

Leonor da Fonseca Martins Coelho

**LA FEMME ET LE PLAISIR:  
UN PARCOURS À TRAVERS QUELQUES CONTES DE  
GUY DE MAUPASSANT ET DE FIALHO DE ALMEIDA**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

LISBOA

1998

Leonor da Fonseca Martins Coelho

**LA FEMME ET LE PLAISIR :  
UN PARCOURS À TRAVERS QUELQUES CONTES DE  
GUY DE MAUPASSANT ET DE FIALHO DE ALMEIDA**

Dissertation de *Mestrado* en Littérature comparée, présentée à la  
Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne

1998

Je remercie tout d'abord Madame le Professeur Maria de Lourdes Cândia Martins sans le soutien de qui ce travail n'aurait probablement pas vu le jour. Je lui dois d'avoir accepté de diriger cette dissertation, et par ses conseils précieux, de m'avoir encouragée à faire toujours mieux, à apprendre toujours plus.

Puisse Madame le Professeur Maria Alzira Seixo trouver ici ma plus profonde gratitude, pour m'avoir soutenue et motivée à poursuivre le *Mestrado*. Je lui serai toujours redevable de sa confiance.

J'exprime ma reconnaissance à l'Université de Madère et au programme PRODEP pour m'avoir accordé une bourse qui m'a permis d'assister aux séminaires de *Mestrado* à l'Université de Lisbonne.

À Thierry, pour sa patience, son aide et son soutien de tous les moments.

J'aimerais finalement remercier chaleureusement tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont toujours été présents, particulièrement mes amis et collègues : Luísa Leal, Isabel Santos, Helena Rebelo, Leonor Lucas et Rui Formoso.

*À Rodrigo*

“Est-il un sentiment plus aigu que la curiosité chez la femme ? Oh ! savoir, connaître, toucher ce qu'on a rêvé ! Que ne ferait-elle pas pour cela ? Une femme, quand sa curiosité impatiente est en éveil, commettra toutes les folies, toutes les imprudences, aura toutes les audaces, ne reculera devant rien.”

Guy de Maupassant, “Une aventure parisienne”.

“Na boca pequenina dela, vermelhamente lasciva, uma contracção irónica dizia as suas impaciências, os seus arrebatamentos, as suas flutuantes predilecções, os seus langores e os seus desdéns.

Fialho de Almeida, “A desforra de Baccarat”.

CORPUS :

**Guy de Maupassant :**

- “Une partie de campagne” - (UPC)
- “Au bois” - (AB)
- “Une aventure parisienne” - (UAP)
- “Marroca” - (M)

**Fialho de Almeida :**

- “Noite no rio” - (NNR)
- “A desforra de Bacarrat” - (ADB)
- “A Ruiva” - (AR)
- “Os novinhos” - (ON)

Les références aux textes du corpus dans les notes en bas de page ou 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 Vicio*, Lisboa Clássica Editora, (10<sup>ème</sup> éd.) s/d, présentée par Artur Anselmo.

## **INTRODUCTION**

Apparue au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'expression "littérature comparée" se posera en discipline à part entière quelques décennies plus tard avec la publication, en 1886, du premier manuel la consacrant : *Comparative Literature* de H. M. Posnett (<sup>1</sup>). Aujourd'hui, la littérature comparée est bien implantée en Europe, notamment dans l'enseignement supérieur puisque devenue matière obligatoire dans bon nombre de cursus de Lettres Modernes ou Classiques.

Ainsi, l'apparition de nombreux ouvrages de référence dédiant un ou plusieurs chapitres à l'histoire de cette ligne de recherche n'est pas fruit du hasard. Nous pensons, à titre d'exemple, à Pierre Brunel, Claude Pichois et A. M. Rousseau, et à leur ouvrage *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* (1983), à Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée* (1989), à Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée* (1994).

Qu'est-ce que la littérature comparée ? Nous pourrions donner de nombreuses définitions possibles puisées dans les ouvrages cités. Nous n'en retiendrons que quelques unes :

- "étude comparative d'oeuvres ressortissant à des domaines culturels différents" (<sup>2</sup>).
- "[l]a littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influences, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter" (<sup>3</sup>).

---

<sup>1</sup> Danièle Chauvin et Yves Chevrel, *Introduction à la littérature comparée – Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996, p. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>3</sup> Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 150.

Notre étude, intitulée *La Femme et le plaisir : un parcours à travers quelques contes de Guy de Maupassant et de Fialho de Almeida*, vise à entreprendre une approche comparatiste. "Approche" qui ne suit pas une ligne méthodologique singulière allant un peu à la rencontre de Maria Manuela Carvalho de Almeida, pour qui la littérature comparée se définit par rapport à "um persistente pluralismo metodológico" (4). À vrai dire, nous avons utilisé une panoplie d'outils conceptuels et des approches diversifiées : s'il nous est permis de recourir indistinctement, à bon escient, à tel ou tel concept au gré de nos analyses et des conclusions qui en résultent, notre recherche s'inscrit non pas dans l'étude d'une relation causale qui expliquerait les influences et détecterait les sources textuelles entre deux auteurs, en considérant "Fialho de Almeida, lecteur de Maupassant" (5), mais plutôt dans la compréhension de liens établis sur des choix thématiques et stylistiques se correspondant dans l'oeuvre des deux auteurs, l'un étant contemporain de l'autre, mais tous deux distants de par la langue et la culture : il s'agira donc d'aborder ici les réseaux définissant l'intertextualité chez ces auteurs, Guy de Maupassant (1850-1893) et Fialho de Almeida (1857-1911). Communément classés dans le courant réaliste-naturaliste (6), considérés comme des maîtres de l'art du conte dans leur pays, formés en

---

<sup>4</sup> Maria Manuela Carvalho de Almeida, *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado – Balzac e Fialho de Almeida*, Braga, Angelus Novus, 1996, p. 7. Cette idée apparaissait déjà chez Brunel, Pichois et Rousseau in *Qu'est-ce que la littérature comparée*, *op. cit.*, notamment à la p. 7.

<sup>5</sup> Maupassant est un des auteurs figurant dans la bibliothèque particulière de Fialho de Almeida. Cf. Maria Manuela Carvalho de Almeida, *op. cit.*, p. 16. Ce qui ne veut pas dire que Fialho eut connaissance des écrits de Maupassant à l'époque où ses premiers contes paraissent. Quant à ce penchant pour le conte, il résulte de ce que les écrivains réalistes ont compris les potentialités que recelait cette forme narrative brève : elle est vite devenue, aussi bien en France qu'au Portugal, leur moyen privilégié d'expression doctrinaire et esthétique, sa forme étant des plus malléables et des plus rapidement diffusibles dans la presse, favorisant l'unité d'action et de motifs, ce qui permettait à l'auteur de proposer au lecteur une matière narrative plus condensée et dégrossie que ce dernier abordait "à la loupe" du genre littéraire en question, tel que peut l'offrir, par exemple, le format traditionnel de la peinture.

<sup>6</sup> Il ne s'agit pas ici de prendre parti sur la distinction Réalisme / Naturalisme. Pour cela, on pourra consulter l'ouvrage d'Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1982, chap. premier. Disons, tout de même, que nous suivons l'une des opinions présentée par cet essayiste : le naturalisme, en France, n'est que la suite du réalisme. En revanche, cette assertion n'est pas tout à fait valable pour le cas portugais. En effet, si l'on s'intéresse, par exemple, au parcours d'Eça de Queirós, on remarquera que, après avoir cotoyé un romantisme empreint de satanisme baudelairien (vers la fin des années 1860), on voit l'écrivain portugais se ranger parmi les militants du naturalisme (deuxième moitié des années 1870). Autrement dit, le réalisme s'instaure ici en tant que problématisation et complexification du naturalisme d'école. Fialho de Almeida est traditionnellement situé dans une mouvance naturaliste-décadentiste tandis que Maupassant s'inscrit dans un

partie dans le milieu de la presse, profondément attachés à leur province natale, il est certain que les points communs ne manquent pas. Mais, ce qui séduit chez les deux auteurs, c'est avant tout la conscience et l'expression des plus abouties d'une période marquée par le pessimisme résultant d'une époque malmenée par les intérêts particuliers et les conventions étouffantes et par l'appréhension que le tournant du siècle pouvait susciter. Par ailleurs, s'il semble que leur démarche soit celle d'un reporter du quotidien qui n'épargne ni les puissants ni les petites gens et dont la chronique témoigne de "tranches de vie" ; leur travail d'écriture, évitant à la fois la facilité et le prétentieux, relève de la préoccupation dont l'artiste, qu'il soit musicien, peintre, sculpteur ou écrivain, fait preuve quand il décante l'état d'âme et d'esprit de son temps.

Lorsqu'on veut se pencher sur la production de Maupassant et de Fialho, l'un des problèmes qui se pose réside dans l'établissement du corpus à travailler. Dans la mesure où les deux auteurs excellent dans l'écriture du conte, notre regard s'est tourné vers l'ensemble des récits brefs. La constitution du corpus pourrait sembler à première vue arbitraire ; elle l'est, car il y a toujours une part d'arbitraire et d'intuition propre à l'établissement de n'importe quel corpus. Cependant, plusieurs critères ont été pris en ligne de compte :

- les textes appartiennent au récit court : le conte <sup>(7)</sup> ;
- les contes sont parus sensiblement à la même époque : les années 1880 ;
- les textes se fondent sur une problématique commune relative à la femme et au plaisir ;

---

courant naturaliste-impressionniste. Mais les contours de chacune des sensibilités littéraires de l'époque sont souvent flous et les marques d'une réponse en écho à d'autres.

<sup>7</sup> Pour ce qui est du texte "A Ruiva" de Fialho, classé parmi les nouvelles plutôt que les contes, nous faisons appel à l'avis de Gérard Peylet : "les frontières entre les différents genres ont tendance à s'ouvrir, se mêler et s'effacer", in *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 – Entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, 1994, p. 75 ; et à celui de Carlos Reis et Ana C. M. Lopes affirmant que la cohésion dans les contes réside dans "la cohésion thématique-idéologique" in *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 78.

- les deux écrivains sont communément liés au réalisme, naturalisme, et impressionnisme ;
- les deux auteurs sont également considérés comme des écrivains fin de siècle.

Pour André Vial, le conte est “tout récit qui atteste de la part de l'écrivain l'intention d'isoler, dans la multitude des traits qui constituent un événement ou le destin d'une personne, un élément et de déblayer au profit de cet élément unique”<sup>(8)</sup>. Il se trouve que la femme constitue un des centres d'intérêt chez Maupassant et Fialho. Montrer les rapports qu'elle établit avec son entourage, décrire en peignant ses faits et ses gestes, mettre à nu son intimité, dévoiler cet être considéré comme “le piège séduisant et dangereux de la nature”<sup>(9)</sup>, tel est l'un des projets que nos auteurs s'efforcent de mener à bien. Nous nous proposons d'en faire la synthèse à partir de la technique de la confrontation de manière à faire jouer les contrastes et les analogies.

Il est commun d'attribuer au conte des caractéristiques propres : pas de temps morts, pas de hâte inconsidérée pour donner un effet intense. Pour André Vial, cet effet brutal, de choc, à produire sur l'esprit du lecteur peut être donné de diverses façons<sup>(10)</sup>. Le conte peut s'achever sur un mot prononcé par l'un des personnages qui a une signification intense. C'est le cas, par exemple, d'“Une partie de campagne” où le vide, la misère humaine et l'amour inexistant dans le couple sont de mise. Certains contes (“Os novilhos” et “Noite no rio”), comme il est fréquent chez Fialho, finissent sur une note caricaturale ou sur un mot d'esprit et montrent ainsi l'élément moral. Il arrive aussi que “le mot final soit prononcé par un témoin de l'événement, promu au rôle de conteur”<sup>(11)</sup> ; c'est ce qui se passe dans “A Ruiva”. Il se peut encore qu'une image transcrive l'attitude d'un des

<sup>8</sup> André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1994, p. 442.

<sup>9</sup> Mary Donaldson-Evans, “La femme (r)enfermée chez Maupassant” in *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 69.

<sup>10</sup> André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, *op. cit.*, p. 444. Pour plus de renseignements, voir dans le même livre les pp. 442-453.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 446.

personnages principaux, comme nous pouvons observer dans "Une aventure parisienne". Tout cela dans le but de frapper le lecteur, de retenir sans cesse son attention, comme l'exige le moyen de diffusion auquel se rattache les écrits de ces auteurs. En effet, la plasticité des textes de Maupassant et de Fialho doit beaucoup à la contrainte discursive imposée par le journal qui cherche à augmenter son tirage : un style concis, nerveux, percutant. C'est l'alliance de la littérature et du journalisme qui leur assure originalité et popularité <sup>(12)</sup>. Mais tous deux refusent de vivre à l'ombre du roman-feuilleton, exercice littéraire plus tourné vers les attentes du lecteur moyen que vers les préoccupations éthiques et / ou esthétiques de l'auteur, à l'exemple d'un Eugène Sue (*Les Mystères de Paris, Le Juif errant,...*), pour la France, et, parfois, d'un Camilo Castelo Branco, pour le Portugal. Pour Thierry Ozwald, le genre court "est affaire d'esthètes". Selon lui, les auteurs appartiennent à une élite qui cherche la nouveauté et la difficulté : si cette originalité n'est pas toujours prisée des lecteurs, soient-ils les moins attentifs, il va sans dire qu'elle finit insidieusement par rendre ces mêmes lecteurs de plus en plus sensibles <sup>(13)</sup>. D'ailleurs, comme le rappelle David Lodge, la brièveté du récit permet de mieux insister sur ce que l'auteur prétend révéler au lecteur. En effet,

[e]nquanto o sentido de um romance encara algo da abertura e multiplicidade da própria vida, o conto tem geralmente apenas uma intenção, totalmente revelada no seu final, que pode assumir a forma de uma reviravolta na intriga, da solução de um mistério, ou de um momento de

---

<sup>12</sup> La vogue des revues prend naissance avec le romantisme : c'est le cas de *Viagens na Minha Terra* d'Almeida Garrett qui voit le jour dans ce support. Le périodique reste toutefois dans les premières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle l'apanage d'une élite lettrée et cultivée. Ce n'est sensiblement qu'à partir de la deuxième moitié de ce siècle que surgit une nouvelle forme de littérature populaire, le roman-feuilleton, qui prend naturellement sa place à côté de la littérature de colportage. Mais très vite, les frontières entre littérature "populaire" et littérature "tout court" s'estompent ; dans cette matière, il est toujours difficile de faire la part des choses.

<sup>13</sup> Thierry Ozwald soutient que "la nouvelle [nous dirions que le conte également] est affaire d'esthètes et de collectionneurs plus que de consommateurs passionnés et [...] frénétiques [...]" in *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, pp. 4-5. C'est aussi l'avis de George Luckács in *La théorie du roman*, Paris, Denoël-Gallimard, 1968, p. 44.

reconhecimento e de consciencialização acrescida – aquilo a que James Joyce chamou, utilizando a linguagem da religião, uma “epifania”. (14)

Ici, il n’est pas question de “petites histoires” sur la banalité du quotidien, dégagant une portée proverbiale ; nos deux auteurs semblent dénoncer le non-sens, le déséquilibre et la “déconstruction” de l’homme, dans ce cas de la femme, dans la société moderne (15). Comme l’affirme Florence Goyet, “[les personnages féminins] sont prodigieusement ce qu’ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme” (16). Pour cela contribue la brièveté du conte travaillé par Maupassant et Fialho.

Outre les dates de parution rapprochant les récits que nous avons choisis, c’est donc ce thème paradoxal, cette variété d’attitudes “jusqu’au-boutistes”, cette déstabilisation de la femme, le fil conducteur qui nous a mené à constituer le corpus suivant : “Une partie de campagne”, rangé à côté de *La Maison Tellier* (1881), “Marroca” et “Une aventure parisienne”, inscrit dans le recueil *Mademoiselle Fifi* (1882), “Au bois” paru en même temps que *Le Horla* (1887) de Guy de Maupassant ainsi que “A Ruiva” et “A desforra de Baccarat” publiés dans le livre *Contos* (1881), “Os novilhos” et “Noite no rio” inclus dans *A Cidade do Vicio* (1882), pour ce qui est de Fialho de Almeida.

Le premier chapitre de notre dissertation portera sur la quête constante de sensations nouvelles que la femme entreprend, quête aboutissant toujours à une défaite du personnage féminin, ce qui a trait sans aucun doute à la transgression d’un certain nombre de préjugés et de normes sociales.

---

<sup>14</sup> David Lodge, “Introdução” in *Histórias de Verão, Contos de Inverno*, Porto, Edições ASA, 1997, p. 7. Traduit de l’anglais par Vítor Silva Mota.

<sup>15</sup> C’est l’idée défendue par Teresa Travassos Lopes in *Contes du jour et de la nuit de Guy de Maupassant : Estrutura Antitética da Novela e Construção da Personagem*, dissertação de Mestrado em Estudos Literários Comparados, Universidade Nova de Lisboa, F.C.S.H., 1997, p. 8 : “A construção da personagem nas novelas de Maupassant é sintomática de uma crise do sujeito patente em autores do século XX, sobretudo pela sua inaptidão para apreender o mundo que o cerca e de cuja transformação ela é simultaneamente agente e paciente”.

<sup>16</sup> Florence Goyet, *La nouvelle 1870-1825 - Description d’un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., 1993, p. 17.

Le second chapitre accordera son importance au rôle attribué à la description des protagonistes féminins et de l'espace environnant permettant de mieux comprendre leurs attitudes grâce à l'observation attentive des milieux dans lesquels ils s'insèrent.

Finalement, le troisième chapitre se penchera sur le lien existant entre le plaisir féminin et ce que nous osons appeler "le plaisir discursif" renvoyant à l'écriture "impressionniste", faite de cadences phrastiques et de sonorités suggestives ainsi que d'images évocatrices.

## **CHAPITRE I**

### **La quête du plaisir et le désordre de l'être – une récurrence thématique**

- 1. La recherche de sensations nouvelles**
- 2. La perversion et le macabre**

Une lecture même rapide du corpus que nous nous sommes proposée d'analyser permet de constater une présence assez remarquable de la femme et de son besoin d'amour. Nous avons été frappée par l'ambiguïté des sentiments qui lui sont attribués, par les rapports tendus qu'elle maintient avec les personnages masculins, par ses instincts incontrôlés et ses souffrances injustifiées.

Nous avons également pu nous rendre compte, aussi bien dans les contes de Maupassant que dans ceux de Fialho, du rôle de certaines femmes : la femme tentée, en l'occurrence dans "A desforra de Baccarat" et dans "Une aventure parisienne", et la femme tentatrice, notamment dans "Marroca" et dans "Noite no rio". Nous avons donc constaté les stratégies mises en place pour que son pouvoir d'ensorcellement et de séduction, menant à des actes souvent indécents, voire violents, agisse en conformité avec ses désirs.

La quête incessante du plaisir et la violence qui en découle semblent justement organiser toute la structure de ces textes. Ils formeraient ainsi l'architecture invisible d'une oeuvre, comme un leitmotiv, et cette répétition serait un signe d'obsession. D'autant plus que "le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence", comme le rappelle Jean Pierre Richard (<sup>1</sup>).

Bien qu'elle parte en quête d'amour et de passion, "à la recherche du plaisir perdu", la femme succombe sous le poids de ses aspirations. Son insatiable appétit de bonheur finit par la dévorer elle-même. Les personnages féminins deviennent en quelque sorte les proies de leurs obsessions, les victimes de leurs propres actes.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1973, p. 24.

## 1. La recherche de sensations nouvelles

Aussi bien pour l'écrivain français que pour l'écrivain portugais, la femme présente un visage commun : elle sait ce qu'elle veut et quand elle le veut, en particulier dans "Marroca", "Au bois", "A desforra de Baccarat", "Noite no rio". À propos de la figure féminine dans les contes de Maupassant, Gérard Delaisement ajoute même qu' "elle est altière et dangereusement dominatrice, un mélange de perversité et de caprices, de sang-froid [...]"<sup>(2)</sup>. Le constat est valable pour les rôles féminins chez Fialho de Almeida.

Toutefois, les femmes finissent par tomber dans le piège qu'elles tissent, en devenant ainsi les dupes de leur propre jeu, un jeu qui met également en péril l'objet de leur désir. C'est le cas notamment des héroïnes de "Marroca" et de "A desforra de Baccarat" qui ne craignent pas de se donner à leur amant dans la maison conjugale. C'est alors qu'une autre femme apparaît, la femme aux attitudes et aux goûts étranges comme, par exemple, Carolina, le personnage central de "A Ruiva". Dans l'ensemble de notre corpus, ce texte est celui où la vision naturaliste s'avère la plus poussée, où elle est au pinacle, comme nous essayerons de le faire comprendre. Pour António José Saraiva et Óscar Lopes, il s'agit même, dans l'oeuvre de Fialho, du conte où la déformation psychologique touche les limites de l'hystérie<sup>(3)</sup>.

En tout cas, la sensation de volupté tant recherchée par les femmes est difficilement atteinte et si elle l'est, elle épuise toutes les chances de bonheur : ne s'inscrivant pas dans la durée, elle fait place au vide, au manque, au dépérissement. Gérard Delaisement ne dit pas autre chose : quand bonheur il y a, c'est une exception ; à peine trouvé, ce bonheur est fugace et instable<sup>(4)</sup>.

---

<sup>2</sup> Gérard Delaisement, *La Modernité de Maupassant*, Paris, Rive Droite, 1995, p. 105.

<sup>3</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 16<sup>a</sup> edição, s/d, p. 941.

<sup>4</sup> *La Modernité de Maupassant*, op. cit., p. 103.

En effet, la femme que l'on trouve ici est comme soumise au déterminisme qui la condamne à la désillusion et à la souffrance. C'est le cas des protagonistes féminins évoluant dans les contes "Une aventure parisienne", "Une partie de campagne", "A Ruiva" et "Os novilhos".

Maupassant et Fialho se font ainsi une idée désabusée et pessimiste de la femme. À cela rien d'étonnant, si nous tenons compte de l'influence que Gustave Flaubert a exercé sur son disciple français. Tout comme son "maître", aux prises avec les échecs successifs et les illusions perdues de *Madame Bovary*, Guy de Maupassant se penchera sur les illusions et les déceptions de tant d'héroïnes qui habitent ses textes, notamment les contes dont nous nous occupons. D'autre part, il convient de rappeler l'ascendant que Schopenhauer a eu sur la pensée de Maupassant. Cette double influence, celle du "maître" et celle du philosophe allemand, a sans aucun doute marqué durablement le pessimisme de l'écrivain, comme nous le verrons par la suite (<sup>5</sup>).

Pour ce qui est de Fialho de Almeida, son rapport avec la France et ses influences sont une donnée acquise (<sup>6</sup>) : son oeuvre reflète bon nombre de galicismes et d'une façon de concevoir la littérature proche des grands auteurs français qui lui sont contemporains. Óscar Lopes affirme qu'il est tenu pour être la personnalité la plus remarquable du naturalisme portugais (<sup>7</sup>). Bien qu'il en vienne à renoncer en théorie au naturalisme (il faudra attendre la publication, entre autres, de "A chávena da China" (1885) et de "O sineiro de Santa Ágata" (1888) pour y trouver une esthétique décadentiste, voire expressionniste), Fialho a tout de même écrit la plupart de ces contes suivant les modèles français et, en particulier, celui d'un Zola.

Maupassant et Fialho portent sur les femmes un regard pessimiste qui ne leur permet pas de se faire d'illusions à leur égard. Ils les voient, semble-t-il, comme des êtres

<sup>5</sup> À ce sujet, cf. Mariane Bury, *La Poétique de Maupassant*, Paris, Sèdes, 1994, pp. 7-9.

<sup>6</sup> Voir à ce propos Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho – Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra, 1943, pp. 68 et 87.

<sup>7</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, I, I.N./C.M., 1887, pp. 173.

assujettis à leurs obsessions inavouables et incorrigibles les empêchant d'accéder à l'épanouissement, à la plénitude du bonheur. Aussi verrons-nous ces personnages féminins se mettre en quête d'une jouissance durable aux accents tragiques dont l'issue fatale est sans surprise : ce sera à coup sûr l'échec.

Nous suivrons chez ces "anti-héroïnes" leur sentiment de solitude et de douleur morale, cette amère certitude qu'un amour ne peut être heureux, ce "spleen" au féminin qui imprègne l'ensemble des textes étudiés de toute l'amertume de l'existence, ce qu'André Vial appelle "la métaphysique de l'échec et du désespoir réfléchi" (8).

Si la sensualité et le plaisir charnel dominant aussi bien les textes de Guy de Maupassant que ceux de Fialho de Almeida, comme un pôle d'attraction rapprochant les personnages, c'est qu'ils ne sont que les ressorts d'un piège tendu par les deux auteurs qui le referment non seulement sur la femme anxieuse et désireuse mais aussi sur son amant. Cette observation est déjà patente dans l'introduction d'Antonia Fonyi au recueil *Les Soeurs Rondoli et autres contes sensuels* (9). Elle reprend d'ailleurs l'idée de Micheline Besnard-Coursodon soutenue dans *L'Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant : le piège*. En effet, pour cette dernière, "la femme-chasseur, la femme-piège exprime à la fois le charme de l'appât, les tendances sadiques, l'impuissance de la victime, et le rôle de la fatalité" (10).

La sensualité et la quête du plaisir sont une constante dans l'ensemble de notre corpus, mais ce désir ne semble mener nulle part en raison de la difficulté à trouver l'apaisement dans l'accomplissement de l'amour. L'amour physique est un piège se renfermant fatidiquement sur les personnages féminins.

---

<sup>8</sup> In *Guy de Maupassant et l'art du roman*, op. cit., p. 115.

<sup>9</sup> Antonia Fonyi, "La sensualité selon Maupassant" in l'introduction à *Les Soeurs Rondoli et autres contes sensuels* de Maupassant, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 8.

<sup>10</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *L'Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant : le piège*, Paris, Nizet, 1973, p. 48.

En effet, la femme ne peut jamais être heureuse avec l'homme car, pour reprendre l'idée de Maupassant exprimée dans "La Bûche", tous deux "sont toujours étrangers d'âme, d'intelligence" (I, 353).

Prenons par exemple le récit de Fialho de Almeida, "A desforra de Baccarat", où il fait mention de la vie monotone de Beatrice. Élevée d'après les préceptes romantiques dans le couvent de Bom Sucesso, dans la routine de cette retraite religieuse, elle sort mal préparée pour affronter la vie réelle. Certes, elle a appris plus au moins les langues, la broderie et le piano, mais elle n'a rien reçu de valable des pédagogues qu'elle a vus défiler au couvent et qui vraisemblablement ne sauraient lui donner des points de repère sur l'entente humaine et son rôle de future épouse. Ce n'est pas non plus à la maison qu'elle trouve l'exemple à suivre avec une mère

[...] rainha de bailes, [que] lia romances dias inteiros, em chambre, deitada num divã opulento [...]. (ADB, 175).

Le goût pour cette lecture romanesque et illusoire ira profondément marquer Beatrice :

E ela afez-se também às leituras. (ADB, 175)

Or, la lecture de Belot (livre prêté par une amie) la transporte vers un monde de sentiments exacerbés :

Belot, que uma amiga lhe emprestara, pôs em vibração na sua alma uma corda misteriosa, e pela primeira vez na sua vida de virgem se abrasou em ímpetos. (ADB, 175)

Comme elle mène une vie aussi banale que dépourvue d'intérêt, la lecture devient vite une échappatoire pour fuir le vide de son existence, telle que Luísa dans *O Primo Basílio*, ou encore, Maria da Piedade dans le conte "No moínho", deux textes d'Eça de Queirós<sup>(11)</sup>. Dans *O Primo Basílio*, Luísa, jeune lisboète et lectrice fervente des oeuvres de Walter Scott ne jure plus que par les lacs d'Écosse. Une fois mariée avec Jorge, un bourgeois paisible, elle continue de vivre, "par procuration", dans les romans d'amour et parmi ceux-ci figure *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. L'idéalisation de l'amour projetée dans ses lectures la pousseront à se donner à son cousin Basílio. Dans le conte "No moínho", Maria da Piedade, qui a choisi de faire un mariage de raison pour échapper à un père alcoolique, tombe amoureuse d'Adrião, un cousin de son mari nouvellement arrivé au village. Une fois seule (son amant finit par repartir), l'héroïne trouve dans la lecture de romans puis dans la poésie ultra-romantique - "Começou a ler versos"<sup>(12)</sup> - une manière de poursuivre sa passion. À titre d'exemple, il suffit de citer encore quelques frases :

Lentamente esta necessidade de encher a imaginação desses lances de amor, de dramas infelizes, apoderou-se dela. Foi durante meses um devorar constante de romances. Ia-se assim criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado.<sup>(13)</sup>

En effet, ce passage fait ressortir le problème de l'influence d'un romantisme exacerbé dans le comportement de la jeune épouse qui la conduira à l'adultère avec

---

<sup>11</sup> Pour en savoir plus sur la vision de la Femme chez Eça de Queirós, consulter le *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, org. e coord. de A. Campos Matos, p. 414-415.

<sup>12</sup> "No moínho" in *Contos* d'Eça de Queirós, Lisboa, Dom Quixote, 1989, édition établie par Luiz Fagundes Duarte, p. 152.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 151.

Adrião, le cousin de son mari. Les causes sont toutes trouvées : mariage sans amour, ennui quotidien, lectures "sirupeuses" qui transportent le protagoniste féminin vers un monde irréel.

Si ce constat est vrai pour le Portugal, il avait déjà été dénoncé depuis longtemps en France par d'autres écrivains, notamment Gustave Flaubert. Fialho de Almeida met évidemment le doigt sur un fait de société qui touche particulièrement les femmes. À ce sujet, Henri Mitterand dira dans *Le Regard et le signe* <sup>(14)</sup> : "le romantisme avait mis à la mode la littérature d'épanchement, qui conduit, pour Flaubert, comme pour Baudelaire, à une véritable prostitution". Maupassant n'a pas daigné reprendre le flambeau, comme on peut le voir dans le conte "La Serre" où il présente Mme Lerebour de la façon suivante :

Elle se teignait les cheveux, lisait parfois des romans qui lui faisaient passer des rêves dans l'âme, bien qu'elle affectât de mépriser ces sortes d'écrits. (I, 855)

Émanant ainsi d'une certaine tradition, Beatrice de Fialho de Almeida nous fait aussitôt penser à Emma Bovary elle-même élevée dans un couvent, coupée du monde, transformée en une héroïne de mondes fictionnels à partir de ses lectures romantiques. Notre comtesse ne fait que suivre la même voie, elle qui

românticamente decorou frases pomposas das heroínas, teve atitudes teatrais de uma exibição ridícula, esgares de lirismo. (ADB, 176)

Beatrice se marie avec "um rapaz que ela vira em S. Carlos" (ADB, 176) et devient comtesse. Or, bafouée par son mari qui lui préfère les bras d'une prostituée du "Grémio", "a Fatime do corpo de baile, uma loira picante, de carnes friamente impuras [...]" (ADB, 173), elle décide de se venger et de s'octroyer le droit à la griserie de l'amour et à la volupté de la tendresse avec un homme qu'elle se choisira. L'institution du mariage est

<sup>14</sup> Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 13. (Puf Écriture)

ainsi mise en cause. Fialho est ici proche de Maupassant : tous deux adhèrent à l'esprit fin de siècle. Alors qu'en France, comme l'affirme Marie Claire Bancquart, "[c]e qui marque spécifiquement cette époque-là, c'est, après la défaite de 1870, une banqueroute des valeurs traditionnelles" (15), au Portugal, le climat politico-socio-culturel est délétère, sclérosé, et un groupe de jeunes intellectuels, lequel sera connu sous le générique de "la Génération de 70" et dont le chef de file est Antero de Quental, se propose de faire l'état des lieux (16) et de réagir en désignant de nouvelles voies politiques et artistiques dans les conférences du "Casino Lisbonense" en 1871. Dans sa conférence consacrée à la "Literatura Nova" - la troisième d'une série qui sera interrompue à partir de la cinquième, étant donné son caractère subversif aux vues du pouvoir en place -, Eça de Queirós soutient, entre autres idées proches d'un Taine et d'un Proudhon, que : "[...] o princípio da nova literatura é outro: é a lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo." De cette manière, le Réalisme "deve ter o ideal moderno que rege as sociedades - isto é: a justiça e a verdade." Ce justement à quoi une bonne partie de la haute société portugaise semble faire fi. En effet, l'hypocrisie est à l'ordre du jour et, s'il convient de sauvegarder les apparences, on franchit allègrement, par exemple, le pas de l'adultère.

Ainsi, pour nos auteurs, mariage et amour ne font pas bon ménage, la relation conjugale est, signe des temps, une chaîne qu'il faut savoir briser quelquefois car elle aggrave l'ennui et le désenchantement.

---

<sup>15</sup> Marie Claire Bancquart, "Paris fin de siècle" in *Magazine Littéraire*, n° 227, fev. 1986, p. 20. À ce sujet, on pourrait encore mentionner la communication de Mary Donaldson-Evans "La femme (r)enfermée chez Maupassant" in *Maupassant et l'écriture*, Paris, 1993, Nathan, 1993, p. 66 et celle d'Uwe Dethloff "Patriarcalisme et féminisme dans l'oeuvre romanesque de Maupassant" in *ibid.*, pp. 120-121.

<sup>16</sup> C'est ce qu'Eça de Queirós et Ramalho Ortigão feront cette même année en publiant la revue critique et satyrique *As Farpas*. Plus tard et sans filiation directe au groupe mentionné, on verra Guerra Junqueiro dénoncer, dans *A Morte de D. João* (1874) et *A Pátria* (1896), le processus d'autodestruction dans lequel le pays s'est engagé à cause d'une famille royale (les Bragança) qui ne sait pas gouverner, d'un clergé avec encore des accents de jésuitismes, d'une classe politique plutôt monarchistes, professionnalisée et généralement corrompue, d'une bourgeoisie non moins corrompue et amoralisée.

Revenons à Beatrice. Elle jette insidieusement 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 *fautueil*, a sorrir. (ADB, 178)

Ou encore :

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 en la matière, semble avoir été repris en droite ligne de chez les héroïnes romantiques d'oeuvres d'épanchement lyrique qu'elle avait pris l'habitude de lire. Ce comportement reflète chez Beatrice l'intériorisation de clichés récurrents et d'un code amoureux figé dans ce type de littérature : le sourire facile, le regard languide, le corps allongé avec abandon. 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, sur le point de devenir une femme adultère, invitant son vis-à-vis à goûter les délices de l'infidélité.

L'adultère est une thématique récurrente chez les auteurs réalistes-naturalistes. On pourrait citer, à titre d'exemple, que toutes les femmes mariées dans *Le Père Goriot* ont un amant. Il est vrai que tous les maris délaissant leurs épouses (M. de Langeais), ont des moeurs dépravées (M. de Nucingen), sont peut-être impuissants (M. de Restaud) ou infidèles (M. de Beauséant). Constat évident : l'hypocrisie règne dans les moeurs de la haute société européenne. C'est d'ailleurs cette même ambiance spacieuse et illusoire,

symbolisée par son bel hôtel particulier du 202, Champs-Élysées, édifice hyper-moderne et super-sophistiqué s'il en est, que l'on retrouve dans *A Cidade e as Serras* (1901) d'Eça de Queirós. Le héros, Jacinto, blasé, finira par tout quitter pour s'installer définitivement dans sa "quinta" rustique de Tormes, quelque part dans un Portugal archaïque et oublié, où règne la tranquillité, l'authenticité, la simplicité des choses et des gens, où il aura finalement un rôle important à jouer : s'occuper du bien-être des siens et des métayers qui travaillent sur ses terres (<sup>17</sup>).

Quant à "A desforra de Baccarat", Beatrice, une fausse ingénue, sera perçue comme une femme cynique, volontaire et vindicative (<sup>18</sup>), car si elle se donne ce n'est pas seulement pour éprouver les sensations décrites dans les romans à l'eau de rose, mais c'est aussi pour punir son mari volage :

Quando se é trocada por uma bailarina, fica-nos o direito de chegarmos onde nos aprouver.

Não lhe parece? (ADB, 183)

Elle prétend ne pas être jalouse mais se contredit en affirmant vouloir sa revanche :

A minha vingança é outra! (ADB, 184) et Quero a desforra! (ADB, 185)

Cette compensation passe bien sûr par une nouvelle intimité, partagée avec son amant :

---

<sup>17</sup> Pourrait-on parler de "rousseauisme" chez Eça de Queirós, comme l'a fait Jacques-Louis Douclin à propos de Flaubert ? Cf. "Rosanette et la ville corruptrice ou quelques réflexions sur le "rousseauisme" de Flaubert" in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, P.U.F., 1983, pp. 139-142. En tout cas, la leçon se dégageant dans la clôture de *A Cidade e as Serras* n'est pas loin de celle de Voltaire dans *Candide* : "Il faut travailler notre jardin". L'homme serait plus heureux, à la campagne, loin de toutes les vicissitudes corruptrices de la ville, aidant au bien-être des gens de son entourage. Pour l'homme urbain de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, la campagne représente l'ailleurs, le retour aux sources, l'authentique, l'énergie à l'état pure, le milieu juste.

<sup>18</sup> Ce texte est apparu d'abord sous le titre "O serão da condessinha" à l'accent dénonçant la futilité du personnage et la fugacité d'un moment unique. En changeant le titre, l'auteur a voulu sans doute donner une autre dimension à son héroïne ; la voilà dotée d'une volonté peu commune chez les femmes délaissées de la littérature bourgeoise : la vengeance, à l'instar du type féminin de Salomé, tant apprécié par les adeptes du décadentisme.

Nós ambos, a condessinha e eu, sentados no mesmo fauteuil, ceávamos alguma coisa excitante e bebíamos pelo mesmo copo aos golinhos. (ADB, 186)

Tout porte à croire dans cet extrait que Beatrice est enfin en communion avec un homme capable de lui procurer les agréments de la sensualité. Non seulement la scène décrite, mais encore l'insistance sur le fait qu'une fusion des deux êtres présents est en cours, sont traduites par des expressions renforçant la notion de "ambos", la répétition de "mesmo", par le déroulement même de la phrase qui se déploie, par des syntagmes allant crescendo. Or, nous croyons tout de même que cette union adultérine repose sur des rapports d'inégalité :

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

L'assouvissement de cette passion passe donc par la soumission de la femme à l'homme : nouveau cliché qui renvoie au type de la femme esclave, à l'odalisque docile et consentante. Pourtant, il y a contradiction avec le rang social qu'elle occupe : n'appartient-elle pas à l'aristocratie, ne devrait-elle pas tenir les rênes de cette affaire amoureuse ? En s'abandonnant ainsi à son fantasme érotique, on lui révoque les privilèges de sa caste, elle n'est plus qu'une femme parmi les autres, cet être dont le sexe, depuis toujours, dit-on, est faible. Mais avant d'en arriver là, l'auteur la fait paraître sous les traits d'une figure hiératique, apparemment inaccessible, devenue le centre des attentions.

De surcroît, il est intéressant de constater que cette figure féminine se rapproche de la vision de la femme donnée par Cesário Verde. En effet, chez celui-ci, l'image de la femme reflète arrogance et cruauté, comme dans ses poèmes "A Forca", "Vaidosa", "Esplêndida" et "Deslumbramentos" (19). Dans cette dernière création poétique, la contemplation de "Milady" dans laquelle s'abîme le poète s'avère porteuse d'un présage de malheur et de mort. Autre analogie troublante entre :

<sup>19</sup> *Obra Completa de Cesário Verde*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, organisée et présentée par Joel Serrão.

O seu ar pensativo et senhoril,

[...]

E tão alta e serena como a morte

“Deslumbramentos”, p. 93

et

O seu tipo bourbónico, pálido e senhoril, tinha um cunho real que feria e, sentindo a respirar e sorrir, todo o mundo se abalava por ela numa simpatia entusiasta, num vasto amor infinito e terrível como a morte. (ADB, 186)

L’image de la femme fatale, immobile et resplendissante est commune aux écrivains (et aux peintres) de la fin du siècle. Nous avons cité Cesário Verde, on aurait pu mentionner Huysmans. La femme séduit les hommes car elle est créature fantasmagorique, telle le sphinx. Énigmatique, elle stimule leur imagination. Cruelle, elle représente le mystère, l’équivoque, le danger. C’est le secret que la femme fatale cultive jalousement qui attire les hommes et les encourage à suivre la voie incertaine et mystérieuse des hypothèses. Néanmoins, chez ces écrivains fin de siècle, la femme ne connaît pas l’amour bestial, elle ne se laisse pas guider à l’instinct, mais plutôt à l’intuition. Ce n’est pas le cas de l’héroïne de Fialho qui, délibérément, respectueuse des codes de conduite de la femme adultère établis dans les romans “du cœur”, accepte de jouer le rôle de la femme soumise et dominée. Sans expérience, seulement détentrice d’un savoir livresque, elle conçoit l’assouvissement de son désir et donne libre cours à ses fantasmes érotiques.

Par ailleurs, l’approche de la sexualité faite dans ce conte évoque une descente aux enfers. Tel l’ange déchu qui s’est révolté contre l’ordre établi, Beatrice, qui n’accepte pas les infidélités de son mari et encore moins de les lui pardonner, n’a aucune chance de se faire respecter dans une société aux normes rigides et à prédominance patriarcale. Comme

elle prétend établir un autre ordre à son avantage en revendiquant les mêmes plaisirs charnels auxquels son mari s'adonne avec une prostituée, elle finira par tomber au bas de l'échelle sociale, place à laquelle la femme qui prend ces attitudes est reléguée.

C'est ce qui arrive aussi au personnage féminin qui dérègle l'ordre imposé par la loi et les convenances dans "Au bois". Mme Beurain, une femme d'âge mûr, part à la recherche des plaisirs d'autrefois. Il ne s'agit pas ici du triangle amoureux traditionnel, du vaudeville, mais des simples ébats sexuels d'un couple légitime qui entend faire revivre les petits bonheurs oubliés.

Habitant à Paris la rue "des Martyres" (triste nom empreint d'ironie) et absorbés par la gestion routinière de leur petit commerce, le couple Beurain a franchi le cap de la cinquantaine sans avoir pris soin de cultiver ni amour ni tendresse. Mais les affaires ayant repris, Mme Beurain "se met à rêver comme une petite pensionnaire" et songe à "cueillir des baisers dans les bois". Cette rêverie d'adolescente la rapproche des héroïnes de "A desforra de Baccarat" et d'"Une aventure parisienne". Petite bourgeoise, qui s'est sans doute laissée prendre, elle aussi, par les lectures mondaines ou romanesques, Mme Beurain éprouve un beau jour le besoin de retrouver les sensations et émotions vécues dans le bois de Bezons, à l'époque où elle découvrait le plaisir avec son mari. Aussi organise-t-elle une promenade à Bezons, mais ils sont pris en flagrant délit d'"attentat au moeurs" (II, 760) par le garde champêtre. Suivent alors les premières phrases du plaidoyer que cette femme prononce devant le maire, autorité suprême, chez qui elle et son mari ont été conduits. Elle s'explique :

« 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 n'avions perdu l'habitude. On a autre chose en tête ; on pense à la caisse plus qu'aux fleurettes, dans le commerce. Nous vieillissions, 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. Tout ce à quoi elle prétend, c'est revivre l'ivresse des sens, réveiller son potentiel érotique endormi. Elle souhaite éprouver l'obsession "des violettes [venant la] chercher à [son] fauteuil et [lui] faisant battre le coeur !" (II, 762).

Mais l'ironie du sort en a décidé autrement : cette femme sera punie pour avoir osé revendiquer un bonheur sensuel qui, dans cette société, semble ne revenir de droit qu'à l'homme, toute catégorie confondue, et de l'avoir fait dans un cadre non conventionnel, non conforme à la règle, loin de la morne couche conjugale, dans ce cadre "impressionniste" où le pépiement des oiseaux, le frémissement des feuillages, les senteurs sylvestres, le scintillement des rayons de soleil et la douceur de l'air fusionnent et participent à l'exaltation de la nature et, plus encore, à celle de sa nature de femme, comme elle en avait le souvenir. En fait, ce vague désir et cette envie subite, dont elle fera les frais en essayant un châtiment aussi saugrenu qu'effarant, une humiliation aussi gratuite qu'injuste, naissent du besoin de rompre avec la monotonie de sa relation conjugale, de celui d'assumer l'effraction pour donner libre cours à ses fantasmes, du besoin de vivre pleinement ses pulsions. Or, une telle liberté n'est pas permise à une honnête femme car cela relève du dévergondage. Elle est ainsi à la limite d'un adultère moral. En somme, on pourrait dire que 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, comme attesté par la phrase suivante :

Et, vrai, je ne voyais plus mon mari tel qu'il est, mais bien tel qu'il était autrefois !

(II, 762)

Mme Beaurain ne rêve plus d'"un gros père, à nez rouge et à cheveux blancs" (II, 758) mais d'un corps viril et vibrant. Pourquoi a-t-elle succombé à la tentation ? Pourquoi

a-t-elle ressenti la nécessité de braver les interdits ? La réponse est toute trouvée : l'auteur nous propose en fait une refonte de l'épisode biblique de la pomme et celui du "pêché originel". L'issue est connue de tous : tels Adam et Ève, tous deux sont donnés comme coupables et seront condamnés. Toutefois, comme dans la fameuse scène de la *Genèse*, il y en a un plus coupable que l'autre : lorsque le couple est traduit devant le maire, le mari a beau jeu de s'excuser platement en accusant sa femme 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 a quelque chose dans la tête... [...] » (AB, II, 759)

Les arguments tenus par ce piteux brave homme trouve un écho dans l'incipit d'"Une aventure parisienne", où, en guise de prologue, le narrateur, passablement misogynne, donne le ton et détermine ainsi la lecture comme suit :

Est-il un sentiment plus aigu que la curiosité chez la femme ? Oh ! savoir, connaître, toucher ce qu'on a rêvé ! Que ne ferait-elle pas pour cela ? Une femme, quand sa curiosité impatiente est en éveil, commettra toutes les folies, toutes les imprudences, aura toutes les audaces, ne reculera devant rien. (UAP, I, 329)

Le narrateur n'a aucun doute en ce qui concerne la femme : il s'agit définitivement d'un être coquin, malicieux et imprévisible.

Guy de Maupassant et Fialho de Almeida semblent peindre la déchéance morale et la remise en cause des règles de bonne conduite. Ils s'efforcent de faire la "radiographie" de cette société encore très marquée par d'archaïsants préjugés qui refuse de donner aux femmes le droit à l'accomplissement du plaisir et du bonheur et qui leur récuse la possibilité d'avoir un rôle autre que celui de procréatrice.

Ainsi, la femme ne parviendra pas, ou presque jamais, à s'épanouir car on dirait bien que les deux auteurs portent sur elle et sur le monde en général un regard pessimiste et destructeur. Comme nous l'avons déjà remarqué, la leçon de Schopenhauer et l'influence de Flaubert ont ici quelques échos. Victor Brombert observe d'ailleurs à ce propos que "[l]a frénésie de désir et l'impossibilité de l'assouvissement sont chez [Flaubert] des thèmes permanents" (20).

Dans "Une aventure parisienne", l'héroïne est une lectrice avide de journaux mondains. Lasse d'une vie sans intérêt auprès d'un mari très quelconque, notaire provincial de son état, elle décide de partir pour la capitale en quête d'aventure et de l'homme idéal :

Elle songeait à Paris, sans cesse, et lisait avidement les journaux mondains. Le récit des fêtes, des toilettes, des joies, faisait bouillonner ses désirs. (UAP, I, 329)

"Quête", plutôt que "recherche" ou "poursuite", est le terme qui convient, comme l'a noté Alison Fairlie, dans la mesure où le premier est "susceptible de suggérer l'élément d'idéalisation qui sous-tend ces mini-Odyssées : idéalisation, cela va sans dire, où le dosage fort complexe de naïveté, de sensibilité et de stéréotypes sera destiné à mainte déception" (21).

Mot également repris par Anne-Lise Blanc pour qualifier le voyage entrepris par l'héroïne anonyme dans "Une aventure parisienne", "au terme d'une quête désespérante, le "hasard" lui fait enfin rencontrer un des écrivains célèbres qu'elle rêve de connaître : Jean Varin" (22). Mais, là encore, cette volonté de prendre en main son destin aboutit à une désillusion, à un échec. D'ailleurs, le principe même du récit d'une désillusion repose sur

---

<sup>20</sup> Victor Brombert, *Flaubert*, Paris, Seuil, 1990, p. 9. (coll. "Écrivains de toujours")

<sup>21</sup> Alison Fairlie, "La quête de la femme à travers la ville dans quelques oeuvres de Flaubert" in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, P.U.F., 1983, p. 77.

<sup>22</sup> Anne-Lise Blanc, "Écart et séduction dans « Une aventure parisienne »" in *Maupassant multiple*, Toulouse, P.U.M., 1995, p. 68. (C'est nous qui soulignons).

une série d'illusions qui vont crescendo jusqu'à la chute brutale. En mal d'amour et de tendresse, victime d'un mari incapable de lui en donner et dépourvu aussi bien de charme que d'imagination, l'héroïne, partie vers l'aventure amoureuse, ne trouvera pas davantage satisfaction auprès de son amant. Anne-Lise Blanc <sup>(23)</sup> parle même d'une parabole du désenchantement comme dans *Une Vie* de Maupassant et ce que l'on voit aussi se dessiner dans *Madame Bovary* de Flaubert <sup>(24)</sup>.

Traiter une fois de plus ce thème relève de la redite, du rabâchage, pourrait-on penser. Toutefois, ce qui surprend ici n'est évidemment pas l'argument du récit dont on peut deviner le dénouement, (c'est dans la manière d'aborder le sujet que tout se joue) ce n'est pas tant l'histoire qui est remarquable, mais la façon de la raconter. L'auteur a recours à un procédé narratif original qui se tient par la présence d'un narrateur misogyne et ironique dans l'incipit, émettant des considérations très générales et attendues sur la femme, par la mécanique du récit comportant une phase montante (correspondant aux attentes, aux expectatives) et une phase descendante (comprenant la désillusion) et par sa conclusion à valeur symbolique où l'on voit que les rêves du personnage féminin sont définitivement brisés.

Dans la première phase, où prédomine l'aspect itératif des verbes à l'imparfait, l'héroïne vit absorbée dans ses rêveries et ses lectures mondaines :

Elle apercevait Paris dans une apothéose de luxe magnifique et corrompu.

Et pendant de longues nuits de rêves, [...], elle songeait à ces hommes connus dont les noms apparaissent à la première page des journaux comme de grandes étoiles dans un ciel sombre ; et elle se figurait leur vie affolante, actes des continuelles débauches, des orgies antiques épouvantablement voluptueuses et des raffinements de sensualité si compliqués qu'elle ne pouvait même se les figurer. (UAP, I, 329-330)

---

<sup>23</sup> Cf. *op. cit.*, p. 71.

<sup>24</sup> Pour en savoir plus sur le fonctionnement du désir chez Emma Bovary, voir "Emma e o desejo" in *Tradição e Ruptura - Ensaios* d'Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 16-20.

Ce penchant romanesque est mis en évidence par les verbes exprimant le travail d'imagination tels que "apercevoir", "songer" et "se figurer". Mais tout ici renvoie à l'imagination débordante de la jeune femme caractérisée par les substantifs à charge thématique lui conférant soit une dimension féérique comme "Paris", "apothéose", "luxe", "étoiles" et la gloire de "ces hommes connus", soit une dimension orgiaque telle que "vie affolante", "débauches" et "orgies", et par les tropes promouvant les effets de contraste, en l'occurrence, "magnifique et corrompu", "comme de grandes étoiles dans un ciel sombre" et "épouvantablement voluptueuses".

Puis vient brutalement la phase descendante du conte qui correspond au moment où la femme en compagnie de l'amant occasionnel se surprend à mesurer toute l'étendue de sa détresse. Son parcours, comme dans les récits d'apprentissage, lui aura permis de confronter ce qu'elle imaginait et la réalité de cet univers tant désiré pour constater qu'il ne diffère pas tellement, au bout du compte, de celui qu'elle voulait quitter. En outre, l'image du mari donnée au début correspond à l'image de l'amant, Jean Varin, esquissée à la fin du récit : un homme petit, gros qui ronfle en dormant la bouche ouverte. Nous sommes bien loin des mondains, de ces "grandes étoiles dans un ciel sombre".

Cette analogie plaisante et ironique que l'on trouve dans les descriptions du mari et de l'amant a amené Anne-Lise Blanc à constater que ce conte possède un schéma circulaire "ou peut-être [un] schéma spirale en ce qu'il y a surenchère dans le dégoût d'une description à l'autre" (25).

Il convient de souligner la valeur symbolique du lieu où le personnage féminin prend conscience de sa désillusion. Il s'agit en effet d'un endroit clos, plus précisément d'une chambre, "véritable noyau de l'espace privé" (26), selon Claudine Giacchetti. Contrairement à ce que soutient Gilbert Durand, qui voit dans l'espace clos un monde intra-utérin et, par conséquent, un refuge (27), il s'avère que dans "Une aventure

<sup>25</sup> In "Écart et séduction dans « Une aventure parisienne »", *op. cit.*, p. 71.

<sup>26</sup> Claudine Giacchetti, *Maupassant – Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993, p. 19.

<sup>27</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 280.

parisienne” la chambre n’est pas comparable à un nid d’amour mais plutôt à un endroit condamné comme un tombeau dans lequel resteront à jamais murés tous les espoirs que l’héroïne pouvait alimenter. Nous pourrions presque affirmer qu’il existe dans ce conte une dichotomie entre l’espace clos à l’effet inhibiteur, voire castrateur, et l’espace ouvert, comme Paris, qui invite à l’épanouissement, aux rêves, à la fantaisie : le topos consacré de la plénitude. Notre interprétation va dans le sens de ce qu’affirme Claudine Giacchetti dans *Maupassant – Espaces du roman*, notamment dans le chapitre dédié au roman *Une Vie* de Guy de Maupassant où elle étudie la fonction symbolique de la chambre à coucher :

[...] la valorisation de la chambre est fréquente chez Maupassant : c’est un lieu ambivalent où se formulent des désirs contradictoires, où ont libre cours les tendances obsessionnelles, les angoisses et les hallucinations. Lieu du rêve et des révélations de l’inconscient (désirs informulés, manifestations non contrôlées des émotions profondes), la chambre peut aussi devenir le “lieu-prison” qui enferme le personnage, entrave tout mouvement, tout effort de l’imagination. <sup>(28)</sup>

Cette chambre sur laquelle l’héroïne avait bâti de grandes espérances, où elle se promettait d’accéder au bien-être, à son épanouissement, se révélera être le lieu de toutes ses déceptions et désillusions.

Outre le recours à la chambre située en dehors de la sphère du mariage, la quête du plaisir chez la femme peut s’accomplir dans la chambre conjugale même. Dans “Marroca”, la chambre de l’héroïne devient le lieu privilégié de tous les dangers et de tous les plaisirs : espace équivoque de la transgression et de l’ambiguïté, des émotions intenses, des sensations fortes, des amours interdites, des risques grisants, pouvant basculer dans l’homicide. Ici, selon Claudine Giacchetti, “la chambre [...] va perdre sa fonction protectrice et sécurisante” <sup>(29)</sup>.

---

<sup>28</sup> *Maupassant - Espaces du roman, op. cit.*, p. 46.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

Effectivement, présenté comme un espace en porte-à-faux sur le point d'exposer ses principaux acteurs au courroux de ceux qui pourraient les prendre en flagrant délit d'adultère, la chambre conjugale et adultérine reste, dans "Marroca", un lieu érotique et érotisé, contrairement à la chambre dans laquelle se déroule "Une aventure parisienne". C'est dans cette atmosphère tendue que l'héroïne parvient à assouvir ses désirs. Elle prie 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 est sous-entendu qu'elle se donnera à son amant avec un emportement et une férocité redoublés :

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 grands yeux fixes, où germaient de nouveaux désirs. (M, I, 375-376)

Heureusement, Marroca n'a pas eu besoin d'utiliser la hachette qu'elle garde à portée de main pour tuer son mari au cas où il la surprendrait avec son amant. Il ne fait aucun doute qu'elle l'aurait exécuté et elle le laisse sous-entendre à son amant.

En opposition à l'idée défendue par Claudine Giacchetti qui estime que les femmes chez Maupassant ne peuvent vivre leur sexualité que dans le désir de la fertilité, Marroca prouve qu'elle peut tout à fait accéder au paroxysme de l'amour et de la passion sans passer par le maternel, mais plutôt par le criminel. Serait-ce l'exception confirmant la règle ?

Quoi qu'il en soit, le point de vue présenté par ce critique se tient parfaitement quand on aborde "Noite no rio" de Fialho. Effectivement, ce que l'héroïne désire dans l'union charnelle, c'est l'accomplissement de sa nature maternelle. De manière significative, Fialho de Almeida situe son récit au bord du fleuve, au beau milieu de l'eau,

symbole même de la fécondité. Sa fonction représentative est très importante. Comme l'a remarqué Gaston Bachelard, l'eau est avant tout un élément ambivalent ; si elle peut ici évoquer la vie, l'abondance, la prospérité, elle peut également renvoyer au mystère, aux profondeurs d'on ne sait quel royaume aux pouvoirs maléfiques, à la mort, le contexte jouant un rôle non négligeable <sup>(30)</sup>. Ainsi l'eau associée à la nuit chez l'écrivain portugais devient-elle la métaphore des pulsions érotiques et des instincts de mort, ce qui nous fait dire que, dans le cas de Lia, la fécondité n'est pas synonyme de générosité, mais bien d'avidité.

Les contes cités jusqu'à présent semblent illustrer l'atmosphère régnante dans notre corpus : nous avons en effet accompagné des variations sur le même thème, celui de la quête d'une plénitude physique, mais aussi mentale, entreprise par des femmes qui revendiquent le droit de vivre totalement leur libido, par la recherche de sensations nouvelles. Mais ce parcours est piégé car, aussi bien dans la production de Guy de Maupassant que dans celle de Fialho de Almeida, la femme est condamnée d'avance, soit à payer la rançon de son courage et de ses aspirations au prix de sa déchéance et de son abandon, soit à voir ses illusions converties en dégoûts et mépris. Ce cas de figure est valable pour toutes les femmes, de tout âge, de toute origine et de toute condition. À ce propos, Louis Forestier dira qu'"elle [la femme] est l'objet d'une observation souvent dénouée d'aménité. Vraiment, elle est objet : soit qu'on la brise ou qu'on en joue" <sup>(31)</sup>. Il arrive aussi que la femme se brise elle-même, qu'elle se détruise par caprice, au nom de l'envie du neuf, de la curiosité de goûter aux délices des relations extraconjugales ou des rapports hors-normes. Ce qui vient à confirmer la remarque suivante faite par le même essayiste : "la femme est aussi un être capricieux, velléitaire comme un enfant" <sup>(32)</sup>.

---

<sup>30</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1964, pp. 18-19.

<sup>31</sup> Louis Forestier dans sa préface de *Boule de Suif, La Maison Tellier*, Paris, Gallimard, 1973, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 17. Cette remarque est également valable pour l'héroïne de "Première neige" (I, 1094). Le personnage féminin va jusqu'à mettre sa vie en danger afin d'acquérir le calorifère qui lui apportera le confort tant souhaité dans les hivers froids et pluvieux de la Normandie.

Le thème de la femme déçue revient dans les textes marqués par le naturalisme de telle sorte que David Baguley affirme que l'on a "affaire à un mythe naturaliste" (33). De fait, dans bon nombre d'ouvrages qui s'inscrivent dans ce programme esthétique, la femme devient l'esclave de son corps, de sa propre chair, de ses instincts. La femme est foncièrement impure. Elle est la tentation et pousse l'homme à la déchéance.

Cette fatalité qui pousse la femme à agir selon sa nature lui confère une dimension tragique. Non pas au sens ancien que George Steiner réserve expressément aux tragédies gréco-latines dans son étude sur la mort de la tragédie (34) mais au sens apporté par Genette, à savoir que le tragique est d'ordre thématique et anthropologique et réside notamment dans le sentiment de l'ironie du destin. Ce qui nous rapproche de David Baguley lorsqu'il affirme que "le nouvel âge scientifique avait ses propres lois inexorables, non moins néfastes à la liberté individuelle et à la condition humaine, dont les écrivains naturalistes exploraient les virtualités tragiques" (35).

"Marroca" paraîtrait une exception : ce contexte africain où l'exotisme et l'appel de l'ailleurs et de l'inconnu déclenchent la douceur des rêveries et des sensations semble proportionner chez cette femme un bien-être enviable. En effet, l'héroïne, contrairement à toutes les autres, éprouve des sensations nouvelles et cultive la jouissance avec raffinement. Serait-elle la seule à avoir échappé aux pièges tendus par nos deux auteurs ? Rien n'est moins sûr. Dans son introduction au recueil intitulé *Les Soeurs Rondoli et autres contes sensuels*, Antonia Fonyi parle de l'existence d'un autre piège, d'un piège "doré" (36), d'un miroir aux alouettes, où il est question de goûter à satiété le plaisir des sens,

---

<sup>33</sup> David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p. 41. Yves Chevrel, quant à lui, affirme que le naturalisme voit la fin des mythes parce que ce courant esthétique n'a aucune référence à un récit fourni par la tradition, aucun effort de palingénésie, pluralité de significations. En vérité, comme le mythe apporte des réponses mais ne formule pas les problèmes, l'écrivain naturaliste qui s'appuie sur la science pour poser clairement les questions, ne peut que rejeter le mythe (ou le remplacer). In *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982, 1982, pp. 55-56. (coll. "Littératures modernes")

<sup>34</sup> George Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, Seuil, 1965.

<sup>35</sup> David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p. 74.

<sup>36</sup> Antonia Fonyi, "La sensualité selon Maupassant", *op. cit.*, p. 10.

que Mariane Bury définira ainsi : "Partir pour partir, en quête de sensations, d'une paix du corps et de l'âme, d'une plénitude enfin trouvée" (<sup>37</sup>), même si la femme sombrera dans un état de dépendance et d'instabilité psychique.

Si plénitude il y a, elle ne peut être que temporaire et fugace, l'état effectif d'un apaisement durable n'est qu'un mirage, qu'une vue de l'esprit. Certes, Marroca se donne sans réticences à son amant, mais qu'en sera-t-il quand il partira ? Celui-ci profite de l'occasion qui lui est offerte pendant son séjour pour faire l'expérience du désir que seule l'exubérance de l'Afrique peut provoquer, tandis qu'elle se consumera dans cette excitation proche de l'hystérie que le dangereux climat africain entretient.

Dans notre corpus, la femme doit sa chute à un écart de comportement, soit pour des raisons d'ordre héréditaire, soit pour des raisons d'ordre existentiel, marqué par un profond ennui qui rend la vie intolérable. Les explications que les naturalistes avancent habituellement pour interpréter cette chute reposent notamment sur les situations suivantes : le fardeau héréditaire de la mère ou de son éducation, comme dans "A Ruiva" et "A desforra de Baccarat", le comportement volage du mari, par exemple, dans "A desforra de Baccarat" et, surtout, le caractère pervers du genre humain incapable de maîtriser ses pulsions et ses tensions psychologiques, en l'occurrence, dans "Une aventure parisienne" et "Marroca". Aussi les femmes sont-elles les proies d'une carence toute naturelle qui les rend anxieuses, d'une sexualité mal vécue car celle-ci est culturellement l'objet de la répression exercée, en général, par l'homme. Le facteur social est également pris en compte par nos auteurs et, là aussi, on distingue deux cas de figure. Si le malaise dont il est question les pousse à transgresser les codes sociaux en vigueur, on verra que les femmes issues de la bourgeoisie ou de l'aristocratie franchissent volontiers le pas de l'adultère, comme dans "Une aventure parisienne" et "A desforra de Baccarat", tandis que les jeunes filles de condition plus modeste succombent facilement au désir des rapports pré-nuptiaux, comme dans "Os novilhos" et "A Ruiva". La sanction ne sera pas tout à fait la même : si dans le premier cas, il y a effectivement échec personnel et moral, il s'avère que

---

<sup>37</sup> *La Poétique de Maupassant, op. cit.*, p. 64.

les femmes de la bonne société s'en sortent sans avoir été stigmatisées tandis que les jeunes filles humbles font les frais d'une punition sans appel : c'est la déchéance sociale, l'une tombe dans l'abjection, l'autre dans la prostitution.

Il convient de remarquer ici que la prostitution est un cas de marginalité qui intéresse particulièrement les naturalistes. Yves Chevrel nous parle, entre autres, de l'analyse cruelle et minutieuse des Goncourt et de Huysmans, de l'étude de la totalité que les naturalistes vont mener à bien en explorant le fonctionnement et le "dysfonctionnement" de son système :

Il faut voir [chez les écrivains naturalistes] une prédilection malsaine pour ce qui est bas. [...]. Le naturalisme est en effet partie prenante dans la recherche à laquelle s'évertue la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle : la distinction entre le normal et le pathologique. <sup>(38)</sup>

La marginalité ne peut donc qu'intéresser les naturalistes. Yves Chevrel mentionne à titre d'exemple le court roman de Huysmans sous-titré *Histoire d'une fille* qui aborde en profondeur le thème de la prostitution <sup>(39)</sup> et dont le canevas est aujourd'hui des plus attendus. Dans le même registre, nous avons le cas de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt qui raconte l'histoire d'une jeune paysanne, montée à Paris à l'âge de quatorze ans : elle tombe amoureuse de Jupillon, un homme qui, loin de l'aimer, l'exploite ; abandonnée et ayant perdu la petite fille née de leur union, Germinie ira de dégradation en déchéance et mourra exténuée. On pourrait enfin citer la plus connue des courtisanes, Nana de Zola, dont le parcours en dents de scie, mais dans un mouvement ascendant, s'achèvera sur une situation tragique de délabrement physique, symbolisant ainsi sa noirceur morale. Elle paie par où elle a pêché.

---

<sup>38</sup> In *Le Naturalisme*, op. cit., pp. 101-102.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 103.

Pour parler de déchéance, Fialho de Almeida, qui est bien plus cru dans ses descriptions que Maupassant, ne ménage nullement la sensibilité du lecteur lorsqu'il parle de la tentation de la chair dans ses contes. Les protagonistes de "A Ruiva" et "Os novilhos" illustrent bien les topoi naturalistes ; la décadence de la femme se joue en trois temps : elle commence par la perte de l'honneur, passe par la dissolution de l'être et de l'identité pour aboutir à la dégradation ultime.

Il est remarquable que les aventures vécues par les personnages féminins naissent d'un événement particulier qui rompt avec leur vie de tous les jours, d'une occasion qui leur est offerte et qu'elles saisissent aussitôt. Et puis, comme l'affirme David Baguley, "la chair est toujours faible devant les pulsations du sang, car le drame de la vie de ces personnages se joue dans leurs veines" (40).

Mais le dénouement adviendra par la conscience de la désillusion, idée forte sur laquelle se construit chacun des textes en étude car, dès que les femmes sont prises dans l'engrenage routinier auquel leur condition sociale et leurs prédispositions psychosomatiques ne permettent pas d'échapper, toutes leurs aspirations s'évanouissent entièrement et tous leurs rêves finissent par se briser dans cette existence monotone à laquelle elles sont condamnées.

De surcroît, l'approche de la monotonie, déjà très présente dans *Une Vie*, est selon Gérard Delaisement dans *La Modernité de Maupassant*, l'héritage de pensées profondes que Schopenhauer a transmis à la postérité. Pour ce critique, "Sur l'eau" et *Une Vie*, traitent, en profondeur, le problème de l'existence sans but et sans espoir qui tend vers "le néant de la pensée et de l'esprit, le néant de l'homme" (41).

Si la routine est donnée comme principale cause, notamment dans "Une aventure parisienne" et "Au bois", d'autres sont également présentées. C'est ainsi que quelques contes ont des dénominateurs communs : l'insignifiance des êtres racontés, la médiocrité

---

<sup>40</sup> In *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 78.

<sup>41</sup> In *La Modernité de Maupassant*, op. cit., p. 100.

de leur existence et de leur vie conjugale. Ce qui explique, par ailleurs, chez ces femmes, la recherche d'une compensation en dehors du mariage, qu'elles trouvent avec difficulté et jamais comme elles l'auraient vraiment souhaitée. Cela est vrai dans *Pot-Bouille* de Zola comme dans "Une partie de campagne" de Maupassant : les amants ont à peine le temps de s'étreindre que déjà un abîme les sépare à jamais.

En vérité, Guy de Maupassant, tout comme le groupe de Médan, cultive et le pessimisme à la manière d'un Schopenhauer et le banal à la manière d'un Flaubert, même si ce dernier ne s'est pas lassé de proclamer son dégoût pour la réalité ainsi marquée. Dans *La Poétique de Maupassant*, Mariane Bury reconnaît que "[Maupassant] porte sur le monde un regard radicalement pessimiste" (<sup>42</sup>). Influencé par ses maîtres - Flaubert et Schopenhauer -, Maupassant observe l'existence d'un air détaché et désenchanté. C'est sans doute pour cette raison que l'on retrouve dans notre corpus (comme d'ailleurs dans l'ensemble de ses oeuvres), tel un leitmotiv, ce "sentiment de solitude morale, présent dans l'amour même qui ne peut être heureux, accompagné de l'ennui de vivre" (<sup>43</sup>).

Il est vrai que, d'une manière générale, l'homme du XIX<sup>ème</sup> siècle est rongé par le pessimisme. Si le mal du siècle post-romantique enfermait encore de l'énergie en gardant la foi en la nature, en l'humanité ou en Dieu, l'homme fin de siècle ne croit plus en rien. Baudelaire, lui-même, dans "Le balcon" évoquait déjà les moments éphémères de bonheur passés avec la femme aimée. Dans "Spleen", c'est l'évocation de la phase aiguë du malaise baudelairien :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle  
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; (<sup>44</sup>)

<sup>42</sup> In *La Poétique de Maupassant*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>44</sup> Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard. (coll. "Bibliothèque La Pléiade")

Ce mal du siècle présent également chez les écrivains réalistes-naturalistes fait dire à David Baguley :

[O]n ne saurait, bien entendu, attribuer les attitudes désabusées des écrivains naturalistes à la seule influence de Schopenhauer, pour étendue qu'elle soit. Si les naturalistes sont tout à fait disposés à accueillir les théories les plus pessimistes du philosophe allemand, c'est qu'ils y trouvent moins des révélations que la confirmation, l'élaboration et la justification de convictions qui leur tiennent déjà à coeur. <sup>(45)</sup>

En tout cas, comme pour l'écrivain français, on trouve chez Fialho de Almeida un amer défaitisme et une vision désabusée de la vie quotidienne : ses contes sont aussi pour lui le moyen d'exposer les analyses crues et implacables sur les sentiments que le genre féminin secrète.

Aussi, dans "A desforra de Baccarat", le lecteur est-il surpris par cet effet de contraste entre le discours poli et plein de sous-entendus et l'attitude volontaire, sans ambages, que Beatrice adopte lorsqu'elle se donne à son amant. Dans "Une aventure parisienne", l'héroïne finit en bout de parcours par dissiper ses illusions et devient le truchement de la pensée philosophique dans laquelle l'auteur s'inscrit. Consciente de l'insignifiance de son acte, elle tirera une leçon de son escapade : parce qu'il s'agit d'une société faite et commandée par des hommes, l'ennui est le propre de son existence mais que l'habitude est un lénitif qui la rend supportable.

Au bout du compte, la quête de l'épanouissement et la recherche de sensations nouvelles et intenses chez les femmes aboutissent à l'adultère, à la promiscuité et à la prostitution, c'est-à-dire à la perversion de leurs conduites. Une fois le premier pas fait, elles iront jusqu'au bout de leurs envies obsessionnelles.

C'est ce que l'on peut voir dans "Os novilhos" où l'accouplement d'une génisse et d'un bouvillon, la nuit de la Saint-Jean, déclenche chez les protagonistes, la jeune Rosária

---

<sup>45</sup> In *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 102.

et son voisin Pedro, qui les regardent, la subite envie de les imiter. La tension qui prélude cette attirance physique réciproque est en effet traduite par le regard :

E ambos imóveis, sem querer avançar, ficaram a olhar-se no turbilhão do rebanho.

(ON, 22)

Devant la force masculine de Pedro, presque animale, mise en relief par sa respiration halletante et sa musculature exubérante,

[...], narinas frementes, circulação de bovino nas formas atléticas [...]. (ON, 22)

La tension monte, se produit alors un phénomène de magnétisme puissant, et la raison n'a plus de prise sur Rosária :

Trémula e muda, a pobre achegava-se sem ousar fitá-lo, receando a primeira palavra, qualquer ousadia permitida pelo abandono do sítio. (ON, 23)

En fait, cette apparente fragilité et 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, Rosária essaie (et elle y parvient sans difficultés) de s'approcher, de le bousculer et de le soumettre. Elle est ainsi presque sûre de gagner son amour :

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

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 vouée au tourment et marque le début de la fin d'un bonheur entrevu. Mais nous n'en sommes pas encore là. Voyons comment se déroule l'enclenchement du processus de l'assouissement de Rosária et celui de l'asservissement de Pedro. Rosária souhaite de tout coeur, ou plutôt, de tout son corps faire l'expérience de sensations jamais éprouvées jusqu'alors. Cette exacerbation des sens est rendue par une longue phrase à la respiration suggestive, où la coordination "e" est très rapidement remplacée par la virgule, ce qui décrit en détail les changements opérés dans son corps de femme :

E ao mesmo tempo, do fundo do seu ser e do coração das mais pequeninas regiões do seu corpo, um esbraseamento, uma angústia, uma incoerência de gozos inatos, subiam-lhe à epiderme, alargando-se, chispando, ocultando as suas vibrações fulminantes sob a máscara da tranquila postura que tomara. (ON, 26)

Ce bouillonnement des désirs à fleur de peau est non seulement mis en relief par l'expression temporelle qui initie la description de cette réaction mais également par le superlatif "das mais pequeninas" associant le détail du corps à ses profondeurs. Puis se succèdent les effets suivants : "um esbraseamento" des sens, "uma angústia" que l'inconnu suscite, "uma incoerência" de la pensée, accompagnés d'un déterminant qui insiste sur le caractère indéfinissable de ces sensations. À remarquer enfin le rythme ternaire des propositions participiales donné par les verbes "alargar", "chispar" et "ocultar" qui insuffle un crescendo à ce débordement de féminine ardeur, menant à la réalisation du désir :

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 parfaitement le paroxysme auquel les sens de Rosária sont portés. Ces énergies souterraines et irrésistibles 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 en effet évoquer une attitude de supplication, l'auteur ne fait que souligner les caprices incontrôlés chez la femme.

Étant donné que l'assouvissement des passions affectives et charnelles ne se confirme jamais chez Fialho de Almeida, Rosária verra ses aspirations frustrées. En effet, bien qu'il ne soit pas indifférent aux charmes de la jeune fille, Pedro, un garçon raisonnable et respectueux des conventions morales et sociales tout comme de l'amour pur et chaste, revient à lui en s'opposant à la réalisation du désir. Les normes sociales et l'idéalisation de l'amour sont donc ici les causes de l'empêchement dont la jeune fille fait les frais. Outrée, frustrée, elle n'entend pas en rester là :

Rosária inda ficou a vê-lo, ladeiras acima, de manta ao ombro, desolada pela recusa e quase cheia de desprezo por semelhante honestidade. E a caminho do monte ia furiosa, com ganas de se dar ao novilho branco da Mourisca. (ON, 27)

De ce fait, Rosária va connaître dans l'excipit le dernier degré de la déchéance. Pour taire en elle les affres de l'humiliation et de l'insatisfaction, elle ne craint pas de se déshumaniser :

E ali mesmo, esfaimada como uma bécora, Rosária se entregou. (ON, 27)

Si elle parvient à combler sa libido, c'est au prix de l'annulation de l'affect. Elle n'appartient plus au genre humain, elle régresse au genre animal. Ce n'est plus une femme, c'est une truie. L'expression locative qui traduit la perte totale 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.

Cette recherche de sensations caractérisant la femme chez nos deux conteurs appelle l'exploration de pratiques et de penchants dont il faut maintenant parler.

## 2. La perversion et le macabre

Pour Georges Bataille, l'érotisme des corps repose sur une part de sinistre, de lourdeur, de perversion et de macabre :

L'érotisme des corps a de toute façon quelque chose de lourd, de sinistre. Il réserve la discontinuité individuelle, et c'est toujours un peu dans le sens d'un égoïsme cynique. [...]. Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. <sup>(46)</sup>

C'est à partir de ce postulat que nous étudierons la construction des créatures féminines, afin de montrer qu'elles ne peuvent s'ériger en héroïnes de ces récits que travaillées selon cette perspective. En suivant la démarche de Bataille, nous allons établir un rapport entre érotisme et déséquilibre, érotisme et perversion, érotisme et mort.

L'image que donnent les personnages féminins de Maupassant et de Fialho est celle de femmes anxieuses, rusées et viles. L'occasion nous a déjà été donnée de signaler l'importance de l'incipit d'"Une aventure parisienne" qui résume, pour ainsi dire, l'idée

---

<sup>46</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éd. de Minuit, 1957, pp. 26-28.

que ces deux auteurs se font des femmes. De la paysanne débauchée à l'aristocrate névrosée en passant par la bourgeoise corrompue, les femmes choisies semblent représentatives de l'image de la femme, telle qu'elle était, en général, conçue à cette époque. La voie que Fialho et Maupassant ont adoptée pour la décrire en dénonçant sa faiblesse et ses maux, peut également expliquer le sort que la société lui réservait. Comme l'affirme Louis Forestier :

La saveur de l'insolite pimente les goûts amoureux de la femme. L'image ainsi reflétée renvoie à l'idée que certains se font de "notre petite compagne", un peu sphinx, un peu féline, un peu vampire : inassouvie, perverse, inconnaissable. <sup>(47)</sup>

Héritiers de la tradition judéo-chrétienne qui a culpabilisé la pulsion sexuelle, Guy de Maupassant et Fialho de Almeida semblent tous deux entretenir une vision négative, voire démoniaque de la sexualité chez la femme : celle-ci n'est que l'expression de la débauche, de la névrose, de la désorganisation.

Au premier abord, il semblerait que leur approche de la transgression ne découle pas d'un besoin de choquer le lecteur, mais d'une volonté, inhérente au naturalisme, de montrer ce qui constitue la réalité la plus cruelle, sans rien omettre. C'est pourquoi le vice, la perversion et le macabre, c'est-à-dire tout ce qui se rattache à la corruption de la pudeur et de la vertu, occupent une place non négligeable dans leurs oeuvres, notamment dans les contes qui nous intéressent.

Il n'empêche que le traitement inhabituel de tous ces excès s'affirme au moyen de frapper l'esprit des lecteurs. Nos auteurs en étaient totalement conscients et ont su, mieux que la plupart de leurs congénères, en tirer profit dans un projet à la fois artistique et pédagogique, sans tomber dans la sensation gratuite. En ce sens, on peut dire qu'ils rejoignent la vision esthétique des écrivains fin de siècle qui cherchent à travailler des

---

<sup>47</sup> In la préface à *Boule de suif - La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 17.

thèmes jusqu'alors négligés. Écrivains et artistes se réfugient eux-mêmes dans les mondes du plaisir offerts par l'opium ou le stupre, c'est-à-dire dans "les paradis artificiels", selon l'expression consacrée par Baudelaire. Par ailleurs, c'est, selon Gérard Peylet, à cette époque que la littérature se tourne vers les fantasmes, les dérèglements et la névrose (<sup>48</sup>). Guy de Maupassant et Fialho de Almeida s'intéressent justement à la névrose et à la sexualité, qu'ils se proposent de comprendre en décrivant ce que le système social condamne et refoule. En effet, l'étude de ces déviances leur permet non seulement de mieux appréhender le développement des perversions défiant la nature et la société mais encore de démonter le processus d'autodestruction favorisé par l'exaltation de l'anormal, notamment chez les femmes.

Aussi n'est-il pas notre intention d'aborder le problème de la prostitution institutionnalisée (bien que dans "A Ruiva" (<sup>49</sup>) il serve de toile de fond), du fait que nos protagonistes ne sont pas des filles de joie animant des maisons closes comme dans "Boule de suif" ou "La Maison Tellier". Elles sont, bien au contraire, des femmes banales apparemment respectées et respectables. Nous ne parlerons pas non plus de l'homosexualité ni de l'inceste, thèmes chers aux naturalistes, travaillés par Maupassant respectivement dans "La Femme de Paul" et "Le Port". Nous nous concentrerons plutôt sur des personnages anodins, assez bien intégrés dans la société et plongés dans la routine, qui, sous la pression de désirs latents, basculent subitement dans l'impureté et la tromperie, la brutalité et la transgression.

Pour parvenir à ses fins, la femme use de sa coquetterie, de sa ruse et de sa rouerie. Comme Dalila, la femme qui livra Samson aux Philistins après lui avoir coupé les cheveux

---

<sup>48</sup> Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 – Entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, 1994, pp. 27-33.

<sup>49</sup> On pourrait à ce propos parler de Marcelina : c'est elle qui conseille, à plusieurs reprises, Carolina de vendre son corps. Costa Pimpão, citant Mariano Pina, la présente ainsi : "Marcelina parece-lhe a personagem" onde há mais estudo psicológico, onde há mais alma; "João e Marcelina" são dous estudos fisiológicos, dous exemplos frios e inertes a que falta todo o calor duma consciência, a que faltam dous cérebros que pensem, que queiram, que resolvam"; cf. Costa Pimpão, *Fialho – Introdução ao Estudo da sua Estética*, op. cit., p. 153.

dans lesquels résidait sa force, nos héroïnes cherchent à neutraliser leur objet de désir ; mais Maupassant et Fialho choisissent presque toujours de donner la possibilité aux rôles masculins d'échapper à la perfidie conjuguée au féminin. La carte maîtresse des hommes, est son statut particulier que la société lui confère et son souci des convenances tandis que l'atout majeur des femmes semblent être la perversion et la lascivité tentatrice.

L'idée de perversion et de lascivité tentatrice est patente dans "Noite no rio". Dangeureuse comme une mante religieuse, l'héroïne se révèle prête à dévorer l'homme qui se trouve à ses côtés. Tout en elle évoque l'image de la femme mi-ange mi-démon, se rangeant ainsi parmi l'archétype féminin de la femme fatale à l'opposé de la femme fragile incarné par *Maria*, dans *Frei Luis de Sousa* d'Almeida Garrett ou bien par Prurinha, dans *Só* d'António Nobre. Les étreintes échangées entre Lia et son amant sont brutales et quasi bestiales, répondant à la réflexion que Schopenhauer fait au sujet de l'amour qu'il voit comme un besoin instinctif de procréer. L'issue de cette rencontre constitue en fait un piège tendu par la nature pour assurer la relève du genre humain. C'est ce qui explique le comportement de la jeune femme, prête à renoncer à sa condition humaine pour pouvoir assouvir ses sens. En effet, Lia s'efface dans le récit : elle ne prononce pratiquement aucun mot. Tout ce que l'on sait d'elle dépend du discours du narrateur-personnage qui finit par annuler son identité : Lia devient "a deliciosa pescaria" (NNR, 36), c'est-à-dire un simple amusement pour lui.

De surcroît, il semble que l'héroïne s'apparente à un être aquatique, telle une sirène pour qui le fleuve, l'eau, constitue son élément naturel. Ce milieu pèsera de toute son influence sur le comportement de Lia. Cette eau, au fonctionnement dysphorique, qui ne conduit pas à une vision heureuse et harmonieuse de la vie, paraît contrarier la pensée de Gaston Bachelard, pour qui "l'eau est portée au bien" (<sup>50</sup>), en se rapprochant plutôt de celle

---

<sup>50</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1964 [1942], p. 191.

travaillée par Fernando Pessoa, au dire d'Y. K. Centeno, synonyme de négativité<sup>(51)</sup>. Il en va de même dans le conte dont il est question.

L'amour s'apparente ici à une relation chargée de violence, rassemblant bourreaux et victimes, tout comme le dira Georges Bataille : "le partenaire féminin de l'érotisme [apparaît] comme la victime, le masculin comme le sacrificateur"<sup>(52)</sup>.

Dans "Une partie de campagne", on trouve une forme de violence identique, notamment dans la description de la scène d'amour :

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

Dans la séquence des phrases se juxtaposant, Maupassant donne à voir l'évolution de la scène, mais aussi à comprendre toute la violence de l'amour exprimé par 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", renvoyant à la continuité de la lutte amoureuse et ainsi à la répétition de la violence.

Apparemment violentée, profondément consentante, Mlle Dufour a gardé un souvenir impérissable. De sorte qu'elle revient un jour à l'endroit de ce premier bonheur accompagnée d'un mari qu'elle n'aime pas, sans doute pour évoquer ces sensations jamais plus éprouvées. Mlle Dufour semble ainsi donner raison à Georges Bataille lorsqu'il affirme que "le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation"<sup>(53)</sup>.

---

<sup>51</sup> Y. K. Centeno, *Fernando Pessoa : o Amor, a Morte, a Imaginação*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1985, p. 25. (Col. "Ensaaios", n° 10)

<sup>52</sup> In *L'Érotisme*, op. cit., p. 25.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 23.

Dans "A Ruiva", on trouve une scène dont les ficelles sont assez semblables, quoique l'ambiance soit tout autre : la nature enivrante et le chant du rossignol d'"Une partie de campagne" cèdent la place aux cris lugubres du hibou et aux "blanches sépultures glacées" d'un cimetière, servant de cadre à la relation de Carolina et de João. Toutefois, l'isolement est, dans les deux cas, la condition qui encourage le jeune homme à passer à l'acte et à forcer la volonté de la jeune fille :

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 premia os seios crespos e redondos, de mulher inviolada. Carolina tentava embalde arrancar-se ao amplexo. (AR, 37)

Et plus loin :

O João dobrou-a vigorosamente, como se quisera partir-lhe os ossos.

- Cala-te, cala-te! dizia-lhe. (AR, 38)

Mais elle succombe aux plaisirs de la chair et finit par se laisser prendre :

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...

E, como na corrente murmura de um rio que vai fugindo, entregou-se-lhe toda, [...].

(AR, 38)

De la violence du viol, on aboutit à la "petite mort" dont Carolina rêvait de faire l'expérience. La scène se déroule en trois temps : la neutralisation de la victime, choisie et préparée, exprimée par les participes passés "agarrado" et "apertada" ; puis la violation

illustrée par l'imparfait duratif "premia" (gestuelle agressive) jusqu'à l'irréparable acte souligné par le prétérit "dobrou" (gestuelle violente) et par l'impératif "cala-te!" (parole intimidante) 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..."

Outre la violation, la perversion puise également ses énergies dans l'amour extraconjugale. C'est ce que l'on pourra vérifier dans l'épisode de l'adultère commis par Mme Dufour avec l'un des canotiers, mais surtout dans les contes "Marroca" et "A Desforra de Baccarat", où les protagonistes féminins ne se complaisent que dans l'infidélité.

Dans son étude sur *Le Naturalisme et ses genres*, David Baguley rappelle qu'il s'agit d'un thème récurrent dans la littérature française depuis ses origines mais particulièrement cher aux naturalistes : "[c]e thème revient dans la littérature naturaliste avec une insistance particulière, dépourvu de tout élément héroïque, chevaleresque ou romanesque [...]"<sup>(54)</sup>.

Sans vouloir établir la sociologie de la condition féminine à l'époque, on notera que l'épouse bourgeoise s'érotise au XIX<sup>ème</sup> siècle, comme l'a fait remarquer Alain Corbin <sup>(55)</sup>. C'est ce qui semble se produire dans les contes mentionnés ci-avant. Qu'elle soit bourgeoise ou aristocrate, la femme prend conscience de son corps et de ses envies <sup>(56)</sup>. Elle ne craint plus la transgression pour assouvir ses manques : rien d'étonnant donc à ce

---

<sup>54</sup> In *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 170.

<sup>55</sup> "La fascination de l'adultère" in *L'Amour et la sexualité*, Paris, Seuil, 1985, éd. Georges Duby, p. 35.

<sup>56</sup> En fait, la nouveauté réside ici dans le passage du rôle passif auquel la femme bourgeoise était cantonnée à un rôle actif de femme ne craignant point de prendre les initiatives. Mais, peut-être est-elle redevable aux femmes libertines que la littérature érotique du XVIII<sup>ème</sup> siècle a portraituré, notamment avec *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos et autres textes du marquis de Sade. À la différence que la libertine se dévergondait pour l'amour du jeu tandis que la bourgeoise du XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est pour chasser l'ennui. D'ailleurs, dans *Notre Coeur* de Maupassant, le narrateur Lamarthe critique "la femme moderne", imbue d'"égotisme féminin", qu'il oppose aux "femmes d'autrefois, les femmes à âme, les femmes à coeur, les femmes à sensibilité" in *Romans* de Maupassant, Paris, Gallimard, 1987, p. 1047. (coll. Bibliothèque de La Pléiade)

que nos héroïnes, particulièrement dans “Marroca” et “Une aventure parisienne”, cherchent en dehors du mariage le plaisir que leur union conjugale ne saurait leur procurer. Comme l’estime Georges Bataille, “le mariage est plus souvent considéré comme s’il avait peu de choses à voir avec l’érotisme [car il est le] cadre de la sexualité licite” (<sup>57</sup>). Pour connaître l’émoi, la femme ira donc choisir la voie de l’adultère : elle le fait sans aucune hésitation.

Dans notre corpus, les personnages sont des femmes perverses qui aiment la corruption et le désordre. C’est leur nature excessive, voire pathologique, qui constitue ce penchant pour la dépravation.

Aussi la fixation sur une personne ou sur une envie est-elle l’une des formes que peut revêtir la perversion. On la voit se manifester dans plusieurs contes, notamment dans “Marroca”, “A desforra de Baccarat” et “A Ruiva”. Elle prend l’apparence d’un pathos auquel on ne peut échapper. En effet, aussi bien chez Maupassant que chez Fialho, la fixation finit par vaincre la raison et plonger les personnages féminins dans une sorte d’aliénation. C’est le destin réservé, en l’occurrence, au premier rôle dans “A Ruiva”.

Dans ce conte, l’aliénation conduit le personnage jusqu’aux confins d’un univers fantastique. De ces vices étranges – envies irrésistibles à l’égard des défunts - résulte une angoisse profonde, une dérive des sens, un délire hallucinatoire, que l’on pourrait rapprocher du fameux tableau de J. H. Füssli intitulé *Le Cauchemar* (1780) :

E, no silêncio da mansarda, Carolina abria os olhos com um terror em que dançavam fantasmas sardónicos, com a cara do aprendiz. (AR, 18)

Chez Fialho de Almeida, le fantastique se développe sur le terrain de l’angoisse, de l’obsession et de l’incertitude qui sont, d’après Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*, les marques spécifiques du genre (<sup>58</sup>). En effet, le fantastique ne

---

<sup>57</sup> In *L’Érotisme*, op. cit., p. 121.

<sup>58</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

peut trouver sa dimension qu'en dehors de la raison et de la morale ; c'est l'espace privilégié de l'hésitation, de l'indéfinissable, de tout ce qui dépasse l'entendement humain.

Pourtant, il ne s'agit pas dans le conte d'un événement étrange et difficilement explicable survenu dans le quotidien. Il est plutôt question d'un désordre constituant un scandale logique et moral, au sens où il défie la raison et les conventions sociales. Ce désordre est l'aboutissement d'une expérience morale non maîtrisée à l'effet destructeur : à trop franchir la ligne de démarcation entre le sens moral et la curiosité morbide, Carolina finit par l'effacer, perdant tout repère. Perdue dans le vaste champ de ses besoins inassouvis et incapable de donner un sens à sa vie, l'héroïne de Fialho de Almeida est, comme dans "Le Horla", envahie par une angoisse profonde (une sorte de présence étrangère) qui épuise sa vie, qui la dévore intérieurement au point qu'elle encourt le risque de sa dissolution.

L'aliénation n'est pas la seule forme de perversion dans "A Ruiva" : le vice réside aussi dans le voyeurisme, comme l'atteste ce passage où Carolina est fascinée par ce qu'elle voit dans la maison de tolérance située en face de chez elle :

Da janela da sua mansarda, empinada sobre um banco de pinho, podia ver o que se passava na alcova dum pobre bordel fronteiro. Apagava a luz para não ser vista, subia ao banco, encostada à janela; e ali, durante horas, passava a espreitar o que fazia a vizinhança. Cenas equívocas desenrolavam-se por lá. Era tão curioso! A nudez impura dos contactos fazia-lhe regurgitar de dentro uma seiva cuja plenitude a estonteava. (AR, 16)

Ces scènes troubles et troublantes attirent sa curiosité et l'incitent à découvrir son corps. Elle aime à se voir à demi-nue, à observer ses formes, à essayer des poses susceptibles de provoquer l'apprenti menuisier :

No fundo do espelhinho estanhado, a sua figura iluminada pela vela de sebo tinha uma curva nítida e delicada. Sorriu-se para mostrar os dentes, pequeninos e miúdos, de gatazinha branca. [...] E ela mesmo se devorava com o olhar, examinando, ensaiando atitudes, cheia daquela forte figura do aprendiz de marceneiro. (AR, 28-29)

Cette érotisation de soi tend à l'onanisme, comme déjà signalée dans la phrase "[...] fazia-lhe regurgitar de dentro uma seiva cuja plenitude a estonteava" (AR, 16), illustrant la découverte de l'orgasme. Elle veut connaître son corps pour mieux découvrir l'amour avec son amant, pour l'heure, virtuel :

Dar-se-ia plenamente e sem reservas, com uma abundância louca de contactos, frenética e possuída dum alto desejo de o possuir. (AR, 28)

Cet extrait, par sa référence à l'excès ("plenamente e sem reservas"), montre jusqu'où peut aller sa fantaisie : pour elle, ni retenue ni tabou. Carolina veut posséder de manière absolue l'objet de son désir et être possédée de même, avec acharnement. Mais cette folie furieuse que le texte exprime par la charge sémantique de l'adjectif "frenética" et du participe passé "possuída" ne renvoie-t-elle pas à l'image de la forcenée ? Ne présage-t-elle pas un dénouement malheureux ? Cet indice, qui est l'annonce de la déchéance, est, en outre, mis en valeur par un récit enchâssé racontant l'enfance malheureuse de João qui fut orphelin de mère et maltraité par un père ivrogne, livré à lui-même dès l'âge tendre. Plus tard, c'est lui qui laissera Carolina en grand désarroi.

Le passage à l'acte sexuel est donc synonyme de perte de l'innocence et de la pureté, de glissement irréversible vers la souillure dans laquelle il n'y a ni salut personnel ni plénitude de l'être. C'est ce qu'on peut justement constater dans "Os novilhos" où, par le biais du langage et des parallélismes, des personnages et de la mise en scène, le texte

viendra affirmer que la pulsion sexuelle non maîtrisée se transforme en énergie négative, avilissante.

Effectivement, le récit aboutissant à l'accouplement bestial de l'héroïne et du bouvier, met en lumière la perversion qui en découle et la répugnance qui s'en dégage. C'est ce que synthétise l'excipit du récit en question.

Le conte illustrant le mieux la perversité dans l'amour est sans doute "A Ruiva". Cette oscillation perpétuelle du don de soi à la possession de l'autre, de la possession de l'autre au don de soi, est le thème central du récit. Le personnage féminin est présenté comme un rebut de la société : quoi de plus pervers que le besoin constant de toucher et de caresser les morts ? Selon Georges Bataille, à la vue d'un cadavre, l'horreur devrait être immédiate<sup>(59)</sup>. Pour Carolina, au contraire, les morts la fascinent et la troublent. Aussi tout en elle évoque le maléfice et l'animalité, même si sa manière d'agir peut être justifiée par sa mauvaise éducation, le milieu néfaste et le fardeau héréditaire. Elle est l'indécence même parce qu'elle transgresse non seulement les normes sociales, mais aussi les normes morales.

Cette perversion aboutira à un dysfonctionnement de la relation normale du couple : Carolina est plutôt tentée par une sexualité déviante. L'imagination de Fialho se complaît ainsi dans la pathologie et les amours décrites dans ce récit ne sont que les étapes conduisant la jeune fille à s'enfoncer davantage dans la misère. Mais la syphilis dont elle atteinte à la fin du récit n'est pas seulement une punition donnée à cette jeune femme dépravée et déséquilibrée, elle constitue en fait, métaphoriquement, l'exemplaire châtiment infligé à une société perverse, corrompue et pourrie. C'est le même sens moral que l'on retrouve chez un Zola dans le dénouement de *Nana*.

En ce sens, comme le vampire, le loup-garou et d'autres créatures démoniaques, Carolina est victime d'une malédiction ou anormalité qui la retranche de la communauté humaine et en fait un monstre pour ses semblables. L'exemple de "A Ruiva" montre l'attention qu'il convient d'accorder à l'influence des thèmes "frénétiques" chez Fialho. On

---

<sup>59</sup> In *L'Érotisme*, op. cit., p. 54.

décèle en effet des résurgences de la veine frénétique résidant dans une volonté de profanation et de subversion des valeurs ainsi que dans la mise en place d'une esthétique de l'horreur, quelques uns des traits les plus originaux de cette littérature fin de siècle.

Le conte "A Ruiva" s'ouvre sur un décor de récit fantastique. Par une nuit lugubre, une "gélida cidade de cadáveres" annonce l'exotisme macabre dans laquelle s'inscrit cette narration :

Em anoitecendo, tudo aquilo era de uma contemplação lúgubre e misteriosa, em que se adivinhava o trabalho de milhões de larvas; o ladrar dos cães tinha um eco desolado, que tornava depois mais sinistro o silêncio; a porta fechava-se sem rumor, girando em gonzos discretos, e uma luz esmaecia na treva, no fundo dos ciprestes e dos túmulos, diante de um santuário deserto, onde o Cristo, do alto, olhava vagamente o guarda-vento. (AR, 3-4)

Bruits inquiétants, silhouètes incertaines, lueurs étranges, symboles religieux laissés à l'abandon, la discrétion des morts : voilà l'endroit où Carolina voit le jour (sa mère meurt en accouchant), elle grandit parmi les cadavres (son père est fossoyeur) qui lui font office de compagnie.

Mais, par la suite, il ne s'agit plus d'évoquer l'esthétique d'une littérature frénétique : l'auteur cherche à montrer et à décrire le processus qui conduit à la pathologie accablant Carolina.

En effet, l'héroïne est, dès sa plus tendre enfance, mise en contact avec la mort, avec les morts auxquels elle s'habitue et se lie puisqu'elle ne parvient pas à susciter l'intérêt ni la sympathie du monde des vivants. 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.

Ces formes déviantes d'aimer et d'assouvir ses plaisirs sont constantes dans l'optique naturaliste. Nous pensons, en l'occurrence, aux comportements empreints de

concupiscence des femmes dans l'oeuvre d'un Émile Zola sur lesquels l'étude de Chantal Bertrand Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola - De la chute au paradis retrouvé* <sup>(60)</sup>, vient porter un éclairage remarquable : la femme y apparaît sous le signe d'une exécution encore plus grande que chez nos auteurs. À titre d'exemple, il suffirait de songer à la galerie de portraits comme suit :

Ouvrières affamées ou débauchées, courtisanes exploitées et exploiteuses, employées exténuées et sous payées, paysannes harassées, bourgeoises et aristocrates névrosées et corrompues forment [...] une cohorte familière aux *Rougon-Macquart* [...]. <sup>(61)</sup>

Dans notre corpus, en général, et dans les contes de Fialho de Almeida en particulier, les femmes semblent prédestinées, bien plus que les hommes, au déséquilibre moral et physique. La satisfaction ou non-satisfaction libidinale est également présente dans les récits de Maupassant. On peut le vérifier notamment dans "Au bois", où, émoustillée par l'instinct sexuel retrouvé après un vide de vingt années d'un morne mariage, la quinquagénaire décide de convaincre son mari à faire l'amour en pleine campagne au nom de souvenirs anciens. L'ironie du sort veut que le couple soit pris en flagrant délit. Comme ils ont enfreint les règles sociales, l'outrage se doit d'être puni par le représentant de la loi. Humiliée et frustrée, cette femme d'âge mûr prononce son plaidoyer devant le maire en sa propre faveur et fait ainsi les frais d'un certain humour que l'écrivain laisse malicieusement échapper : elle dénonce la lâcheté, la négligence et l'indétermination du mari <sup>(62)</sup> dont elle subit tous les jours l'épreuve.

---

<sup>60</sup> Chantal B. Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola - De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>62</sup> Le mari a très mauvaise presse chez les écrivains de la fin du siècle : il est généralement lâche, cocu, niais et peu vigoureux, contrairement à l'amant, jeune, disponible et séducteur, tenant le haut du pavé.

“Marroca” constitue un autre exemple de cette fatalité. D’ailleurs, cette lutte constante entre l’homme et la femme se trouve au centre des récits de Maupassant. Bien que Marroca admette aimer un mari doux et soumis, elle cherchera à se mesurer avec un amant de passage. Parfois même, c’est la femme qui sort vainqueur de ce bras de fer, comme on peut le voir dans “Allouma” et surtout dans “Marroca”. Dans le récit de notre corpus, les deux amants se confrontent sans cesse et instaurent une relation maître / esclave qu’ils jouent à tour de rôle. Ils s’étreignent, mais souvent ne se comprennent pas. Dans la mesure où cette incompréhension est constatée, donnant ainsi plus de poids à l’héritage laissé par Schopenhauer, la conception de l’amour se résume en un rapport de force, s’exerçant dans une certaine brutalité qui relève de la perversion. Nous sommes ainsi proche du point de vue défendu par Pierre Danger : “La femme n’est qu’amour, elle vit de ce qu’elle aime, s’en nourrit ; quand le mouvement de sa passion est mis en marche, rien ne peut arrêter son infinie capacité à absorber son objet” (63).

Si l’amour peut donc sembler, à première vue, heureux, il ne l’est pas vraiment. Il peut le paraître, mais il ne l’est pas. Ce qui fait dire à Louis Forestier que :

Dans l’oeuvre de Maupassant, “amour” rime avec beaucoup de mots : désir, plaisir, illusion, mort ou guerre. Il n’est pas sûr qu’il s’appelle “toujours” comme dans les chansons à deux sous. En tout cas, on peut se demander s’il fait bon ménage avec “bonheur”. (64)

Ainsi, elles ont beau s’acharner sur leur corps et sur celui de leur partenaire, le bonheur leur échappe sans cesse.

---

<sup>63</sup> Pierre Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993, p. 180.

<sup>64</sup> In *op. cit.*, p. 56.

Dans *L'Érotisme*, Georges Bataille observe qu'il existe un rapport étroit entre la mort et l'érotisme ; en vérité, "[l]a vue ou l'imagination du meurtre peuvent donner, au moins à des malades, le désir de la jouissance sexuelle" (65).

Cette dernière assertion illustre parfaitement ce qu'on soupçonne chez Marroca : l'idée du meurtre sauvage l'emplit d'envies orgasmiques :

Elle ne riait plus ; elle souriait seulement en me regardant de ses grands yeux fixes, où germaient de nouveaux désirs. [...].

Elle fit le geste de la prendre [la petite 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 !... (M, I, 375-376)

Aussi est-il vrai que Marroca tient de la femme castatrice, caractérisée par une instabilité psychologique latente et par un sang froid d'assassin qui sont pour le moins déroutants.

Les femmes étudiées dans notre corpus sont l'expression même de la désillusion et de l'inaptitude au bonheur. La vision d'une femme aussi excessive chez nos auteurs confère à leurs récits une tension exemplaire qui illustre parfaitement leurs propos philosophiques. Maupassant et Fialho croient si peu à l'amour qu'ils laissent dans leurs textes éclater le dégoût de la vie, le blasement du désir satisfait, le scepticisme que leur inspire toute entreprise humaine. Tous les deux mettent en scène des femmes en mal d'amour pour brosser un monde à la fois cynique et pathétique, afin d'en dégager une philosophie pessimiste de la vie.

La femme est ainsi doublement cloisonnée. D'une part, elle semble reléguée aux espaces assurant son enfermement tels que les chambres, les appartements, les maisons, le cimetière, les bois à l'abri du feuillage. D'autre part, elle est prisonnière de sa triste condition de femme, prise dans sa nature névrosée et perverse et vouée à la désillusion.

---

<sup>65</sup> In *op. cit.*, p. 18.

Désireuses de mettre fin à cette clausturation, les femmes, en quête de plaisir et d'amour, ne découvriront pas la fusion des âmes car celle-ci n'est en fait qu'un mirage, une brève illusion.

## **CHAPITRE II**

### **Le plaisir féminin et le paysage**

- 1. Description, satisfaction, manque**
- 2. Animisation du paysage et animalisation humaine**

Pour mieux cerner le sujet de notre étude, il convient d'analyser la fonction de la description des personnages féminins aussi bien que celle des espaces dans lesquels ils évoluent – qu'il s'agisse d'un arrêt de l'action pour brosser un paysage suggestif ou d'un ralentissement des événements pour planter le décor d'un lieu significatif, d'autant que ce procédé non seulement occupe une place très importante dans l'ensemble de notre corpus, mais encore, contrairement à ce que l'on pourrait croire, permet au récit d'avancer.

En effet, on sait depuis Balzac que la description des lieux et des personnages est un moyen riche en combinaisons pour expliquer les faits, situer les milieux et les caractères et, par conséquent, faire actionner le mécanisme de la narration. De surcroît, avec la mise en place de la conception réaliste / naturaliste dans la production littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle, la caractérisation du paysage cherche à donner au lecteur des pistes qui lui permettront de dévoiler les facettes les plus remarquables des personnages. On retrouve cette relation individu-milieu chez nombre d'auteurs notamment dans *Le Père Goriot* de Balzac, *Madame Bovary* de Flaubert, *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola ou encore dans *Une Vie* de Maupassant, pour ce qui est de la littérature française, et dans *Os Maias* d'Eça de Queirós, *O Senhor Deputado* de Júlio Lourenço Pinto et l'ensemble des romans d'Abel Botelho réunis sous le nom de *Patologia Social*, du côté de la production littéraire portugaise.

Ainsi, on comprendra mieux les personnages féminins qui nous intéressent par le biais de l'observation des milieux dans lesquels ils s'insèrent. Cela nous rapproche de l'idée soutenue par Philippe Hamon, à savoir que "le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien [qu']il introduit une annonce (ou un leurre) pour la suite de l'action" (1).

Nous allons étudier les relations entre description, satisfaction et manque chez le personnage féminin sans toutefois négliger le rapport que s'établit entre celui-ci et les acteurs masculins. Nous essayerons également de comprendre la portée de l'effet d'animalisation humaine et d'animation du paysage dans l'économie du récit.

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description ?" in *Poétique*, n° 12, p. 483.

## 1 - Description, satisfaction, manque

Il est certain que le texte descriptif occupe une place fondamentale dans les contes dont il est ici question : il ne s'agit pas d'une simple ornementation ayant pour fonction de marquer une pause, un interlude, dans le développement de l'action ; bien au contraire, ce procédé d'écriture est révélateur d'indices qui permettent au lecteur de saisir les comportements féminins et de comprendre le fonctionnement de leurs envies, de leurs rêves et fantaisies. La description montrera ainsi des femmes soit coquettes et provocantes, soit compulsives et malades sans cesse en quête d'aventure, de distraction et de plaisir (quête constante, bien qu'infructueuse, de sensations nouvelles comme étudié dans toute une partie du premier chapitre) dans un cadre tout aussi particulier que significatif qui permet à l'auteur de compléter les données (sur ses personnages et sur le déroulement de l'action) qu'il veut transmettre au lecteur.

"[L]e romancier réaliste, écrit Léo Bersani, semble transformer les détails les plus insignifiants en structures de signification" <sup>(2)</sup>. C'est ce qui se produit dans "A Ruiva", "A desforra de Baccarat", "Os novilhos", "Une partie de campagne", "Marroca", pour ne citer que quelques uns de nos textes.

Cela va de soi, une description est, dans un récit, facilement identifiable par le lecteur moyen, comme l'affirme Philippe Hamon, "[l]e lecteur reconnaît et identifie sans hésiter une description : cela « tranche » sur le récit, le récit « s'arrête », le décor « passe au premier plan »" <sup>(3)</sup>.

Pourtant, nous vérifions dans notre corpus que la description est inséparable de ce même récit. En fait, ce procédé anime le récit et lui permet de mieux tracer la voie vers sa clôture. Les renseignements donnés par la description de femmes et de paysages jouent ainsi un rôle fondamental dans le déroulement des épisodes jusqu'à la fin de l'histoire. C'est

---

<sup>2</sup> Léo Bersani, "Le réalisme et la peur du désir" in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 48.

<sup>3</sup> In *op. cit.*, p. 465.

d'ailleurs ce qu'Urbano Tavares Rodrigues constate chez Teixeira-Gomes quand il parle du "predomínio do mostrar sobre o narrar" (4).

Or, on sait que le lecteur moyen est difficilement en mesure d'apporter une définition exacte, fondée sur les critères formels de la description : il se contentera sans doute d'observer que la description décrit des choses tandis que le récit décrit des actes, ou bien que la description utilise plutôt des adjectifs alors que le récit utilise davantage de verbes, l'imparfait étant le mode de la description alors que le passé (composé ou simple) est le mode du récit. Évidence que Gérard Genette n'a pas manqué de souligner : "[l]'opposition entre narration et description, d'ailleurs accentuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire" (5).

Pour le lecteur moyen, la description est ainsi en rapport avec les êtres et les objets, tandis que la narration se rapporte aux événements et aux actions. Cette présentation a l'avantage d'être claire et commode, mais pêche par trop de schématisme. Il importera ici de montrer que la description des êtres, des objets et du paysage en général, peut avoir des conséquences sur les événements de l'intrigue, sur le déroulement du conte.

Nous partons donc du présupposé qu'il existe deux types de description : la description des êtres humains (leurs portraits et attitudes) et celle des non-humains (les objets et les animaux), cette dernière aidant à la compréhension de l'homme (6). Le rapport entre ces deux types de description s'avère capital pour représenter la notion de plaisir chez les personnages féminins en question, dans la mesure où il y a une sorte de symbiose entre l'humain et le non-humain, créant une atmosphère propice non seulement à l'épanouissement de l'être, mais aussi aux débordements sentimentaux.

---

<sup>4</sup> M. Teixeira-Gomes - *o Discurso do Desejo*, dissertação para Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1983, p. 135.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 56. Dans une oeuvre antérieure, Genette apportait la définition suivante : "[l]a narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace" in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 60.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Jean Molino, "Logiques de la description" in *Poétique*, n° 91, 1992, pp. 363-364.

Bien que l'on dénonce chez les naturalistes, notamment chez Zola, les excès descriptifs qui déshumanisent les personnages, réduisant parfois leurs ouvrages à des tableaux successifs dépourvus de signification humaine, comme le remarque David Baguley (7), la description est loin d'être gratuite chez Maupassant ou chez Fialho de Almeida car elle permet non seulement de camper leurs personnages d'un trait vif et ramassé, mais aussi de susciter chez le lecteur des horizons d'attente (cette impression que l'on pourrait traduire par "voir venir sans vraiment s'y attendre") concernant la suite des événements et le détail (psychologique ?) qui fera basculer les protagonistes dans l'irréversible ; l'instant unique, magique ou fatidique, qui décide de ce qui sera ou ne sera pas, essence même du récit bref, ce que tout nouvelliste prétend servir au lecteur, une fois filtré ou décanté par ses soins. Nos deux conteurs réalistes / naturalistes auront fait en sorte que la "prolifération adjacente de regards, de milieux transparents, etc, soit amenée à jouer un rôle dans le récit, ne soit plus du remplissage" (8). La description sert donc au fonctionnement de l'intrigue et elle acquière ainsi son rôle informatif et fonctionnel, si bien justifié par Zola :

Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme. (9)

ou encore :

Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province. (10)

---

<sup>7</sup> David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p.153. Il fait mention aussi bien de Luckács, dénonçant les excès descriptifs de Zola, que de Brunetière, ironisant sur les descriptions inutiles des écrivains naturalistes. Au Portugal, de pareilles critiques tissées à l'égard de Pinheiro Chagas et de Camilo Castelo Branco ont fait école.

<sup>8</sup> In *Qu'est-ce qu'une description ?*, *op. cit.*, p. 485.

<sup>9</sup> Zola cité par David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 154.

De même que Philippe Hamon (et que Zola), nous partons du principe que la description n'est pas obligatoirement la partie jetable du récit ou un luxe de trop <sup>(11)</sup>, incapables, soi-disant, de faire avancer l'histoire. Nous partageons également l'idée ainsi formulée par Helena Carvalhão Buescu : “[a] descrição deixará então de ser um produto para-textual que se pode indiferentemente acrescentar ou retirar do texto, para fazer parte indissociável do real criado nele e por ele” <sup>(12)</sup>.

C'est exactement ce dont il s'agit quand on aborde la description dans les contes de nos auteurs. Ce procédé est, en quelque sorte, une technique narrative qui contextualise le lecteur, actualise l'action et individualise le comportement des personnages féminins, ressorts fondamentaux de la mécanique narrative, notamment dans notre corpus, qui précipite le mouvement jusqu'à son comble.

Si l'on prend “A Ruiva” de Fialho de Almeida, la place importante que la description occupe dans la facture du récit est aussitôt reconnue. Hommes, femmes et enfants sont présentés de la façon la plus crue qui soit : dans leur saleté et maigreur, dans leurs malformations physiques. Mais le regard est surtout porté du côté des femmes, en particulier sur la “Ruiva”, c'est-à-dire la rouquine.

Pour ce qui est des femmes du conte en question – et c'est des femmes en particulier dont traite notre étude – il y a, de notre point de vue, trois types féminins essentiels à considérer : Lauriana, Marcelina et Carolina, dite “a Ruiva”. Le rôle joué par les deux premières femmes est celui de faire-valoir de la dernière. Dès l'ouverture du conte, la description de Lauriana incide fondamentalement sur deux aspects : le corps (les seins, les

---

<sup>11</sup> C'est notamment le cas de la collection dite “lecture fléchée”, d'ouvrages de grands maîtres, lancée l'année dernière par la maison d'édition Marabout qui propose au lecteur de “sauter” des passages, tels que les descriptions et autres épisodes secondaires. Mais il est vrai que certains auteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle étaient payés au mot ou à la ligne. D'où certaines descriptions sans fin qui n'apportent qu'un boursoufflement au récit et un interlude à l'intrigue : c'est, par exemple, le cas dans *Les Chouans* de Balzac où la description du rocher de Fougères prend cinq pages !

<sup>12</sup> Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar : Percepção e Representação / Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, dissertação apresentada à Universidade de Lisboa para Doutoramento em Letras (Literatura Comparada), Lisboa, 1988, p. 22.

jambes) et les sens (le regard et l'odeur). L'image donnée est franchement négative comme l'attestent les qualificatifs :

a tia Lauriana, mulher de grandes seios e arrecadas, que tinha a especialidade dos pastéis de bacalhau, e pernas másculas saindo de grosseiras saias de baetilha. (AR, 4) <sup>(13)</sup>

et plus loin :

e o seu olho pardo sequioso, acariciava a brancura do meu pescoço. (AR, 5) <sup>(14)</sup>

Son aspect physique est répugnant : par ses chairs encombrantes, par son regard lubrique, mais aussi par l'odeur émanant de son corps. Le verbe "empestava" et l'allusion ironique à l'odeur de graisse ne laisse pas de doute :

O seu hálito empestava a dez passos [...]; e eu sentia exalar-se dela um fartum de gorduras fundidas [...]. (AR, 5-6)

Quant à Marcelina, qui apparaît plus loin dans le récit, l'impression qui s'en dégage n'est guère plus appétissante :

Marcelina era uma pessoa baixa e vagarosa, aspecto redondo e roxo de hemorróida, feridas na perna emplastada, anéis pelos dedos e o vozeirão dum quartel-mestre saindo do capote d'alcoviteira. (AR, 21)

Bon nombre de détails sont significatifs. Tout d'abord, son aspect physique semble dégradé, comme un symbole de son caractère dégradant, non seulement par sa stature,

---

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>14</sup> *Id.*

petite et ronde, mais aussi par le côté délabré de ses jambes. Ce côté négatif est mis en relief par les nombreux épithètes caractérisant la femme notamment “baixa”, “redonda” et “emplastada”. Puis, le mauvais goût et la vulgarité sont aussi deux caractéristiques de ce personnage : il suffit de remarquer l’emplacement des bijoux – elle porte de nombreuses bagues de manière extravagante “pelos dedos” et non pas “nos dedos” - et sa voix trop forte, l’augmentatif “vozeirão”, marquant à coup sûr une connotation péjorative. Finalement, sa fonction d’“alcoviteira”, c’est-à-dire d’entremetteuse, est une particularité qui s’avère exacte dans la facture de l’intrigue.

Or, la description de cette femme ne s’arrête pas là :

Tinha um sorriso agradável; um dente trôpego, único e esquecido, esverdinha-lhe na boca desmobilada; [...]. Além disso andava sempre ocupada na vida, uma azáfama, xale traçado e sapato d’ourela, a massa dos seios papuda e molemente batida por mais de meio século, arrotos estrondosos... (AR, 21-22)

À souligner le sarcasme plaisant de l’auteur lorsqu’il laisse échapper quelques traits particuliers du personnage tels que son sourire aimable mais édenté, son corps flasque et son âge bien avancé. Cette ironie est mise en évidence par la juxtaposition des adjectifs qui donnent une image fort dépréciative de la femme. En effet, il ne s’agit pas d’un sourire agréable – comme il est annoncé au départ –, dès lors que la présence des épithètes “trôpego”, “único” et “esquecido” dénonce l’antiphrase cachée dans le premier syntagme nominal caractérisant ce drôle de sourire ; vision donc négative, renforcée par l’utilisation d’un qualificatif qui parachève le portrait : “desmobilada”.

À propos du rôle d’entremetteuse qu’elle tient, Marcelina reviendra insidieusement sur les avantages que la femme peut trouver à se faire entretenir par les hommes. Effectivement, une fois établie l’amitié entre les deux femmes, elle raconte ses souvenirs à Carolina :

A Marcelina tinha-lhe falado nos padres como bons patrões, unhas muito limpas, sua palma benta pelo Domingo de Ramos, coto de ceras pelas Endoenças, bom lugar na capela-mor, onde se podia estar refestelada a ouvir a música do *Lausperenne*. E certos particulares, nos priores principalmente, um respeito, belos lençóis de linho, almocinhos que era um regalo, nunca recolhiam tarde, muito limpos e pés lavados todos os dias. Divagava pelos braços dos desembargadores, dos soldados e dos marujos ingleses. Conhecía uma da esquina, a Polónia, que até tinha inscrições ; todos os seis meses ia receber seu *milho*, que lhe pagava o governo, ou que raio era. (AR, 30)

La critique sociale, en particulier du clergé, est évidente. Ce regard virulent que l'auteur porte sur la société de son époque était déjà très présent dans *Os Gatos*. Dans l'extrait ci-dessus, l'accent est mis, nous semble-t-il, sur le caractère voilé de son discours, plein de sous-entendus et autres non-dits. En effet, l'accumulation d'adjectifs "bons", "limpos", "belos" et "lavados" présuppose que Marcelina connaissait l'intimité des clercs et laisse entendre qu'une femme pourrait en tirer parti. D'ailleurs, vers la fin du récit, elle rabâche les mêmes arguments, surtout lorsqu'elle apprend que Carolina s'est brouillée avec João ; elle est à même de convaincre la jeune fille, maintenant fragilisée, à suivre ses conseils :

- Se ele te não quiser, filha, não morrerás de fome por isso. Graças a Deus, enquanto houver homens, qualquer mulher se governa. Tive muito disso, tive. Ai !...Tomara-me nesse tempo ! (AR, 86)

Ici, il n'y a plus aucun doute : la répétition du verbe "tiver" et l'exclamative montrent assez bien son passé douteux, souligné par le ton drôle de la réplique assise entre propos malicieux et bondieuserie ("Graças a Deus"). Il paraît donc que le portrait initial de ce personnage est un présage de ce qui attend Carolina. Si elle accepte les conseils de sa voisine (et c'est ce qui arrivera), son avenir ressemblera fort au présent de l'autre.

La description de Carolina est tout de même plus complexe, à la fois plus subtile et plus incisive. C'est un caractère aux multiples facettes et aux contours énigmatiques. En effet, l'auteur évite d'emblée la description objective et directe en se proposant plutôt de broser son portrait progressivement, par petites touches, insistant par la suite sur ses particularités. Ce processus de dévoilement du personnage résulte d'autant mieux que la structure du conte se déploie à partir d'un jeu entre prolepse et analepse – l'analepse explicative si chère aux réalistes / naturalistes. Le récit s'ouvre sur l'intérieur d'une gargote où les habitués conversent gaillardement ; le sujet de leur conférence – devenant celui du conte, est une femme de mauvaise vie appelée la rouquine, comme l'atteste le titre. Son prénom, Carolina, ne sera d'ailleurs donné que bien plus tard : en remplaçant le nom propre par un nom commun, l'auteur ne fait que dépersonnaliser le personnage, le déshumaniser, le réifier. Il est vrai qu'en général les noms sont des désignateurs qui permettent la lisibilité des personnages <sup>(15)</sup>. Pour notre personnage le sobriquet marque le poids de la doxa, de la rumeur et de la malignité publique. Le fait que le lecteur connaisse en premier lieu cette appellation venue de l'extérieur, donnée par les gens de son entourage, indique déjà des pistes sur ce qui va suivre.

Quant au narrateur-personnage, qui enquête sur la vie de la jeune femme, l'ordre choisi des événements qu'il relate lui confère une certaine autorité : autorité appuyée sur la distance sociale et temporelle établie entre la rouquine et lui-même, entre les autres personnages et sa "personne".

Rappelons la situation : le narrateur, qui au début du récit se trouve dans la gargote de "Pescada", apprend de la bouche des habitués, intarissable dans la formulation d'allusions sarcastiques et licencieuses, le sobriquet que porte la jeune fille – "a Ruiva" –, ses comportements douteux et l'un des traits marquants de sa peau :

- Uma gaja de grenha encarnada, um sinalzinho de cabelos no pescoço... [...]

---

<sup>15</sup> Voir à ce sujet Bernard Valette, "Le nom des personnages dans les contes de Maupassant" in *Maupassant et l'écriture*, op. cit., pp. 207-218.

Il ressort de ce portrait la couleur des cheveux qui lui a valu son surnom et le sous-entendu d'une fille au tempérament fougueux. Cette caractérisation, qui intrigue le lecteur, permet l'effet d'annonce concernant les faits qui seront rapportés par la suite. Tout d'abord, il faut signaler l'importance des couleurs caractérisant sa physionomie. Si l'on s'interroge sur leur symbolique, on trouvera dans *Le Dictionnaire des symboles* que le blanc revêt une connotation négative, qu'il est, d'une part, lié aux rites "par lesquels s'opèrent les mutations de l'être" (<sup>16</sup>) et, d'autre part, en rapport avec la mort. Alors que le roux (caractérisant ce personnage féminin) est une couleur qui "rappelle le feu, la flamme [...]. Mais au lieu de représenter le feu limpide de l'amour céleste [...], il caractérise le feu impur, qui brûle sous la terre, le feu de l'Enfer [...]" (<sup>17</sup>). En outre, les rousses étaient, depuis le Moyen Âge, des femmes soupçonnées de sorcellerie et de commerce avec le diable, donc maudites et perverses. Ce qui nous renvoie au motif de la perversité traité dans le chapitre antérieur.

Le père de Carolina, fossoyeur de son état, se trouvant lui aussi au début du récit dans la gargote de "Pescada", en compagnie de quelques habitués et du narrateur, accentuera le comportement déréglé de sa fille, en la traitant de "grande velhaca". La mention faite au diable dans la citation précédente semble présager un rapport certain entre Carolina et l'au-delà. C'est, en outre, le point le plus déroutant du conte, vu que les désirs physiques de la rouquine obéissent aux règles d'un jeu inhabituel avec la mort et le macabre. Pas à pas, nous suivons la description par laquelle s'achève le portrait de la jeune fille, d'abord une esquisse puis, des traits plus précis, telle qu'elle est vue par le narrateur qui, après avoir été informé sur sa vie, s'efforce de restituer du mieux qu'il peut les conclusions de son enquête. Il nous apprend que la mère de Carolina est décédée en la mettant au monde, que son père ne s'occupe pas d'elle ; elle vit donc délaissée, depuis son plus jeune

---

<sup>16</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, s.v. "blanc" (coll. "Jupiter")

<sup>17</sup> *Ibid.*, s.v. "roux".

âge, et que Carolina à l'âge de douze ans, alors une belle enfant, commence soudain à se comporter étrangement. La description de ses faits et de ses gestes, ensuite, montre une manipulation du texte dans le souci de forger une démonstration à thèse, bien dans le goût de l'esthétique réaliste / naturaliste et de l'esprit fin de siècle. Il suffit de constater l'importance signalée par l'adverbe de manière "assim" et par le démonstratif "naquela" :

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 lúgubres, de tochas acesas, e puxadas por seis parelhas cobertas de crepes. Visitava-os na casa 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 miasmáticos, iam habitar em sepulcros de mármore, com figuras sentimentais na fachada e pomposas inscrições nas lápides.

(AR, 10)

Dans cet extrait, il est aisé de reconnaître l'influence du milieu ambiant sur les comportements de la jeune fille. 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 (<sup>18</sup>). Ainsi le père de Carolina, souvent absent du foyer familial, passant ses nuits dans le cimetière, ne s'offusquait pas du fait que sa fille restât de longs moments auprès des défunts. La jeune fille semble évoluer dans un monde qui va en se rétrécissant, dans l'espace réduit de son village et du cimetière, tenue à l'écart à cause de son physique particulier, puis de cette psychopathologie dont elle est atteinte, ultime conséquence de la privation de chaleur humaine endurée pendant son enfance. Aussi commence-t-elle à avoir des comportements maladifs, mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la

---

<sup>18</sup> Ce rapprochement entre le monde clos et le féminin a par ailleurs déjà été observé, notamment par Micheline Besnard-Coursodon, dans son *Étude Thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant : le piège*, Paris, Nizet, 1973, et par Jean Pierrot, dans "L'Espace et mouvement dans les récits de Maupassant" in *Flaubert et Maupassant*, Paris, P.U.F., 1981, pp. 167-169. (éd. Joseph Marc Bailbé et Jean Pierrot).

description n'est pas ici seulement un moyen de donner à connaître les tares du genre humain ou de diagnostiquer les problèmes de la société, elle se veut aussi art de la suggestion, de l'évocation, de la fascination. La rousseur de ses cheveux, la blancheur de sa peau et son comportement diabolique sont autant d'informations qui ne peuvent déboucher que dans ce stupre qu'elle cultive avec les morts : éléments hautement symboliques qui plongent le lecteur dans l'atmosphère scabreuse de la danse macabre, de la messe noire, du culte et des rituels sataniques. Seule Carolina peut jouir de la mort.

Métaphoriquement séquestrée, dans un récit encadré (<sup>19</sup>), comme dans le monde clos qui l'entoure, ses besoins sont évidents : besoins relevant du pathologique. Cet "emprisonnement" peut bien se lire dans l'expression qui renvoie au cadre temporel, "desde então", mais aussi dans celle qui tient aux rêveries de l'héroïne, "nos seus devaneios", en insistant sur son dérèglement :

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 mesma metia nas mãos dos mortos as argolas de alarme, [...].

(AR, 11)

Folie tantôt douce, tantôt furieuse, elle se comporte comme si ces cadavres étaient encore vivants. Le désir de les toucher est grand et elle n'y résistera pas. Il se trouve comme une sorte d'évolution dans ses attitudes : "acacorada" (voir l'avant dernier extrait cité) dans un premier temps, déjà fascinée mais réticente, elle finira par les toucher sans crainte, éprouvant même du plaisir à le faire. Ce contact physique semble montrer une difficulté à distinguer les deux réalités, la mort et la vie, confondues dans son esprit :

---

<sup>19</sup> L'étude de Mary Donaldson-Evans, "La femme (r)enfermée chez Maupassant", porte sur "la séquestration métaphorique de la femme" (p. 63) et sur le récit encadré comme étant la forme narrative préférée de Maupassant : "la prison la plus efficace de toutes" (p. 73), in *Maupassant et l'écriture, op. cit.*

Olhava já sem terror os cadáveres, como se fossem pessoas adormecidas no mesmo quarto, cada qual na sua maca de estalagem. (AR, 13)

Cette confusion, traduite linguistiquement par la locution conjonctive introduisant la comparaison “como se fossem pessoas adormecidas”, et renforcée par la précision de l'évocation spatiale “quarto” et “estalagem”, explique le dérèglement de l'esprit dont Carolina fait preuve en prenant ces cadavres pour des hommes en vie, amants de passage à ses yeux, mais endormis, qu'elle peut, pour cette même raison, posséder à sa guise, impunément.

Cette violence exprimée dans ses rapports avec les humains en état *post-mortem* se rapproche de celle dont parle Georges Bataille à propos de l'érotisme. En effet, selon lui, “l'érotisme des corps a de toute façon quelque chose de lourd et de sinistre”<sup>(20)</sup>.

Ainsi donc, la description acquiert une dimension à la fois informative et fonctionnelle dans les extraits cités car elle permet de montrer les aspects les plus dégradants et les plus inhumains de l'être. En ce qui concerne Carolina, le processus descriptif utilisé montre son esprit maladif, obsessionnel, et offre le moyen d'entrevoir la fin de son histoire. Les descriptions successives de la fille sont ce que Philippe Hamon appelle “un effet de preuve, d'autorité, un effet persuasif, lié à l'effet de vérité que transmet un texte réaliste”<sup>(21)</sup>. Que ce soit d'un point de vue physique ou moral, Carolina n'est pas conforme aux règles et aux coutumes définies par la société. Sociologiquement et pathologiquement marquée, elle sera, tout au long du conte, présentée sous le signe de la névrose. Quant à son côté bestial, il sera développé dans la suite du récit. Carolina, comme bon nombre de personnages féminins, se rapproche de l'instinct animal par la transgression et finit par en souffrir les conséquences.

---

<sup>20</sup> L'Érotisme, *op. cit.*, p. 26.

<sup>21</sup> Philippe Hamon, “Thème et effet de réel”, in *Poétique*, n° 64, p. 503.

Aussi est-il difficile de ne pas dévoiler la fin du conte, la conséquence ultime découlant d'une somme de causes extrêmes. Après avoir relaté la fin tragique de l'héroïne, le narrateur termine son récit attestant de sa véracité, comme le montre la citation suivante :

Datam daqui todos os episódios da existência que teve o seu epílogo há três dias, numa das camas da enfermaria de Santa Ana, no Desterro. (AR, 98).

Cet épilogue, écrit trois jours après avoir écouté l'histoire de Carolina dans la gargote de "Pescada", décrit ainsi la défunte :

Foi o *tio Farrusco* quem cobriu de terra, sem comoção nem saudade, o corpo, espedaçado pelo seu escarpelo, da rapariga corroída de podridões sinistras, abandonada do berço ao túmulo, e pasto unicamente de desejos infames e de desvairamentos vis. (AR, 98)

Nous avons affirmé dans le chapitre précédent que chez Fialho la vision naturaliste est poussée à son plus haut degré. En voici la confirmation : la succession de qualificatifs "espedaçado", "corroída", "sinistras", "infames" et "vis" confère à ce passage une vision macabre. Débutant sur la description du cimetière, le conte se termine par la référence au même ; cercle morbide conférant à l'oeuvre une part considérable de sinistre. Description macabre des environs de la ville où se déroulent les événements, description macabre de l'héroïne enterrée par son père, sans aucune émotion.

La rouquine est donc irrémédiablement réduite au néant, elle n'est plus rien. Le texte confirme à plusieurs reprises cette animalisation de la jeune femme : "cheia de afinidades com a hiena" (AR, 28), "nas espiras dum amor canino e desonesto" (AR, 74), elle est entièrement anéantie. Mais cette ultime dégradation était déjà entrevue, petit à petit, par João. En effet, déçu par la vie conjugale, il compare Carolina aux autres femmes de son entourage et ce rapprochement ne joue pas en la faveur de la jeune femme : "tão linfática, tão desleixada e tão pouco limpa" (AR, 79). Touché, lui aussi, par l'ennui ("Ao João era

manifesto o tédio daquela vida e o mau estar daquela união”, AR, 92) il souhaite changer sa situation et exprime un vœu, celui de posséder une “- Mulher que se sinta nas mãos!” (AR, 83).

Dans les premières lignes du conte “A desforra de Bacarat”, le narrateur-personnage, son futur amant, présente Beatrice de la manière suivante : “uma criança anémica, fina beleza aristocrática” et insiste sur “o seu tipo borbónico, palidamente senhoril, [que] tinha um cunho real que feria” (ADB, 186).

Tandis que le portrait de Carolina repose sur l’importance du pathos, Beatrice, dans “A desforra de Baccarat”, est proche d’une vision post-romantique, voire également symboliste <sup>(22)</sup>. Il semble qu’il y ait dans ce portrait un peu de Diane et de Vénus, lui conférant une tension dramatique tout en déterminant le déroulement du récit. Le thème de la chasse est introduit par le verbe “feria” et se développera, en filigrane, tout au long du texte. La dimension théâtrale réside dans le jeu amoureux, mais dangereux, dont Beatrice et Armando sont les acteurs. Sous son aspect fragile, voire maladif (que l’on retrouve également dans “A Ruiva”) se cache une force ardente, puisqu’elle n’aspire qu’à se donner corps et âme :

E o seu sangue impetuoso teve alucinações candentes, em que passavam homens brancos, virginais, atléticos, nus e vívidos, que lhe estendiam os braços. (ADB, 175)

Cette ardeur est mise en évidence par les qualificatifs “impetuoso” et “candentes” qui en donnent bien la force et la rapidité. Sa vision d’éphèbes aux allures d’ange témoignent de sa débilité spirituelle et physique, causée par un trop plein d’énergie endiguée

---

<sup>22</sup> Elle se veut une femme intouchable, proche du statut d’une icône. Mais cette idée ne s’avère pas tout à fait exacte : à la fin du récit, elle tombe dans les bras de son amant. Contrairement, par exemple, à Madeleine dans *Dominique* de Fromentin qui gardera le statut d’image lors de ses retrouvailles avec Dominique de Bray dans une exposition d’art moderne : “Madeleine était là devant moi qui me regardait mais avec quels yeux ! dans quelle attitude ! avec quelle pâleur et quelle mystérieuse expression d’attente et de déplaisir amer”, p. 281. Voir à ce sujet Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz, *Temporalidade e Existência em Dominique de Fromentin*, dissertação de Mestrado em Literatura Francesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.

qu'il faudrait soulager. Peu à peu, le narrateur accentue cette ardeur qui sera la cause de l'adultère :

Na boca pequenina dela, vermelhamente lasciva, uma contracção irónica 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 permitem a viagem mística do olhar artista ou sacrílego, até à promessa, aos esplendores de um seio...

(ADB, 177)

Comme Léo Bersani le remarquait à propos de Balzac, de Flaubert et de Zola, ici, également, "les mots les plus quotidiens, les gestes les plus banals, les épisodes les plus insignifiants se soumettent de bonne grâce à une discipline qui exige qu'ils soient mots, gestes et épisodes révélateurs" (23).

Ainsi, les incidents et les gestes apparemment insignifiants transmettent en fait des indices concernant la personnalité des personnages souvent en mal d'amour et de plaisir. Tout comme leurs prédécesseurs l'ont fait, nos auteurs invitent le lecteur à suivre le tracé de ces détails rigoureusement choisis car ils possèdent une cohérence signifiante que la suite du texte ne manquera pas de faire découvrir.

La 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 à de fréquentes sautes d'humeur. Le narrateur semble souligner le manque d'affection et de distraction dans lequel se trouve la comtesse : "os seus langores e os seus desdêns". Il est également intéressant d'apercevoir l'atmosphère qui baigne son intérieur. La voici se reposant langoureusement dans son

<sup>23</sup> Léo Bersani, "Le réalisme et la peur du désir" in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 49.

fauteuil : “Beatrice continuava abandonada no *fauteuil*, a sorrir” (ADB, 178). Tout en elle est volupté : son sourire béat, sa pose nonchalante. Le narrateur insiste sur cet aspect lorsqu’il affirme : “Eu fumava na causeuse. A condessinha, distraída agora, absorta e com o olhar perdido nos relevos do tecto, abandonava-se” (ADB, 178). Armando ne peut s’empêcher d’ironiser sur le côté oisif et capricieux de la comtesse, traduit par le diminutif “-inha”, souligné par l’expression d’abandon qu’elle s’efforce de prendre et surtout par le décolleté qu’elle aime à mettre en valeur en choisissant des robes qui laissent voir la blancheur de sa peau :

Notara que os seus colarinhos de serão eram cada vez mais largos, e que o seu seio, de mármore fatal, em que destacaria bem o sangue dum punhalada, arfava impetuoso, se próximo de mim. (ADB, 182)

Dans ce regard parcourant les traits “cada vez mais largos” du décolleté, fasciné par la blancheur de sa peau, il y a autant d’indices qui mettent le lecteur en condition d’entrevoir non seulement la scène de l’adultère, mais encore la revanche de la comtesse qui ne saurait tarder, puisque le narrateur a beaucoup insisté sur sa solitude, son insatisfaction et son hardiesse. En somme, la description, comme l’a remarqué Raymonde Debray-Genette en étudiant l’oeuvre de Balzac, “[...] se produit comme le diagramme de toute l’histoire : il y a un secret vers lequel avancer, une histoire à dérouler, un tableau à mettre en scène”<sup>(24)</sup>. Faute de secrets troublants ou déroutants, la scène de l’adultère dans le conte qui nous occupe maintenant sera surtout l’occasion pour l’auteur de dénoncer l’hypocrisie du milieu aristocratique.

Le même procédé est à l’épreuve dans “Noite no rio” de Fialho de Almeida. C’est ainsi que le narrateur-personnage décrit Lia :

---

<sup>24</sup> “Traversée de l’espace descriptif” in *Poétique*, n° 51, p. 331.

Enquanto Lia se punha ao leme, num *déshabillé* de noite em crepe de China, a alta golilha afogada acolchetando no pescoço por alamares de contas e rasgando fenêtra no seio, uma nudez de braços polida, cinzelada na brancura das carnes históricas, e abrindo alabastros luminosos entre a dragona a contas do corpete e canhão rugoso das luvas de ponto, ia eu de remos em punho, aventurando o braço bem para lá do cais, àquela hora adormecido. (NNR, 28-29)

N'avons-nous pas là, une fois de plus, l'image de la courtisane fin de siècle si bien caractérisée par Toulouse-Lautrec ?

Le recours au narrateur-personnage, artifice également récurrent chez Maupassant, offre à Fialho plusieurs possibilités non négligeables, puisque ce médiateur participe activement à l'histoire (son rôle consistant à montrer plusieurs éclairages sur les événements et les personnages), côtoie l'héroïne, lui permettant d'observer tous les détails, mais aussi de les commenter, son témoignage n'en étant que plus crédible et original.

Le narrateur-personnage décrit de façon détaillée les habits de Lia pour mettre en valeur son corps. Là encore, la tenue fait ressortir les seins et la blancheur de sa peau, symbole de la beauté féminine par excellence – voire de l'érotisme au féminin – dans l'oeuvre de Maupassant et de Fialho. Le narrateur insiste sur l'effet que produit chez lui la perception du corps et de la voix de cette femme, comme “un tout” puissamment troublant, mettant à l'épreuve ses sens d'homme :

Lia não tinha nada da escultura antiga, linhas consagradas de modelo napolitano, seios altos, tinta baça, nariz grego, cabeça de Juno, onde torvelinhassem cabelos de noite. Era uma rapariga tão fresca como uma criança e tão branca como uma camélia. As linhas do seu corpo instrumentavam uma sinfonia puríssima, sem relevos superabundantes ou energias lúbricas. [...]. Sob a coloração da sua pele luminosa, tão fina que me dava calefrios ao contacto, e sob a fragilidade etrusca da sua cinta tenra e dos seus punhos magnificamente moldados, ninguém podia sonhar sequer a tenacidade altiva, a rija vontade e teimosia desse espírito jactitante, todo incoerente de pequenos requintes e anquilosado dos mais estranhos prejuízos. (NNR, 30)

Comme une énigme posée à l'homme, le narrateur prête au personnage féminin, dans la description qu'il fait, les qualités et les traits d'un sphinx, d'une déesse capricieuse :

Em espiralitas claras, cortados muito curtos, os cabelos faziam-lhe capoul à banda, sobre a testa baixa, donde o nariz sério e sem proeminências, um pouco oblíquo de asas, nascia docemente como numa máscara de esfinge. (NNR, 33)

Tout détail est donc porteur de sens ; sous le "masque" en question, pour mieux la révéler, se cache la femme-animal, la sphinge, l'énigme que l'on veut saisir, dont on attend tout, mais dont on ne sait rien. Ce type de femme a fortement inspiré écrivains et poètes au XIX<sup>ème</sup> siècle. Baudelaire en est un exemple, lui qui dans *Les Fleurs du mal* reviendra sur le thème de la femme inaccessible. Que l'on se souvienne du poème "La Beauté", intégré dans la section "Spleen et Idéal", où l'auteur cherche à définir l'essence du beau tout en donnant sa conception de la poésie. La beauté, qui pour Baudelaire sera toujours ambiguë, voire contradictoire, conforme d'ailleurs à sa conception de la modernité associant l'éternel et l'éphémère<sup>(25)</sup>, viendra justement s'identifier à la femme vue "comme un rêve de pierre" ou alors "comme un sphinx incompris". Dans cet autre poème "À une passante", des *Tableaux parisiens*, les hasards de la grande ville font se croiser le poète et une belle inconnue, incarnant la Beauté, à la fois fascinante et insaisissable. L'harmonie de la passante ("Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse") est liée à la majesté gracieuse ("Agile et noble, avec sa jambe de statue"). Dans ce sonnet on pourra retrouver les composantes de l'amour baudelairien : l'équilibre des contrastes et l'insinuation de la menace ("La douceur qui fascine et le plaisir qui tue"). La femme mi-ange mi-démon semble bien hanter l'imaginaire de Baudelaire tout comme celui des écrivains de l'époque.

---

<sup>25</sup> Charles Baudelaire, "Le Peintre de la modernité", in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard. (coll. "Bibliothèque de La Pléiade")

En somme, c'est bien une femme "étrange" qui apparaît dans "Noite no rio". On sait que le Sphinx, création mythologique de l'ancienne civilisation égyptienne, matérialisée par une construction de pierre épousant les formes du corps d'un lion et du buste d'une femme au regard énigmatique, représentait le gardien des seuils interdits, l'obstacle invincible. C'est ce qui semble s'affirmer peu à peu dans ce conte par le biais de l'analogie. Comme dans la Grèce Antique, où la lionne énigmatique et cruelle est le symbole de la féminité perversie, Lia surgit dans le texte comme un monstre redoutable, désireux de dévorer son amant pour accomplir son rêve maternel. Ainsi, dans ce parallélisme entre l'imaginaire et le réel, la sphinge Lia garde tout son mystère et sa voracité, soif d'amour et de plaisir que l'on retrouvera plus loin :

Parecia-me, na incoerência em que oscilava, o seu amor uma serpente que se enroscava frenética a mim, [...]. (NNR, 35)

Bien que symbole remontant à la Genèse, le serpent ne traduit pas ici l'irréductibilité des valeurs morales ou l'épreuve de la foi, mais il est plutôt utilisé pour introduire une comparaison : l'angoisse et la peur montantes, que le personnage éprouve face à l'emportement turpide de Lia, lui donnent l'impression d'assister à la dégénérescence du tableau qu'il s'était fait d'elle pour aboutir à la matérialisation de ses craintes sous la forme d'un serpent. Toutefois, si le serpent représente l'incarnation d'un psychisme obscur et mystérieux <sup>(26)</sup>, Lia, au comportement mystérieux, tient du serpent imprévisible et irréductible. Tout comme le serpent, elle embrasse, étroit, étouffe sa proie. En fait, Lia incarne l'instinct sexuel découlant de l'instinct de conservation. Comme le serpent et l'homme sont légendairement d'éternels rivaux, il y aura toujours entre eux, semble-t-il, un jeu de mort pour voir qui en sortira vainqueur.

---

<sup>26</sup> *Dictionnaire des symboles, op. cit., s.v. "serpent".*

Si Maupassant s'ingénie à donner une connotation sexuelle au traitement qu'il fait du thème de la chasse (<sup>27</sup>), Fialho de Almeida, quant à lui, préfère accorder ce sens au thème de la pêche. En effet, le conte se termine avec une scène lubrique où la pêche revêt les connotations du jeu de l'amour. Mais la fin du récit voit tout de même la victoire de l'homme sur la femme-animal :

- E a pesca ? hão-de os senhores perguntar. Bom Deus, nem me recordo!... Nem sei ainda agora explicar, porque o archote se apagou sem nós sentirmos, e o primeiro sol nos veio surpreender abraçados no fundo da guiga!

Oh ! a deliciosa pescaria!... (NNR, 36).

Le conte se termine ainsi par une insinuation à caractère sexuel, mais cette fin insiste, dirait-on, sur un érotisme d'humiliation dans la mesure où la femme est réduite à la pièce d'un jeu, dont l'homme tire parti, atteignant la délivrance orgasmique.

Regardons, maintenant, cette autre entité féminine qui est dans le texte, la ville de Lisbonne :

Da cidade, o gás traçava da sombra como um plano de edifício monstruoso, pontuações vermelhas que se alongavam em formidável escala, desde a Torre de Belém cravada na ponta de uma linha arenosa e curva, até à outra baliza, que o acumulado das casas de Alfama parecia ocultar. E de tamanha fábrica, vinha um fervor de respiração convulsa, que à flor da água se afinava com subtilezas acústicas, estremando cada ruído na sua gradação, e decompondo por espaços através dos sons, toda a vida complicada da cidade, até ao grito indistinto de um vendedor de jornais. Olhada assim de longe, Lisboa tinha o ar de uma grande cidade entregue à nevrose trágica do vício, [...]. (NNR, 31-32).

---

<sup>27</sup> Voir à ce sujet Ana Teresa Diogo, *Contes de la bécasse : Estratégias Narrativas e Ideológicas nas Novelas de Guy de Maupassant*, trabalho de síntese para provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1994, p. 105.

Cette animisation du paysage, quoique négative, se superpose à l'animalisation du personnage féminin. Ville et femme, évoquant l'artifice, sont condamnées d'avance. La ressemblance est également de mise avec "Une Partie de campagne". Une fois de plus, le bonheur n'a pas sa place dans un milieu urbain (<sup>28</sup>).

La description de la jeune fille, dans "Marroca", montre aussi le côté énigmatique qui la caractérise, lorsque le narrateur autodiégétique la présente comme s'il s'agissait d'un mirage, d'une apparition :

Rien de plus étonnant que ce tableau : cette belle femme dans cette eau transparente comme un verre, sous cette lumière aveuglante. Car elle était belle merveilleusement, cette femme, grande, modelée en statue. (M, I, 370)

Bien que le trait puisse paraître quelque peu forcé, c'est l'impression d'enchantement qui compte et nous acceptons volontiers cet effet de description. En outre, rappelons que cet extrait fait partie de la lettre dans laquelle le narrateur-personnage relate à un ami l'aventure vécue en Afrique et que ce procédé d'inscription (le texte dans le texte, le document dans le récit), très prisée des réalistes / naturalistes, sert à attirer davantage l'attention du lecteur sur le document en question tout en donnant l'illusion d'une certaine véracité.

Dans "Os novilhos", de Fialho de Almeida, le narrateur décrit de façon détaillée Rosária pour mettre en évidence son côté provocant afin que l'on puisse, là encore, associer

<sup>28</sup> L'expérience négative de la ville apparaît aussi chez Cesário Verde. Selon Helder Macedo, le poète portugais voit la ville comme un système destructeur : "Ao nível pessoal, a cidade significa a ausência, a impossibilidade ou a perversão do amor [...]. Ao nível social, a cidade significa opressão [...]". In *Nós - Uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 45. À titre d'exemple, on peut citer "Noitada", poème qui se termine par l'expression de la frustration du sujet poétique :

"E tu que não serás somente minha,  
Às carícias leitosas do luar,  
Recolheste-te, pálida e sozinha,  
À gaiola do teu terceiro andar!"

In *Obra Completa de Cesário Verde*, Livros Horizonte, 1992, p. 129. (Préface, organisation et notes de Joel Serrão)

le physique et le moral. Jeune fille sensuelle, elle se donnera au premier venu, un voisin qui lui faisait la cour, après avoir essayé le refus de son amoureux Pedro, un jeune berger à l'esprit trop convenable et respectueux des règles.

La première description de la jeune fille est très importante. Après une rapide situation spatiale et temporelle, l'accent est mis sur une qualification particulière :

Ora a Rosária só desceu da herdade à uma hora, a grande preguiçosa! (ON, 21).

Par rapport aux autres jeunes filles du village, présentées sous le signe de l'uniformité, apparaît donc la singularité de Rosária. Les seules indications que l'on possède sur celles-là concernent leur coiffure, "capelas de jasmims no penteado", leurs habits, "saias curtas garridamente enfeitadas de vermelho", leur démarche, "pés ligeiros" et leur attitude dénotant de la prudence du fait qu'elles se déplacent en groupe, ce qui nous fait dire qu'elles sont honnêtement coquettes, avisées et diligentes. Rosária est tout le contraire. La sensualité qui émane des jeunes villageoises ne passe pas inaperçue, mais elle est sans aucun doute plus expressément montrée dans le portrait de Rosária, parce que plus détaillé et particularisé :

[...] estava em colete, braços nus, pernas nuas, as primeiras redondezas do seio em evidência. (ON, 22)

Comme chez Maupassant, la nudité des jambes et des bras ainsi que la rondeur et la fermeté des seins sont autant d'éléments aguicheurs, qui évoquent le réveil des sens et convoquent l'érotisme. Cela se confirme en particulier dans "Noite no rio", "Marroca", "Une partie de campagne" et "Os novilhos".

Dans "Une aventure parisienne", la présence du narrateur se fait ainsi remarquer lorsqu'il annonce l'histoire sur un ton déclamatoire, comme s'il s'agissait d'un conte de fée, pour passer aussitôt après au registre du mélodrame, illustrant une anecdote, un fait divers :

Celle dont je veux dire l'aventure était une petite provinciale, platement honnête jusque-là. Sa vie, calme en apparence, s'écoulait dans son ménage, entre un mari très occupé et deux enfants, qu'elle élevait en femme irréprochable. Mais son coeur frémissait d'une curiosité inassouvie, d'une démangeaison d'inconnu. Elle songeait à Paris, sans cesse, et lisait avidement les journaux mondains. (UAP, I, 329)

L'ironie dont l'auteur fait preuve dans cette description repose sur l'emploi de l'adverbe "platement" et des adjectifs, notamment "honnête" et "irréprochable". Bien sûr, "l'adultère" est déjà commis, ne serait-ce que mentalement. Ceci est mis en relief par l'adversative "Mais", qui initie la phrase, et par la succession des substantifs "curiosité" et "démangeaison", mot évocateur s'il en est, à prendre aussi bien au sens propre qu'au figuré. Adultère mental donc, qui se transformera en adultère physique à la fin du conte.

Cette fois-ci, ce ne sont pas les romans à l'eau de rose qui déclenchent chez l'héroïne - comme dans *Madame Bovary* ou *O Primo Basilio* - la soif d'aventures et de plaisirs sensuels : le fantasme est ici alimenté par les "journaux mondains" qui montrent et parlent des splendeurs de la vie parisienne. Paris, c'est-à-dire la ville-lumière, "la capitale du luxe, de l'élégance, de la sensualité perverse, de la culture" (29) et des intellectuels, érigée en mythe par les voyageurs et, surtout, les écrivains français du XIX<sup>ème</sup> siècle : la fascination d'un monde souterrain pour Victor Hugo, la ville de toutes les illusions pour Balzac, la capitale éprise de modernité corruptrice pour Zola et l'endroit idéal pour s'y perdre pour Baudelaire, pour ne citer que les plus représentatifs. Folies, fêtes, féeries, futilités, voilà en quoi consiste le Paris rayonnant, bien qu'il y ait toujours un prix à payer. Mais pour la province, les capitales rivales, les pays périphériques et les continents récemment émancipés, l'image de Paris ne cesse d'être chatoyante et envoûtante, Paris est lieu de pèlerinage

---

<sup>29</sup> Urbano Tavares Rodrigues, "O mito de Paris na literatura portuguesa" in *Tradição e Ruptura – Ensaio*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 59. (C'est nous qui traduisons.)

obligatoire, où l'on peut, incognito, s'encanailler en toute impunité, ce qui fera dire à Urbano Tavares Rodrigues :

Mas, a sério, Paris foi, é e será ainda por muito tempo, para nós, apesar da sedução que outras grandes metrópoles exercem hoje sobre a juventude portuguesa, o grande pólo de atracção, a imaginada seara da cultura, o cântico distante que já se ouviu numa outra vida, num outro sonho, o umbral da viagem, o lugar de beleza a merecer. <sup>(30)</sup>

Aussi, la femme chez Maupassant ne recule devant rien pour assouvir ses besoins les plus secrets. Cette terre promise, elle la veut connaître et s'y rendra. Le lecteur peut d'ailleurs percevoir les signes annonciateurs dès l'incipit du conte lorsque le narrateur, en guise de préambule au récit, disserte sur l'attitude des femmes :

Une femme, quand sa curiosité impatiente est en éveil, commettra toutes les folies, toutes les imprudences, aura toutes les audaces, ne reculera devant rien. Je parle des femmes vraiment femmes, douées de cet esprit à triple fond qui semble, à la surface, raisonnable et froid, mais dont les trois compartiments secrets sont remplis : l'un d'inquiétude féminine toujours agitée ; l'autre, de ruse colorée en bonne foi, de cette ruse de dévots, sophistique et redoutable ; le dernier enfin, de canaillerie charmante, de tromperie exquise, de délicieuse perfidie, de toutes ces perverses qualités qui poussent au suicide les amants imbécilement crédules, mais ravissent les autres. (UAP, I, 329)

Le narrateur s'adresse à un lecteur capable de comprendre, de décrypter le sous-entendu. Nous sommes ainsi proche de l'idée défendue par Philippe Hamon ; ce conte se rattache plus aisément à "une tendance "verticale", descriptive" plutôt qu'"horizontale" :

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 69.

Il s'agit ici, cette fois, d'une tendance plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d'extension du référent, de la volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface. <sup>(31)</sup>

La description apportée par le narrateur d'"Une aventure parisienne" veut donc dévoiler, révéler, interpréter le comportement le plus caché de la femme ; elle crée également une dynamique textuelle qui contribue à activer la participation et le plaisir du lecteur. Le narrateur appelle à la participation du lecteur par son discours ironique, par l'ambiguïté et l'ambivalence de l'énoncé <sup>(32)</sup>.

D'une apparence trompeusement "irréprochable" de mère de famille, l'héroïne, habitée en fait par un tempérament fougueux, trompera son mari pour satisfaire sa curiosité de femme et goûter les raffinements parisiens de l'adultère. Son nom ne nous est pas donné dans le texte, le narrateur semblant ainsi vouloir généraliser ce comportement de femme. Néanmoins, par le ton moqueur, voire un rien paternaliste, il ne fait pas de reproches au genre féminin, il cherche plutôt à comprendre les femmes, s'efforce même de trouver des explications plausibles à leurs comportements. Ce qui pousse la femme-sans-nom à agir de la sorte, c'est la routine d'une existence banale et l'envie souterraine de faire l'expérience de la volupté et de la plénitude. Le narrateur nous en donne l'explication en opposant la fade réalité qu'elle côtoie, incarnée par ce mari sans grâce, aux "hommes connus" à qui la médiatisation confère le statut "de grandes étoiles" :

Et pendant les longues nuits de rêve, bercée par le ronflement régulier de son mari qui dormait à ses côtés sur le dos, avec un foulard autour du crâne, elle songeait à ces hommes connus dont les noms apparaissent à la première page des journaux comme de grandes étoiles dans un ciel sombre ; [...]. (UAP, I, 329-330)

---

<sup>31</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 63.

<sup>32</sup> Philippe Hamon, "Stylistique de l'ironie" in *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 1994, p. 150.

Ces détails expliquent l'insatisfaction de cette épouse n'ayant que des "occupations régulières, odieusement monotones et banales" (UAP, I, 330). L'ordre des adjectifs, construit sur un rythme ternaire, renforce l'idée de train-train, de vie ordinaire sans couleur ni relief, que le narrateur dénonce surtout au moyen de l'adverbe "odieusement" qu'il applique pour mieux la caractériser en invitant du même coup le lecteur à prendre parti. Là encore, nous avons affaire à une constante chez Maupassant : celle de l'insatisfaction des femmes mariées. Dans "Une partie de campagne" ne s'avère-t-il pas qu'Henriette revient au "cabinet" de l'île aux Anglais pour retrouver le souvenir des émotions éprouvées avec Henri ?

Après une quête persistante dans Paris, le protagoniste féminin d'"Une aventure parisienne" croit avoir trouvé l'homme non pas "comme il faut", mais "qu'il lui faut". Ce renversement de situation est annoncé par la locution temporelle "un jour" (UAP, I, 331) qui initie la rencontre avec Jean Varin, un écrivain très en vogue alors. Or, deux obstacles vont empêcher l'héroïne d'atteindre le plaisir si recherché : ses limites et le comportement de son amant.

En ce qui la concerne, elle est et restera une femme de condition modeste :

Mais elle était simple comme peut l'être l'épouse légitime d'un notaire de province, [...].

Ils ne se comprirent pas, pas du tout. (UAP, I, 334)

L'adversative ouvrant le paragraphe peut faire comprendre qu'elle n'est pas à la hauteur du rôle de femme provocante qu'elle a voulu jouer au début de la rencontre. L'incompréhension entre les deux amants est patente dans l'expression négative renforcée à la fin de la phrase.

Rien d'étonnant à cela comme le souligne le narrateur, en montrant le côté prétentieux de l'amant – "et lui plus exigeant qu'un pacha à trois queues" (UAP, I, 334) – alors que celui-ci ne serait pas à même de justifier de tels caprices :

[...] elle regardait, navrée, à son côté, ce petit homme sur le dos, tout rond, dont le ventre en boule soulevait le drap comme un ballon gonflé de gaz. Il ronflait avec un bruit de tuyau d'orgue, des renâclements prolongés, des étranglements comiques. Ses vingt cheveux profitaient de son repos pour se rebrousser étrangement, fatigués de leur longue station fixe sur ce crâne nu dont ils devaient voiler les ravages. Et un filet de salive coulait d'un coin de sa bouche entrouverte.

(UAP, I, 334)

L'amant n'est pas seulement un double de son mari, il en est le reflet déformé, exagérant tout ce que l'autre avait de plus répulsif. Aussi sort-elle de la chambre accablée et dégoûtée par cette liaison. Cette fin, dramatiquement efficace, confère au conte une lecture (presque) à sens unique, comme l'a remarqué Carlos Reis :

[...] por surgir no final da narrativa (lugar que favorece a fixação dos derradeiros eventos narrados), o desenlace pode, então, servir uma concepção velada ou manifestadamente finalística da literatura, uma forte incidência no plano axiológico (ideologia, moralidade, etc).<sup>(33)</sup>

Or, le début du conte, généralisant la psychologie des femmes, et sa fin, montrant l'inutilité d'une telle audace, ainsi que la vanité d'une telle fantaisie, semblent donner au texte une dimension morale, à l'intention édifiante, tout comme ces courtes pièces de théâtre souvent allégoriques appelées "moralités" ou encore les fables grecques contenant un enseignement, une morale.

La déception n'est pas exclusive de cette femme-sans-nom ; cette "leçon de vie" est également de mise dans "A Ruiva". En effet, après un essai de vie en ménage, Carolina ne peut plus supporter João, comme l'atteste le passage suivant :

---

<sup>33</sup> In *Dicionário de Narratologia*, op. cit., 1990, p. 93.

Pouco a pouco, com transições insensíveis, as palavras dele adquiriam notas ásperas, grandes frenesis inesperados, uma taciturnidade crescente, moedora e constante. Ela experimentava por seu turno uma altivez ferida e rebelde de mulher espezinhada e esquecida por outra; [...].

(AR, 92)

Cette mésentente conjugale que l'on vérifie facilement dans la succession d'adjectifs péjoratifs tels que "ásperas" et "moedora", fera en sorte que Carolina se plaigne de la vie qu'elle mène :

Carolina gemera :

- Ai vida, vida ! Só aquelas nunca estão tristes! (AR, 89)

Le verbe "gemer", la répétition du substantif "vida" et la double exclamative accentuent son regret de ce qu'elle ne peut avoir et finit par jalouser le bonheur affiché par les passantes rieuses.

Ce bonheur qui ne semble appartenir qu'aux autres et qui échappe sans cesse aux protagonistes féminins dont nous nous occupons est également considéré dans "Au bois". Pourtant, cette fois-ci, l'auteur ne s'en prend pas à son personnage. En réalité, Maupassant semble ne pas se soucier d'apporter à ses contes une dimension morale et il n'est pas non plus enclin à critiquer la légèreté des femmes. Bien au contraire, on dirait qu'il prend parfois leur parti en excusant leur tempérament fougueux. C'est ici le cas : on observe, en effet, que s'établit dans ce conte une complicité, voire une intimité, entre le premier narrateur et le deuxième, Mme Beaurain. Cette technique narrative, à savoir l'intégration d'un deuxième personnage-narrateur, est, selon Philippe Hamon, typique du réalisme<sup>(34)</sup> ; proche du texte journalistique qui met souvent au style direct les propos tenus par les acteurs et les témoins d'un événement donné, ce recours confère une plus grande véracité aux faits exposés. Ce n'est pas l'entreprise de Mme Beaurain qui est criticable, mais plutôt l'attitude accusatrice

<sup>34</sup> "Un discours contraint" in *Poétique*, n° 16, 1973, p. 427.

de son mari. Pris en flagrant délit d'atteinte à la pudeur dans un espace public, le mari honteux et lâche accusera sa femme de l'avoir poussé à une telle situation :

«- C'est elle qui a voulu ça ! Je lui disais bien que c'était stupide. Mais quand une femme a quelque chose dans la tête... vous savez... elle ne l'a pas ailleurs.» (AB, II, 759)

Mme Beaurain prend par la suite la parole pour expliquer les faits. Comme la vie conventionnelle qu'elle mène l'a privée des bonheurs auxquels l'être humain aspire, elle a seulement voulu en faire la (re)découverte, en laissant parler son coeur et son corps : où est le mal ?

Mais ne nous y trompons pas. Si Maupassant semble excuser l'héroïne d'avoir un mari négligent, peu viril et assez lâche, il porte un regard amusé et condescendant sur cette femme qu'il ne manque pas de ridiculiser en l'affublant d'un nom évocateur et en la présentant sous les traits d'une boutiquière quinquagénaire aux rondeurs bien prononcées.

En revanche, Fialho de Almeida préfère donner une image dépréciative et malade de la femme. Il essaie dans ses contes de caractériser les femmes dans une perspective critique et d'intention doctrinaire. Elles sont soit réduites à l'obsession et à la bestialité, comme illustré par l'expression "As vozes da mulheres guinchavam" (AR,17), soit menées par un esprit de vengeance.

En somme, si les actes de certaines femmes sont apparemment excusables aux yeux de Maupassant (parce que chacune d'elles est liée à un homme peu viril ou pas assez avenant) et admis par Fialho de Almeida (parce qu'il ne peut être autrement), elles ne sont nullement épargnées par nos deux auteurs puisqu'il ne leur est jamais donné d'échapper à leur condition naturelle de femme : être foncièrement instinctif et insatisfait.

## 2 - Animisation du paysage et animalisation humaine

Outre la caractérisation des personnages, la description du paysage tient une place importante dans la panoplie d'effets potentiels dont l'auteur dispose pour impressionner le lecteur. De notre point de vue, elle revêt une fonction hautement symbolique, car elle constitue la projection, la matérialisation des sentiments des protagonistes, voire l'expression de l'indicible qui les caractérise. Nous entendons par le terme "paysage" tout décor entourant les personnages, décrit par Helena Carvalhão Buescu comme "o conjunto de elementos naturais que, eventualmente, se poderão constituir em paisagem" (35).

Par ailleurs, Maria de Lourdes Câncio Martins remarque chez Maupassant "a exaltação de um sentir físico em contacto com o mundo natural" (36). Cette observation explique le rapport existant entre le plaisir féminin et le paysage. En cherchant à comprendre et le rôle et la place des nombreuses bribes descriptives dans le récit, nous verrons que l'un ne va pas sans l'autre. C'est sans doute pour cette raison que Mariane Bury parle, dans *La Poétique de Maupassant*, de la communion du plaisir avec la nature :

[L]e meilleur de l'amour selon Maupassant, c'est bien le plaisir sensuel lié à la nature : l'aspect négatif provient des complications du sentiment, qui entraînent déception et ressentiment, à cause du caractère éphémère de l'amour. (37)

L'harmonie entre le plaisir de la femme et la nature est on ne peut mieux illustrée dans "Une partie de campagne". En effet, aussi bien Mme Dufour que sa fille Henriette éprouvent, au moment de traverser "la Seine une seconde fois", "une quiétude douce, un rafraîchissement bienfaisant à respirer enfin [...]" (UPC, I, 245).

<sup>35</sup> In *Incidências do Olhar: Percepção e Representação da Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, op. cit., p. 74.

<sup>36</sup> Maria de Lourdes Câncio Martins, *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupassant*, Projecto de investigação apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, p.1995, p. 19.

<sup>37</sup> In *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 18.

De même, dans "Noite no rio" de Fialho de Almeida, la symbiose est telle entre Lia et les alentours qu'ils se (con)fondent :

Pela água irritada de frémitos, a guiga corria em silêncio, fora do quadro aduaneiro. Lia tivera a ideia de uma pescaria nocturna, que nos furtasse naquela noite de Casino à convivência de banhistas pretensiosos e mulheres fatigadas [...]. Lisboa tinha o ar de uma grande cidade entregue à nevrose trágica do vício, [...]. (NNR, 31-32).

La ressemblance est frappante entre Lia et la ville de Lisbonne ainsi personnifiée. Il est vrai que Fialho de Almeida avait déjà fait part de la névrose de l'héroïne, à l'ouverture du conte :

E era ela quem, na ferocidade da sua ternura, se entregava comigo às ondas por aquela noite cálida [...]. (NNR, 29)

L'obscurité de la nuit occulte l'inavouable et grise les esprits les plus réservés, la fraîcheur et le mouvement du fleuve excitent les sens. Lia représente le mystère de la nuit et la poussée du fleuve, la névrose et le vice. Lisbonne en est donc le reflet.

La description d'un paysage environnant le personnage principal peut revêtir une tonalité particulière. Maupassant construit, par exemple, un paysage qu'il prétend paisible dans "Une partie de campagne" grâce aux jeux de lumière et à la chaleur de l'été, tandis que Fialho fait ressortir une impression de trouble dans le conte "Noite no rio". Il est donc opportun de noter que, dans le premier conte, les femmes atteignent le plaisir bien qu'éphémère, alors que, dans le deuxième, l'atteinte du plaisir est focalisée sur le personnage masculin.

Comme l'affirme David Baguley, les descriptions de paysages "reflètent métonymiquement les sentiments des protagonistes féminins [...]" et captent les diverses

phases de la passion amoureuse et de ses conséquences” (38). Cette assertion ne fait que corroborer ce que Zola attribuait au pouvoir de la description, jugée comme le meilleur moyen d’atteindre les “intentions symphoniques et humaines” (39).

L’un des exemples les plus significatifs est sans nul doute le passage se rapportant à la promenade d’Henriette et d’Henri, dans “Une partie de campagne”, lorsqu’ils se déplacent en yole pour se rendre au cabinet de verdure :

«Tiens ! dit-il, les rossignols chantent dans le jour : c’est donc que les femelles couvent.»

(UPC, I, 251)

Et plus loin :

Un rossignol ! Elle n’en avait jamais entendu, et l’idée d’en écouter un fit se lever dans son cœur la vision des poétiques tendresses. Un rossignol ! c’est-à-dire l’invisible témoin des rendez-vous d’amour qu’invoquait Juliette sur son balcon ; [...]. (UPC, I, 251)

Mais, comme le suggère l’évocation de la célèbre Juliette de Shakespeare, Henriette ne connaîtra pas une fin heureuse en compagnie d’Henri. La présence du rossignol, depuis le Moyen Âge liée à l’amour malheureux, le confirme. Néanmoins, la scène relève ici d’une description à la limite du cliché, du caricatural rappelant davantage le ton de la comédie de mœurs que celui du mélodrame. De plus, Mariane Bury, en parlant du poème “Les oies sauvages” de Maupassant, rappelle que “[l]es animaux [...] joueront un rôle important, comme équivalents de la misère humaine” (40). La présence du rossignol est significative car elle symbolise l’état amoureux des deux jeunes gens, même s’il s’agit d’un bonheur précaire

---

<sup>38</sup> In *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>39</sup> Zola cité par David Baguley, in *ibid.*

<sup>40</sup> In *La Poétique de Maupassant*, *op. cit.*, p. 19.

- "felicidade, mesmo se efémera", comme le remarque Maria de Lourdes Cândia Martins <sup>(41)</sup> -, car son chant représente métaphoriquement le plaisir des sens auxquels s'adonnent les deux amants le temps d'une courte promenade.

Quoi de plus normal ! Les éléments de la nature sont source de vie et, par conséquent, vivifiants. Il s'agit de la campagne comme la voit Maupassant, c'est-à-dire un lieu de détente et un terrain de loisirs où il fait bon exercer ses capacités physiques, entretenir une certaine hygiène de vie. Rien à voir avec la description initiale des environs de Paris à l'ambiance putride et désagréable. La campagne est une sorte de laboratoire biologique à ciel ouvert : le plein air, la pureté des cours d'eau, les différentes senteurs, les vibrations, l'instinct, ensemble connivent et régénérateur des cinq sens. Tout devient tentant, même les yoles des canotiers :

Sous un petit hangar en bois étaient suspendues deux superbes yoles de canotiers, fines et travaillées comme des meubles de luxe. Elles reposaient côte à côte, pareilles à deux grandes filles minces, en leur longueur étroite et reluisante, et donnaient envie de filer sur l'eau par les belles soirées douces ou les claires matinées d'été, de raser les berges fleuries où les arbres entiers trempent leurs branches dans l'eau, où tremblote l'éternel frisson des roseaux, et d'où s'envolent, comme des éclairs bleus, de rapides martins-pêcheurs. (UPC, I, 247-248)

On voit donc cette animisation du paysage par la comparaison des yoles à des jeunes filles. Cette comparaison est montrée d'abord par l'utilisation de qualificatifs humains : "superbes", "minces", et par le terme comparatif "pareilles à". Cette description compose une sorte de tableau ou une succession de tableaux concernant une promenade sur l'eau. On observera au passage avec Mariane Bury que "les mots sont décrits en termes vivants et sensuels [permettant] à Maupassant d'évoquer ce qu'on pourrait appeler la magie de

---

<sup>41</sup> In *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupassant, Op. cit.*, p. 17.

l'incarnation des choses dans les mots" (42). Nous sommes devant la figure que Goyet considère essentielle pour contrebalancer le schématisme du récit court (le critique convoqué parle de la nouvelle mais cela peut s'appliquer au conte), l'hypotipose, "cette description animée, vive et frappante, ce "tableau" par lequel la description semble donner à voir plutôt qu'à concevoir" (43). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet dans le chapitre suivant en étudiant l'influence impressionniste chez nos conteurs.

On remarque, par ailleurs, dans plusieurs récits courts de Maupassant que le paysage sert à la fois de cadre au personnage et de toile de fond stylisée d'où se détache la forme humaine. C'est l'utilisation qui en est faite dans "Marroca" :

L'eau bleue, d'un bleu laiteux, est d'une transparence admirable ; et le ciel d'azur, d'un azur épais, comme s'il avait reçu deux couches de couleur, étale au-dessus sa surprenante beauté.

(M, I, 368)

Même si Mariane Bury affirme que Maupassant n'est pas "un écrivain impressionniste au sens strict, [... il] voit comme un peintre impressionniste" (44). Dans cet extrait, il n'y a aucun doute : couleur primaire occupant une place importante, présence quasi palpable de la lumière. C'est dans ce cadre extraordinaire que la relation d'amour entre les deux personnages peut avoir lieu. L'exaltation du corps après celle des sens au contact des choses de la nature.

En outre, il convient de remarquer la fonction du descripteur-narrateur qui consiste à faire en sorte que la peinture du paysage ait un profil particulier, comme le souligne Philippe

---

<sup>42</sup> In *Poétique de Maupassant*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>43</sup> Florence Goyet, *La Nouvelle, 1870-1925 – Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., 1993, p. 81.

<sup>44</sup> In *op. cit.*, pp. 103.

Hamon : “le personnage du descripteur, [...] s’il n’est pas sédentaire, c’est un voyageur, un touriste, un explorateur” (45).

Or, la présence de ce descripteur-narrateur donne au texte plus de relief et de vraisemblance. Étant donné sa place privilégiée dans le conte, à la fois médiateur et acteur, ses descriptions n’en seront que plus légitimées et perçues comme l’apanage d’un savoir certain et d’une sensibilité unique. En effet, le descripteur se présenterait, au dire de Philippe Hamon, “comme un commentateur du monde plutôt que comme un raconteur du monde” (46).

En somme, on ne peut manquer de faire un rapprochement entre la description de paysages faite par les auteurs qui nous occupent et la peinture impressionniste : on retrouve, en effet, dans ces deux formes d’expression, l’eau et ses reflets, le jeu des couleurs fuyantes et les contours imprécis, comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

Toujours dans “Marroca”, le vaste paysage qu’offre la montagne est décrit suggestivement comme s’il s’agissait d’un corps de femme, probablement évocateur de celui de l’héroïne :

La montagne escarpée, couverte de taillis, de hautes plantes aromatiques aux senteurs puissantes, s’arrondit en cercle autour de cette crique où trempent, tout le long du bord, de gros rochers bruns. (M, I, 369)

Quand le descripteur-narrateur dresse le portrait de Marroca, la description qu’il en fait semble répondre à celle de la montagne présentée plus haut. L’une se fait l’écho de l’autre. En effet, comme la montagne, la jeune femme possède une taille “grande, modelée en statue” (M, I, 370) ; comme la couleur des rochers, Marroca a une “chair un peu brunie par le climat” (M, I, 370) ; tout comme les hautes cimes aux “senteurs puissantes” et vivifiantes, elle dégage “cette odeur fauve qui plaît aux mâles” (M, I, 372) ; finalement,

<sup>45</sup> *Introduction à l’analyse du descriptif, op. cit.*, p. 41.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 42.

capable de prodiges, telle une magicienne ou une ensorceleuse, elle use des secrets que la mère-nature recèle : “elle appuya sur ma bouche une de ces caresses dont elle connaissait le pouvoir” (M, I, 373).

Roland Barthes affirme que “l’écriture réaliste”, condamnée à décrire, ne peut jamais convaincre (<sup>47</sup>). Le ci-dessous extrait de “Os novilhos” vient toutefois prouver le contraire. Cette description campe le décor propice à suggérer l’union de la nature et de l’homme et, par conséquent, l’union entre les deux personnages :

E sentindo-lhe o focinho nas ancas, [a fêmea] furtava de repente o corpo para diante, fazendo-o cair nos pastos. Aquilo sucedia-se por dezenas de vezes. Cansado então o novilho parava afastando as pernas, resfolegar sibilante, a baba correndo em grandes fios da focinheira, que um laivo rosa sombreava em tons de carna sadia. E de cabeça alta quedava-se a fitá-la, mugidos surdos, repassados de uma ternura física que parecia deleitar a fêmea, cuja cauda volúvel açoitava de manso, a bela anca roliça. (ON, 24-25)

qui aura son accomplissement brutal et bruyant :

Os novilhos tinham-se enlaçado afinal e rolavam nos fenos, mugindo no exuberante prazer de uma força esbanjada. (ON, 26)

La vue de ce “ballet” animal ayant lieu sous les auspices de la saison du renouveau n’est pas sans conséquences. Elle sert à inciter le jeune couple à une telle pratique et elle y parviendra. Rosária a, à deux reprises, un comportement animal : tout d’abord, elle ne cache pas ses intentions à Pedro “[...], e na meia nudez em que viera, atirou-se-lhe contra o peito, beijando docemente esse bronze latejante, mesmo sobre o coração” (ON, 26) ; comme ses instincts ne seront pas assouvis – Pedro refuse à la dernière minute d’aller plus loin – elle se donnera par dépit au bouvier de “Monte de Trigo”. De même que l’on pourrait parler de la

<sup>47</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp. 95-96.

personnification des bêtes qui s'adonnent au jeu de l'amour érotique, de même parlera-t-on de l'animalisation de Rosária qui "[...] esfaimada como uma bécora, [...] se entregou" (ON, 27) au premier venu, posant les deux scènes sur le même plan. Cette comparaison, qui relève de l'osmose ou de la superposition des figures, est déjà patente dans le passage suivant :

As mãos de Pedro apanharam-na pelas espáduas e cingiram-na pelos rins, hesitantes num delírio que o fazia cambalear como um toiro ferido entre os cornos, e não sabendo se cingí-la até lhe fazer estalar os ossos, se arrojá-la para o largo, onde a não visse mais naquele abandono desleixado. (ON, 26)

Que dire du choix des images comparatives qui renvoient plaisamment aux expressions équivalentes dans les deux langues : lui, "fort comme un taureau", elle "bâfreuse comme une truie" ? Là encore, Fialho de Almeida ne peut s'empêcher de donner une image peu édifiante de la femme. Pourtant, Georges Bataille le rappelle : l'animalité est proche de l'érotisme. De fait, pour cet essayiste, "le terme d'animalité, ou de bestialité, ne cesse pas de lui être lié" (48). Il semble toutefois que cet érotisme relève plus de la sensualité que de la pornographie. Si l'on admet pacifiquement que la bestialité est une des variantes de l'érotisme, esthétiquement parlant, il y va tout de même une grande différence : bien sûr, Fialho de Almeida ne veut pas offrir une littérature érotique pour amateur dévergondé ; il prétend montrer le monde comme il va, servir au lecteur une "tranche de vie" sans ambages afin que ce dernier prenne conscience des aspects qu'il convient de problématiser. Les images sont parfois crues mais l'auteur sait les présenter sans tomber dans le sensationnel à travers l'écran de son écriture littéraire.

Il est intéressant de remarquer que dans quelques contes de notre corpus, l'action se déroule à la campagne. C'est le cas en particulier des récits "Au bois" et "Une partie de

---

<sup>48</sup> *L'Érotisme, op. cit.*, p. 104.

campagne” de Maupassant ainsi que “Os novilhos” de Fialho où le paysage participe des ébats amoureux des personnages. De surcroît, Pierre Cogny voit chez Maupassant une nature érotique, sensible à l’“appel de l’instinct, épuré et presque sublimé par la beauté” (49). Comme si la nature était l’espace privilégié de la sensualité et du désir. Dans “Une partie de campagne”, on l’a vu, une sorte de symphonie des cinq sens, orchestrée par la nature, prélude le plaisir sexuel, tandis que, dans “Au bois”, c’est la femme elle-même qui reconnaît les effets, les changements que la campagne peut exercer sur elle :

Moi, quand il fait beau, aussi bien maintenant qu’autrefois, je 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 passe ici 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”-.

Ainsi s’explique la conduite gentille et dévergondée de l’épouse Beaurain, excusée du fait qu’elle respire la santé, qu’elle est sensible à la nature, qu’elle sache tenir tête à ces détracteurs, qu’elle inspire donc pour ces qualités morales et physiques du respect et de la sympathie, et surtout du fait qu’on la plaigne d’avoir un mari aussi peu avenant, pusillanime et de mauvaise foi.

Mais dans “Os novilhos”, le paysage environnant (un village dans la région de Estremoz) est à peine esquissé, noyé dans la douceur d’une nuit d’été, où les acteurs évoluent sous l’éclairage d’un clair de lune offrant une vision fantasmagorique des bovillons :

---

<sup>49</sup> Pierre Cogny, cité par Maria de Lourdes Cância Martins, in *A Escrita “Impressionista” de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 27.

[...] todos brancos, mansíssimos e perfumados, dir-se-iam príncipes encantados, esquecidos dos seus palácios de oiro, naquela metamorfose exigida por alguma fada rabugenta.

(ON, 21)

Dans un cadre en clair-obscur, happé par un silence envahissant, où seule l'eau de la fontaine (miroitement de la lune, la fraîcheur et le murmure de l'eau) vient troubler les sens de nos personnages, l'excitation s'appuie sur la tension inhérente à ce tableau, la situation singulière dans laquelle se trouvent les protagonistes et l'évocation de la fête de la Saint-Jean. C'est leur condition physique et sociale (ils sont mûres pour se marier et entamer une vie sexuelle) et l'époque de l'année (la Saint-Jean) qui déterminent les forces souterraines qui soulèvent leurs désirs. L'auteur va plus loin dans le cas de Rosária : il met le lecteur en présence d'une femelle en chaleur, sourde à la raison des bienséances.

Ainsi, la campagne permet chez les héroïnes de Maupassant l'émerveillement sensoriel, redevable à la force et à la magie de la nature, qui prédispose la femme à la volupté des sens. Au contraire, chez Fialho de Almeida, les forces agissantes viennent de l'intérieur, de l'instinct, déclenchées par une vision troublante dans un décor mystérieux composé d'eau ténébreuse.

Dans les contes étudiés, on s'aperçoit que la femme, incitée pourtant par la nature à s'épanouir, n'est pas heureuse (l'assouvissement de ses désirs étant rarement pris en compte) et qu'elle est condamnée, en termes psychologiques, à la frustration. Cette situation s'inscrit parfaitement dans le "bréviaire du pessimisme contemporain" que Mariane Bury<sup>(50)</sup> décèle surtout dans le conte "Sur l'eau". Le paysage se confond alors avec deux aspects : celui de la découverte des sens et celui du troublant et de la nébulosité.

Le paysage, qu'il soit rural ou urbain, est en quelque sorte le filet où s'empêtre la femme. C'est le cas, dans "Une aventure parisienne", mettant en scène une femme partie à l'aventure extraconjugale et qui en revient piteuse et, dans "A desforra de Baccarat", où

---

<sup>50</sup> *La Poétique de Maupassant, op. cit.*, p. 8.

l'héroïne, étouffant dans le cocon familial, et désireuse d'une bouffée d'air nouveau, se donne à la première occasion venue à l'ami de son mari ; évoquons enfin "Noite no rio" où Lia, sous l'influence troublante du paysage fluvial et nocturne qui l'entoure, n'échappe pas à sa condition de femme et se laisse aller à son désir obsessionnel : "a aspiração infinita da sua alma, que era ser mãe". (NNR, 29)

Au bout du compte, l'écriture des contes de Maupassant et de Fialho se rattache clairement à la tradition narrative dite réaliste / naturaliste. En conséquence, la description est une démarche narrative essentielle à la création de l'illusion littéraire. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Maupassant dans "Le roman" :

Le réaliste, s'il est artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. (<sup>51</sup>)

L'univers des contes propose au lecteur un monde féminin captivant, mais pervers, qui donne l'occasion, par le biais du détail et de l'insolite, d'entrevoir une vérité souvent troublante. Ainsi, nos deux conteurs donnent "l'illusion complète du vrai". Chacun à sa manière : plus aigre-doux (Guy de Maupassant) ou plus acidulé (Fialho de Almeida), mais le vrai, d'après une vision masculine très conditionnée par l'époque.

---

<sup>51</sup> Guy de Maupassant, "Le Roman" in *Pierre et Jean*, Paris, Classiques Français, 1993, pp. 18-19.

## **CHAPITRE III**

### **Le plaisir discursif**

- 1. Les suggestions lexicales**
- 2. Le rythme et ses incidences thématiques**
- 3. La syntaxe et la composition de la jouissance**

Dans cette partie nous essayerons d'établir un lien entre le plaisir féminin et celui de l'écriture – c'est-à-dire le plaisir que l'écrivain s'efforce de susciter par le biais de l'écriture chez le lecteur -, pour venir à démontrer que ce "plaisir discursif" tient aussi de l'art de la nouvelle peinture impressionniste, soucieuse de rendre la sensation fugitive. Nous serons sensibles aux mots, aux images, aux rythmes des phrases, à cette façon toute particulière qu'a le discours de dire les nuances les plus subtiles d'un univers érotique chez les deux auteurs.

Bien que Guy de Maupassant ne soit pas mentionné dans l'étude de Jacques Dubois sur "les écrivains de l'instantané", comme l'ont remarqué aussi bien Maria de Lourdes Cândia Martins qu'Henri Mitterand <sup>(1)</sup>, ce chapitre essaiera de montrer que son écriture, tout comme celle de Fialho de Almeida, est d'une part une écriture sensuelle, empreinte d'érotisme, et d'autre part qu'elle ne peut se dissocier de ce qu'on a appelé l'"impressionnisme littéraire".

Rapprocher deux écrivains que nombre de critiques rangent parmi les naturalistes, c'est faire nôtre le parti pris par Amado Alonso (quand bien même celui-ci ne se rapportant qu'à la littérature française, sa réflexion est aussi valable pour la littérature portugaise) lorsqu'il affirme que le naturalisme, l'impressionnisme et le symbolisme sont "como tres etapas del realismo literario, o como tres grados de extremamiento de uma misma tendencia poetica-estilística." <sup>(2)</sup>

Pour ce qui est des suggestions lexicales, nous serons sensibles à ce que l'on pourra appeler une isotopie du rire et du sourire, reflétant la libération sexuelle de la femme, ou encore une isotopie du baiser, aussi bien qu'aux images la valeur symbolique telles que la balançoire, le feu et la lumière, sans oublier de prendre en compte l'importance du corps féminin dans l'ensemble des contes étudiés.

---

<sup>1</sup> Maria de Lourdes Cândia Martins in *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 14, et Henri Mitterand in *Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 276.

<sup>2</sup> Charles Bally, Richter Elisa, Amado Alonso, Raimundo Lima, *El Impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1936, pp. 173-174.

En ce qui concerne le rythme de la phrase de certains passages et des incidences thématiques qui en découlent, aspect que nous aborderons dans la deuxième partie de ce chapitre, il faudra remarquer la cadence de la phrase d'abord heurtée ou progressive, et puis, perdant de son intensité lorsqu'elle accompagne les émotions à fleur de peau expérimentées par les héroïnes.

Notre attention ira finalement se fixer sur les marques d'une écriture "impressionniste" renvoyant à la jouissance. En effet, certains passages de nos textes sont de véritables scènes picturales où les couleurs symbolisent le feu et la chaleur, où la synesthésie confond les facultés des personnages comblés par la joie de leur émerveillement sensoriel.

### **1. Les suggestions lexicales**

Le sensuel et l'érotique semblent être les deux pôles vers lesquels tendent l'écriture de Maupassant, ainsi que celle de Fialho de Almeida. Leurs discours sont marqués par les pulsions du désir affleurant dans l'énervement des sens, la mise en relief du corps féminin (certaines parties, plus particulièrement), les fantasmes sexuels (ceux que nous avons abordés dans le premier chapitre, inscrits notamment dans "A Ruiva" et "Marroca", mais aussi dans "Au bois"), et le rire libérateur des héroïnes, tout un ensemble de traits qui constituent le code libidinal chez les deux auteurs, surtout perceptible dans "Marroca" et "A desforra de Baccarat".

On remarque, en effet, tout au long des textes des images et des gestes sexualisés : la balançoire dans "Une partie de campagne", qui semble devenir la traduction symbolique de l'acte de l'amour, le jeu folâtre des deux bovins dans "Os novilhos", qui paraît résumer les préliminaires de l'entente sexuelle, le chant du rossignol, dans "Une partie de campagne", identifié à "la musique des sens" pendant l'accouplement, tel que l'a noté

Mariane Bury (<sup>3</sup>), le chant de l'ara, qui désarme et invite le couple aux délices de l'amour, et le baiser, qui viendra souligner l'étreinte finale.

Les pulsions du désir (pulsions par ailleurs incontrôlables, si l'on s'en tient aux personnages féminins dans "Marroca", "A Ruiva" et "Os novilhos"), l'incidence fétichiste du corps féminin (en l'occurrence, dans "Marroca" et "A desforra de Baccarat"), les rêves inassouvis et inavoués des héroïnes (comme dans "Noite no rio", "A desforra de Baccarat", "A Ruiva" ou "Au bois"), le voyeurisme d'observateurs coquins (notamment dans "Noite no rio" et "Marroca") et la possession, traduisant l'union, bien qu'éphémère, entre deux êtres (en particulier, dans "A desforra de Baccarat", "Une partie de campagne" et "A Ruiva") occupent une place importante dans notre corpus.

En effet, dans tous les textes dont il est ici question, la libido est singulièrement présente par ce qu'on ose appeler le culte de la femme à la fois sujet et objet du désir, bien que les deux écrivains portent vraisemblablement sur la femme un regard négatif, pessimiste et anti-féministe, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude.

Ainsi, l'intérêt pour le corps féminin, l'incidence sur les seins, les jambes et la taille - éléments importants pour l'érotisme masculin mais qui le sont aussi pour l'érotisme féminin dans la mesure où la femme se complaît à être désirée -, tend à appuyer notre perception d'une très forte présence de signes érotiques dans les contes étudiés.

Les récits que nous nous proposons d'étudier se déroulent au fur et à mesure que l'auteur appuie sur la détente des pulsions et des désirs de ses personnages (ceci est vrai aussi bien pour les personnages féminins que pour les masculins) et nous croyons pouvoir affirmer que les textes dont nous nous occupons sont le produit d'une écriture du corps pour le corps.

Avant de débiter notre analyse des caractères féminins, nous aimerions nous attarder sur le regard, faussement innocent (remarquons au passage l'introduction du discours direct et la juxtaposition de deux adverbes de manière qui renforcent l'ironie et la

---

<sup>3</sup> In *La Poétique de Maupassant*, *op. cit.*, p. 182.

contenance adoptée par le protagoniste), qu'Armando porte sur la jeune comtesse et plus particulièrement sur son décolleté dans "A desforra de Baccarat". Son regard, disons libidineux, est constamment posé sur la nudité partielle de la femme, que la robe laisse savamment à découvert mettant ainsi en valeur la blancheur de la poitrine qui attire le jeune homme :

O meu olhar, casualmente, inocentemente - dou a minha palavra de honra - como uma ave ferida, foi de manso e pouco a pouco, como quem quer reter o voo e não tem forças, cair também nesse abismo de alabastro e, ao reparar atônito no sacrilégio, viu a condessinha sorrir [...].

(ADB, 177) <sup>(4)</sup>

La coquinerie n'est pas l'apanage exclusif d'Armando. Beatrice se fait aussitôt complice, si l'on tient compte du sourire obligeant qu'elle a face au regard de son vis-à-vis. Rappelons par ailleurs qu'elle saura profiter de la faiblesse masculine en portant des robes de plus en plus osées pour parvenir à ses fins (faire payer à son mari l'infidélité commise). Il convient ici d'attirer l'attention sur la charge sémantique du verbe "cair" et du substantif "sacrilégio" qui traduisent, semble-t-il, la tentation et la faute charnelle, cette mauvaise conscience qui travaille tout de même Armando.

Pour revenir au regard libidineux du protagoniste, nous constatons qu'il est toujours fixé sur la poitrine de la comtesse :

O meu olhar caía sobre ela, como uma má sina. Na penumbra, brancuras de seios empalideciam. (ADB, 179-180)

et encore :

O seio batia. Fugitivamente, os meus olhos iam casar-se na cor do seu colarinho.

(ADB, 182)

---

<sup>4</sup> Les soulignés sont de nous.

On dirait que le regard du jeune premier hésite entre l'indécence ostensible et la bienséance pudibonde, comme un tartufe va et vient entre les mouvements respiratoires de la poitrine et la rigidité du cou, comme un voleur est sans cesse ramené à cette partie du corps féminin qui le fascine, ces seins dont il a tellement envie, comme une âme damnée qui ne sait résister à la tentation. La reprise du verbe "cair" et le recours à "má sina" renforcent, par ailleurs, l'idée de tentation et de chute, au sens religieux du terme.

Il faut également remarquer la suggestion apportée par le verbe "casar" symbolisant l'union entre l'homme et la femme consommée à la fin du récit (Armando et la comtesse se donnent l'un à l'autre un soir où le comte se trouve au "Grémio"), union criminelle qui s'annonce comme un mauvais présage dans l'esprit d'Armando, pourtant sans fondement car la fin s'avérera pour lui heureuse.

C'est d'ailleurs le soulèvement du sein de la jeune femme qui traduit ses émotions lorsqu'elle est proche d'Armando, comme le montre la citation suivante :

Notara que [...] o seu seio, de um mármore fatal, em que destacaria bem o sangue duma punhalada, arfava impetuoso, se próximo de mim. (ADB, 182)

C'est donc le sein qui traduit, en premier, les émotions de l'héroïne. Habituellement lié à la fécondité et à la maternité, le sein n'apparaît ici qu'associé à l'intimité, à l'offrande et à la promesse d'une relation amoureuse. Il faut remarquer "l'arrêt sur image" du sein et non pas des seins, conférant ainsi à cette partie du corps un statut singulier d'objet d'adoration, de culte sans doute macabre, puisque l'image à laquelle ce sein est associé renvoie à la femme fatale, bien dans la lignée de Salomé, la sanguinaire, devenue fantôme des esprits fin de siècle. Il nous semble, en outre, que la mise en relief du verbe "arfava", loin du sujet de la phrase, suggère la férocité du désir de la comtesse. Le jeu de la syntaxe peut être un artifice

porteur de sens, tel que l'a noté Jean Kokelberg. Nous pourrions ainsi avancer que cette permutation de l'ordre habituel de la phrase accentue davantage l'érotisme du texte.

De plus, il faut remarquer avec Georges Bataille, les modifications du corps "qui correspondent aux mouvements vifs qui nous soulèvent intérieurement"<sup>5</sup>. Dans l'exemple que l'on vient de citer ces modifications sont aisément constatables.

La première fois que le récit de Maupassant nous donne à voir Marroca, c'est par le biais du regard coquin du jeune homme :

Soudain, [...], j'aperçus, prenant son bain, se croyant bien seule à cette heure brûlante, une grande fille nue, enfoncée jusqu'aux seins. (M, I, 370)

Même après coup, le regard du narrateur-personnage sera sans cesse attiré par les seins de la jeune femme :

[...] ; et ses seins étranges, allongés et droits, aigus, comme des poires de chair, élastiques comme s'ils eussent renfermé des ressorts d'acier, donnaient à son corps quelque chose d'animal, [...]. (M, I, 371)

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de l'animalisation de certains personnages féminins. Cet extrait vient non seulement confirmer les remarques faites auparavant dans le deuxième chapitre, mais encore montrer que les seins, éloignés de toute association avec une idée de refuge, de repos et de maternité, sont une image obsessive dans la constitution d'une isotopie érotique. Cette image obsessive est mise en évidence par la succession des qualificatifs, mais aussi par la prédominance comparative donnant "l'illusion complète du vrai".

---

<sup>5</sup> *L'Érotisme, op. cit.*, p. 40.

Dans "Os novilhos", en revanche, ce sont les rondeurs des hanches qui occupent une place prédominante : elles constituent l'objet de la fixation du narrateur, notamment la nuit de la Saint-Jean. En outre, comme pour introduire le lecteur à la scène, le récit débute par une mise en relief de la démarche provocante des jeunes filles du village :

[...], ondulando os quadris, iam subindo a encosta cheias de esperanças e radiosas de sonhos, [...]. (ON, 20-21)

Cette provocation n'est pas seulement donnée par le sous-entendu d'un sens caché par l'euphémisme final mais il est aussi montré par la cadence du rythme apportée par le gérondif "ondulando", par la forme progressive du verbe "subir" et, bien entendu, par la partie du corps exposée.

Pour revenir à Rosária, ce sont les jambes et les bras dénudés de la jeune fille qui sont mis en évidence lorsqu'elle se trouve devant Pedro :

Então olhando para si, reparou que estava em colete, braços nus, pernas nuas, as primeiras redondezas do seio em evidência. (ON, 22)

La construction de la phrase accompagne le regard de l'héroïne sur la quasi totalité de son corps. C'est comme si Rosária faisait ou montrait un portrait synthèse de sa féminité. La jambe est devenue symbole de vie et de puissance <sup>(6)</sup>. Mouvement, extension, prolongement : chemin à parcourir vers le plaisir des sens. Les jambes de la jeune fille ont, par ailleurs, une signification ésotérique de pourvoyeuse des mariages (c'est de mariage dont le jeune couple parlera - mariage remis à plus tard en raison de l'absence de conditions du garçon), en étant aussi symbole de puissance et d'attrait pour impressionner avec force le berger. De par leur flexibilité, leur vigueur et leur expression, les jambes s'associent aux

---

<sup>6</sup> In *Le Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, s.v. "jambe".

bras qui signifient, eux aussi, la force, la séduction et le pouvoir. Rosária ne veut-elle pas dominer son ami, comme le montre clairement tout le récit ? On remarque encore que le sein est une fois de plus singularisé, ce qui semble constituer une tendance particulière chez Fialho : le sein apparaît donc comme fétiche.

En tout cas, cette incidence sur la nudité de la jeune fille ressort par la récurrence du qualificatif "nu" ainsi que par l'euphémisme employé pour décrire la tumescence caractérisant les seins. Son corps dénudé, dévoilé, devient ainsi un objet de désir pour Pedro, même si, à la fin du récit, il parvient à contrôler ses instincts, contrairement à la jeune fille qui, comme déjà vu, se donnera à un autre voisin.

La vision des hanches se trouve également présente dans "A Ruiva". Carolina, dans ses rêveries érotiques avec les défunts, les voit "roçar-lhe pelos quadris os membros esqualidos e podres" (AR, 14). Vision macabre et insolite, sinon "décadente" qui est ici donnée par le sens morbide de la qualification des amants imaginaires. Ce goût pour ce qu'on appellera le décadentisme est vraisemblablement dans l'air du temps et cela consiste en une "imagística insólita do nosológico, do repulsivo, do macabro, do disforme [...]"><sup>(7)</sup>. En effet, une certaine littérature emprunte à cette époque les routes dérivatives pour échapper souvent à la lassitude et à l'ennui. Mais cette exploration morbide développe des perversions favorisant un processus d'autodestruction <sup>(8)</sup>.

Dans la géographie érotique du corps féminin apparaît une autre constante chez nos auteurs : après les seins et les jambes, vient la bouche des héroïnes invitant leur partenaire à

---

<sup>7</sup> José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995, vol. VII, p. 65.

<sup>8</sup> Nous pourrions encore renvoyer au livre intitulé *Só* d'António Nobre, oeuvre imprégné de sensibilité malade et d'un imaginaire macabre et nécrophile. Pour plus d'informations présentant les caractéristiques décadentistes, consulter José Carlos Seabra Pereira, *ibid.*, pp. 180-182, et Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Paris, Vuibert, 1994, notamment pp. 11, 12 et 34.

l'amour, bouche sensuelle, coquine ou boudeuse, l'incitant en général à la découverte de l'extase (sauf chez Carolina dans "A Ruiva", comme nous le verrons par la suite).

Ainsi, dans "A desforra de Baccarat" de Fialho de Almeida, ce qui ressort dans la caractérisation du portrait de la comtesse, c'est sa bouche comme signe de provocation et de promesses :

Na boca pequenina dela, vermelhamente lasciva, uma contracção irónica dizia as suas impaciências, os seus arrebatamentos, as suas flutuantes predilecções, os seus langores e os seus desdêns. (ADB, 177)

L'isotopie érotique vient maintenant s'appuyer sur la prépondérance nominale qui a trait au désir de la jeune femme. La bouche sera décrite à plusieurs reprises, notamment lorsque l'adultère sera commis. Bouche humide et sensuelle qui ponctue les amours infidèles ; bouche coquine et boudeuse qui décrit les attitudes enfantines de la jeune femme, comme suggéré dans ces passages :

Ela ria com os seus dentinhos brancos, que recortavam de alvuras gulosas o escarlate lascivo da sua boca húmida. (ADB, 180)

O lábio teve um escárnio cheio de meigas censuras. (ADB, 181)

Beijos quentes, prolongados e devoradores, uniam os nossos lábios impuros. (ADB, 185)

E torcia-lhe o labiozinho amuado, cor-de-rosa. (ADB, 186)

Selon Marianne Bury, "l'image [...] est destinée à renforcer une impression" chez Maupassant<sup>9</sup>). Pour Fialho de Almeida, l'image de la bouche permet aussi d'accentuer l'impression d'intensité du désir, en réduisant l'héroïne à cette ardeur qu'elle traduit. Elle

---

<sup>9</sup> In *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 175.

constituerait, donc, "le puissant instrument d'évocation et de suggestion" dont nous parle Gustave Lanson (<sup>10</sup>). Pour la comtesse de Fialho, la bouche revêt la fonction d'un instrument de séduction et d'insinuation. C'est, en outre, à partir de cet endroit du corps que l'on verra chez lui se composer les codes principaux d'une grammaire du langage érotique : la respiration douce par la bouche, les lèvres entrouvertes et humides, se mordre les lèvres, la bouche faisant la mimique du baiser... Gestes et attitudes évocateurs, promesses de plaisir et de bonheur.

En ce qui concerne "Marroca" de Maupassant, le narrateur-personnage s'attarde dans la description des lèvres de la jeune méditerranéenne et nous en fait ce portrait :

- Sa bouche était large, aux lèvres retroussées comme des bourrelets, [...]. (M, I, 370)

- [...] ; sa bouche entrouverte, ses dents pointues, son sourire même avaient quelque chose de féroce ment sensuel [...]. (M, I, 371)

- [...], et approchant de ma bouche ses grandes lèvres retournées :

« Il faut, dit-elle, que tu viennes dormir chez moi. » (M, I, 372)

- Elle reprit, en me parlant dans la bouche, me jetant son haleine chaude au fond de la gorge, mouillant ma moustache de son souffle [...]. (M, I, 372)

Nous voyons donc que la bouche de Marroca, à l'opposé de celle de la comtesse de Fialho de Almeida, n'a nul besoin de recourir aux minauderies. Elle correspond à l'image répandue d'une certaine femme à la sensualité exacerbée.

Du coup, Marroca n'apparaît pas comme une séductrice, au sens habituel du terme, mais comme un objet de convoitise et de désir qui s'impose à l'homme tout en annulant sa volonté ; il lui sera ainsi facile de persuader son amant de venir chez elle. La bouche paraît donc comme une médiation entre l'être apparemment supérieur, fascinant (la femme) et cet

---

<sup>10</sup> Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Librairie Arthème Fayard, s/d, p. 254.

autre que l'on dirait apparemment inférieur, fasciné (l'amant). Volupté, avidité, mais aussi danger, voire violence. C'est ce que semble vouloir montrer l'auteur en peignant cette bouche de femme comme s'il s'agissait d'un objet tranchant et inquiétant, réunissant des qualifications contraires :

[...], ses lèvres entrouvertes, ses dents pointues, claires et féroces, [...]. (M, I, 375)

et :

Elle se mit à rire en me montrant ses dents luisantes. (M, I, 371)

La bouche féminine semble, en effet, représenter un piège mortel. Les lèvres charnues et sensuelles cachent des dents de bêtes "féroces", prêtes à dévorer leur proie. C'est l'appât, puis la prise à laquelle on n'échappe plus. La bouche fonctionne ainsi comme le chant des sirènes entendu dans *L'Odyssée* dont le but est de perdre à jamais ceux qui se laissent prendre et surprendre. Elle est tout aussi bien la porte du paradis que celle de l'enfer, et pour cela s'inscrit dans la tradition symbolique lui conférant le pouvoir d'ordonner comme celui de détruire<sup>(11)</sup>. Ce danger immanent, qui résulte de son pouvoir négatif, est 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. La jeune femme use de son haleine enivrante pour convaincre l'amant à se rendre dans sa chambre, mais une fois qu'il est chez elle, elle sort ses griffes et se jette sur lui comme un prédateur sur sa proie.

Il est toutefois des bouches moins séduisantes. Celle de Carolina est vue dans un premier temps comme une zone du corps marquée par les secousses et les émanations d'une haleine brûlante asséchant tout ce qui se trouve alentour. De fait, l'héroïne de "A Ruiva", devant les cadavres qu'elle touche se présente ainsi :

[...] Carolina tremia, lábios secos, uma aflição enorme subindo-lhe do estômago. (AR, 17)

---

<sup>11</sup> Cf. *Le Dictionnaire des symboles, op. cit.*, s.v. "lèvres".

Par la bouche s'annonce un mauvais présage : cataclysme, maladie, malheur. C'est en effet ce qui correspond au destin du personnage. La sécheresse de ses lèvres symbolise ainsi la calamité qui se déchaînera sur la jeune femme afin de la punir de son comportement pervers.

Le souffle chaud que sa bouche expire dans les moments de délires sensuels ne saurait insuffler un peu de vie aux défunts. On dirait plutôt un souffle brûlant comme du souffre :

[...]; e, palpando, estudando, compreendendo e adivinhando, ficava absorta, um pouco curvada sobre os corpos, o hálito ardente, uma palpação larga e cheia de ímpeto. (AR, 13).

Les corps sont pudiquement peu décrits, réduits à leur plus simple expression ; l'auteur ne tombe pas dans l'obscénité et le macabre gratuits. Ce qui frappe dans la description de cette scène, c'est l'opposition entre ce milieu froid, austère et silencieux, habité par les corps sans vie, et cette fille à l'énergie implosive qui évolue dans ce cadre comme une boule de feu désorientée :

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 fronte, com balbuciações aflitas, ardendo em pecado, como uma alma de réprobo. (AR, 14).

L'image du chaste baiser maternel sur le front semble ici pervertie. Mais elle confère un caractère pathétique au personnage de la jeune fille qui est à l'opposé de la fécondité, de l'échange, du plaisir partagé. Sa bouche grimace, se tord, rappelant celles que l'on voit dans les tableaux de Bosch montrant des scènes de l'enfer où les damnés hurlent dans d'énormes chaudrons noirs.

D'ailleurs, dès ses premières rencontres avec João, c'est encore la bouche qui sera mise en relief. En effet, le garçon l'embrasse de force et sa bouche saigne, évoquant celle des gens que la traversée du désert a déshydratée :

Conservava [...] a boca escarlate como a ferida de um fruto tórrido [...]. (AR, 38)

La comparaison, qui fait ressortir le comparant et le comparé, apparaît comme une sorte de prémonition : une blessure et un feu qui consumeront la jeune fille. Celle-ci meurt en effet, de la syphilis, comme Nana (<sup>12</sup>) de Balzac, victime de sa débauche et du feu ravageur qui l'ont poussée à se donner à tous les hommes, une fois sa liaison avec João terminée. Les images différentes que le narrateur donne de la bouche de l'héroïne ne viendraient ainsi que marquer les temps forts du récit.

Si "l'image juste doit [...] donner à voir au lecteur", selon les propos de Mariane Bury (<sup>13</sup>), "Une partie de campagne" illustre bien cette fonction de l'image associée à l'érotisme. Prenons, par exemple, l'image de la balançoire. Dès que la famille Dufour arrive à la campagne, près du restaurant où ils ont décidé de déjeuner, Mme Dufour et sa fille s'adonnent à la griserie que les va-et-vient de la balançoire leur procurent. Cette scène de divertissement, où l'on peut voir l'évocation du tableau de Renoir intitulé "La balançoire", est en quelque sorte la "métaphore" de l'acte sexuel, comme l'a signalé Pierre Danger dans *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant* :

Toute la scène de la balançoire devient ainsi une métaphore explicite et malicieuse de l'acte sexuel, [...], la lourdeur des corps figurant ici à merveille l'indolence de l'imagination. (<sup>14</sup>)

---

<sup>12</sup> On remarquera au passage que, dans les deux cas, les héroïnes perdent leur identité, c'est-à-dire leur vrai nom, pour porter celle que le public leur confère par le moyen d'un sobriquet.

<sup>13</sup> In *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 174.

<sup>14</sup> Pierre Danger, *Pulsion et désir dans les romans de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993, p. 15.

moins entreprenant vis-à-vis de sa femme, celle-ci se sent passablement négligée. Insatisfaite, elle le rappelle à l'ordre :

Assise sur l'autre balançoire, Mme Dufour gémissait d'une façon monotone et continue : -  
« Cyprien, viens me pousser ; viens donc me pousser, Cyprien ! » (UPC, I, 247)

L'ardeur et la volonté d'éprouver les délices de la chair dont fait preuve cette femme sont mises en valeur par le verbe "gémir" et par la répétition de ses appels. Le plaisir des sens est souligné par l'allusion à sa jouissance et à son étourdissement lorsqu'elle retrouve enfin la sensation de ce bonheur :

[...], et elle jouissait d'être étourdie par le va-et-vient de la machine. (UPC, I, 247)

Jouissance et étourdissement sont également des topiques qui reviennent comme un leitmotiv dans "A Ruiva" de Fialho de Almeida. Cette jouissance est mise en relief par le verbe "abalar" qui semble traduire les émotions que Carolina découvre en touchant les morts : "O que a abalava era aquela vida na casa das observações". La jouissance est aussi traduite chez le conteur portugais par les connotations de "deleite". Si l'on tient compte de l'enthousiasme de la femme lorsque sa commère lui parle de João, on remarque une sorte de gradation qui la conduit à l'extase :

- Carolina teve um sobressalto. O coeficiente das suas orgulhosas alegrias traduziu-se num sorriso. (AR, 24)

- Carolina estava pálida, sentia-se vagamente num deleite, curiosa e cheia de excitações.

(AR, 24)

- Carolina estava rubra, com palpitações doidas. (AR, 24)

- Carolina adivinhava-o, sentindo-o na sua imaginação com un vigor de pintura.

(AR, 25)

En outre, directement liée à l'érotisme surgit l'image du feu, souvent érotisée dans les textes de notre corpus. Chez Carolina de Fialho de Almeida, ses ardeurs s'enflamment comme le montre l'extrait suivant :

Carolina era branca, delicada e nervosa; o seu sangue tinha originalidades singulares, inquietações de luta e o furor da aventura, e do seu seio dimanava essa ânsia ardente de que se fazem os gozos, ansiada como uma sede antiga. (AR, 15)

Pour ce qui est de "Marroca", les images du feu et de la chaleur sont également présentes dans l'anachronie qui s'instaure dès la rencontre du voyageur avec le personnage féminin. Aussi décrit-il à son ami ses impressions de voyage et l'histoire d'amour (plus précisément, charnel) dans une lettre qui débute ainsi :

C'était en juillet, par une après-midi torride. Les pavés des rues étaient chauds à cuire du pain ; la chemise, tout de suite trempée, collait au corps ; et, par tout l'horizon, flottait une petite vapeur blanche, cette buée ardente du siroco, qui semble de la chaleur palpable. (M, I, 369)

Ces impressions servent à expliquer la suite des événements. C'est dans ce climat torride et étouffant qu'il rencontrera une femme ardente, avide de plaisir et de bonheur. Le feu embrasant cette atmosphère ressemble au feu qui animera sa future maîtresse, qui avivera sa violence et son 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) <sup>(16)</sup>

Elle est à la fois le feu qui apporte lumière et confort, le feu qui consume tout sur son passage. Le même tempérament, le même comportement. L'héroïne frappe d'ailleurs le lecteur par son animalité (voir chapitre précédent). 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 un 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" <sup>(17)</sup>. Lorsqu'il associe l'amour à la mort, 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" <sup>(18)</sup>. Or, c'est bien l'image d'un éclatement qui est présente dans l'extrait ci-dessus, traduit par la succession des substantifs - "ardeurs", "grincements", "convulsions" - menant à l'évocation de la mort dans la comparaison finale.

Il convient également de souligner l'importance du feu dans "Une partie de campagne". Le feu du soleil dominant le paysage aura des répercussions physiques, surtout

---

<sup>16</sup> Les effets de mise en relief sont de nous.

<sup>17</sup> M. Teixeira-Gomes – *o Discurso do Desejo*, op. cit., p. 284.

<sup>18</sup> *L'Érotisme*, op. cit., p. 103.

sur les personnages féminins : ils se transforment et acquièrent de la vivacité au contact de cet élément, comme nous pouvons le constater dans les passages qui suivent :

- Cependant, la température devenait terrible. (UPC, I, 250)

- Les étourdissements du vin, développés par la chaleur torrentielle ruisselait autour d'elle, [...] (UPC, I, 251)

- Une ivresse envahissait l'oiseau, et sa voix, s'accélérait peu à peu comme un incendie qui s'allume [...] (UPC, I, 253)

Si Henriette (tout comme la plupart des personnages) se rend tout entière à cette chaleur enivrante en arrivant à la campagne, on constate que, en effet, une fois sortie du cabinet de verdure avec Henri, un changement s'opère dans son esprit (comme dans celui de son amant). Le ciel et le soleil, d'abord éclatants, s'estompent. La séparation s'établira entre le jeune couple : barrière sociale, certes, mais barrière psychologique mise à nue par l'obscurité qui s'installe entre eux.

Deux images ont encore retenu notre attention : le chat pourchassé par la grand-mère d'Henriette, l'oiseau témoin et symbole de l'amour des deux protagonistes. Effectivement, il semble que l'auteur tend à une sorte d'érotisation du règne animal. Le chat ne reste pas insensible à l'intérêt que lui porte la grand-mère :

L'animal, [...] faisait tranquillement le tour des arbres, contre lesquels il se frottait, la queue dressée, avec un petit ronron de plaisir. (UPC, I, 247)

Ainsi, tout dans ce conte concourt au plaisir : le mouvement qui anime les personnages féminins, les rapports physiques entre les époux, une sorte de boulimie libidinale des femmes et, enfin, la connotation phallique de la queue du chat.

Quant à l'oiseau, il convient de convoquer Georges Bataille pour que nous comprenions mieux son rôle : “[l]es chants, les parades des oiseaux mettent en jeu d'autres perceptions qui signifient pour la femelle la présence du mâle et l'imminence du choc sexuel” (19). C'est effectivement l'oiseau qui annonce le lien naissant entre le jeune couple. C'est Henri lui-même qui fait la remarque :

« Tiens, dit-il, les rossignols chantent dans le jour : c'est donc que les femelles couvent. »

(UPC, I, 251)

L'image du rossignol, qui symbolise l'union du couple, a été également considérée par Mariane Bury dans *La Poétique de Maupassant*, où elle affirme que l'écrivain a recours à cette figuration pour exalter la communion entre l'homme et l'animal : c'est ce que nous avons pu confirmer dans notre deuxième chapitre. Toutefois, nous voulons insister sur ce point, car il semble bien que le chant du rossignol fasse plonger la jeune fille dans la torpeur, puis dans l'ivresse des sens et du plaisir.

Ainsi donc, la présence de l'oiseau, métaphore du désir, “permet une transposition poétique de la réalité sexuelle” (20). Les “notes pénétrantes” du rossignol, “le délire de son gosier”, ses “pâmoisons prolongées sur un trait”, ses “grands spasmes mélodieux” et sa “course affolée” annoncent et représentent l'accomplissement de l'union du jeune couple.

Outre le rossignol, surgit dans “A desforra de Baccarat” un ara dont l'image et le rôle méritent qu'on s'y attarde. Lui aussi revêt une valeur symbolique, fonctionnant comme le double de la comtesse, dans la mesure où son chant monotone et répétitif renverrait à la litanie de phrases prononcées par le personnage féminin exprimant son vœu de se donner à un amant pour se venger du mari infidèle.

---

<sup>19</sup> *L'Érotisme*, op. cit., p. 144.

<sup>20</sup> *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 219.

En tout cas, la réalisation des images tient une place primordiale dans l'approche de l'érotisme, fonctionnant soit comme projection de fantasmes, soit comme effet d'annonce, soit encore comme élément révélateur d'envies inavouées. Dans l'entourage des personnages, il y a toujours un ou plusieurs éléments significatifs qui prennent ainsi un nouveau sens, un sens figuré. Le paradigme de cette affirmation apparaît nettement dans "Os novilhos" :

Mas cada vez mais perto, os novilhos se perseguiam e acariciavam, numa febre de primeiro amor, espicaçado pela resistência da fêmea, que de patas estendidas se punha à espera que o macho formasse salto. E sentindo-lhe o focinho nas ancas, furtava de repente o corpo para diante, fazendo-o cair nos pastos. (ON, 24)

Il convient de remarquer le jeu de séduction dans lequel s'engagent les animaux : l'approche physique est mise en évidence par l'expression "cada vez mais perto", au début du passage, et les verbes "perseguir" e "acariciar" marquent un rythme binaire pour représenter la scène de l'accouplement. Ce jeu de séduction est également visible dans l'attitude de la femelle. Il n'est pas incongru de dire que la génisse semble avoir pris l'initiative de conduire le jeu comme bon lui semble, renvoyant ainsi à l'attitude dominatrice de Rosária. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce conte dans la partie abordant le rythme, étant donné l'incidence érotique de celui-ci, conforme au jeu de séduction des deux bovins.

En ce qui concerne les suggestions lexicales, il conviendra encore de souligner l'importance du rire comme expression du plaisir chez la femme. Dans sa lecture de Maupassant, Pierre Danger observe :

Le rire, l'insolance sont bien le moyen, en effet, par lequel la femme parvient à se libérer de sa servilité, de sa condition : c'est ainsi en particulier qu'elle acquiert son indépendance sexuelle et son droit au plaisir. <sup>(21)</sup>

C'est bien ce qui paraît expliquer l'attitude de Marroca lorsque son mari, revenu prendre sa bourse à une heure inattendue, ressort de chez lui sans se rendre compte de la présence d'une tierce personne :

Je sortis lentement de ma retraite, humble et piteux, et tandis que Marroca, toujours nue, dansait une gigue autour de moi en riant aux éclats et battant des mains, je me laissai tomber lourdement sur une chaise. (M, I, 375)

L'isotopie fondamentale de la dernière partie de ce conte est constituée par le rire, signe de fête, d'amour et de liberté. Le rire n'est pas seulement présent dans cette séquence, il le sera également dans la scène suivante lorsque l'amant découvre la hachette cachée et l'utilisation que son hôtesse veut en faire en cas d'urgence. Mais il n'en va pas de même pour Marroca, qui "étouffait de gaieté, poussait des cris" (M, I, 375), en guise de célébration de sa double victoire. C'est comme si cet état d'hilarité et de jubilation venait à confirmer son ascendant, aussi bien sur son mari que sur son amant. Elle parvient donc à se moquer des deux en même temps, ce qui la fait jubiler davantage. Son rire est l'expression d'un érotisme à la limite de l'hystérie, comme suggéré par la description qui en est donnée, tandis que l'amant est sexuellement anéanti, comme représenté par la dernière proposition.

---

<sup>21</sup> In *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 37.

Dans "A desforra de Baccarat" de Fialho de Almeida, il ne s'agit plus d'un rire provocateur et dominateur mais d'un sourire prolongé, séduisant et malicieux, dans son invitation insistante à l'adultère :

Beatrice continuava abandonada no *fauteuil*, a sorrir. (ADB, 178)

et :

A condessinha, [...], tinha um sorriso vago ; [...]. (ADB, 183)

Si, dans un premier temps, ce léger mouvement de la bouche montre qu'elle veut tenir la promesse d'un bonheur partagé, il finira cependant par être quelque peu forcé, comme expression de la déception. C'est ce que semble représenter ce sourire devenu "vague". On dirait alors qu'il s'agit d'une sorte de condamnation dont l'héroïne fait les frais pour avoir entretenu une relation amoureuse sans lendemain.

Nous venons de passer en revue les images récurrentes évoquant l'érotisme : les parties du corps féminin (seins, jambes et bouche) renvoyant à la sensualité, la balançoire représentant jouissance et étourdissement, le feu comme déclencheur du désir jusqu'à l'éclatement des sens, les connotations sexuelles fondées sur la symbolique de certains animaux, les plaisirs physiques et/ou mentaux, à la limite du pervers, exprimés par le rire et le sourire. Ces images surgissent avant ou pendant la consommation de l'acte. L'après sombre dans le vide et la désillusion ; le parcours est alors, pour la femme, à refaire. Mais cela est déjà une autre histoire, que Maupassant et Fialho de Almeida ne manqueront pas de réinventer, tel un virtuose faisant des variations sur le même thème. C'est ce que nous allons voir dans le point suivant où l'érotisme se dégage par des recherches ou trouvailles formelles sur le rythme des phrases et ses incidences thématiques.

## 2. Le rythme et ses incidences thématiques

L'influence de Gustave Flaubert a été déterminante chez Guy de Maupassant. Il admire chez son maître le "tempérament lyrique, nourri des classiques, épris de l'art littéraire, de style et du rythme des phrases à n'avoir d'autre amour dans le coeur, et armé aussi d'un oeil admirable d'observateur, de cet oeil qui voit en même temps les ensembles et les détails, les formes et les couleurs, et qui sait deviner les intentions secrètes tout en jugeant la valeur plastique des gestes et des faits" (22).

Maupassant saura s'en inspirer. De toutes les qualités présentées, nous retiendrons la question du rythme dans la mise en récit de scènes à l'accent érotique. Non pas un rythme compliqué, apprêté comme celui de "l'écriture artiste" (23), mais d'un rythme plutôt fluide et nerveux. Maupassant rendra d'ailleurs public, dans la préface de *Pierre et Jean* (1887), son refus des "archaïsmes prétentieux et ses préciosités".

Prenons l'exemple de "Marroca". Avant de rencontrer la jeune femme, le narrateur écrit à un ami lui faisant part de ses impressions sur le climat marocain :

La chaleur, cette constante brûlure de l'air qui vous enfièvre, ces souffles suffocants du Sud, ces marées de feu venues du grand désert si proche, ce lourd siroco, plus ravageant, plus desséchant que la flamme, ce perpétuel incendie d'un continent tout entier brûlé jusqu'aux pierres par un énorme et dévorant soleil, embrasent le sang, affolent la chair, embestialisent. (M, I, 367-368)

---

<sup>22</sup> Maupassant, cité par Maria de Lourdes Cândia Martins, in *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupassant, op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>23</sup> Cette forme d'expression, proposée par les Goncourt, se caractérise notamment par un jeu d'écriture insistant sur un style à caractère fabriqué, qui s'écarte de la norme, qui complique à loisir la phrase, le rythme et la cadence des périodes, qui pratique le mot rare et le néologisme.

Il se dégage de cette phrase ce que Mariane Bury appelle “la sensualité d’une écriture charnelle” (24). Laissons-nous emporter par le mouvement : n’éprouve-t-on pas ici la concordance rythmique de la phrase avec l’idée ? Maupassant ne dit pas autre chose quand il écrit que “[l]a phrase doit être souple comme un clown, cabrioler en avant, en arrière, en l’air, de toutes les façons, ne jamais faire deux culbutes pareilles, étonner sans cesse par la variété de ses pauses et la multiplicité de ses allures” (25). C’est pourtant l’orientation préconisée par ceux qui s’adonnent à “l’écriture artiste”, et qu’en définitive lui-même ira adopter en tant qu’écrivain.

En ce qui concerne “Marroca”, le rythme s’accélère, en suivant la cadence qui lui est imprimé par l’évocation de la chaleur africaine dont la force paraît s’accroître et influencer davantage la nature de l’homme, au fur et à mesure que se compose un cadre érotique moyennant la juxtaposition des *détails* dans le développement en crescendo de la description. Le retard des formes verbales, placées seulement à la fin de l’extrait, souligne la montée subite des sens par le rythme ternaire qu’ils instaurent, comme pour venir marquer l’intensification de leur couleur sémantique : “embrasent”, “affolent”, “embestialisent”. Il semble encore que la tension des sens est montrée par la récurrence de la construction superlative “si proche”, “plus ravageant”, “plus desséchant”, aussi bien que par la présence de nombreux épithètes qualifiant le soleil et les souffles du vent du Sud. En outre, les sons nasaux, occupent ici une place non négligeable et contribuent également à suggérer l’ardeur pesante et tenace de cette chaleur.

---

<sup>24</sup> Mariane Bury, “L’être voué à l’eau” in *Europe*, n° 772-773, p. 105.

<sup>25</sup> Cité par Maria de Lourdes Cândio Martins in *A Escrita “Impressionista” de Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 37.

Ainsi le rythme de cette phrase marque un temps fort dans le récit, celui de l'incipit, à la manière d'un thème musical soulignant une séquence importante dans le déroulement d'un film, bande-annonce s'il en est, qui donne le ton au récit tout en dévoilant le thème central, à savoir les sentiments ambigus et les sensations torrides qui vont marquer les deux protagonistes. Ce qui fait dire à Mariane Bury que la poétique de Maupassant est faite de "suggestion et d'émotion [créant] l'effet de vraisemblance ou l'effet de réel" (26).

Les sensations éprouvées par le protagoniste sont proches d'un énervement incompréhensible et incontrôlable, comme l'atteste le passage suivant :

On sent, dès les premiers jours, une sorte d'ardeur frémissante, un soulèvement, une brusque tension des désirs, un énervement courant au bout des doigts, qui surexcitent à les exaspérer nos puissances amoureuses et toutes nos facultés de sensation physique, depuis le simple contact des mains jusqu'à cet innommable besoin qui nous fait commettre tant de sottises.

(M, I, 367)

Le lecteur, que Maupassant voudra toujours séduire, a l'impression que l'énervement de l'être est mis à nu par la somme des éléments dans l'expansion descriptive lui faisant presque ressentir l'anxiété suggérée. Il nous semble, en outre, que cet extrait comporte un moment fort (la protase) où le narrateur épistolier décrit cette tension croissante et, finalement, un moment décroissant (l'apodose) qui nous instruit, par l'euphémisme final, des "sottises" dont il sera question plus tard dans le récit (sa relation éprouvante avec Marroca).

L'écrivain français estimait que "les mauvais prosateurs qui ne travaillent pas assez leur phrase écrivent une prose qui coule, coule, incolore, insipide, sans mordre l'esprit, sans secouer la pensée, sans troubler les nerfs" (27). Ce n'est pas ici le cas. Lui, parvient à

---

<sup>26</sup> *La Poétique de Maupassant, op. cit.*, p. 48.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 49.

troubler et à exalter l'esprit grâce à un rythme suggestif traduisant l'inquiétude et l'énervement des sens.

Cette même inquiétude est mise en relief plus tard dans le récit lorsque le narrateur (pas encore lié à Marroca) ne parvient pas à trouver le repos dans ses appartements :

Mes jambes vibraient comme piquées en dedans ; une angoisse inquiète me retournait à tout moment sur mes tapis. (M, I, 369)

On dirait que, grâce à cette comparaison, grâce aux verbes qui indiquent un mouvement inquiet, mais surtout grâce au complément de lieu final, le personnage, par la main de Maupassant, arrive à montrer au lecteur cette inquiétude et cette ivresse qui ne prendront fin qu'avec Marroca. Or, le narrateur ne dit-il pas dans la lettre envoyée à son ami qu'il y a dans sa salle "un grand divan moelleux, couvert de tapis du Djebel-Amour"(M, I, 369) où il a l'habitude de se reposer (ou plutôt d'essayer de trouver le repos) ? Est-ce le fruit du hasard que cette spécification du tapis ? Il faut croire que ce détail, tout comme le rythme des phrases, ont un pouvoir de suggestion permettant de commenter et de symboliser le réel.

On pourrait encore faire nôtres les propos qu'Henri Mitterand a tenus concernant *La Curée* de Zola, à savoir que "le rythme de [la] phrase est souvent celui d'une marche obstinée à travers les mots, les images et les cadences" (28), et les appliquer à Fialho de Almeida notamment dans ce passage tiré de "Os novilhos" :

---

<sup>28</sup> Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., 1986, p. 110. (coll. "que sais-je ?")

Cansado então, o novilho parava afastando as pernas, resfolegar sibilante, a baba correndo em grandes fios da focinheira, que um laivo rosa sombreava em tons de carne sadia. E de cabeça alta quedava-se a fitá-la, mugidos surdos, repassados de uma ternura física que parecia deleitar a fêmea, cuja cauda volúvel açoitava de manso, a bela anca roliça. (ON, 24-25)

Grâce à la profusion des verbes et à la proposition relative, Fialho crée une perspective insolite et la vision du détail “baba correndo”, “cauda volúvel” insiste sur le jeu érotique entre les animaux.

Le lecteur ne peut qu’être impressionné par la respiration si caractéristique du “resfolegar sibilante”, par les gémissements “mugidos surdos”, par les balancements et les oscillations “cuja cauda volúvel açoitava de manso, a bela anca roliça” renvoyant sans cesse au domaine de l’érotisme.

Face à ce spectacle Rosária, comme par contagion, par contamination du milieu, ne reste pas insensible :

E ao mesmo tempo, do fundo do seu ser e do coração das mais pequeninas regiões do seu corpo, um esbraseamento, uma angústia, uma incoerência de gozos inatos, subiam-lhe à epiderme, alargando-se, chispando, ocultando as sua vibrações fulminantes sob a máscara da tranquila postura que tomara. (ON, 26)

L’attrait physique est comparé à un feu (cette image prend l’allure d’une obsession chez l’écrivain portugais) et à un rayon, comme s’il s’agissait d’une décharge électrique ou d’un éclair. Fialho de Almeida laisse transparaître dans cette phrase une charge érotique indubitable, en rendant la montée croissante du plaisir mise en évidence par la gradation des substantifs qui se succèdent - “esbraseamento”, “angústia”, “gozos” - et par le rythme ternaire des gérondifs “alargando-se”, “chispando” et “ocultando”.

Dans le conte "A Ruiva", on remarque également l'association de l'amour et du plaisir à une décharge électrique, comme s'il s'agissait d'une explosion :

Não dormiu toda a noite. Uma turbulência de ideias desencontradas agitava-a. Havia dentro dela alguma coisa explosiva que rebentava, que se dilatava com um volume maior que o do seu cérebro e do seu coração. (AR, 26)

Un autre texte exemplaire de cette écriture du corps, de l'amour et du plaisir, est "Noite no rio" où le discours érotique revient, forcément, lorsque Lia se donne à son amant :

Depois a respiração subia num começo de ciclone, estrangulava-lhe a voz, e o seu dizer era ofegante e frenético. E dali para cima, que cóleras fuzilavam por ela! Cada molécula da sua pele era um centro de sensação tumescido em fluidos de amor e rebentando por descargas de gozo sob a fecundação de cada beijo. (NNR, 34)

Le rythme expressif de cette citation apporte, semble-t-il, ici un exemple de cette "écriture orgasmique" dont parle Urbano Tavares Rodrigues, notamment à propos du portrait de Leonor Gelber dans "Jogos de Bolsa" ou dans certains passages de "Cordélia", textes réunis dans *Novelas Eróticas* de M. Teixeira-Gomes<sup>(29)</sup>. Pour nous, le rythme expressif porte une certaine charge affective, agrémenté de mots ou d'une ponctuation qui ont un corps et/ou une âme. En d'autres termes, il est porteur de sens, évocateur car il fait naître des images, des idées, des sentiments.

Or, il convient de référer cet équilibre entre l'ordre et la tension, organisé par les différents connecteurs - "depois", "e dali para cima" - permettant au lecteur d'accompagner le déroulement des ébats amoureux. Que dire des qualificatifs "ofegante e frenético" placés

---

<sup>29</sup> In M. Teixeira-Gomes – *O Discurso do Desejo*, op. cit., pp. 81-83.

en fin de phrase, comme pour attirer notre attention ? Que dire de la répétition de la conjonction de coordination “e” qui berce les phrases en associant les effets sensibles de l’amour ? En vérité, le rapport entre le mot et le désir n’est, selon Todorov, qu’une simple évidence : “[l]es mots sont aux choses ce que le désir est à l’objet”<sup>(30)</sup>.

L’atteinte du bonheur dans le rapport amoureux est également vue dans “Marroca” comme une décharge électrique. Cependant, Lia se donne dans le but de devenir mère (son désir de fécondation est le point d’ancrage du conte) tandis que “Marroca” n’exprime pas du tout ce souhait.

Aussi, dans ce conte de Maupassant, le narrateur s’attarde-t-il sur la jeune africaine, après avoir planté le décor, toile de fond érotisé par des sèmes issus du domaine du désir et de la beauté :

Car elle était belle merveilleusement, cette femme, grande, modelée en statue. (M, I, 370)

On peut ainsi voir dans la construction inhabituelle de cette phrase une mise en relief du côté séducteur et irrésistible du personnage féminin par la place non conforme à la règle qu’occupe l’adverbe de manière et par la reprise du sujet dans une incise, suggérant les secrets de Marroca. Il la regarde, fasciné, émerveillé et son regard ne peut plus s’en détacher. Quelles relations s’établissent entre celui qui regarde et celle qui est regardée ? Gaston Bachelard répond à notre question dans *L’Eau et les rêves* :

Entre la nature contemplée et la nature contemplative les relations sont étroites et réciproques. La nature imaginaire réalise l’unité de la nature naturata. Quand un poète vit son rêve et ses créations poétiques, il réalise cette unité naturelle. Il semble alors que la nature contemplée aide à la contemplation [...].<sup>(31)</sup>

---

<sup>30</sup> In *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 116. (coll. “Poétique”)

<sup>31</sup> In *L’Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 230.

À un moment donné, il ne fait plus la part des choses, l'image l'arrête et lui échappe ; ébloui, il a une vision:

Rien de plus étonnant que ce tableau : cette belle femme dans cette eau transparente comme un verre, sous cette lumière aveuglante. (M, I, 370)

L'insistance évoquée par la reprise du démonstratif "cette" fait fusionner les éléments constitutifs de ce "tableau" : effets d'eau et de lumière, au milieu duquel surgit une créature de rêve. Cette fascination s'exprime par le truchement de mots et de phrases agencés de manière à susciter l'exaltation des sens.

Pour Urbano Tavares Rodrigues, certaines descriptions des corps féminins et des pratiques sexuelles constituent des "discours érectils" <sup>(32)</sup>. Avec les répétitions, les superlatifs sémantiques, le rythme des phrases, le lecteur assiste à de véritables "orgasmes verbaux" <sup>(33)</sup> auxquels il est difficile d'être insensible. C'est ce que Fialho, tout comme Maupassant, paraissent confirmer dans leurs descriptions.

Dans "Une aventure parisienne", l'héroïne est atteinte d'une "démangeaison" pernicieuse et insistante :

Mais son coeur frémissait d'une curiosité inassouvie, d'une démangeaison d'inconnu.

(UAP, I, 329)

On sait que le vocabulaire expressif est celui qui a recours à un terme imagé ou suggestif. Or, l'emploi de "démangeaison" semble évoquer davantage l'éveil des sens car il est à la fois plus concret et plus imagé que le terme "envie".

---

<sup>32</sup> Nous traduisons l'expression d'Urbano Tavares Rodrigues, tirée de *M. Teixeira-Gomes – O Discurso do Desejo, op. cit., pp. 81.*

<sup>33</sup> *Idem.*

Cette “démangeaison” est, dans ses variations, une constante dans les contes français de notre corpus. Il suffit de songer à “Une partie de campagne” où le narrateur se laisse dire, en voyant Henriette sur la balançoire :

[...] ; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens. (UPC, I, 246)

Ou bien de penser à “Marroca” où le narrateur-personnage fait part à son ami des pulsions soudaines et incontrôlables éprouvées en terre d'Afrique :

On sent, dès les premiers jours, une sorte d'ardeur frémissante, un soulèvement, une brusque tension des désirs, un énervement [...]. (M, I, 367)

Nous voyons donc comment certains mots ou certaines familles de mots, à savoir “frémir”, “frémissante”, “démangeaison”, sont porteurs de sens en faisant allusion à l'éveil des désirs.

Comme l'a fait remarquer Georges Bataille, bien qu'il y ait des promesses de plénitude, la passion qui unit deux êtres engage un désordre, comme si elle devait se faire accompagner de son contraire :

La passion heureuse elle-même engage un désordre si violent que le bonheur dont il s'agit, avant d'être un bonheur dont il est possible de jouir, est si grand qu'il est comparable à son contraire, à la souffrance. (<sup>34</sup>)

Fialho viendra à plusieurs reprises donner forme à cette idée :

---

<sup>34</sup> In *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 26.

Na boca pequenina dela, vermelhamente lasciva, uma contracção irónica dizia as suas impaciências, os seus arrebatamentos, as suas flutuantes predilecções, os seus langores e os seus desdéns. (ADB, 177)

Violence et désir apparaissent réunis dans la description détaillée menant à plusieurs connotations sur la bouche juxtaposées tout au long de l'expansion de la phrase. Cette reprise des possessifs à la troisième personne du singulier, cette énumération de noms abstraits donnent à voir toutes les nuances du désir chez le personnage féminin.

En effet, il s'agit d'un langage érotisé par le choix d'un certain réseau sémantique, mais aussi par la succession des substantifs qui confère à la phrase un rythme heurté, saccadé, conforme à la situation de la femme. À remarquer tout de même que la tension converge néanmoins vers la déception, la désillusion par le recours en fin de phrase à la négativité comprise dans le substantif "desdéns".

Les rapports qui s'établissent entre les unions sémantiques et le rythme heurté contribuent ainsi à suggérer au lecteur toute la scène renvoyant au plaisir féminin. Cette impression est encore mise en évidence par l'insistante nasalité, par le jeu des sibilantes et par l'allitération.

Selon Mariane Bury, "les images orientent d'abord la lecture" chez Maupassant<sup>(35)</sup>. Tout comme celui-ci, Fialho oriente la lecture de ses textes par la profusion et la précision des images, mais aussi par le rythme qui leur est associé dans la construction de la phrase.

### **3. La syntaxe et la composition de la jouissance**

Dans cette troisième partie nous nous proposons d'étudier les grandes caractéristiques de "l'écriture impressionniste", fondée sur une esthétique plurielle et vouée ici à l'expression de la jouissance, qui renforce le lien sensuel unissant la femme à

<sup>35</sup> In *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 211.

l'environnement propitiatoire. Nous soulignerons aussi bien les tendances que les principales réussites de cette plastique.

On se souvient que le récit de "Marroca" repose sur la rencontre entre le narrateur-personnage et une femme mariée résidant au Maroc, rencontre rapportée dans une lettre que le narrateur adresse à un ami. Le paysage lumineux et sensuel encadre parfaitement leur histoire. En effet, la toile de fond qu'offre la ville littorale où il fera la connaissance de la jeune femme met devant nos yeux des formes sculpturales et enivrantes qui renvoient au sensoriel :

La montagne escarpée, couverte de taillis, de hautes plantes aromatiques aux senteurs puissantes, s'arrondit en cercle autour de cette crique où trempent, tout le long du bord, de gros rochers bruns. (M, I, 369)

La concordance sensorielle et réaliste entre contenant et contenu apparaît dans cette féminisation du lieu donnée par la présence du verbe pronominal "s'arrondit" ainsi que par les adjectifs "escarpée" et "couverte".

Nous remarquons également une certaine imprécision dans la vision du paysage conjointe au procédé de la synesthésie. Ce que confirme Mariane Bury en remarquant que l' "hypercuité sensorielle de Maupassant fournit le pivot, la charnière essentielle entre le sensualisme pessimiste et la sensualité créatrice du réalisme illusionniste" <sup>(36)</sup>. Ainsi, l'appel constant aux sens crée un monde stimulant et propice à l'amour.

L'image que le narrateur nous donne de l'espace est sans aucun doute une image impressionniste. Prenons, par exemple, l'extrait comme suit :

De partout l'oeil embrasse un véritable cercle de sommets crochus, dentelés, cornus et bizarres, tellement fermé qu'on découvre à peine la pleine mer, et que le golfe a l'air d'un lac.  
L'eau bleue, d'un bleu laiteux, est d'une transparence admirable ; et le ciel d'azur, d'un azur épais,

<sup>36</sup> In *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 55.

comme s'il avait reçu deux couches de couleur, étale au-dessus sa surprenante beauté. Ils semblent se mirer l'un dans l'autre et se renvoyer leurs reflets. (M, I, 368) <sup>(37)</sup>

Sachant que les peintres impressionnistes ont un goût incontesté pour l'eau, pour le traitement de la lumière, pour les couleurs primaires et la peinture par petites touches, il semble que ces caractéristiques sont toutes présentes dans ce paysage. En effet, proche des impressionnistes, Guy de Maupassant se montre sensible à la couleur et à la lumière. La fusion de la mer et du ciel, de leurs couleurs et de leurs reflets soulignent ici le caractère pictural de ce décor naturel.

Maupassant rejoint en cela les peintres de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle qui effectuent des recherches innovatrices dans la peinture, préparant ainsi l'art moderne. Joseph Turner ou John Constable, au début du siècle, tout comme l'école de Barbizon, de Honfleur et de Provence, rompent avec la tradition en s'attaquant au paysage, considéré jusqu'alors sujet mineur, et en abandonnant l'immobilité à laquelle les modèles devaient se plier de même que la grandiloquence de scènes extraordinaires ou la sobriété de motifs convenus. Le naturalisme spontané, l'attachement à traduire les impressions devant le spectacle changeant de la nature, la captation de la lumière, par sa fusion de la terre avec le ciel ou avec l'eau, par l'impression de la vitesse, par tout ce qui contribue à dissolver les formes et à iriser les couleurs, les effets changeants de la lumière et la tentative de transposer la violence de la lumière par de vigoureux contrastes constituent alors les nouvelles lignes de recherche formelle.

Les caractéristiques du paysage impressionniste résident ainsi dans la pratique du plein air, dans l'appréhension des aspects fugitifs de la nature, notamment de la lumière, et dans la technique divisionniste. Pour ces peintres, s'il faut traduire très rapidement la nature

---

<sup>37</sup> Les soulignés sont de nous.

changeante, c'est pour représenter ce qu'il perçoivent d'après leurs impressions personnelles (<sup>38</sup>).

Il convient donc de faire ressortir le lien que l'on pourrait établir entre peinture et littérature et de montrer que la composante picturale de notre corpus est un appel constant aux sens. La concordance entre ces deux arts ne pourra pas être niée.

L'impressionniste de la nouvelle école de la peinture travaille de préférence le bleu, le jaune et le rouge, ne mélangeant pas les couleurs sur la palette, puisque celles-ci devront agir les unes sur les autres d'après le mélange optique des tons et la loi du contraste simultané.

Or les nuances de bleu sont bien montrées par le recours au déterminant indéfini dans le passage sus-transcrit : dans le bleu clair de l'eau et dans le bleu plus intense du ciel. La vision de ce paysage tourne autour de deux axes sémantiques successifs : celui des formes et celui des couleurs. Pour ce qui est des formes, nous avons la succession des participes passés - "pointus", "dentelés" et "cornus" - renforcés par l'adjectif "bizarres". Quant aux couleurs, "un bleu laiteux" et "un azur épais", elles semblent avaler les formes. Découlant de la transposition plus au moins directe de procédés de l'art impressionniste, on remarque également dans ce cadre l'effet de coups de pinceau, "comme s'il avait reçu deux couches de couleur", aussi bien que l'importance du reflet sur la surface de l'eau : "ils [le ciel et l'eau] semblent se mirer l'un dans l'autre et se renvoyer leurs reflets."

Les peintres ne représentaient pas les objets de façon directe et c'est justement le reflet qui va créer chez le spectateur une illusion grâce aux innombrables sources de lumière (effet de papillotement) l'empêchant de voir le tableau d'une perspective stable et définitive. Cette indéfinition est donnée par la somme des coups de pinceau et par le reflet dont nous venons de parler.

---

<sup>38</sup> L'un des aspects les plus recherchés par les impressionnistes est la traduction de la lumière, l'élément le plus éphémère. C'est ce qui a poussé, par exemple, Monet à peindre des séries de peupliers, de meules, ou autres.

Si l'on tient compte également des travaux menés par Brunetière (<sup>39</sup>), l'impressionnisme littéraire se traduirait par "l'impression première" que l'on a des objets. Or, cette idée d'"impression première" semble être donnée par les verbes dans la séquence "sembler", "découvrir à peine", par la comparaison "comme si" et par la reprise du déterminant défini par un indéfini ("l'eau bleue, d'un bleu laiteux" et "le ciel d'azur, d'un azur épais").

Les comparaisons, tout comme les métaphores, sont des figures récurrentes dans le discours narratif de Maupassant et constituent l'instrument indispensable pour donner à voir au lecteur ce qui est en train d'être décrit. Nous rejoignons ainsi l'idée défendue par Amado Alonso pour qui :

Lo esencial y diferenciador es que los escritores impresionistas representan la realidad exterior y la psíquica mediatamente : a través de las sensaciones de los personajes, para la realidad externa, y transpuesta metafóricamente en sensaciones, para la experiencia psíquica. (<sup>40</sup>)

Il importe de faire appel à un autre conte de Maupassant, intitulé "Première neige", lequel comporte des analogies avec "Marroca" qui sont fort remarquables. Les premières lignes suffiront à appuyer nos propos :

La longue promenade de la Croisette s'arrondit au bord de l'eau bleue. Là-bas, à droite, l'Esterel s'avance au loin dans la mer. Il barre la vue, fermant l'horizon par le joli décor méridional de ses sommets pointus, nombreux et bizarres.

[...]. On les voit au loin, les maisons claires, semées du haut en bas des monts, tachant de points de neige la verdure sombre. (I, 1094)

---

<sup>39</sup> Brunetière est l'un des premiers à avoir essayé, à la fin du siècle dernier, de définir l'"impressionnisme littéraire" ; il aura inspiré d'autres études rapprochant la littérature de la peinture. Cf. Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmman-Lévy, 1883.

<sup>40</sup> In *El Impresionismo en el lenguaje*, *op. cit.*, p. 160.

En revenant au texte qui nous occupe, nous pouvons dire que la toile impressionniste est également présente dans la perception rapide de la ville de Bougie :

C'est une tache blanche dans cette pente verte ; on dirait l'écume d'une cascade tombant à la mer ... (M, I, 368)

On remarque l'importance de la lumière sur les deux couleurs : le vert que l'on obtient par le mélange de deux couleurs primaires, le bleu et le jaune, tout comme le blanc tellement utilisé par les impressionnistes, à vrai dire une "non-couleur". Il s'agit de fixer ici l'impression chromatique en reproduisant l'effet de taches dans le paysage.

L'eau est très importante pour les impressionnistes car elle est matière changeante, miroitante, mystérieuse, obsédante, créant ainsi une sensation de vertige. Ce fluide est toujours présent chez Maupassant et son importance devient particulièrement considérable dans "Une partie de campagne" :

La rivière éclatait de lumière ; une buée s'en élevait, pompée par le soleil, et l'on éprouvait une quiétude douce, un rafraîchissement bienfaisant [...]. (UPC, I, 245)

Nous ne fixerons pas maintenant notre attention sur la dualité entre ce paysage serein et le paysage hostile, puisqu'elle a déjà été étudiée dans le deuxième chapitre. Nous rappelons brièvement que le moment évoqué est associé à un moment de bonheur (précaire, bien sûr), tandis que la description du paysage urbain qu'offre les faubourgs de Paris - que la famille Dufour doit traverser avant d'arriver à Bezons - est terrifiante et renvoie à la thématique réaliste-naturaliste.

Ce qui importe surtout de regarder en l'occurrence, ce sont les marques sensuelles et les sensations intimes et harmonieuses qui ressortent de ce tableau comportant des traits impressionnistes ; harmonie et intimité qu'Henriette éprouvera dans les bras d'Henri.

Comme l'a remarqué Maria de Lourdes Cândia Martins, l'école impressionniste cherche à donner l'image d'un monde liquidifié et perdu dans les vapeurs et les brumes <sup>(41)</sup>. Ce n'est pas seulement l'eau mais tout le paysage qui est vu par de nouvelles couleurs, par une décomposition de la lumière :

À droite, là-bas, c'était Argenteuil, dont le clocher se dressait ; au dessus apparaissaient les buttes de Sannois et le Moulin d'Orgemont. À gauche, l'aqueduc de Marly se dessinait sur le ciel clair du matin, et l'on apercevait aussi, de loin, la terrasse de Saint-Germain ; tandis qu'en face, au bout d'une chaîne de collines, des terres remuées indiquaient le nouveau fort de Corneilles. Tout au fond, dans un reculement formidable, par dessus des plaines et des villages, on entrevoyait une sombre verdure de forêts. (UPC, I, 244-245)

Ce passage porte toutes les caractéristiques de l'impressionnisme. Non seulement par une transposition plus au moins directe des procédés de la peinture vers la littérature, mais encore par le rapprochement du texte avec ce qu'on appelle le "style impressionniste".

En se penchant sur l'oeuvre d'Alphonse Daudet, Brunetière trouve des marques stylistiques à prédominance impressionniste qui seraient, entre autres, la substitution du parfait par l'imparfait qui aurait un effet plus pictural car il obligerait le lecteur à suivre du regard l'objet qui est en train d'être décrit. Cette préférence pour l'imparfait fait, selon Jean Roudant, que "le monde intérieur de la rêverie et l'impression de continuité que donne un spectacle semblent tissés de la même toile" <sup>(42)</sup>, ce qui est patent dans le dernier morceau choisi.

Par ailleurs, dans ce même extrait, la traduction des sentiments et des pensées, pour reprendre l'idée d'Alonso et de Brunetière, est facilement identifiable. Il y a effectivement comme un degré intermédiaire de la représentation médiata du réel qui se produit quand

---

<sup>41</sup> In *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupasant, op. cit.*, p. 15.

<sup>42</sup> "Flaubert-Proust : l'éternel imparfait" in *Magazine Littéraire*, n° 250, p. 50.

l'acte de la perception du narrateur-personnage est modalisé par les verbes ("apercevoir" et "entrevoir"). L'insistance sur la perception visuelle est remarquable. Cette vision permet d'englober toute la surface décrite mise en relief par les expressions spatiales "à droite", "à gauche", "au dessus", "en face" et "au fond". Cela traduit la multiplicité de plans de ce tableau. Grâce à cette technique, "le lecteur explore les divers plans d'une composition artistique qui transcrit euphoriquement l'écrit en une image, le romanesque en un tableau, pour fixer, détacher, styliser le réel et transformer le récit en pictographie" (43). Cette "pictographie", qui n'est pas due au fruit du hasard, se termine avec la mise en relief du coin de verdure qui abritera les ébats amoureux du jeune couple. Autrement dit, outre l'évidente évocation phallique dans la position verticale du clocher, le paysage ébauché évoque la montée des désirs et le corps d'une femme par la rondeur des buttes, l'écoulement des eaux dans l'aqueduc, l'exacerbation des sens (représentée par la "chaîne de collines" et les "terres remuées") pour aboutir à... "une sombre verdure de forêts".

Ainsi, il semble bien que Maupassant, "à qui la nature a donné un oeil d'artiste" (44), ne voit le monde que pour le donner à voir comme une illusion. L'écrivain français parvient ici à valoriser les monuments, les arbres dans une indéfinition créée par la juxtaposition des différents plans. Bien que Jacques Dubois n'intègre pas Maupassant dans le groupe des "écrivains de l'instantané", l'extrait cité indique pourtant que ce dernier devrait y prendre place.

Il est également intéressant de noter le traitement de la lumière et des couleurs dans une perspective impressionniste dans "A desforra de Baccarat" de Fialho. En effet, c'est dans un cadre tout particulier que le protagoniste féminin reçoit son futur amant : ambiance nuancée par une lumière harmonieuse, où s'inscrit l'oiseau portant les couleurs travaillées par la peinture impressionniste :

---

<sup>43</sup> Cf. David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 157.

<sup>44</sup> Cf. Maria de Lourdes Cância Martins, *A Escrita "Impressionista" de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 21.

A tarde caía, e sobre o terraço, para onde rasgavam as janelas do gabinete de trabalho, um raio de sol, peneirado através das moitas de trepadeiras, tinha um luz harmónica, inefável, discreta, em que se sonhava o idílio, de uma pureza arcangélica, nas regiões fantásticas do incomensurável, sobre o dorso de cometas desgrenhados. Uma arara monótona chalreava, suspensa por um só pé a um suporte metálico, patenteando no arrojo das penas, de brilhos ardentemente metálicos, matizes inconcebíveis, divinos cambiantes de um mordente estranho, tons apaixonadamente fulvos, em todas as gradações do espectro, com saturações vivas de escarlate e violências de verde, de um cáustico exaltado. (ADB, 174)

Il convient d'observer la décomposition de la lumière par le choix du moment et par la pénétration d'un rayon de lumière entrevu à travers les fenêtres. Cette douceur et cette décomposition de la lumière sont mises en relief par la succession des qualificatifs "harmónica", "inefável" et "discreta" qui atténuent l'ambiance créant ainsi un cadre sensuel pour une rencontre à deux.

Dans l'article intitulé "Da estética de Fialho", Maria de Lourdes Belchior note avec acuité que la violence de l'écrivain est atténuée par la couleur qui le rend impressionniste : "a cor tamisa-se e Fialho surge-nos impressionista" (45). Cette demi-teinte de l'atmosphère permet d'accentuer le teint de l'héroïne, de la mettre en valeur vis-à-vis de son ami et de l'inviter ainsi au plaisir des sens.

De plus, il importe de remarquer l'importance de la lumière en ce qui concerne les plumes de l'oiseau, caractérisées par la couleur métallique soulignée par l'adverbe de manière "ardentemente". Or, l'oiseau porte les couleurs chères aux peintres impressionnistes telles que le rouge, "com saturações vivas de escarlate", et le vert. L'effet d'imprécision est d'ailleurs donné par l'adjectif "inconcebíveis" appliqué aux plumes de l'oiseau, ainsi que l'expression "violências de verde". De même que nous pouvons dire que le rouge, symbole de passion, renvoie à la bouche de l'héroïne décrite auparavant, de même

<sup>45</sup> Maria de Lourdes Belchior, "Da estética de Fialho" in *Estrada Larga*, n° 3, Porto, Porto editora, s/d, p. 186.

pouvons-nous voir dans les couleurs violentes de l'ara le signe de la violence intérieure de la comtesse.

En tout cas, il est certain que cette description ne fait que mettre en évidence les reflets, les fluidités et les irisations travaillés par les peintres en question. Maria de Lourdes Belchior avait déjà parlé du penchant de Fialho pour la "plasticização [que lhe] provém [...] de uma compleição de artista que tudo, ou quase tudo, encara "sob a espécie" do volume e sobretudo da cor" (<sup>46</sup>).

Il faut tout de même signaler que cette description s'oppose à la description qui ouvre le récit :

O Inverno rigoroso, céus continuamente emburelados em forros plúmbeos, chuvas eternas que não davam guarida, lama pelas ruas, bocejos pelos gabinetes, [...]. (ADB, 173)

Opposition de deux mondes : un monde extérieur sale et ennuyeux ; une alcôve douillette, discrètement illuminée et captivante. Cette opposition de deux mondes, on l'a vu, est encore remarquable dans "Une partie de campagne" de Maupassant.

Comme l'écrivain français, Fialho de Almeida veut montrer l'endroit harmonieux, confortable, propice à l'amour où l'ambiance invite aux sensations paisibles qui se donnent à voir dans la lumière qui l'entoure. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, dans son article "Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo", note que l'écrivain portugais serait également séduit par les "alucinatórias alquimias da luz, das cores e dos sons" (<sup>47</sup>). Fialho a donc sa façon de voir le monde et le réel, sans s'opposer aux tendances esthétiques de son temps, qui fait que l'écrivain portugais semble se rapprocher de l'impressionnisme. La composante picturale chez Fialho de Almeida n'est pas passé inaperçue à Julião Quintinha

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>47</sup> Vítor Manuel Aguiar e Silva, "Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo" in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, C.C.P./F.C.G., 1983, p. 413.

qui qualifie le conteur portugais de “[i]mpressionista apaixonado pelos mistérios nocturnos e enfeitado no espectáculo de cor da planície e da lezíria” (48).

Voyons, pour justifier nos propos, un extrait de “Noite no rio” :

Tinha-se afogado de todo no poente a última tinta paludosa da tarde, e uma sombra igual, atravessada de cintilas de estrelas e palpitações de átomos, caía de cima dissolvendo os contornos das coisas, e escorregando na água do rio, que se fizera densa e viva como uma carne de anelídeo, gelatinoso e múrmuro. À guisa em que nos metemos, leve como uma pena, toda esguia ondulando à menor arfagem da onda, dir-se-ia um pequenino túmulo branco e oiro, em que seria delicioso partir coroadado de líquenes e algas, para os reinos do coral, no fundo desses países submarinos, em que as cidades são feitas de galeões submersos, as cúpulas de conchas cor de safira e as colunatas de fantasiosas incrustações de moluscóides. (NNR, 28)

Pour les impressionnistes, le paysage s'impose à la manière d'un Turner ou d'un Constable ; avec eux, le réel ne s'offre pas dans une configuration statique. Or, dans cet extrait, c'est le paysage en mouvement qui ressort avec l'utilisation notamment du gérondif “dissolvendo”, “escorregando” et “ondulando”, traduisant les “formas de impessoalidade adaptadas à indefinição impressionista”, procédé qui, selon Maria de Lourdes Câncio Martins, permet d'insister sur la variabilité des choses (49).

Ainsi l'attrait pour le monde liquide, pour les eaux mouvantes et instables, et l'attrait pour l'indéfinition dont nous venons de parler, semblent rapprocher Fialho de Almeida de l'esthétique impressionniste. Ce qui nous renvoie à l'idée défendue par Louis Hautecoeur dans son ouvrage *Littérature et peinture en France du XVII<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle* :

---

<sup>48</sup> Julião Quintinha, “Fialho jornalista” in *Estrada Larga*, n° 3, Porto, Porto Editora, s/d, p. 179.

<sup>49</sup> In *A Escrita “Impressionista” de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 47.

Le peintre va s'efforcer de saisir l'insaisissable, le reflet, le miroitement, le scintillement, la danse des atomes lumineux dans un éther toujours en mouvement ; le paysage n'est plus un décor solidement planté ; tout remue, tout bouge, les nuages, les feuilles, les eaux. <sup>(50)</sup>

En ce qui concerne l'effet d'imprécision et d'indéfinition, il faut remarquer l'importance de la comparaison, introduite par la forme verbale "dir-se-ia", au conditionnel présent, ainsi que celle de la couleur, "um pequenino túmulo branco e oiro" et "conchas cor de safira" chère à la peinture dont il est ici question. Cet écrivain intègre lui aussi les couleurs pures - le bleu, le rouge et le blanc – et fait ressortir l'effet de papillotement dans le paysage.

En outre, la focalisation à travers les yeux du personnage masculin, doué d'une sensibilité artistique, est remarquable. Selon David Baguley, il s'agirait de :

[...] l'un des procédés favoris des écrivains pour enfermer dans un cadre des traits de couleur, des effets impressionnistes, des détails évoqués, pour composer un tableau, découpé en plans, dirigeant le regard qui le parcourt comme il le ferait devant une véritable toile. <sup>(51)</sup>

C'est après cette description initiale qu'apparaît la jeune femme : Lia, un personnage énigmatique. Voyons comme elle nous est présentée :

[...] Lia [...], num *deshabillé* de noite em crepe da China, a alta goliha afogada acolchetando no pescoço por alamares de contas e rasgando fenêtra no seio, uma nudez de braços polida, cinzelada na brancura das carnes históricas, e abrindo alabastros luminosos entre a dragona a contas do corpete e canhão rugoso das luvas de ponto, [...]. (NNR, 29)

---

<sup>50</sup> Louis Hautecoeur, *Littérature et peinture en France du XVII<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 165.

<sup>51</sup> In *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 156.

compositions, *Prélude à l'après midi d'un faune* et *La Mer*, nous constatons, comme l'a proposé le critique :

[...] l'emploi courant des dissonances, qui créent une harmonie inédite, de même que chez les peintres l'harmonie est suscitée par le procédé d'insolite de la juxtaposition de tons purs différents et parfois distants les uns des autres ; la fragmentation de l'orchestre est comparable à la technique de la touche dévisée [...].<sup>(53)</sup>

Il semble que cette comparaison avec la musique impressionniste fasse écho chez Maupassant, dans "Une partie de campagne". En effet, nous pouvons comparer le chant lyrique et bouleversé du rossignol à cette musique dissonante et fragmentaire :

Juste au-dessus de leur tête, perché dans un des arbres qui les abritaient, l'oiseau s'égosillait toujours. Il lançait des trilles et des roulades, puis filait de grands sons vibrants qui emplissaient l'air et semblaient se perdre à l'horizon, se déroulant le long du fleuve et s'envolant au-dessus des plaines, à travers le silence de feu qui appesantissait la campagne. (UPC, I, 252)

L'impressionnisme musical doit être travaillé sur des données sensibles d'ordre auditif. Nous remarquons ici une sorte de discontinuité apportée par la double qualification du chant du rossignol : son chant est intense et vibrant. Cela lui confère une succession de motifs fragmentés proches de l'imprécision impressionniste. Comme la musique de Debussy qui, selon René Jullian "se plaît à revêtir, cette allure de spontanéité" <sup>(54)</sup>, la musique de l'oiseau qui accompagne les ébats amoureux d'Henri et d'Henriette est insistante, rapide et aiguë.

---

<sup>53</sup> René Jullian, *Le Mouvement des arts du romantisme au symbolisme – arts visuels, musique, littérature*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 398.

<sup>54</sup> *Ibid.*.

Tout au long de ce chapitre, nous n'avons cessé d'insister sur l'osmose parfaite entre l'être humain et la nature, en particulier, dans les contes qui nous intéressent. Au dire de Mariane Bury, il y a chez Guy de Maupassant "quelque chose comme une osmose fondatrice qui renvoie l'un à l'autre les deux domaines dans une fusion analogique première" (<sup>55</sup>). Cette union parfaite est encore repérable dans "Au bois". C'est justement parce qu'elle est en communion avec la nature que Mme Beaurain ressent le plaisir à fleur de peau :

« Nous voici donc arrivés à Bezons [...]. 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)

Participation de tous les sens qui se mêlent aux jouissances de la vue de la commerçante. Cette contemplation engage Mme Beaurain dans l'accès au plaisir.

C'est ainsi que "les personnages n'ont plus de pesanteur" (<sup>56</sup>), écrit Louis Hauteceur. La nature n'est pas seulement représentative du bonheur, bien qu'éphémère, mais aussi de toutes les sensations que l'on peut éprouver, visuelles, olfactives et auditives. Pour Brunetière, l'un des traits caractéristiques du style impressionniste réside dans le fait que les sentiments et les pensées sont traduits par le langage des sensations. Le dire exprime moins une énonciation réfléchie qu'une expression impulsive. On dirait que Maupassant parvient à donner dans la tirade ci-dessus, encore et toujours, l'intensité et le caractère immédiat de l'impression par la construction de la phrase. Ce procédé n'est pas passé inaperçu à Amado Alonso et à Raimundo Lima qui expliquent que :

---

<sup>55</sup> In *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 41.

<sup>56</sup> In *Littérature et peinture en France du XVII<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. cit., p. 165.

[...] el lenguaje impresionista es el que abandona la estructura regular de la frase y del período, con su orden lógico de palabras y sus conjunciones subordinantes y coordinantes, y construye con toques dispersos esquematismos. (<sup>57</sup>)

Dans le passage de “Au bois” que nous venons de voir, la juxtaposition des éléments de la nature et les successives propositions relatives accentuent la progression de la sensation tout en créant un effet d’illusion suggestif.

Les marques de l’impressionnisme sont également détectables chez Fialho de Almeida dans les premières lignes de “Os novilhos”:

[...] por uma quente noite de estio, luminosa de lua e perfumada de fenos. Nada mais docemente calmo, que a contemplação da paisagem de vinhas e olivedos que se gozava na ladeira da aldeia, caminho da fonte. No cimo da encosta, a fachada da igreja estendia sobre o azul-pálido, as agulhas brancas das torres, onde atenta a santidade da hora e da véspera, nem as corujas soltavam pio. (ON, 19)

La présence des sensations visuelles, auditives et olfactives est ici notoire, avec tout de même une prépondérance de la vision. C’est elle qui permet la matérialisation du paysage lumineux de la campagne pour le lecteur. Importance de la couleur donnée par le qualificatif “luminosa” et par celui qui vient attaché à la couleur, “azul-pálido”, accentuant encore cette vision impressionniste. Même si Raquel Henriques da Silva trouve que “a poética lumínica dos impressionistas não convinha a artistas oriundos das abertas atmosferas do sul onde as formas resistem, sem se dissolverem, à ação da luz” (<sup>58</sup>), cet extrait de Fialho de Almeida renvoie néanmoins au paysagisme subtil d’un Silva Porto ou d’un Marques de Oliveira.

<sup>57</sup> In *El Impresionismo en el lenguaje*, op. cit., p. 207.

<sup>58</sup> Raquel Henriques da Silva, “Percurso da Modernidade (1800-1990)” in *História das Artes Plásticas*, I.N./C.M., 1991, p. 103. (coll. “Sínteses da Cultura portuguesa - Europália”)

Écriture synesthésique, donc, qui nous place de plain-pied dans l'impressionnisme. Maria de Lourdes Belchior, quant à elle, remarquait déjà que “a importância atribuída à paisagem, às imagens que lhe ferem a retina e o embriagam de cor” fait de Fialho de Almeida “um dos maiores prosadores picturais da língua portuguesa” (<sup>59</sup>).

Ce dernier chapitre a essayé de démontrer que les deux écrivains harmonisent une esthétique plurielle. Si leur création suit une perspective réaliste-naturaliste, elle tient compte également d'une sensibilité impressionniste qui s'inscrit non seulement dans une combinaison thématique (le cadre, la lumière, les couleurs, l'eau, les petits plaisirs, etc) mais encore dans une transposition de la technique picturale à la technique de l'écriture (lexique relevant du domaine sensoriel, structure irrégulière de la phrase, recours à l'imparfait et au participe présent pour traduire la durée d'une impression, sonorités suggestives, etc).

Le plaisir discursif embrase à partir d'un corps dénudé - ou presque - comme objet de désir instaurant un rapport provocation / fascination entre l'homme et la femme. S'ensuivent alors quelques suggestions faites par l'auteur au lecteur pour deviner la suite ; ces suggestions sont présentées sous forme d'images, de cadences phrastiques et de sonorités évocatrices traduisant l'énervement des sens. Cette écriture empreinte d'érotisme, grâce à ses procédés impressionnistes, reflète ainsi la libération des sens et des émotions constituant la composition de la jouissance féminine.

---

<sup>59</sup> “Da estética de Fialho”, *op. cit.*, p. 185.

## **CONCLUSION**

Tout au long de ce travail, nous avons essayé de développer quelques aspects thématiques, descriptifs et stylistiques qui nous ont semblé pertinents par rapport à l'étude de la femme et du plaisir dans les contes de Guy de Maupassant et de Fialho de Almeida.

Les trois perspectives que nous avons projetées auront montré que la femme et le plaisir se trouvent au centre de la problématique esthétique-littéraire se profilant dans les récits de notre corpus. Classés communément parmi les écrivains réalistes-naturalistes-impressionnistes-décadentistes <sup>(1)</sup>, Maupassant et Fialho portent sur la femme un regard pessimiste. À ce propos, Mariane Bury affirme que la source principale d'inspiration chez l'écrivain français est justement "[...] l'expérience de la désillusion, du doute fondamental qui gâte toute perspective de bonheur [aussi bien que] l'illusion perpétuellement déjouée, démasquée [...]" <sup>(2)</sup>. Cela est également valable pour l'écrivain portugais : au dire de Maria da Graça Orge Martins, le monde de Fialho de Almeida est "[f]ruto de uma época decadente, fértil em sonhos e em esperanças que, em grande medida, não se converteram em realidade [...] mundo desajustado de fragmentos dispersos" <sup>(3)</sup>.

Les récits choisis 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 : ses rêves et ses espoirs ne sont que des projets irréalisables.

Dans le premier chapitre de notre étude, nous avons abordé les raisons poussant les héroïnes à la quête de sensations nouvelles. Éducation inadaptée et lectures romanesques ou mondaines exacerbent la sentimentalité des protagonistes féminins. Dans "A desforra de Baccarat" et "Une aventure parisienne", chacune des héroïnes, vouée à l'ennui, essaye de trouver l'épanouissement des sens dans l'aventure extraconjugale. Le tempérament surexcité ou maladif de la femme est également en cause : dans "Os novinhos" et "A

---

<sup>1</sup> Bien que les deux se gardent d'appartenir à des écoles littéraires.

<sup>2</sup> *La Poétique de Maupassant*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>3</sup> Maria da Graça Orge Martins, Introduction à *O País das Uvas* de Fialho de Almeida, Lisboa, Biblioteca Ulisseia, 1987, p. 17.

Ruiva”, c’est l’oisiveté qui fait la femme glisser vers l’animalité et l’interdit. Ainsi, Rosária, jeune campagnarde paresseuse, lors d’une rencontre la veille de la Saint-Jean avec João, jeune berger qui lui est promis, perd tout contrôle sur son esprit et son corps surexcités par le milieu érotisé environnant. Délaissé par un père fossoyeur, *Carolina* procure le plaisir auprès des défunts installés dans la morgue du cimetière ; après avoir quitté l’usine qui l’employait, elle tombe dans la prostitution. Sa commère, une entremetteuse, semble également prouver que l’oisiveté aboutit à un manque de discipline morale. C’est Marcelina, en effet, qui conseille Carolina de tirer profit de ses atouts physiques et de se faire entretenir. La femme, dans l’ensemble des textes choisis, fait preuve de frustration quotidienne et de manque de discipline morale. Mme Beurain, lasse de la routine de l’existence, part à Bezons à la recherche du bonheur qu’elle y a connu jadis en compagnie de son mari. Marroca semble trouver la plénitude, mais à quel prix ? En mettant en péril la vie de son amant et celle de son mari et en tombant dans la perversion et l’hystérie. Tous ces récits témoignent de préoccupations chères aux écrivains réalistes / naturalistes. Le deuxième chapitre tente de montrer que les instincts des héroïnes se dévoilent aussi bien dans un cadre urbain que dans un cadre rural ; tous deux formant une sorte de filet où s’empêtre la femme, situation révélatrice de l’esprit fin de siècle. La ville condamne la femme et l’enferme dans le désarroi, la perversion et la nostalgie. Le cas le plus évident est sans aucun doute “Une aventure parisienne” : l’héroïne échoue dans sa quête du bonheur sensuel et physique. Les balayeurs nettoyant les rues au petit matin de sa relation adultérine avec Jean Varin sont l’image de son échec et de son immoralité. “Noite no rio” et “A Ruiva”, ayant pour cadre la ville ou ses environs, montrent également la femme dans une société la condamnant. L’image décadente des environs de Lisbonne dans “Noite no rio” correspond au tempérament hystérique et névrosé de Lia. Les gargotes et les maisons de tolérance de la petite ville où habite Carolina sont l’expression de son impureté physique et de sa dégradation morale. La campagne, en revanche, semble donner à nos héroïnes un moment de bonheur. Nous pensons à Henriette dans “Une partie de

campagne” qui découvre la satisfaction physique, bien qu'éphémère, auprès d'Henri, bonheur vite dissipé dès son retour à Paris par un mariage de convenances avec “le jeune homme aux cheveux jaunes” (UPC, I, 255). On pourrait parler de “Os novilhos” où Rosária se laisse envahir par le bien-être de la compagnie de Pedro, par la satisfaction éprouvée en assistant au jeu amoureux des animaux. Cependant ce débordement des sens sera de courte durée. Face au refus de son fiancé d'avoir des rapports pré-nuptiaux, Rosária finit par se donner par dépit à un autre voisin. Certes, la campagne semble donner à la femme l'occasion de découvrir le bonheur, mais un bonheur toujours momentané. “Au bois” illustre aussi bien l'image de la ville castatrice, la ville piège, que l'image de la campagne où les rêves se brisent. Il semble exister une nette correspondance entre le paysage urbain ou rural et le monde intérieur de la femme. C'est comme si l'univers extérieur lié aux héroïnes faisait de ces dernières un prolongement des paysages sensuels et érotiques. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'apparaît le troisième chapitre. Nous sommes confrontés à un discours riche en images, en rythmes, en couleurs. Maupassant et Fialho de Almeida en mettant en communion parfaite les héroïnes et le milieu ambiant confèrent aux textes une note plus enthousiaste et lyrique permettant de quelque manière de consoler de l'“éternelle misère de tout” (<sup>4</sup>). En effet, les deux auteurs semblent voir le monde avec une sensibilité particulière non seulement à l'image qu'ils ont de la femme, mais aussi du milieu, femme et milieu s'associant dans un style suggestif et sensuel, très proche de l'“impressionisme” littéraire.

Aussi bien Maupassant que Fialho de Almeida savent adroitement suggérer, par une remarquable mise en scène, par des mots et par des rythmes, une atmosphère évocatrice et sensuelle. D'ailleurs, à ce propos Mariane Bury – parlant toujours de l'écrivain français, mais cela s'applique également à l'écrivain portugais – note que son art “consiste à ne pas dire plus qu'il n'est nécessaire, à laisser le lecteur deviner le non-dit en lui fournissant les indices indispensables” (<sup>5</sup>). Écriture suggestive laissant au lecteur le soin de deviner la

<sup>4</sup> In *La Poétique de Maupassant, op. cit.*, p. 57.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.166.

suite. Prenons, à titre d'exemple, le portrait initial de Marroca (I, 370). Le narrateur nous livre la première impression de la jeune femme : beauté, perfection, lumière et transparence sont essentielles. Quant aux détails ils viendront par la suite, mais l'auteur cherche à suggérer une harmonie entre la femme et le climat torride propice à l'épanouissement des sens. C'est d'ailleurs la conclusion tirée par Pierre Cogny : "[Maupassant est] le créateur [...] de paysages qui ne représentent pas mais évoquent"<sup>6</sup>).

Nous n'avons pas eu l'ambition de proposer une étude tout à fait complète sur le sujet en question : car chaque lecture nous fait découvrir de nouvelles questions pour peu qu'on les interroge à la lumière de la littérature comparée.

Dans le souci de la rigueur qu'une dissertation suppose, nous avons convoqué d'autres auteurs et autorités en la matière qui nous ont servi d'appui tout en suivant **un parcours** déterminé par l'analyse textuelle.

---

<sup>6</sup> "La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant" in *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Université de Rouen, P.U.F., 1980, p. 168.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- 1. Textes**
- 2. Etudes critiques sur Fialho de Almeida et Guy de Maupassant**
- 3. Ouvrages et articles de référence**
  - A. Textes**
  - B. Critique et théorie**
- 4. Divers**

## 1. TEXTES

ALMEIDA, Fialho de,

*Contos*, Lisboa, Clássica Editora, s/d.

*A Cidade e o Vício*, Lisboa, Clássica Editora, 10<sup>ème</sup> éd., s/d.

MAUPASSANT, Guy de,

*Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974 (tome I) et 1979 (tome II). (coll. "Bibliothèque de la Pléiade")

## 2. ETUDES CRITIQUES SUR FIALHO DE ALMEIDA ET GUY DE MAUPASSANT

ALMEIDA, Maria Manuela Carvalho de,

*A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado - Balzac e Fialho de Almeida*, Braga, Angelus Novus, 1996.

BAILBÉ, Joseph-Marc,

"Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant" in *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993)

BANCQUART, Marie-Claire,

"Maupassant et la « femme moderne »" in *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993)

"Maupassant et l'artiste" in *Europe*, Paris, n° 772-773, 1993.

"Un auteur fin de siècle ?" in *Magazine Littéraire*, n° 310, 1993.

*Maupassant conteur fantastique*, Paris, éd. Lettres Modernes, 1976, (coll. "Archives des Lettres Modernes", n° 163)

BELCHIOR, Maria de Lourdes,

"Da estética de Fialho" in *Estrada Larga*, n° 3, Porto, Porto Editora, s/d.

BERSANI, Leo,

"Le réalisme et la peur du désir" in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BESNARD-COURSODON, Micheline,

*Étude thématique et structurale de Maupassant : le piège*, Paris, Nizet, 1973.

BLANC, Anne-Lise,

“Écarts et séduction dans « Une aventure parisienne »” in *Maupassant multiple*, Toulouse, P.U.M., 1995.

BORIE, Jean,

“Le romancier de l’intimité” in *Magazine Littéraire*, n° 310, 1993.

BUISINE, Alain,

“Je suis avant tout un regardeur” in *Magazine Littéraire*, n° 310, 1993.

BURY, Mariane,

*La Poétique de Maupassant*, Paris, Sedes, 1994.

“L’être voué à l’eau” in *Europe*, n° 772-773, Paris, 1993.

“Maupassant pessimiste ?” in *Romantisme*, n° 61, 1988.

CASTELO-BRANCO, Maria dos Remédios,

“A expressão do cómico em Fialho de Almeida” in *Ocidente*, Lisboa, 1961, vol. LX.

COELHO, Eduardo,

“A Patologia na Obra de Fialho”, in *Ocidente*, Lisboa, 1958, vol. LV.

COELHO, Jacinto do Prado,

“Naturalismo e impressionismo em Fialho de Almeida” in *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977, vol. I.

“A estética da prosa de Fialho” in *Estrada larga*, n° 3, Porto, Porto Editora, s/d.

*Fialho de Almeida*, Lisboa, Livraria Rodrigues, 1944. (Col. “As melhores páginas da Literatura Portuguesa”)

DANGER, Pierre,

“La transgression dans l’oeuvre de Maupassant” in *Maupassant et l’écriture*, Paris, Nathan, 1993.

*Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993.

DELAISEMENT, Gérard,

*La modernité de Maupassant*, Paris, éd. Rive Droite, 1995.

DETHLOFF, Uwe,

“Patriarcalisme et féminisme dans l’oeuvre romanesque de Maupassant” in *Maupassant et l’écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993)

DIOGO, Ana Teresa,

*Contes de la bécasse. Estratégias Narrativas e Ideológicas nas Novelas de Guy de Maupassant*, trabalho de síntese para provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1994.

DONALDSON-EVANS, Mary,

“La femme (r)enfermée chez Maupassant”, *Maupassant et l’écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993).

GIACCHETTI, Claudine,

*Maupassant Espaces du Roman*, Genève, Droz, 1993.

FONYI, Antonia,

“La sensualité selon Maupassant”, Introduction in Guy de Maupassant, *Les Soeurs Rondoli et autres contes sensuels*, Paris, GF-Flammarion, 1995.

FORESTIER, Louis,

“Maupassant ou le jeu des masques”, Préface in Guy de Maupassant, *Boule de suif – La Maison Tellier*, Paris, Gallimard, 1973. (coll. “folio”)

LETHBRIDGE, Robert,

“Le texte encadré : les tableaux « illusionnistes » dans les romans de Maupassant” in *Maupassant et l’écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993)

LOPES, Teresa Travassos,

*Contes du jour et de la nuit de Guy de Maupassant : Estrutura Antitética da Novela e Construção da Personagem*, dissertação de Mestrado em Estudos Literários Comparados, Universidade Nova de Lisboa, F.C.S.H., 1997.

LOPES, Óscar,

*Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, I, Lisboa, I.N. / C.M., 1987.

“Quatro Marcos Literários : Fialho, Raúl Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro” in *Estrada Larga*, nº 1, Porto, Porto Editora, s/d.

MAC NAMARA, Matthew,

“Maupassant et le descriptif” in *Maupassant et l’écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993)

MARTINS, Maria da Graça Orge,

Introdução in Fialho de Almeida, *O País das Uvas*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1987.

MARTINS, Maria de Lourdes Câncio,

*A Escrita “Impressionista” de Guy de Maupassant*, Projecto de investigação apresentado à Faculdade de Letras de Lisboa, 1995.

NEMÉSIO, Vitorino,

“Fialho de Almeida (1857-1912)” in *Portugal, a Terra e o Homen*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Editora Arcádia, 1978.

PIERROT, Jean,

“Espace et mouvement dans les récits de Maupassant” in *Flaubert et Maupassant*, Paris, P.U.F., 1981.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa,

“Fialho e o Naturalismo”, Préface in Fialho de Almeida, *Contos*, Lisboa, Clássica Editora, s/d.

*Fialho. Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945.

QUINTINHA, Julião,

“Fialho jornalista” in *Estrada Larga*, nº 3, Porto, Porto Editora, s/d.

ROCHA, Andrée Crabbé,

“Fialho e o determinismo” in *Estrada Larga*, nº 3, Porto, Porto Editora, s/d.

SENA, Jorge de,

“Glorificação de Fialho” in *Estrada Larga*, nº 3, Porto, Porto Editora, s/d.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar,

“Fialho de Almeida e o problema sociocultural do Francesismo” in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983. (Actes du colloques, Paris, 11-16 octobre 1982)

SOUBIAS, Pierre,

“La place de l’Afrique dans l’imaginaire de Maupassant : une lecture des Nouvelles Africaines” in *Maupassant multiple*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

UMBERTO, Araújo,

“De Fialho e da sua obra” in *Arquivo Coimbrão*, Coimbra, 1963, vol. XVIII. (Boletim da Biblioteca Municipal)

VALETTE, Bernard,

“Le nom des personnages dans les contes de Maupassant” in *Maupassant et l’écriture*, Paris, Nathan, 1993. (Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993)

VIAL, André,

*Guy de Maupassant et l’art du roman*, Paris, Nizet, 1994.

### 3. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

#### A. Textes

BALZAC, Honoré,

*Le Père Goriot*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

BAUDELAIRE, Charles,

*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983 (tome I) et 1985 (tome II). (coll. "Bibliothèque de la Pléiade")

FLAUBERT, Gustave,

*Madame Bovary*, Paris, GF - Flammarion, 1979.

FROMENTIN, Eugène,

*Dominique*, Paris, Gallimard, 1991. (coll. "folio")

GONCOURT, Edmond et Jules de,

*Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1991.

MAUPASSANT, Guy de,

*Romans*, Paris, Gallimard, 1987. (coll. "Bibliothèque de la Pléiade")

NOBRE, António,

*Só*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

QUEIRÓS, Eça de,

*Contos*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

*O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

*A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, 1979.

TEIXEIRA- GOMES, Manuel de,

*Novelas Eróticas*, Portugália Editora, 1961.

VERDE, Cesário,

*Obra Completa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992. (Texto editado e apresentado por Joel Serrão)

ZOLA, Émile,

*Nana*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

## B. Théorie et critique

BACHELARD, Gaston,

*La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1987. (coll. "Quadrige")

*L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1964.

BAGULEY, David,

*Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

BALLY, Charles ; RICHTER, Elisa ; ALONSO, Amado ; LIDA, Raimundo,

*El Impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1936.

BARTHES, Roland,

"L'effet de réel" in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BATAILLE, Georges,

*L'Érotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957.

BROMBERT, Victor, *Flaubert*, Paris, Seuil, 1990. (coll. "Écrivains de toujours")

BRUNEL, Pierre ; CHEVREL, Yves,

*Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989.

BRUNEL, Pierre ; PICHOS, Claude ; ROUSSEAU, André-Michel,

*Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983.

BRUNETIÈRE, Ferdinand,

*Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

BUESCU, Helena Carvalhão,

*Incidências do Olhar: Percepção e Representação / Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, dissertação apresentada à Universidade de Lisboa para o doutoramento em Letras (Literatura Comparada), Lisboa, 1988.

CAHNÉ, Pierre,

“Quelques aspects de la poétique du conte bref” in *Europe*, n° 772-773, 1993.

CENTENO, Y. K.,

*Fernando Pessoa: o Amor, a Morte, a Iniciação*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1985. (Col. “Ensaaios, n° 10”)

CHAUVIN, Danièle ; CHEVREL, Yves,

*Introduction à la littérature comparée – Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.

CHEVREL, Yves,

*Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1982. (coll. “Littérature moderne”)

COURBIN, Alain,

“La fascination de l’adultère” in *L’Amour et la sexualité*, Paris, Seuil, 1985. (éd. Georges Duby)

DANGER, Pierre,

*L’Éros Balzacien structures du désir dans la Comédie Humaine*, Paris, Corti, 1989.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde,

“Traversée de l’espace descriptif” in *Poétique*, n° 51.

DOUCLIN, Jacques-Louis,

“Rosanette et la ville corruptrice ou quelques réflexions sur le « rousseauisme » de Flaubert” in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, P.U.F., 1883.

DUBOIS, Jacques,

*Les Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Bruxelles, éd. Palais des Académies, 1963.

DURAND, Gilbert,

*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.

FAIRLIE, Alison,

“La quête de la Femme à travers la ville dans quelques oeuvres de Flaubert” in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, P.U.F., 1983.

GENETTE, Gérard,

*Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

*Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GOTLIB, Nádia Battella,

*Teoria do Conto*, São Paulo, Editora Ática, 1985.

GOYET, Forence,

*La Nouvelle, 1870-1925 – Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., 1993.

HAMON, Philippe,

“Stylistique de l'ironie” in *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 1994.

*La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991.

*Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

“Qu'est-ce qu'une description ?” in *Poétique*, n° 12.

“Un discours contraint” in *Poétique*, n° 16.

“Thème et effet de réel” in *Poétique*, n° 64.

HAUTECOEUR, Louis,

*Littérature et peinture en France du XVII<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1963.

JENNINGS, Bertrand et Chantal,

*L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977.

JOLLES, André,

*Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

JULLIAN, René,

*Le Mouvement des arts du romantisme au symbolisme - arts visuels, musique, littérature*, Paris, Albin Michel, 1979.

KOKELBERG, Jean,

*Les Techniques du style*, Paris, Nathan, 1991. (coll. "Nathan-Université")

LANSON, Gustave,

*L'Art de la prose*, Paris, Librairie Arthène Fayard, 26<sup>ème</sup> éd., s/d.

LUCKÁCS, Georges,

*La Théorie du roman*, Paris, Denoël - Gallimard, 1968.

MACEDO, Helder,

*Nós - uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

MACHADO, Álvaro Manuel,

*Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, F.C.G. / C.C.P., 1986.

MARQUÈZE-POUEY, Louis,

*Le Mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F., 1986.

MARTINS, Cabral,

*Cesário Verde ou a transformação do Mundo*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988.

MAUPASSANT, Guy de,

“Le Roman” in *Pierre et Jean*, Paris, Classiques Français, 1993.

MITTERAND, Henri,

*Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987. (coll. “Écriture”)

*Zola et le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1986. (coll. “que sais-je ?”)

MOLINO, Jean,

“Logiques de la description” in *Poétique*, n° 91.

MONIZ, Ana Isabel Ferreira da Silva,

*Temporalidade e Existência em Dominique de Fromentin*, tese de Mestrado em Literatura Francesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.

MORTINER, Kotin,

*La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

OZWALD, Thierry,

*La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.

PEYLET, Gérard,

*La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 – Entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, 1994.

RAYMOND, Michel,

“Le corps féminin dans l’*Éducation Sentimentale*” in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, P.U.F., 1983.

RICHARD, Jean-Pierre,

*L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1973.

*Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

RODRIGUES, Urbano Augusto Tavares,

*Tradição e Ruptura – Ensaaios*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

*M. Teixeira-Gomes - O Discurso do Desejo*, dissertação para Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1983.

ROUDANT, Jean,

“Flaubert-Proust : l'éternel imparfait” in *Magazine Littéraire*, n° 250, 1988.

SILVA, Raquel Henriques da,

“Percurso da Modernidade (1800-1990)” in *História das Artes Plásticas*, IN/CM, 1991. (Col. “Sínteses da Cultura Portuguesa - Europália”)

SIMÕES, João Gaspar,

*Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa – das Origens ao Século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

SPITZER, Leo,

*Études de style*, Paris, Gallimard, 1970. (coll. “Tell”)

STEINER, George,

*La Mort de la tragédie*, Paris, Seuil, 1965.

SUWALA, Halina

*Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993.

TADIÉ, Jean-Yves,

*Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Dunod, 1996.

TISON-BRAUN, Micheline,

*Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Paris, Nizet, 1980.

TODOROV, Tzvetan,

“Les catégories du récit littéraire” in *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981. (coll. “Communications, 8”)

*Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971. (coll. "Poétique")  
*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

#### 4. DIVERS

ALEXANDRIAN,

*Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain,

*Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982. (coll. "Jupiter")

JULLIAN, René,

*Le Mouvement des arts du romantisme au symbolisme – arts visuels, musique, littérature*, Paris, Albin Michel, 1979.

MATOS, Campos A.,

*Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988.

PEREIRA, José Carlos Seabra,

*História Crítica da Literatura Portuguesa, - Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Lisboa / São-Paulo, Editorial Verbo, 1995, vol. VII.

QUENEAU, Raymond,

*Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, 1968.

REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M.,

*Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990.

SARAIVA, António José ; LOPES, Óscar,

*História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 16ª ed., 1992.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> ... ..	6
<b>I – La quête du plaisir et le désordre de l'être – une récurrence thématique</b>	14
1. La recherche de sensations nouvelles ... ..	16
2. La perversion et le macabre ... ..	45
<b>II – Le plaisir féminin et le paysage</b> ... ..	61
1. Description, satisfaction, manque ... ..	63
2. Animisation du paysage et animalisation humaine ... ..	92
<b>III – Le plaisir discursif</b> ... ..	103
1. Les suggestions lexicales ... ..	105
2. Le rythme et ses incidences thématiques ... ..	126
3. La syntaxe et la composition de la jouissance ... ..	135
<b>Conclusion</b> ... ..	152
<b>Bibliographie</b> ... ..	157