

Assunção Pesché Luísa

Les héroïnes (fatales) brésiliennes : archétypes et métamorphoses

BRAZILIAN (FATAL) HEROINES: ARCHETYPES AND METAMORPHOSES

Abstract: This work proposes to observe the appropriation of the myth of the femme fatale, the great guiding myth of French decadence and its system of symbols in the Brazilian imaginary. Three Brazilian heroines, which fall under the theme of fatality in women, constitute the main corpus of this research: the oblique Capitú, the heroine of Machado de Assis in the novel *Dom Casmurro* (1900); Gabriela, la mulâtresse de *Gabriela, cravo e canela* (1958) by Jorge Amado, and Hilda Furacão, the prostitute from the homonymous novel by Roberto Drummond (1991). The echoes of the myth allow us to see that these heroines are fatal women par excellence, their figures moving within an evolving patriarchal society in Brazil.

Keywords: Brazilian Literature; Machado de Assis; Jorge Amado; Roberto Drummond; Femme Fatale; Myth; Metamorphosis.

ASSUNÇÃO PESCHÉ LUÍSA

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
luisapesche@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2022.43.20

Le discours masculin en Occident a construit au fil du temps l'imaginaire de la femme fatale. C'est dans le regard de l'homme (artiste, poète ou écrivain) toujours motivé par une quête de vérité par rapport à cette femme fatale, que celle-ci évolue. Il s'agit d'une quête sans aboutissement car la femme fatale n'a pas d'identité figée. L'homme, souhaitant appréhender la nature de cette figure ambiguë et insaisissable, ne fait que se confronter à une « mimique généralisée de toutes ses identités »¹. Les écrivains, eux, de manière plus ou moins inconsciente, recourent à d'autres figures, souvent plus anciennes, pour donner à leurs femmes fatales un nouveau visage et renouveler leurs fonctions selon le contexte historique et social dans lequel elles surgissent.

La figure féminine dangereuse représente un de ces mythes qui hantent l'humanité dans les instants privilégiés liés à de grands événements sociaux. C'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, à l'époque décadente², que les figures féminines mythiques, incarnant une fatalité inquiétante, se reproduisent jusqu'au paroxysme. Ce mythe littéraire, d'origine européenne et plus particulièrement française, est considéré comme l'une des incarnations les

plus persistantes de la modernité. Son écho résonne à travers le temps et l'espace.

Cette étude s'intéresse à comprendre les métamorphoses du mythe de la femme fatale dans la littérature brésilienne. Pour ce faire, nous avons choisi trois héroïnes brésiennes représentatives de la fatalité féminine : l'oblique Capitu, l'héroïne de Machado de Assis dans le roman *Dom Casmurro* (1900)³; Gabriela, la mulâtresse de *Gabriela, cravo e canela* (1958)⁴ de Jorge Amado, et Hilda Furacão, la prostituée du roman homonyme de Roberto Drummond (1991)⁵. Une fois repris et raconté par des auteurs brésiliens, ce mythe permet une interprétation de l'archétype féminin dans les profondeurs de l'imaginaire brésilien. Comme l'a postulé Jung, tous les inconscients individuels s'enracinent dans un inconscient collectif qui leur est commun. Nous pouvons ainsi mieux saisir la place du mythe dans les récits et dans l'imaginaire social avec lequel il communique.

L'influence européenne et surtout française atteint son apogée au Brésil à la fin du XIX^e siècle, en déterminant les modèles de vie sociale et culturelle, par la voie de références intellectuelles, artistiques et philosophiques. Les thématiques chères à la décadence française ont exercé une forte influence sur divers travaux littéraires au Brésil⁶. Luis Filipe Ribeiro affirme que « é nessa atmosfera que suas personagens não de respirar e movimentar-se »⁷. D'après Gentil de Faria, les ouvrages réalisés dans la période des années 1890 à 1930, « se caractérisent par l'adaptation des modèles français »⁸. Ce croisement de courants esthétiques constitue la dynamique même du XIX^e siècle⁹.

C'est à la fin du XIX^e siècle qu'une nouvelle femme apparaît sur la scène

sociale en revendiquant sa liberté et ses droits. C'est la femme moderne qui envahit les rues et les espaces publics, plus libre de ses mouvements et de ses choix. L'imaginaire masculin est troublé par le nouveau comportement féminin qui évolue dans un univers social marqué par l'avènement de la vie urbaine et son industrie du spectacle. L'univers de la femme fatale est celui du demi-monde, décor privilégié des romans décadents français qui racontent des histoires de fatalité féminine. Au Brésil, la « présence française » marque directement la vie sociale, les mœurs et les modes de la femme urbaine brésilienne. L'espace public devient son lieu de prédilection où elle peut se mouvoir plus librement. En France ou au Brésil, cette nouvelle image de la femme gagne du terrain dans l'imagination des écrivains. Entre fascination et menace, la femme moderne est perçue comme une énigme, annonçant un changement et représentant la menace face à l'ordre patriarcal. On remarque quelques aspects propres à la femme brésilienne moderne dans ses diverses « versions », comme la bourgeoise, la *retirante*¹⁰ et la demi-mondaine, des figures qui permettront d'introduire les profils de nos héroïnes romanesques.

L'éternel féminin est plus que jamais synonyme du mal. Les figures qui représentent la fatalité féminine sont la plupart du temps issues de la ville qui s'annonce moderne et de son demi-monde : la courtisane, la saltimbanque, la chanteuse et la danseuse partagent la scène et se confondent sous la plume des écrivains. Des figures plus anciennes comme Circé, Salomé ou Cléopâtre apparaissent au premier plan ou servent de sources d'inspiration aux héroïnes décadentes. Manon

Lescaut, Madame Bovary, Carmen, Nana sont autant d'héroïnes qui couronnent la constellation archétypale du mythe de la fatalité féminine. La décadence fait preuve d'une obsession de ce type de figure et, de ce fait, illustre et organise symboliquement ce qu'on appelle un « mythe littéraire ».

En évoquant les plus grandes figures féminines de la littérature brésilienne, on constate que l'archétype de la femme fatale demeure plus ou moins latent dans l'imaginaire brésilien. Même quand il s'agit des figures romantiques, certains symboles peuvent être repérés. Cependant, ce qui différencie les héroïnes romantiques des héroïnes modernes est que celles-ci introduisent une transformation au sein de l'ordre supposé, entraînant ainsi la chute de l'homme.

C'est à partir de l'analyse de certains mythes que l'on peut à la fois repérer les leçons du mythe et percevoir sous quelle forme elles s'organisent dans les récits brésiliens, toujours en prenant en compte des images et symboles persistants afin de comprendre la façon dont les métamorphoses se produisent.

La femme est perçue comme un être menaçant, un être mystérieux, à l'appartenance ou à la nature étrange, en particulier lorsqu'elle est considérée comme une figure marginale et socialement déracinée : prostituées, demi-mondaines, bohémiennes, artistes... Ces statuts ou « catégories » consolident l'image de la femme fatale, souvent perçue comme une figure d'excès, issue d'une société erratique, n'appartenant pas à l'ordre social mais plutôt au désordre et donc semble étrangère à l'univers domestique. La femme exclue « de toute 'maison' est aussi (l') exclue de toute véritable dénomination »¹¹. Elle est donc énigmatique, dénuée de toute identité et

échappe à l'homme qui se trouve ainsi dans l'impossibilité de la posséder, de la représenter ou de la définir.

L'aspect *double du visage* de la femme est en effet constamment exploré par les auteurs. La mythocritique a montré que le *topos* décadent de la femme admirable et abominable, tout à la fois sainte et damnée, est systématiquement présent dans les récits brésiliens.

Nos héroïnes sont représentées dans différents décors, territoires et contextes historiques et sociaux. Cependant, les trois figures féminines peuvent être associées par le truchement de certaines images, certains mythes qui s'exposent directement ou indirectement dans un même réseau de significations.

Capitu apparaît dans un univers domestique représentatif de la bourgeoisie *fluminense*¹² de la fin du XIX^e siècle. Les synergies et marques de fatalité sont appréhendées à partir du tableau psychologique du personnage, des descriptions de ses traits physiques associées à des métaphores et des révélations de Bentinho à propos de sa jalousie. Capitu : « traz marca da fatalidade. Sobre ser configurada à luz de elementos que a fazem enigmática »¹³.

La *carioca* Capitu est la femme énigmatique par excellence. On observe un ensemble de combinaisons d'éléments significatifs associés à la femme (ou aux effets qu'elle produit) ainsi que des expressions reflétant l'inconnu, l'étrange (« fluide mystérieux », « peur », « sensation bizarre », « suspecte », « étrange », « vagues », « obliques »). Les métaphores et comparaisons marquées par la description de son regard manifestent les symboles relatifs à la féminité redoutable et synthétisent l'archétype de la fatalité féminine.

Des yeux de ressac ? Bon, des yeux de ressac. C'est une métaphore qui me donne une idée de cette expression nouvelle, ils émettaient je ne sais quel fluide mystérieux et puissant, une force qui vous entraînait par le fond, comme la vague qui reflue depuis la plage, quand il y a du ressac. Pour ne pas être entraîné, je me raccrochai aux alentours, aux oreilles, aux bras, aux cheveux épars sur les épaules ; mais dès que je cherchais les prunelles, la lame de fond qui en surgissait s'élevait, profonde et obscure, menaçant de m'engloutir.¹⁴

Nous remarquons ici, que Capitu est la femme fatale qui attire, qui avale et qui repousse à la fois et que son regard demeure tantôt un emblème lié à l'intimité, tantôt une manœuvre de séduction, une arme féminine de dissimulation. Les yeux de Capitu évoluent donc comme une expression abstraite qui aboutit à la fatalité.

La noyade d'Escobar, chargeant d'un nouveau sens le regard de ressac de Capitu, en fait un actant de la menace maritime qui cerne l'espace. Tout se passe comme si le flux magnétique de ses yeux devait, par sa force aveugle, la happer à son tour.¹⁵

La célèbre métaphore des « yeux de ressac » fonctionne au sein du récit comme un euphémisme renvoyant à l'aspect fatal et négatif de la féminité. La femme est encore une fois associée à un phénomène naturel face auquel l'homme perd toutes ses défenses. L'héroïne machadienne génère chez le héros une profonde attraction qui peut l'absorber et le détruire. Néanmoins,

l'image de la mer évoque des archétypes contraires à ceux liés à la chute et aux images diurnes. La mer est assimilée dans plusieurs cultures au gouffre ou à l'abîme correspondant à l'archétype de la descente : « traîné vers l'intérieur, comme la vague qui quitte la plage, les jours de ressac ». Gilbert Durand remarque que « la primordiale et suprême avaleuse est bien la mer »¹⁶. Le ressac compose le schème d'avalage, de déglutition en faisant allusion à la grande image maternelle appartenant au régime nocturne de l'image, l'antiphrase de la femme fatale. Capitu est la femme fertile à l'image de l'eau qui est une matière fertilisante. Néanmoins, ce qu'est important à noter, c'est que les métaphores concernant la mer dans *Dom Casmurro* singularisent l'effet de « mystère » et de doute à propos du caractère de l'héroïne, mère fertile et fatale à la fois.

D'après Bento Santiago, la jeune-fille de Matacalvos portait déjà les traits de l'héroïne adulte. Aux yeux du narrateur (insistons sur le fait que c'est le regard masculin qui nous intéresse), la femme est dans son essence dissimulée : « comme le fruit dans sa peau ». Capitu s'avère être l'*Autre*, une « créature » d'une « espèce » différente aux yeux de Bentinho dès leur adolescence : « Capitu était Capitu, c'est-à-dire, une créature très spéciale, plus femme que j'étais un homme ». Machado construit un personnage qui fait des « gestes inespérés » : « l'âme est pleine de mystères ». Elle est « la » Femme, objet du désir : « elle était une femme à l'intérieur et à l'extérieur, une femme à droite et à gauche, une femme de tous les côtés, et des pieds à la tête ».¹⁷

Le caractère insaisissable de la femme renvoie à la figure de la bohémienne, qui en *fin-de-siècle* est perçue dans l'imaginaire

littéraire comme la femme sensuelle, dangereuse et dissipée par excellence. Les gitanes andalouses sont des êtres errants, qui appartiennent à l'espace de l'extérieur. On définit les bohémiens comme des « bandes vagabondes, sans domicile fixe, sans métier régulier, et se mêlant souvent de dire la bonne aventure »¹⁸. De ce fait, la bohémienne n'est pas une femme au foyer comme le signale Loubinoux :

Si l'on assimile le foyer au toit et le toit à la maison. Pourtant quelques-unes des figures majeures de bohémiennes, revendiquent un toit qui se confond avec la voûte étoilée. C'est même, semble-t-il un *topos* dans leur discours.¹⁹

Les yeux de ressac sont des « yeux de bohémienne, oblique et dissimulée ». C'est Mérimée qui a, dans la littérature décadente, immortalisé la figure de la femme fatale bohémienne aux yeux obliques. En décrivant le caractère physique des bohémiens, ce dernier déclare que « leurs yeux semblent obliques, bien fendus, très noirs »²⁰. C'est la forme de l'œil en biais qui donne l'impression d'un regard ambigu. L'adjectif « obliques » des yeux vient finalement dénoncer un caractère. Les « yeux un peu obliques »²¹ caractérisent également la Vénus d'Ille.

Si Gabriela se rapproche de la figure de la bohémienne, notamment du fait de son nomadisme et son déracinement, Capitu, l'héroïne représentée de façon limitée territorialement, évoque l'image obscure d'une figure féminine de l'errance dans une dimension strictement symbolique. Une femme urbaine de la société bourgeoise peut, par le moyen de la métaphore et

d'autres associations symboliques, appartenir à l'univers méfiant et marginal de la figure décadente.

En effet, dans *Dom Casmurro* le féminin est perçu comme une nature insaisissable qui « dévore » symboliquement le héros et ruine l'univers patrimonial. Même si l'héroïne est représentée de façon limitée dans l'espace physique, elle évoque l'image obscure d'une figure féminine, de l'errance dans une dimension strictement symbolique. C'est à travers les métaphores et d'autres figures d'expression que Capitu peut être associée à l'univers néfaste de la bohémienne, incarnant le danger « à la française ». « Capitu, malgré les yeux que le diable lui a donnés... Avez-vous déjà remarqué ses yeux ? Des yeux de bohémienne, un regard oblique et dissimulé »²². Dans *Dom Casmurro* ce qui compte « não é o fato em si, mas a constelação de intensões e de ressonâncias que o envolve »²³. Les yeux de ressac de l'héroïne évoquent l'élément aquatique, la mer qui correspond à l'archétype de la descente. Capitu est la mer ou la mère « avaleuse »²⁴. Le narrateur lutte contre son destin fatal mais finit symboliquement submergé.

En ce qui concerne *Gabriela, cravo e canela*, Jorge Amado explore toute l'ambiguïté du féminin avec sa figure de la femme de couleur brésilienne. La mulâtresse venge son ancêtre prisonnière et devient ici figure de liberté qui dicte un nouvel ordre. L'analyse mythocritique montre que la fatalité apparaît à partir de l'emploi des mythèmes décadents.

Gabriela est l'héroïne qui détient les symboles les plus puissants. Elle incarne le changement. Elle est « o principal emblema, ícone de mudanças no plano da narrativa amadiana »²⁵. Le quatrième

chapitre incite explicitement à la réflexion : « Peut-être un enfant, ou un peuple, qui sait? »... Au début du récit, nous apprenons que la société d'Ilhéus est envahie par un poison : « de la boue dissolvante ». Cette « boue », matière primordiale, a un rapport avec la femme. Dans le roman, la boue semble être liée à l'arrivée de Gabriela dans la ville. Dottin-Orsini rappelle que des matières comme la boue, la fange, la bourbe et la crasse sont devenues des métaphores de la féminité dans la littérature *fin-de-siècle*²⁶. Gabriela est associée à la terre mouillée par la pluie, elle apparaît devant Nacib sale, couverte de poussière rappelant la première femme. Il la voit à peine « couverte de saleté », puis, une fois lavée (l'élément de l'eau), il découvre toute sa beauté. Auparavant « sale », elle devient « propre », « pure » et belle. On peut alors associer Gabriela aux longues pluies qui tombent sur Ilhéus au début du récit. L'eau de la pluie en contact avec la terre forme la boue, mais c'est de la boue séchée par le soleil qui rend la terre fertile et permet une abondante récolte de cacao.

La boue comme élément intermédiaire et souvent provisoire, renvoie à l'idée de mouvement, d'oscillation. La femme est ici également en mouvement car elle se déplace de la campagne à la ville. Ce déplacement géographique peut symboliser le « mouvement » de la terre sèche à la terre humide/féconde : de la sécheresse (renvoyant à la famine, à la pauvreté, à l'inégalité) à l'humidité (liée aux thèmes de la prospérité).

Et dire que ces pluies maintenant trop abondantes, menaçantes, diluviennes avaient tardé à venir, s'étaient fait attendre et prier ! Quelques

mois auparavant, les colonels avaient levé les yeux vers le ciel limpide à la recherche des nuages ou des signes d'une pluie prochaine. Les plantations de cacaoyers en pleine croissance recouvraient tout le sud de l'État de Bahia. Elles attendaient les pluies indispensables au développement des fruits qui venaient de naître et de remplacer les fleurs sur les arbres. Cette année-là, la procession de la Saint-Gorges apparut comme la manifestation d'un vœu collectif et anxieux à l'adresse du patron de la ville.²⁷

Dans le roman amadien, le déluge annonce le chaos et la peur, tout comme la femme. Les symboles et le sens premier du mythe du déluge sont explorés par l'auteur qui travaille le caractère d'annihilation de ce cataclysme naturel marquant un moment de « renouvellement » des êtres et des choses. Chevalier et Gheerbrant expliquent que le déluge revêt un rôle de germination et de régénération²⁸.

La *retirante* Gabriela, par ses actes, apparaît comme une guerrière, symbole des femmes et du peuple opprimé, même si l'on observe qu'elle agit inconsciemment contre la domination patriarcale. Et c'est là son altérité, son excès. Elle représente l'évolution des coutumes sociales.

Tout ce que l'Homme ne peut pas contrôler cause effroi et inquiétude. La femme fatale est évanescence. Gabriela n'a pas d'identité, elle est mystérieuse, belle et désirée, mais inaccessible, une femme « sans explication ». Clémentine ne trouve pas de mots pour la définir : « o que que ela tem ? Como ia saber ? »²⁹.

Gabriela, malgré son caractère naïf, rappelle Carmen, figure déracinée, libre de

corps et d'esprit qui charme et jette un sort. La femme-sirène incorpore dans la littérature brésilienne l'élément national : indigène, africain, folklorique et syncrétique.

Chez Jorge Amado, par exemple, la « Mãe d'água » (Mère des eaux), entité indigène identifiée avec l'élément aquatique, y est mentionnée. Il faut reconnaître que culturellement ces figures ne sont pas, a priori, associées à la séduction ou au mal, leur rôle étant de protéger les leurs des agressions des êtres humains. Cependant, à l'instar de la littérature brésilienne, « il va y avoir superposition de deux mythes et la 'mãe d'água' (méduse) va devenir à son tour sirène ». Chez Amado, Gabriella rappelle la figure du syncrétisme religieux brésilien qui compose l'archétype aquatique des mythes féminins, l'*Orixá* (déesse) maritime Iemanjá. La déesse des eaux devient une variation de la sirène européenne. Comme dans un instant d'illusion, Gabriela se transforme en sirène com « rabo de peixe » pour Nacib. Elle est « sirène doré », « mãe d'água » (méduse) nordique, Iemanjá du Brésil mais aussi de Stockholm.

On révèle dans certains passages une charge « idéalisante » de la femme perçue comme une déesse terrienne ou maritime. L'héroïne symbolise le cycle de la lune et le cycle végétal et par conséquent le rythme agricole. Elle est divinité lunaire, divinité de la végétation, responsable de la naissance et de la mort³⁰, incarnant la figure de la « déesse lune brésilienne », « mère des herbes ».

Symboliquement, Gabriela conquiert le mâle en imposant ses règles. Associée à l'animalité et aux symboles de la lune, elle incarne la femme exotique et mystique par excellence. L'élément naturel est son allié. La femme de couleur brésilienne est fatale et cannibale. L'homme ne parvient pas

à imposer ses règles. Nacib finit dans la chambre de la mulâtresse, sa grotte enchantée, là où « l'avaleur devient avalé »³¹.

Notre troisième héroïne, Hilda Furacão se présente comme un véritable « défi » :

Hilda Houragan, ou comme certains aiment dire la Jeune-Fille-au-Maillot-Doré, n'est pas seulement un personnage complexe, elle est en elle-même, si je puis dire, une trame compliquée. Elle demande des Sherlock Holmes, des analystes freudiens et non freudiens pour la dévoiler.³²

La femme fatale ne s'offre pas seulement comme un être de chair, mais comme une énigme, une interrogation. Hilda ne sera jamais décrite malgré la promesse du narrateur. Sa déclaration illustre déjà l'impossibilité d'une explication sur la trajectoire existentielle de l'héroïne. L'auteur annonce au début de l'histoire qu'il ne peut pas la décrire et que cela viendra avec le temps « comme la brise d'avril ». L'histoire d'Hilda est marquée par une date bien particulière à ce propos, celle du premier avril. Cette date, connue populairement dans le monde occidental comme journée de la plaisanterie et du mensonge³³, renforce le caractère trompeur de l'héroïne au sein du récit.

– Quel jour est-tu née Hilda ?

– Un 1er avril, jour de mensonges. Alors je n'existe pas vraiment. Et tu sais quand je suis allée rue Guaicurus ? Le jour de mon anniversaire, le premier avril 1959 ».

Le fait que l'on ne connaisse jamais la cause de son changement de vie nourrit

la trame. Les mystères et les paradoxes concernant l'héroïne servent de pilier aux propos du narrateur pour établir une œuvre littéraire métafictionnelle. Les énigmes sont présentes sur tous les plans dans l'œuvre, dans toutes les trames du récit, et la femme est traditionnellement celle qui va symboliser l'altérité, le mystère et l'ambiguïté de façon magistrale.

Hilda est l'ouragan, elle est encore une héroïne associée à un phénomène cataclysmique ayant un lien avec les images du déluge. Il faut savoir que le prénom Hilda fait référence au cyclone qui s'est formé dans le Golfe du Mexique, près de Cuba en 1964, année du coup d'État militaire au Brésil. En lisant les chapitres concernant la nuit de l'exorcisme, on révèle les expressions : « furie diluviale », « bruit du tonnerre », « pluie des tropiques », « violente, furieuse, coups d'eau ». La femme est ici « alliée au dragon diluvial »³⁴, en ce sens elle symbolise l'Antéchrist, le faux Messie qui annonce le chaos, le renversement des valeurs sociales, morales et religieuses. Elle est comparée à Jeanne d'Arc « la pécheresse » lors de « la nuit de l'exorcisme ». Cette scène peut d'ailleurs rappeler le mythe du combat entre Dieu et le Dragon³⁵.

Un déluge ne détruit que parce que les formes sont utilisées et épuisées, mais il est toujours suivi d'une nouvelle humanité et d'une nouvelle histoire. Il évoque l'idée de résorption de l'humanité dans l'eau et l'institution d'une nouvelle époque, avec une nouvelle humanité.³⁶

Hilda est une prostituée qui rappelle celle de l'Apocalypse mais aussi d'autres

courtisanes célèbres comme Marie-Madeleine et Cléopâtre. La « Fille-au-maillot-doré » sert à illustrer une réflexion sociale qui résume les aspects de l'apocalypse à la mode postmoderne et brésilienne. Elle est associée à la figure décadente de Nana, car, de même que l'héroïne zolienne, la prostituée *mineira* porte en elle toute l'ambiguïté et la complexité du récit.

Hilda, tout comme Nana dans la décadence, est figure de rupture. Elle précipite le chaos social. En même temps qu'elle incarne le « peuple », « l'espoir », « le bonheur », elle représente la déstabilisation de l'ordre associée à la « crise », au « danger » au « capitalisme ». Tout comme Nana, Hilda incarne pleinement l'ambivalence et l'ambiguïté, toutes deux étant, chacune dans leur spécificité ou à leur niveau, des figures à la fois diabolisées et « en accord avec le stéréotype de la prostituée au cœur tendre »³⁷. Toutes les deux incarnent symboliquement le peuple opprimé et sa ruine³⁸. Nana est la « mouche d'or », et Hilda est la « fille-au-maillot-doré ». L'or est symbolisé par le maillot de bain de sa jeunesse (renvoyant à l'ordre et à l'abondance) qui par la suite n'existera plus et laissera place, de façon symbolique, au plomb (renvoyant au chaos). Voilà la référence majeure à la plus importante richesse historique du territoire du Minas Gerais.

Il est vrai que la mouche, la bête, la boue ou la pourriture ne sont pas tout à fait présents dans le roman drummonien comme c'est le cas dans celui naturaliste de Zola, toutefois symboliquement la matière minérale se métamorphose également de façon péjorative : des années d'or aux années de plomb. Dans le roman brésilien postmoderne, une fois de plus, « la courtisane est-elle le produit d'une mauvaise

alchimie qui se décompose et porte le ferment de putréfaction sur tout ce qui l'entoure »³⁹.

Hilda est une figure allégorique de la fin des temps, évoquant le mystère de l'alchimie, elle représente la nostalgie des « Anos dourados », les années dorées précédant le coup d'État militaire.

La femme fatale est dans son essence une personnalité équivoque, elle est à la fois l'ange et le démon, car elle associe en elle-même des caractères contradictoires, des images antagonistes comme ces deux archétypes « substantifs ». C'est la *coincidentia oppositorum* qui caractérise le mythe et son symbolisme bipolaire. Suscitant autant de fascination que de crainte, la femme fatale – même si sa figure est principalement liée aux symboles nyctomorphes (renvoyant aux ténèbres) – porte en elle des images multiples et antithétiques souvent célébrées en oxymorons. En effet, lorsqu'on l'étudie dans sa globalité, la femme fatale peut manifester des aspects aussi bien « nocturnes » que « diurnes ».

L'attitude héroïque de la femme fatale adopte l'imaginaire diurne, c'est-à-dire le régime de « l'antithèse »⁴⁰ où des images originelles contraires comme la nuit et le jour ou le ciel (le paradis) et l'enfer (les ténèbres) se séparent et se distinguent. Cependant, cette féminité terrible a tendance à devenir un euphémisme de la féminité maternelle comme l'atteste Durand lorsqu'il explique les différents régimes imaginaires – et peut glisser ainsi du régime diurne au nocturne, le régime de l'« antiphrase ». Ces images reliées dans un isomorphisme caractérisent l'angoisse face au temps : « Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme. Non seulement la nuit succède au jour, mais

encore et surtout aux ténèbres néfastes »⁴¹. Les peurs les plus terrifiantes de l'homme deviennent de « simples craintes érotiques et charnelles ». Il y a donc un passage « progressif du mal métaphysique au péché moral par le jeu suggestif des images elles-mêmes. Et la psychanalyse a génialement mis en évidence que Chronos et Thanatos se conjuguent en Eros »⁴².

La figure féminine inhérente au régime nocturne de l'imaginaire, le régime de l'antiphrase, est celle de la « Magna Mater Deorum » ou « Vierge Mère ». Intégrée à la symbolique de l'inversion, elle incarne l'antithèse de la fatalité, sa figure se répercutant sur les grands symboles de la Mère, de la Vierge, de la sainte épouse dévouée et maternelle.

Par rapport à Hilda on lit des phrases comme: « Dieu oui, Diable non », « le démon sous la peau d'ange »⁴³. Les titres des chapitres 15 et 17 renforcent le mytheme : « Les déguisements du diable », « Un ange ». Hilda est « Satan », « diabolique », « Madeleine pêcheresse », « Eve », « hérésie », « tentation du démon ». Tout en étant « illuminée ». Hilda est la « pêcheresse » qui devrait être brûlée comme Jeanne D'Arc. Elle est « sadique », « machiavélique ». Elle cause la maladie, le « Mal de Hilda » qui contamine tous les hommes.

Drummond choisit la figure périphérique de la prostituée comme allégorie de son temps. Inquiétante et fascinante, Hilda possède les caractéristiques de courtisanes historiques telles que Cléopâtre, Vénus / Aphrodite Pandemia, Maria de Magdalena ou encore la Prostituée de l'Apocalypse, associée à Satan car sept hommes s'étaient suicidés à cause d'elle. Le nombre sept peut faire allusion aux sept têtes de la bête de l'Apocalypse, les sept montagnes

sur lesquelles la prostituée s'est assise ou encore les sept rois qui tombent⁴⁴.

Hilda est solidaire des prostituées exotiques de la littérature décadente (telles que Salammbô de Flaubert et Aphrodite de Pierre Louÿs), sa figure dialogue avec la femme orientale lorsque, dans la scène du carnaval, Hilda est déguisée en Cléopâtre ou encore lorsque Malthus l'appelle Reine de Saba.

Pour Amado, c'est la femme de couleur qui doit représenter l'émancipation féminine et de cette façon elle incarne vis-à-vis de la société patriarcale – en inverse de la figure du bien – le mal. Ce qui est mauvais, inconnu, qui hante et cause la peur est de nature féminine. Ilhéus est une « terre de perdition » et la femme en est la cause, car elle est le démon. Dans le chapitre « Le démon est dans les rues »⁴⁵, Glória et Gabriela personnifient l'esprit mauvais. « Le diable habite Ilhéus », il s'est caché dans le bar de Nacib, « pas seulement le diable, l'enfer entier était là »⁴⁶.

Le roman présente une image de caractère équivoque, celle de l'association de l'héroïne à un symbole lunaire, celui du reptile. C'était un serpent de verre, il n'était pas venimeux, mais pouvait faire peur. Ce serpent de verre correspond à l'*Anguis fragilis*. Cette espèce de reptile fait partie de la famille des lézards, toutefois son apparence est celle d'un serpent noir. Un serpent non venimeux, en apparence fragile, mais auquel il suffit d'être beau pour qu'il porte en lui toute la ténacité et l'ambivalence du symbolisme ophidien. Il faut bien signaler que « le serpent est le triple symbole de la transformation temporelle, de la fécondité, et enfin de la pérennité ancestrale »⁴⁷. La rêverie autour de la métamorphose des vertébrés fait partie de la constellation

agro-lunaire liée aux images de la nuit, de la pluie (voire du déluge) et de la fécondité, grand symbole du cycle temporel.

Gabriela concilie divers éléments, elle est aérienne (l'oiseau soif, un « vento furioso »), sirène aquatique (« ondas de seu mar de espumas e tempestades ») et fertilité tellurique. Le feu est un phénomène inhérent à la figure de l'héroïne amadienne. Son corps est « um fogaréu » (un feu), « tellement chaud », son corps est « ardent », « torrão de açúcar », qui renvoie à la « chaleur ». « Femme chaude », ainsi est-elle décrite. Cette qualité thermique compose les rêveries sexuelles. Gabriela est l'objet de désir de Nacib, la chaleur brûlante et volcanique de son corps est son abîme mais en même temps son plaisir, son refuge. La chaleur étant signe de profondeur⁴⁸ devient substance intime. Dans *Psychanalyse du feu*, Bachelard souligne que « ce besoin de pénétrer, d'aller à l'intérieur des choses, à l'intérieur des êtres, est une séduction de l'intuition de la chaleur intime »⁴⁹. Nacib se fait donc avaler par la mulâtresse. À la fin du roman, en entrant dans la « chambre du fond » il entre dans la « grotte profonde », dans l'intimité chaude du « ventre nocturne » et maternel de Gabriela. Certes, Gabriela n'a pas d'enfant avec Nacib, l'impossibilité de filiation est un mytheme important qui caractérise la faille de la société patriarcale dans les récits de femme fatale. Avec Gabriela, Nacib échappe à l'arbre généalogique. Cependant, Gabriela dépasse le rôle physique de la maternité et incarne, sur un plan symbolique, la mère suprême, aquatique et agraire, fertile et nourricière.

La femme est donc mystiquement solidarisée avec la Terre, l'enfantement

se présente comme une variante à l'échelle humaine, de la fertilité tellurique. Toutes les expériences religieuses en relation avec la fécondité et la naissance *ont une structure cosmique*. La sacralité de la femme dépend de la sainteté de la Terre. La fécondité féminine a un modèle cosmique : celle de la *Terra Mater* la *Genitrix* universelle.⁵⁰

Hilda, quant à elle, est la prostituée stérile, nouvelle Lilith qui vient pour affirmer la faillite de toute filiation. La figure de Capitu se rapproche d'une certaine façon de celle de la putain. Dans l'esprit de Bentinho, elle est mère d'un enfant qui n'est pas le sien, demeurant adultère à son égard jusqu'à la fin de sa vie. Les courtisanes et prostituées jouent d'ailleurs un rôle profond en ce qui concerne la maternité. Rappelons-nous que Nana est la femme qui avorte d'un enfant dont « une douzaine de messieurs » peuvent se croire le père. Dans le roman drummonien, Malthus ne peut en aucun cas être père de famille, d'abord parce qu'il est prêtre et ensuite du fait qu'il ne peut pas se lier à la femme. Et cela peut être également une justification de son prénom Malthus, le même que celui qui donne son nom au malthusianisme⁵¹. Cet aspect peut s'avérer fort significatif à une période historique marquée par la « révolution sexuelle » et l'avènement des méthodes contraceptives.

La prostituée peut encore être associée à la figure de la mère sadique. Dans sa chambre d'hôtel, les hommes sont dévorés par la femme fatale. Les clients y laissent leur fortune et leur statut social, leur virilité. Sous cet angle, la chambre 304 d'Hilda renvoie également à la grotte fatale de la fée-sirène Mélusine.

Frei Malthus veut combattre cette mère avaleuse, « mangeuse d'hommes » et il s'infantilise en sollicitant sa mère pour se réfugier et se reconforter.

[...] le ciel commence à s'obscurcir. Le Saint regarde les nuages bas et noirs, il sent une odeur de pluie qui lui rappelle les pluies d'autrefois, celles de son enfance. Il se demande : 'Qu'est-ce que maman est en train de faire ? Suit-elle la retransmission à la radio de la nuit de l'Exorcisme ? Elle lui manque ; pourquoi, comme l'a remarqué Freud, nous infantilisons-nous dans les moments difficiles ? On raconte qu'à la guerre, les soldats appellent leur mère pendant les combats ».⁵²

D'ailleurs, si Malthus cherche à se rapprocher de sa mère pour éviter les tentations, Hilda pense également à sa mère à la fin du récit. Sur un plan symbolique cette mère serait la patrie, ou la « matrice »⁵³, dont elle pleure la *saudade*⁵⁴. Le sentiment de décadence et de perte est omniprésent dans le roman, les personnages disent adieu aux années dorées qui précèdent le régime dictatorial.

Capitu, à son tour, incarne « l'épouse », « la mère », et comme Emma Bovary, elle est également « femme adultère », femme fatale ou « ange suprême » qui contient en elle les images symboliques de la chute et du salut qui composent le mythe.

Lorsque Bentinho sanctifie Capitu, il l'associe à sa mère « une sainte », aux sentiments intimes liés aux symboles de maternité : « Capitu entrait dans l'âme de ma mère ». Plus Capitu est proche de sa mère, plus elle est identifiée à une figure du bien.

Elle devenait un « ange », « la fleur de la maison, le soleil des matinées, la fraîcheur des après-midis, la lune des nuits »⁵⁵.

Dans le chapitre « La coiffure », Ben-tinho explique qu'il hésite à décrire Capitu comme nymphe, ou Tétis, la Titanide de la fécondité des mers et des fleuves qui nourrissent la terre. En tout cas, toutes deux sont des divinités féminines des eaux. L'eau est le principal élément mortifère chez *Dom Casmurro*, cependant il est peut-être encore trop tôt pour associer directement Capitu à la fatalité à cette période de sa vie. Finalement, il choisit de la définir comme « créature aimée, mot qui implique tous les pouvoirs chrétiens et païens »⁵⁶.

La mythocritique nous permet de montrer que le *topos fin de siècle* de la sainte et de la putain est toujours présent dans les récits brésiliens de façon persistante. Femme adultère, femme libre, femme prostituée... Capitu, Gabriela et Hilda sont là pour subvertir les rôles traditionnels qui définissent la féminité, ceux de mère et d'épouse. Alliées à Dionysos, figures d'excès et de théâtralité, nos héroïnes sont des femmes modernes. La façon dont elles refusent ces rôles fait d'elles de véritables visages menaçants de la mort à l'égard de l'homme. Les figures mythiques plus anciennes (littéraires ou archaïques) apparaissent réappropriées et tendent à s'amalgamer dans la formation de ces nouvelles effigies. Nous relevons des liens forts entre les héroïnes brésiliennes et la nature. Associées à des cataclysmes et à des figures féminines légendaires, folkloriques et/ou religieuses (voire des sirènes, Mélusine et Iemanjá), elles renforcent leur caractère fatal tout en se singularisant puisqu'on perçoit cet aspect comme un my(thème) de prédilection des figures féminines

brésiliennes. Gabriela est également l'Ève pécheresse des tropiques Gabriela « mor-dait les goyaves, les *pitangas* rouges », associée à l'animalité et aux forces obscures de la nuit, riche en symbolisme et en exotisme tropical. Cette mulâtresse autochtone est associée à la bohémienne décadente qui charme et jette un sort. Capitu est également une bohémienne dissimulée. Et si, à la fin du XIX^e siècle français, Carmen est considérée comme une Manon Lescaut « plus poivrée à l'espagnole »⁵⁷, Capitu et Gabriela, issues de l'entrecroisement de ces figures décadentes, assurent cette filiation « à la brésilienne ». L'héroïne *carioca* partage des traits communs avec la courtisane Manon de la même façon qu'Hilda. Cette dernière se rapproche encore fortement de Nana et suit le modèle des prostituées génésiaques (Marie-Madeleine) et historiques (Cléopâtre).

L'analyse textuelle s'achevant, il convient d'affirmer et de souligner que dans nos trois récits brésiliens, la question de la fatalité féminine se manifeste à l'aide de métaphores d'éléments et de phénomènes de la nature de manière sensible. Les grands personnages féminins de l'histoire de la littérature brésilienne possèdent naturellement – de par leur caractère « exotique » – un lien avec le milieu naturel et ses éléments. La puissance de la femme est soulignée presque de façon primitive, les héroïnes brésiliennes s'allient davantage aux modèles des déités féminines archaïques ethno-religieuses caractérisées par les hiérophanies cosmiques de la nature. Elles se rapprochent des êtres mystiques, ce qui préserve le mythe et témoigne de sa puissance.

La constellation d'images, présente dans les trois romans, rappelle les tensions

antagonistes figurées par le féminin. Les héroïnes sont étr-anges et d-ange-reuses. *Tremendum* et *fascinans*, les images se confondent et transgressent les grands mythes bibliques : Vierge stérile/Prostituée, Déesse/Démon, Ange/Bête... dans un constant dialogue d'oxymorons dont toute l'imagerie semble se réduire au mythe de la femme fatale. La facette est multiple mais, à la fin, tout ne semble qu'être le produit d'une euphémisation finale : le démon n'est qu'un ange déchu.

Dans les récits brésiliens, l'appropriation du mythe et de son système de symboles dénonce un réseau de significations organisé entre pluralité et singularité au sein de leurs univers idéologiques et socio-culturels. Capitu, Gabriela et Hilda révèlent la leçon du mythe littéraire : la femme est celle qui dicte tout destin prophétisant le désordre de l'univers masculin. Toutes trois ont le génie de la dissimulation. Alliées à Dionysos, elles représentent des figures d'excès et de théâtralité. La façon dont elles refusent les rôles traditionnels fait d'elles de véritables visages menaçants de mort l'homme.

La femme fatale est celle qui cause la chute de l'homme. Dans les récits du corpus, les héros échouent car ils sont troublés par les événements dictés par les héroïnes. La chute se féminise car la femme est l'être du désordre, être d'altérité qui représente le mal face à l'homme. La femme est le symbole des symboles, un être d'une double nature, le démon mais aussi l'ange. Elle est d'abord perçue comme synonyme de terreur brutale au sein du régime de l'antithèse, c'est-à-dire le régime diurne de l'imaginaire⁵⁸. Cependant, « face aux visages du temps, une autre attitude imaginative se dessine »⁵⁹, la femme fatale se

transmute grâce à son ambivalence essentielle. Elle incarne désormais une figure des constantes, des cycles, du mouvement éternel. Dans un processus d'euphémisation, la femme devient figure d'antiphrase — valorisant les images liées à l'intimité — et la chute du destin devient une descente en douceur. L'homme se fait minuscule devant la femme fatale, femme maternelle⁶⁰.

Toutes trois sont associées à des métaphores liées à la nature, aux cataclysmes, qui leur octroient une certaine singularité et en même temps elles rappellent l'élément intime et maternel. Les images qui les définissent résultent du syncrétisme entre l'élément national et l'élément étranger.

Les significations symboliques portant sur l'aspect du « mouvement » de la femme fatale s'avèrent importantes car elles permettent d'établir un lien métaphorique avec de grands moments historiques de l'économie du pays, notamment les « cycles » économiques qui conçoivent l'imaginaire collectif de l'âme brésilienne : le cycle de l'or, du sucre et du cacao⁶¹. En associant les héroïnes brésiliennes aux grands cycles économiques de l'histoire du Brésil, la figure de Capitu évoque le cycle du sucre qui a marqué la ville de Rio de Janeiro. Pour Bentinho, son épouse symbolise toute l'ambiguïté de la capitale et également de la Patrie, tout à la fois honorée et méprisée. La fatalité de la femme est manifeste dans le sens où elle annonce la fin d'un cycle qui laisse place à un nouveau et s'en remet au déclin de l'ordre patriarcal. Gabriela évoque le cacao et la chute du patriarcat rural. Elle symbolise le cycle végétal et le rythme agricole. En tant que divinité lunaire, divinité de la végétation, elle est responsable de l'abondance du cacao et annonce une nouvelle ère. Hilda

Furacão porte en elle les symboles rappelant le cycle de l'or de Minas Gerais. La puissance symbolique de sa figure est construite à partir de la mémoire des temps glorieux et des périodes de décadence du cycle. Objet de désir, elle incarne toute la duplicité du symbole de l'or.

Nos héroïnes sont représentées dans différents décors, territoires et contextes historiques et sociaux. Cependant, les trois figures féminines peuvent être associées par le truchement de certaines images symboliques, certains myèmes qui s'exposent directement ou indirectement dans un même réseau de significations. La permanence du mythe ne peut être attestée qu'à travers ses variations⁶². C'est justement la dérivation des figures plus anciennes qui favorise une actualisation des potentialités du mythe. À partir des échos décadents, les romans brésiliens répètent le discours mythique sur un plan nouveau. En le reprenant et en y ajoutant des traits singuliers (à travers des syncrétismes et métissages), le mythe est prolongé au niveau imaginaire.

Le mouvement de la femme moderne brésilienne, de la Belle Époque à la post-modernité, se montre représentatif de l'évolution du féminin au sein de la société patriarcale. La femme outrepassé les

fenêtres des *sobrados* et conquiert les boulevards, elle se meut de la campagne à la ville, change de territoire, de quartier, de pays... Le déplacement spatial de la femme brésilienne moderne dénonce l'irréductible mouvement de la femme face à l'imaginaire masculin.

Nous l'avons vu, les trois héroïnes brésiliennes présentent un lien fort avec l'élément naturel. Complice de la nature immense, aspect qui accentue son altérité et son caractère étranger. Ce rapport traduit bien l'imaginaire de la féminité au Brésil. Dans ses tréfonds, l'*anima* brésilienne rêve de la « mère patrie aux profondeurs insondables riches de ses mines d'or, [...], aux corbeilles d'abondance pleines de sucre, [...] de cacao »⁶³. La femme fatale brésilienne est la femme « totale », « celle qui rend compte de tout destin »⁶⁴. L'imaginaire brésilien est à la fois hanté et fasciné par l'image de la femme, figure maternelle, protectrice mais aussi destructrice. De ce fait, nous avons pu constater que l'ethos⁶⁵ de la femme brésilienne comporte symboliquement la même complexité que l'ethos national. Les romans étudiés attestent que l'élément féminin brésilien témoigne du caractère métis et ambigu de l'âme⁶⁶ brésilienne même.

BIBLIOGRAPHIE

- Amado, Jorge, *Gabriela, cravo e canela : crônica de uma cidade do interior* [1958], São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- , *Gabriela, girofle et cannelle (Chronique d'une ville de l'État de Bahia)*, Georges Boisvert (trad.), Paris, Éditions Stock, 2012.
- Araújo, Jorge de Souza, *Dioniso & Cia., na moqueca de dendê*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- Assis, Joaquim Maria Machado de, *Dom Casmurro* [1899], São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- , *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, Anne Marie-Quint (trad.), Paris, Éditions Métailié, 2012.
- Aurax-Jonchière, Pascale & Catherine Volpilhac-Augier, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme: mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

- Bosi, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 2006.
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969.
- Coutinho, Afrânio, *Introdução à literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1968.
- Dantas Mota, Lourenço, Benjamin Abdala Júnior, *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*, São Paulo, Editora SENAC, 2001.
- Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- Drummond, Roberto, *Hilda Furacão* [1991], São Paulo, Geração Editorial, 2008.
- , *Hilda Ouragan*, Michèle Finger-Stroun (trad.), Genève, Éditions Metropolis, 1994.
- Durand, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Danièle Chauvin (éd.), Grenoble, ELLUG, 1996.
- , *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- , *Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1966.
- , *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 2008.
- , *La Sortie du XX^e siècle*, Paris, CNRS Editions, 2010.
- , *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961.
- , *Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, DUNOD, 1993.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2012.
- Faria, Gentil Luiz de, *A presença de Oscar Wilde na «Belle Époque» literária Brasileira*, São Paulo, Editora Pannartz, 1988.
- Jung, Carl Gustav, *Les types psychologiques*, Paris, Georg, 1950.
- Loubens, Émile, *Recueil alphabétique de citations morales ou encyclopédie morale*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1867.
- Loubinoux, Gérard, Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *La bohémienne : figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- Maingueneau, Dominique, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie., 1999.
- Marpeau, Elsa, *Petit éloge des brunes*, Paris, Gallimard, 2013.
- Massaud, Moisés, *Literatura no Brasil*, São Paulo, Editora Cultrix, 1969.
- Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *La Vénus de l'Ille, Carmen*, Paris, Librairie Larousse, coll. Nouveaux Classiques Larousse, 1975.
- Montandon, Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- Pinheiro Passos, Gilberto, *Capitu e a mulher fatal, Análise da presença francesa em Dom Casmurro*, São Paulo, Nankin Editorial, 2003.
- Quint, Anne Marie (dir.), *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire : études de littérature portugaise et brésilienne*, Cahier n° 3 du CREPAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Ribeiro, Luis Filipe, *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- Sant'Anna, Affonso Romano de, *O Canibalismo Amoroso*, São Paulo, Círculo do livro S.A. 1987.
- Silva Santos, Fabiano Rodrigo da, *Lira Dissonante: Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2009.
- Zola, Émile, *Nana*, Paris, Le Livre de poche, 2008.

NOTES

1. Dominique Maingueneau, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie., 1999, p. 168.
2. Nous empruntons à Alain Montandon l'explication de la « décadence » : « on appellera ici 'décadence', non pas un certain courant littéraire mais (ce qui est d'ailleurs le sens propre du mot) toute l'époque

- de la fin du XIX^e siècle, dont le 'naturalisme' et le 'symbolisme', etc. ». Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p.11. Le roman *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans est le premier roman légitime de l'esthétique décadente.
3. Joaquim Maria Machado de Assis, *Dom Casmurro* [1899], São Paulo, Martins Fontes, 2003. Ouvrage traduit en français : Joaquim Maria Machado de Assis, *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, Anne Marie-Quint (trad.), Paris, Éditions Métailié, 2012.
 4. Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* [1958], São Paulo, Companhia das Letras, 2008. Ouvrage traduit en français : Jorge Amado, *Gabriela, girofle et cannelle*, Georges Boisvert (trad.), Paris, Stock, 2012.
 5. Roberto Drummond, *Hilda Furacão* [1991], São Paulo, Geração Editorial, 2008. Ouvrage traduit en français : Roberto Drummond, *Hilda Ouragan*, Michèle Finger-Stroun (trad.), Genève, Éditions Metropolis, 1994.
 6. Des indices de la décadence française sont identifiées dans l'œuvre de Cruz e Sousa, Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, João do Rio, Manuel Bandeira, Vinícios de Moraes, entre autres (pour ces deux derniers poètes voir l'ouvrage de Affonso Romano de Sant'Anna, *O Canibalismo Amoroso*, São Paulo, Círculo do livro S.A. 1987). L'influence de Baudelaire, par exemple, touche différentes générations de poètes et d'écrivains brésiliens. De la répercussion de son influence résulte « la mode du décadentisme » au Brésil. Voir Fabiano Rodrigo da Silva Santos, *Lira Dissonante : Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2009. Sur ce sujet, Moisés Massaud explique qu'« à la fin des années 1890, divers jeunes-hommes inquiets et mécontents de la note littéraire dominante, qui était celle du 'Naturalismo-Parnasianismo', se sont réunis à Rio de Janeiro autour des nouveaux idéaux esthétiques et littéraires, connus comme 'decadentistas', d'inspiration française ». Voir *Literatura no Brasil*, São Paulo, Editora Cultrix, 1969, p. 48.
 7. « C'est dans cette atmosphère que ses personnages iront respirer et se mouvoir », Luis Filipe Ribeiro, *Mulheres de Papel : Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 48.
 8. Gentil Luiz de Faria, *A presença de Oscar Wilde na «Belle Époque» literária Brasileira*, São Paulo, Editora Pannartz, 1988, p. 55.
 9. Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1968, p. 207.
 10. Nom donné aux émigrants du nord-est du Brésil qui fuient la sécheresse.
 11. Dominique Maingueneau, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie., 1999, p. 77.
 12. Issue de Rio de Janeiro.
 13. « Marque une trace de fatalité. Configurée à la lumière des éléments qui la rendent énigmatique ». Lourenço Dantas Mota, Benjamin Abdala Júnior, *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*, São Paulo, Editora SENAC, 2001, p. 90.
 14. Machado de Assis, *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, Anne Marie-Quint (trad.), Paris, Éditions Métailié, 2012, p. 83.
 15. Anne Marie Quint (dir.), *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire: études de littérature portugaise et brésilienne*, Cahier n° 3 du CREPAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 70.
 16. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, DUNOD, 1993, p. 256.
 17. Joaquim Maria Machado de Assis, *Dom Casmurro* [1899], São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 188.
 18. Voir Elsa Marpeau, *Petit éloge des brunes*, Paris, Gallimard, 2013, p. 20.
 19. Gérard Loubinoux, « La bohémienne, figure poétique de l'errance : aux origines du thème », in *La bohémienne : figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Pascale Auraix-Jonchière, Gérard Loubinoux (dir.), Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 333.
 20. C'est ainsi qu'il décrit les yeux Carmen : « Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus », Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.
 21. Prosper Mérimée, *La Vénus de l'Ille, Carmen*, Paris, Librairie Larousse, coll. Nouveaux Classiques Larousse, 1975, p. 32.
 22. Assis, *Dom Casmurro*, p. 58.

23. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 2006, p. 192.
24. Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 256.
25. « L'emblème principal, l'icône de changements dans le plan du récit ». Jorge de Souza Araújo, *Dioniso & Cia. Na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, p. 95.
26. Comme le signale Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils dissent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 56.
27. Jorge Amado, *Gabriela, girofle et cannelle (Chronique d'une ville de l'État de Bahia)*, Georges Boisvert (trad.), Paris, Éditions Stock, 2012, p. 20.
28. Voir Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969, pp. 346, 347.
29. « Qu'est-ce qu'elle a ? Comment allais-je le savoir ? », Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela : crônica de uma cidade do interior* [1958], São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 207.
30. Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 341.
31. *Ibid.*, p. 228.
32. « Hilda Houragan, ou comme certains aiment dire la Jeune-Fille-au-Maillot-Doré, n'est pas seulement un personnage complexe, elle est en elle-même, si je puis dire, une trame compliquée. Elle demande des Sherlock Holmes, des analystes freudiens et non freudiens pour la dévoiler ». Roberto Drummond, *Hilda Ouragan*, Michèle Finger-Stroun (trad.), Genève, Éditions Métropolis, 1994, p. 45.
33. Plusieurs anecdotes renvoient à l'origine de cet usage populaire. La plus célèbre étant celle selon laquelle le roi de France Charles IX ordonne en 1564 le remplacement de la date du départ de l'année qui se faisait en avril au jour de Pâques depuis le dixième siècle, par le premier janvier. Les gens se mettent à faire des « fausses » félicitations le premier avril avec des cadeaux simulés, des plaisanteries et messages trompeurs. Le nom poisson d'avril est donné à partir du signe zodiacal des poissons du mois d'avril. Voir Émile Loubens, *Recueil alphabétique de citations morales ou encyclopédie morale*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1867, p. 270.
34. Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, p. 108.
35. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 89.
36. Chevalier, Gheerbrant, *op cit.*, p. 346.
37. Pascale Auraix-Jonchière, Catherine Volpilhac-Augier, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme: mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 264.
38. Roberto Drummond crée une fable qui peut être analysée par opposition avec celle de Zola dans laquelle l'héroïne, *Nana*, incarne une « mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales ». Nana quitte les bas-fonds de la société, d'où venaient ses parents opprimés, pour aller séduire la bourgeoisie impériale. Il s'agit d'une ascension sociale par la prostitution. Hilda, dans un mouvement presque contraire, quitte le monde de l'élite *mineira* dans lequel elle est née pour intégrer celui des quartiers populaires de la ville où elle devient prostituée et proche des opprimés. Certes, le Brésil des années 60 n'a pas grand-chose à voir avec le Second Empire et ses mœurs corrompues, toutefois, le point commun entre ces deux récits est que les écrivains se servent de l'histoire de la vie de leurs héroïnes prostituées afin de dénoncer une désorganisation sociale en évoquant continuellement leurs réalités politiques et historiques.
39. Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Editions du Rocher, 2002, p. 1418.
40. Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 69.
41. *Ibid.*, p. 220.
42. *Ibid.*
43. Drummond, *Hilda Furacão* [1991], p. 57.
44. Voir Apocalypse 17: 8-11.
45. Drummond, *Hilda Furacão*, p. 235.
46. *Ibid.*, p. 236.

47. Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 364.
48. *Ibid.*, p. 228.
49. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 50.
50. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2012, p. 125.
51. Doctrine de Thomas Malthus (économiste britannique) qui prône la continence volontaire en invoquant la disparité de la croissance démographique et de la production des substances alimentaires.
52. Drummond, *Hilda Ouragan*, pp. 56-57.
53. Gilbert Durand, « Lointain atlantique et prochain tellurique », in *Champs de l'imaginaire*, p. 186.
54. La « nostalgie ».
55. Assis, *Dom Casmurro*, p. 184.
56. *Ibid.*, p. 71.
57. Sainte Beuve *apud* Gilberto Pinheiro Passos, *O Canibalismo Amoroso*, São Paulo, Círculo do livro S.A. 1987, p. 28.
58. Gilbert Durand divise les structures de l'imaginaire en régimes : le régime diurne (héroïque qui renvoie à la lumière, à la raison, à la séparation) et le régime nocturne (mystique et synthétique qui renferme les images de l'intimité). Voir Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*.
59. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 2008, p. 119.
60. Une inversion radicale du régime diurne des représentations (régime de l'antithèse) se produit et les images de la mort vont se transfigurer en symboles intimes et maternels (propres au régime nocturne de l'antiphrase). Voir *ibid.*, pp. 219-224.
61. Voir Luísa Assunção Pesché, *La femme fatale dans la littérature brésilienne: échos d'un mythe décadent*, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Thèse de doctorat/Études lusophones ; sous la direction de Jacqueline Penjon, 2015.
62. « Le mythe ne se conserve jamais à l'état pur ». Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », in *Champs de l'imaginaire*, p. 105.
63. *Ibid.*, p. 187.
64. Durand, « Lettre sur les deux mythes directeurs du XIX^e siècle », p. 198.
65. Caractère/Ensemble des caractères communs à un groupe d'individus appartenant à une même société.
66. Voir Carl Gustav Jung, *Les types psychologiques*, Paris, Georg, 1950. Pour Jung l'« âme » est une réalité psychologique, un lieu de rencontre entre le conscient et l'inconscient.