste le temps de se cacher sous le lit alors que l'époux rentre à la maison pour prendre la bourse qu'il avait oubliée. Face à un tel danger, Marroca garde son sang froid, reconduit son mari à la porte et il ne fait aucun doute qu'elle aurait exécuté son mari avec la hachette qu'elle gardait à portée de main. C'est dans ce climat qu'elle se donnera à son amant avec un emportement et une férocité redoublés. Marroca tient de la femme castratrice, caractérisée par une instabilité psychologique latente et par un sang froid d'assassin: «Marroca, voyant mon sursaut, étouffait de gaieté, poussait des cris, toussait, les deux mains sur son ventre [...]; elle souriait seulement en me regardant de ses yeux fixes, où germaient de nouveaux désirs [...] Elle fit le geste de la prendre [la hachette]; puis m'attirant du bras gauche tout contre elle, serrant sa hanche à la mienne, du bras droit elle esquissa le mouvement qui décapite un homme à genoux!».

Dans «A Ruiva», Carolina suivra cette voie de la violence, de l'instabilité et de la déshumanisation tout en tombant dans la voie de l'interdit et de la nécrophilie. Avant de connaître João, Carolina apparaît sous un mauvais auspice. Sa mère meurt en accouchant, son père est fossoyeur; elle grandit donc parmi les cadavres qui lui font office de compagnie. Elle ne parvient pas, dans un premier temps, à susciter l'intérêt ni la sympathie du monde des vivants et sera atteinte par une psychopathologie – ultime conséquence de la privation de chaleur

humaine endurée par
rassure au point qu'
chère, les embrasse

«Assim crescerá
Começou a amar
ricas berlindas de
puxadas por seis
acocorada a um c
caixões ali passa
derradeira, os qu
sepulcros de már
nas lápides». (AR)

C'est parce qu'
permanent avec la m
vite fait. Le texte de

«[...] e, desde en
sabres prateados
ali, sobre bancas
mortos as argola
fossem pessoas
estalagem». (AR)

Il se trouve co
réticente, elle finira
montrer une difficul
la locution conjonc
adormecidas», et re
«estalagem», explic
cadavres pour des
maladif, fait preuve

«[...] e, apalpan
pouco curvada s
ímpeto [...]. Car
ânsia dum desejo
com balbuciaçõe
13-14)

ie à la férocité.

ments de dents, des
d'assoupissements

de suggestion du
ssé, entrecoupé,
ne, pour devenir
des sonorités –
et des sifflantes
teur, comme l'a
et son rapport à
3: 284). De plus,
ne, nous avons
xplosion» (1957:
ns la succession
– menant à
iera ensuite son
èremment absent.
s le lit alors que
bliée. Face à un
la porte et il ne
qu'elle gardait à
amant avec un
omme castatrice,
un sang froid
oussait des cris,
ulement en me
Elle fit le geste
ntre elle, serrant
qui décapite un

e l'instabilité et
interdit et de la
mauvais auspice.
e donc parmi les
dans un premier
et sera atteinte
ion de chaleur

humaine endurée pendant son enfance. En effet, seule la présence des défunts la rassure au point qu'elle finit par transférer son désir aux cadavres: elle les caresse, les embrasse, les étreint:

«Assim crescera. Naquela miseranda existência entrara a criar predilecções. Começou a amar principalmente os mortos que paravam à porta do cemitério em ricas berlindas douradas, entre filas de gatos-pingados lígubres, de tochas acesas, e puxadas por seis parelhas cobertas de crepes. Visitava-os na cas das observações, acocorada a um canto, com o olhar absorto, durante as vinte e quatro horas que os caixões ali passavam abertos, e onde contemplava, deitados na pétrea imobilidade derradeira, os que na sua vaidade egoísta, corruptos e miammáticos, iam habitar em sepulcros de mármore, com figuras sentimentais na fachada e pomposas inscrições nas lápides». (AR: 10)

C'est parce qu'elle est enfermée dans l'espace clos du cimetière, en contact permanent avec la mort, que le rapport entre la mort et son excitation sexuelle est vite fait. Le texte de Fialho va insister sur le dérèglement de l'héroïne:

«[...] e, desde então, a sua ânsia pedia-lhe militares, que arrastam nas suas ruas os sabres prateados[...]. Nos seus devaneios passavam pálidas figuras de alferes, [...]: ali, sobre bancas, expunham-se caixões abertos; ela mesmo metia nas mãos dos mortos as argolas de alarme, [...]. Olhava já sem terror os cadáveres, como se fossem pessoas adormecidas no mesmo quarto, cada qual na sua maca de estalagem». (AR: 11-13)

Il se trouve comme une évolution dans ses attitudes: déjà fascinée mais réticente, elle finira par les toucher sans crainte. Ce contact physique semble montrer une difficulté à distinguer la mort et la vie. Cette confusion, traduite par la locution conjonctive introduisant la comparaison «com se fossem pessoas adormecidas», et renforcée par la précision de l'évocation spatiale «quarto» et «estalagem», explique le dérèglement de l'esprit de Carolina qui prend ces cadavres pour des amants de passage. Carolina, sous son aspect fragile, voire maladif, fait preuve d'une force ardente:

«[...] e, apalpando, estudando, compreendendo e adivinhando, ficava absorta, um pouco curvada sobre os corpos, o hálito ardente, uma palpação larga cheia de ímpeto [...]. Carolina em os vendo exaltava-se, todos os nervos se lhe distendiam na ânsia dum desejo que jamais formulara. Duma vez tinha beijado sôfrega uma fonte, com balbuciações aflitas, ardendo em pecado, como uma alma de réprobo». (AR: 13-14)

Cette ardeur et cette violence exprimées dans ses rapports avec les humains en état *post-mortem* se rapproche de l'idée de Georges Bataille pour qui «l'érotisme des corps a de toute façon quelque chose de lourd et de sinistre, de perversion et de macabre» (1957: 26).

Les écarts de comportement de nos héroïnes reposent sur le fardeau héréditaire de la mère ou de son éducation, comme dans «A Ruiva» et «A desforra de Baccarat», le comportement volage du mari dans «A desforra de Baccarat» et, surtout, le caractère pervers du genre humain incapable de maîtriser ses pulsions et ses tensions; ceci est valable pour l'ensemble de notre *corpus* et flagrant dans «Marroca» et dans «A Ruiva». La quête de l'épanouissement et la recherche de sensations intenses aboutissent à l'adultère, à la promiscuité, c'est-à-dire à la perversion de la conduite du sexe féminin.

¹ Le *corpus* choisi est le suivant: «A desforra de Baccarat» (ADB), «Os novilhos» (ON), «A Ruiva» (AR) de Fialho de Almeida et «Au bois» (AB), «Marroca» (M), «Une partie de campagne» (UPC) de Guy de Maupassant. Les références aux textes du corpus en fin de citation renvoient, en ce qui concerne les récits de Maupassant, à la mise en page de *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade (vol. I, 1974, et vol. II, 1979) organisée par Louis Forestier; pour ce qui est des récits de Fialho de Almeida, nous suivons l'édition de *Contos*, Lisboa, Clássica Editora, s/d, présentée par Álvaro J. da Costa Pimpão, et celle de *A Cidade e o Vício*, Lisboa, Clássica Editora, (10e éd.), s/d, présentée par Artur Anselmo.

Dominique Costa
Universidade da Madeira

LOUISE-FANNY THE FEMININE

In Fowles' introduction to the presentation of the novel, it revolves not solely around Ayscough, the lawyer, but behind Bartholomew, the uncanny death of his protagonist, firstly a prostitute, and finally revealed to be the Movement of Dissent.

In this paper it is the existential heroine, Fanny, a powerful religious devotee in opposition to Ayscough, an eighteenth-century Englishman.

As its famous preface, the latest and, in my view, the most originated as a specific novel was written:

out of obsession
travellers, faceless
Evidently in some
beyond this very
destination. They

It is precisely
through a bleak landscape
opening section (M,
narrative passage of