

Emile Zola, Octave Mirbeau, Max Linder : du roman réaliste au cinéma primitif, passage de l'amour naturaliste à l'amour burlesque / Yannick Lemarié. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 12 (2006), pp. 453-476.

Notes au bas des pages.

I. Mirbeau, Octave, 1848-1917 — Critique et interprétation. II. Amour. III. Cinéma — Production et réalisation. IV. Zola, Émile, 1840-1902 — Critique et interprétation. V. Linder, Max, 1883-1925.

PER L1037 / FL198619P

# **EMILE ZOLA, OCTAVE MIRBEAU, MAX LINDER: DU ROMAN RÉALISTE AU CINÉMA PRIMITIF, PASSAGE DE L'AMOUR NATURALISTE À L'AMOUR BURLESQUE**

*Yannick LEMARIÉ*  
*Université d'Angers - France*

Le passage d'un ordre autoritaire à un ordre démocratique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle n'est que l'expression politique d'un changement des mentalités plus profond. Pris dans les soubresauts de l'Histoire, les rapports amoureux n'échappent pas à cette mutation.

Pour mieux les comprendre, il nous a semblé intéressant de porter notre attention sur des œuvres littéraires et cinématographiques. Pourquoi ce choix? Parce que le XIX<sup>e</sup> siècle finissant connaît un bouleversement artistique important avec l'émergence du 7<sup>e</sup> Art. Certes, les frères Lumière, auxquels on doit la première représentation payante, n'ont jamais cru à l'avenir de leur invention, mais il est difficile aujourd'hui d'évoquer les modes de représentation des rapports amoureux, sans tenir compte, de ce qui s'écrivait dans les livres et de ce qui se jouait sur les écrans.

En retenant pour notre étude, deux romanciers (Emile Zola, Octave Mirbeau<sup>1</sup>) et un cinéaste (Max Linder, avec quelques burlesques américains), on a donc voulu à la fois comprendre comment un discours s'infléchissait dans des œuvres marquées par les personnages féminins

---

(1) Pour notre étude, nous prendrons les éditions suivantes: Émile Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 Vol., établie sous la direction d'Henri Mitterand. Octave Mirbeau, *Œuvres romanesques*, 3 Vol., 2000-2001, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, établie, présentée et annotée par Pierre Michel.

(de Nana à la Marianne de *Fécondité* en passant par la Célestine du *Journal d'une femme de chambre*) et comment le cinéma permettait, parfois malgré lui, la reconnaissance d'une égalité entre le féminin et le masculin.

\*\*\*\*

### 1- Trois créateurs: trois vies amoureuses

Avant d'analyser plus précisément le discours amoureux dans les trois œuvres, il convient de présenter brièvement les auteurs. Cet avant-propos est d'autant plus nécessaire dans le cadre de cet article que les *gender studies* ont réussi à démontrer quelle incidence les identités et les rapports de sexe avaient sur les réalisations culturelles. Il ne s'agit pas, en ce qui nous concerne, de reprendre telles quelles les avancées de celles et de ceux qui ont mené ces recherches ni d'en appliquer les conclusions sans recul, mais de retenir qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ce sont prioritairement les hommes qui pensent les rapports sexuels, qui les fantasment, qui les mettent en mots ou en images. Étudier l'ordre amoureux chez Émile Zola, Octave Mirbeau ou Max Linder, c'est donc d'abord tenter de comprendre un mode de représentation *masculin*.

Mais si notre attention est requise, c'est aussi que les auteurs que nous avons retenus pour cette étude ne s'inscrivent pas entièrement dans le discours ambiant: entre le double ménage de l'un, le mariage avec une ancienne cocotte de l'autre et la situation de star adulée mais malheureuse en amour du troisième, nous avons en effet des situations inhabituelles, qui prouvent que, si ces trois créateurs sont restés en partie prisonniers de la culture dominante, ils sont néanmoins les témoins privilégiés des changements dans la société et de l'évolution des mentalités.

Émile Zola (1840-1902) est encore un écrivain largement méconnu quand il rencontre en 1864 sa future épouse Alexandrine. Si nous savons peu de choses de leur vie intime, nous pouvons cependant retenir, après Henri Mitterand qu'un «*contrat de fidélité les unit, pour longtemps*»<sup>2</sup>.

---

(2) Henri Mitterand, *Zola: Sous le regard d'Olympia, 1840-1871*, Fayard, 1999, p. 642.

Certes, nous ne sommes plus aux temps des amours romantiques et romanesques mais, à une époque où les conventions bourgeoises font souvent du mariage une simple union d'intérêts privés, quitte à pousser le conjoint vers les lieux interlopes où il s'adonnera aux plaisirs de la chair, il existe entre les deux époux à la fois une véritable entente physique et une rare connivence intellectuelle. Une seule ombre à ce tableau: l'absence d'enfant. De fait, même si à l'âge de 19 ans -donc, bien avant de connaître Émile Zola- Alexandrine a accouché d'une petite Gabrielle qu'elle a dû abandonner et dont elle a longtemps porté le prénom en guise de souvenir, elle est depuis incapable de procréer, incapable de répondre au désir d'être père qui hante son mari. Le couple a bien cherché à prendre des nouvelles de la petite orpheline en 1877, mais ce fut pour découvrir avec horreur que la pauvrete qui avait été placée chez une nourrice en Ille-et-Vilaine était morte deux semaines après sa naissance.

Dans ce contexte douloureux, accentué par une crise existentielle dont on retrouve quelques traces dans l'ébauche du roman qu'il prépare («Moi, le travail, la littérature qui a mangé ma vie, et le bouleversement, la crise, le besoin d'être aimé»)<sup>3</sup>, la rencontre avec Jeanne Rozerot durant l'été 1888 va presque de soi. La jeune lingère apporte en effet ce que le romancier cherchait confusément à cette étape de sa vie: «*le royal festin de [la] jeunesse*» et l'espoir -presque l'assurance- de la paternité; elle est l'épouse-mère que Zola désespérait de rencontrer et dont il ne cessera de chanter les louanges dans ses lettres: «[...] *Nous ne pouvons nous révolter contre les choses, et notre bonheur est déjà grand, puisque nous nous aimons et que nos enfants se portent bien. Je suis heureux quand je pense qu'ils poussent si gaillardement et qu'au fond la vie est douce pour vous trois*» (Lourdes, mardi 30 août 92); «*Ma Jeanne bien-aimée, je baise tes beaux yeux, de si loin, hélas! que je ne baise qu'une ombre. Quand donc pourrai-je vous réunir, toi et mes deux enfants, dans une même étreinte pour vous enlacer ensemble, de tout mon cœur?*» (Norwood, Jeudi 3 novembre 98)<sup>4</sup>

(3) In Émile Zola, *Lettres à Jeanne Rozerot, 1892-1902, édition établie*, présentée et annotée par Brigitte Émile-Zola et Alain Pagès, Gallimard, 2004, p.13. Le roman concerné est *Le Rêve*.

(4) *Ibid.*, pp. 63 et 222.

Octave Mirbeau (1842-1917) n'a pas ce bonheur. Après avoir connu une certaine Judith, passion destructrice<sup>5</sup> dont il a retracé les grandes étapes dans son roman *Le Calvaire*, il finit par se lier avec celle qui sera sa compagne pendant plus de trente ans, Alice Regnault. Épousailles heureuses? Sans doute pas et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que cette union ne favorise pas les relations sociales de l'écrivain: par exemple, Judith Gautier, la fille d'Alphonse Daudet, ferme sa porte à l'ancienne horizontale.

En outre, le caractère ombrageux de l'épouse a souvent créé des problèmes au pauvre Octave. C'est ainsi qu'il perdit l'amitié de Pissarro qui n'accepta d'être renvoyé par la bonne alors qu'il faisait une visite de courtoisie au romancier. Le prétexte avancé par Mirbeau lui-même («*une maladie de sa femme*») était d'autant moins acceptable que le peintre avait vu «*Alice disparaître dans une loge*»<sup>6</sup>...

Enfin, les relations entre les deux conjoints sont souvent difficiles, notamment durant les années 90, au moment où Mirbeau «*décide de rompre à tout jamais avec un ordre social honni, au contact duquel il a le sentiment de s'être ignominieusement souillé pendant une douzaine d'années*»<sup>7</sup>. Positionnement politique inacceptable pour une femme qui, au contraire, n'aspire qu'à la «*reconnaissance sociale*» et qu'à «*la respectabilité bourgeoise*».

Max Linder (1883-1925) s'est forgé une réputation dans le milieu du cinéma naissant. Fils de viticulteur, il se destinait à une carrière au théâtre quand les circonstances et les conseils avisés d'un camarade de *L'Ambigu* le poussèrent en juillet 1905 vers les studios de Vincennes où les réalisateurs de la maison Pathé (parmi lesquels le célèbre Ferdinand Zecca) produisaient quantité de films destinés au monde entier.

(5) Voici le portrait qu'en fait Jean-François Nivet et Pierre Michel: «[...] *Judith n'est pas de celles qui lâchent leur proie. Légère, frivole, superficielle, avide de plaisirs et d'argent, celle que Goncourt appellera «la femme au chien» est aussi, plus par bêtise que par sadisme, un personnage impitoyable, dont Octave ne parvient pourtant pas à se détacher*» (*Octave Mirbeau, l'imprécatrice au cœur fidèle*, Séguier, 1990, p.184).

(6) Pour plus de détails sur cette rupture, cf. *Octave Mirbeau, Correspondance générale*, T. 2, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel avec l'aide de J.F. Nivet, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005, pp. 767-768.

(7) *Ibid.*, préface de Pierre Michel, p.18.

Appelé dans un premier temps pour jouer les utilités dans des comédies comme dans des drames tournés sur le rythme effréné de cinq à dix par semaine, Max Linder se fait rapidement un nom, ou plus exactement un prénom, et devient le maître incontesté du burlesque à tel point que les Américains eux-mêmes -Max Sennett, Charlie Chaplin entre autres- n'hésiteront pas, quelques années plus tard, à lui rendre hommage. Il faut dire qu'il a sorti le cinéma de divertissement de l'ornière dans laquelle il était en grande partie tombé à force de pochades sans grand intérêt ou de courses poursuites conçues sur un modèle toujours identique. Autre mérite de Max Linder: il réussit à dégager un nouveau type de personnage. En effet, au moment où il fait son entrée chez Pathé, *«il n'y avait de comique au music-hall et au café-concert -et c'était hélas! vers ce seul comique-là que le cinéma, à peine né, avait louché sauf chez Méliès - que dans la pouillerie: redingote ou pardessus en lambeaux, pantalon dont le fond tombe sur les talons, d'in vraisemblables croquenots semblant n'avoir d'autre raison d'être que de laisser passer les orteils des pieds auxquels ils offrent l'hospitalité, chapeau défoncé, parapluie n'ayant plus autour de son manche que ses baleines»*<sup>8</sup>.

Charles Ford rappelle avec raison que Max Linder *«se situe aux antipodes du type courant»*, avant d'ajouter qu'il est un *«monsieur correctement vêtu d'une jaquette, d'un pantalon rayé, d'un chapeau haut de forme, de souliers vernis avec guêtres et de gants blancs, tenant à la main une canne étrangement conquérante et désinvolte»*<sup>9</sup>. Les bandes d'actualité -notamment celles qui captent la célèbre rencontre entre Max Linder et Charlie Chaplin- ne le montre pas autrement.

On comprend par conséquent qu'il ait pu susciter un tel engouement chez les spectateurs et une telle passion chez les femmes. À une époque où la télévision et la radio n'existaient pas, où les journaux se préoccupaient d'abord des vedettes de théâtre, Max Linder devint la première star du cinéma muet: chacune de ses absences provoquait l'inquiétude, chacun de ses déplacements soulevait les foules. C'est

---

(8) Charles Ford, *Max Linder*, collection «Cinéma d'aujourd'hui», Éditions Seghers, 1966, p. 22. Témoignage de René Jeanne.

(9) *Ibid.*, p. 23.

ainsi qu'une tournée en Russie précipita des milliers d'admirateurs vers la gare où le Français était censé arriver.

Reste que cette gloire professionnelle n'apporte pas le bonheur à l'homme privé. Entouré de partenaires toutes plus séduisantes les unes que les autres, singulièrement Stacia de Napierkowska, la future Antinéa de Jacques Feyder, il a du mal à trouver une stabilité sentimentale et sombre souvent dans une profonde neurasthénie. S'il finit par épouser Hélène Peters, une jeune femme de vingt ans sa cadette, le 2 août 1923, ce ne fut en vérité qu'un bref moment de bonheur avant la terrible dépression qui le conduira, au suicide dans la nuit du 30 au 31 octobre 1925. Son épouse l'a-t-elle accompagné volontairement dans la mort? Max Linder, jaloux, l'a-t-il assassinée? Une lettre dans laquelle Hélène avouait à sa mère la peur qu'elle ressentait devant les violentes crises de jalousie de son mari laisse planer le doute.

Ceci dit, il est temps maintenant de se tourner vers les œuvres pour mesurer le changement qui s'opère entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, afin de dessiner une possible évolution entre une période pendant laquelle les rapports entre les deux sexes étaient, au mieux, déséquilibrés, au pire, conflictuels, et une période pendant laquelle s'esquisse une forme d'égalité, voire de partenariat.

## 2- Rapports conflictuels

Ce qui frappe dans un premier temps chez Zola comme chez Mirbeau, c'est la nostalgie d'une époque où les amours étaient encore marquées du sceau de la pureté, où les rapports amoureux ne se fondaient pas sur le sexe mais sur une chaste complicité, où enfin l'aimée, élevée au rang d'une déesse parfois immatérielle, semblait répondre à toutes les espérances masculines. L'exemple le plus probant est sans doute le couple constitué par Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon*. En effet, même si au moment de sa mort, la jeune amoureuse semble reprocher à son compagnon de ne pas l'avoir aimée «*comme tous les garçons aiment les filles*», le narrateur insiste sur leur candeur réciproque (les baisers sur la joue, les sourires, «*une tendresse joueuse*») et sur la profonde amitié qui les unit. L'allusion à la pastorale de Longus, *Daphnis et Chloé*, ainsi que la référence

implicite à la fable antique de *Pyrame et Thisbé*, que Jean Bourgeois a cru déceler<sup>10</sup>, confortent cette lecture puisque l'un et l'autre texte renvoient à une époque où les choses du sexe étaient tues et où les amours restaient pour l'essentiel enfantines. L'idylle de Serge et d'Albine, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, n'est guère différente - du moins au début, quand la «*faute*» n'a pas été commise. En dépit de l'âge des deux amants, nous nous trouvons toujours en présence d'enfants. D'ailleurs, l'auteur ne manque pas d'insister sur le nouveau départ que le couple prend dans la vie: le jeune abbé perd ainsi «*connaissance et mémoire avant d'être recueilli par Albine qui l'aide à renaître*» tandis qu'une amnésie passagère de Serge «*permet à Zola de faire renaître [la jeune femme] sous les traits de l'Ève antique*»<sup>11</sup>. Les renaissances successives de Mouret et de la nièce de Jeanbernart leur permettent de reprendre tout à zéro et leur donnent la possibilité de revivre un amour sans sexe: «*Ils restèrent l'un et l'autre, dans leurs bras. Ils ne se baisaient point, ils s'étaient pris par la taille, mettant la joue contre la joue, unis, muets, charmés de n'être qu'un*»<sup>12</sup>.

On retrouve cette même tentation de l'innocence chez Mirbeau, notamment dans *Le Calvaire* où Mintié éprouve ses premiers émois en regardant la statue de la Vierge Marie<sup>13</sup> dont il reproduit les formes évanescentes sur une feuille de papier. Quelques années plus tard, le narrateur de *L'Abbé Jules* se plaira à embrasser l'endroit où Madame Servière s'est assise.

Les deux auteurs ne sont pourtant pas dupes de la situation et si leurs personnages ont entrevu un amour sans tache durant leur enfance ou dans le jardin du Paradou, ils se sont rapidement rendus compte que la réalité des adultes n'était pas aussi reluisante, que loin d'être paisibles les rapports amoureux étaient d'une grande violence, le plus souvent tributaires de rapports sociaux déséquilibrés. Combien de fois, en effet, voyons-nous des bonnes «*culbutées*» par leurs maîtres? *Dans Pot-*

(10) Jean Bourgeois, «Du mythe collectif au mythe personnel: *La Fortune des Rougon, Le Rêve*», *Les Cahiers naturalistes*, n°79, 2005, pp.23-44.

(11) Clélia Anfray, «La faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman», *Les Cahiers naturalistes*, n° 79, 2005, pp. 48 et 51.

(12) *La Faute de l'abbé Mouret*, T. 3, p. 120.

(13) Cf. Yannick Lemarié, «Les âmes ont du poil aux pattes», *Cahiers Octave Mirbeau* n° 5, 1998, pp. 4-21.



*Bouille*, les bourgeois se servent des servantes pour jeter leur gourme; dans *Fécondité*, une certaine Victoire Coquelet est mise enceinte par le fils d'un homme d'affaires, «un grand flandrin de vingt ans», dans sa cuisine, «cinq jours après son arrivée»; dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Célestine est poursuivie par les assiduités, entre autres, de Monsieur Lanlaire.

Mirbeau va plus loin encore quand il écrit *L'Amour de la femme vénale*<sup>14</sup>. Certes, il centre son analyse sur l'amour tarifé qui n'est qu'une forme d'aliénation et d'exploitation. «À sa façon, note-t-il, la prostituée est une ouvrière. Certains travaillent pour produire du pain, d'autres de la viande, ou des vêtements, ou des plaisirs de l'esprit. La prostitution, elle, assouvit des besoins non moins impétueux, non moins agréables, et tout aussi vitaux que le pain quotidien: l'orgasme indispensable à tous»<sup>15</sup>. Mais il ne se limite pas au monde des «putains», car, ainsi que le souligne Alain Corbin, l'écrivain «inscrit résolument son essai dans le contexte d'une guerre des sexes». Si la prostituée «figure au premier rang des guerrières du sexe»<sup>16</sup>, l'épouse dont le lien a été consacré à la fois par la société et la religion, est elle-même l'objet d'un abject marchandage: «si la femme mariée est logée et nourrie, ce n'est qu'en échange de son corps»<sup>17</sup>. Quelle que soit la classe, bourgeoise ou prolétarienne, l'amour repose sur une incompréhension complète et s'apparente tantôt à un insupportable maquignonage tantôt à un jeu cruel où l'homme et la femme se fouettent les sens avant de se déchirer<sup>18</sup>. En d'autres termes, «le ménage heureux relève [...] d'un irrémédiable non-sens»<sup>19</sup> car il y a -c'est du moins un point de vue masculin- un mystère féminin insondable, une

---

(14) Cf. article de Pierre Michel, «Octave Mirbeau et l'amour de la femme vénale», in *Métiers et marginalité dans la littérature*, cahier n° XXX des Recherches sur l'imaginaire de l'université d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2004, pp. 41-54.

(15) Octave Mirbeau, *L'Amour de la femme vénale*, texte présenté et annoté par Pierre Michel, préface d'Alain Corbin, Indigo & côté-femmes, 1994, p. 78

(16) *Ibid.*, p. 30.

(17) *Ibid.*, p. 50.

(18) Renvoyons le lecteur à *Nana*, à la scène de l'écurie dans *Son Excellence Eugène Rougon* (T. 3, pp. 373-377), à *L'Écuyère*, etc.

(19) Jean-Luc Planchais, «Gynophobia: la cas Mirbeau», *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 190-196.

«hostilité barbare de l'amante ou de la mère»<sup>20</sup> qui ne peut que conduire au désastre. Juliette par exemple a beau apparaître dans *Le Calvaire* comme «une Muse Idéale, incarnation parfaite de la Beauté, pareille à Vénus dans toute sa splendeur»<sup>21</sup>, il n'empêche que Jean Mintié finit par la voir comme une goule, un sexe béant, une Méduse qui veut imposer sa domination. Alors qu'il l'a élevée au rang d'idole, il découvre avec elle des fornications «immenses et stériles» et, pour son propre malheur, ne «rêve que d'impossible embrassements»<sup>22</sup>. Quant au narrateur du conte *Vers le bonheur*, il constate avec amertume qu'il ne peut rien reprocher à sa femme «sinon d'être femme»: «Femme c'est-à-dire un être insaisissable, un malentendu de la nature auquel je ne comprends rien. Et ses griefs sont les mêmes à mon égard. Elle me reproche uniquement d'être un homme»<sup>23</sup>.

Dans de telles conditions, on saisit mieux pourquoi Mirbeau suggère le viol dans *L'Écuyère*, *Sébastien Roc*,..., et pourquoi Zola le décrit dans *La Terre ou Travail*. Tous deux ne font que montrer jusqu'où vont ceux qui remplacent «le don de soi» par «le rut». Parce que les rapports amoureux sont dévoyés et que le masculin se croit toujours menacé ou à l'âge des cavernes, la possession violente d'un corps (cela entend aussi bien celui de la femme adulte que celui de Sébastien Roch ou Zéphirin dans *Vérité*) biffe tout autre considération. Il n'y a plus de sentiments ni de paroles mais la consommation brutale d'une chair, l'assouvissement viril des besoins.

### 3- Un regard féminin?

Les romanciers pouvaient-ils en rester à ce constat désespérant? Pouvaient-ils se contenter de reprendre ce schéma et faire comme si aucune évolution n'était possible dans la société? Nullement. Zola et

---

(20) Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 296.

(21) Virginie Quaruccio, «La Puissance du mystère féminin dans *Le Calvaire*», Cahiers Octave Mirbeau n° 6, 1999, p. 77.

(22) *Le Calvaire*, Vol. 1, p. 276.

(23) *Contes cruels*, Tome 1, Séguier, 1990, p. 117.

Mirbeau sont trop attachés à la Justice et à la Vérité, trop attentifs à leurs contemporains pour se satisfaire d'une telle représentation. C'est pourquoi ils tentent d'abandonner un point de vue exclusivement masculin pour adopter celui d'une femme. C'est dire si, dans notre perspective, *Le Journal d'une femme de chambre* marque une étape importante. De fait, Octave Mirbeau donne la parole à une chambrière, ce qui est non seulement «une transgression des codes littéraires en usage, car une femme de chambre n'est pas supposée prendre la plume»<sup>24</sup>, mais aussi la preuve d'une vraie exigence intellectuelle car, ce faisant, il laisse parler un «je» trop souvent contraint au silence, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer l'amour. Assurément ce «je» n'est pas *chimiquement pur* et Carmen Boustani a raison de parler d'un «entre-deux», constitué d'un «je féminin de surface et [d'] un je masculin plus profond qui raconte l'histoire d'une vie avec la difficulté qu'a une femme de rôle subalterne de se constituer comme sujet de discours»<sup>25</sup>. Il reste cependant que la voix narratrice n'a pas sa gravité (son et pose) habituelle et les mots du désir ont la gouaille incongrue d'une fille du peuple. Or, quand on connaît l'importance des tonalités vocales chez Mirbeau, on doit remarquer ce choix<sup>26</sup>: en laissant Célestine évoquer ses amours, sans recourir au contrôle d'un narrateur imbu de sa mâle autorité, comme Zola a pu le faire par ailleurs avec Nana, il bouscule les règles ordinaires et permet aux rapports amoureux de ne plus se décliner prioritairement sur un mode masculin. Même s'il n'est pas dupe du stratagème utilisé, en procédant de la sorte, Mirbeau oblige à penser ou, mieux, à entendre d'abord le désir féminin. C'est pourquoi des épisodes, comme celui du malheureux Georges, retiennent l'attention. De fait, ils imposent une relecture partielle puisque toute la relation érotique est vue, ressentie, racontée par la servante: «*En même temps, il approcha son visage du mien... et je sentis son haleine chaude... qui m'apportait une odeur fade... quelque chose comme un encens de mort...*»<sup>27</sup>. Célestine n'est plus une employée obligée de se

(24) Pierre Michel, préface du *Journal d'une femme de chambre*, Vol. 2, p. 343.

(25) Carman Boustani, «L'Entre-deux dans *Le Journal d'une femme de chambre*», Cahiers Octave Mirbeau, n° 8, 2001, p. 75.

(26) Cf. Yannick Lemarié, «Des romans à entendre», Cahiers Octave Mirbeau, n° 12, 2005, p. 69-85.

(27) *Le Journal d'une femme de chambre*, Vol. 2, p. 479.

soumettre aux desiderata et à la voix de ses employeurs mais une femme qui, tiraillée entre des «*sentiments puissants et contraires*», accepte *in fine* un «*amour impulsif et barbare*». Ce n'est pas *lui* qui prend la décision mais *elle*, qui non seulement agit mais raconte, investit une grammaire, un langage où, selon l'usage, le masculin l'emporte sur le féminin: «*Je collai ma bouche à sa bouche, je heurtai mes dents aux siennes, avec une telle rage frémissante, qu'il me semblait que ma langue pénétrât dans les plaies profondes de sa poitrine, pour y lécher, pour y boire, pour en ramener tout le sang empoisonné et tout le pus mortel*»<sup>28</sup>.

Évitons cependant de voir dans *Le Journal d'une femme de chambre* la preuve d'une égalité entre les deux sexes, voire l'annonce d'une libération achevée de la femme. Célestine n'a ni la capacité de s'élever ni la volonté de s'affranchir. Il suffit de regarder comment elle réagit devant Joseph. Bien qu'elle se sache qu'il a violé, tué «*la petite Claire dans le bois*» et volé ses patrons, elle n'a pas de «*dégoût*» et, au contraire, veut se marier avec lui. Une fois qu'il a acheté son café, elle n'hésite pas un seul instant à se soumettre à lui, telle une bonne épouse, et, telle une parfaite bourgeoise, à «*trôn[er] au comptoir, au milieu d'une forêt de fioles enluminées*», «*sans force contre la volonté*»<sup>29</sup> de son mari, allant jusqu'à enfiler un costume d'Alsacienne pour flatter le patriotisme revanchard des clients.

Zola reconnaît lui aussi le désir féminin et cherche à le cerner. C'est ainsi qu'il suit les aventures d'une Marie Pichon dans *Pot-Bouille* ou d'une Hélène Grandjean dans *Une page d'amour*. Même Nana qui semble attirer sur elle tous les poncifs sur la femme croqueuse d'hommes, «*déjoue paradoxalement la représentation phallogcentrique, en permettant l'inscription d'un désir autre sur le corps*»<sup>30</sup>. Parce qu'elle subvertit «*les pôles du masculin et du féminin*», elle réussit à inventer «*son univers érotique*» et à quitter la place que la société lui a assignée. En recourant à l'androgynie (un autre mot pour désigner «*l'entre-deux*»), elle se «*dé-situe*», brouille les frontières dans le couple et dénoue les liens qui, depuis toujours, unissent le conjoint et sa conjointe, le maître de famille et sa servante.

---

(28) *Ibid.*, p. 482.

(29) *Ibid.*, pp. 664, 667.

(30) Anna Gural-Migdal, «Nana, figure de l'entre et de l'autre», in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste* (Anne Gural-Migdal éd.), Peter Lang, Bern, 2003, p. 327.

Pourtant là encore l'écrivain éprouve quelques difficultés à se défaire de ses *a priori* d'homme. Il voit la femme libérée comme une «*mouche d'or*», un ferment de pourriture, et considère l'adultère féminin avant tout comme un accroc dont la responsabilité incombe, sinon à la femme, du moins à la société. Selon lui, c'est l'éducation reçue par les filles durant leur jeunesse qui conduit la future épouse à tromper son mari et à se jeter dans les bras d'un quelconque Octave Mouret. «*À cette époque, rappelle Sandrine Rabosseau, [les filles] sont élevées dans les couvents ou dans la famille et sont donc maintenues dans une ignorance totale des réalités du monde et des réalités de leur corps*»<sup>31</sup>. Or cette méconnaissance, alliée parfois au contentement imbécile de l'époux, engendre l'insatisfaction et pousse la femme à trouver le bonheur ailleurs, à l'instar de Mme Houry qui finit par «*céder à la douceur consolante*» d'un employé qui la «*ravissait de caresses*», à cause d'un mari brutal et «*d'une jalousie atroce*»<sup>32</sup>.

Une autre explication est avancée par l'auteur des *Rougon-Macquart*: l'abus d'une littérature romantique. C'est la lecture d'*Ivanhoe* de Walter Scott qui anesthésie la volonté d'Hélène et l'abandonne à des rêveries fallacieuses, à «*une émotion qui l'étouff[e]*». Prisonnière de ces «*fables bonnes pour les têtes vides qui n'ont point le sentiment exact de la vie*»<sup>33</sup>, elle perd pied et imagine des amours qui n'ont plus rien à voir avec le monde réel. Des amours mortifères, responsables de la mort de sa fille Jeanne.

#### 4- Des rapports de partenariat

La série des *Quatre évangiles* que Zola dont le premier tome paraît en 1899 marque une inflexion importante. Dans ces trois volumes (le quatrième n'a pas eu le temps de paraître puisque Zola a été assassiné en 1902), le maître de Médan décrit la naissance d'un nouveau monde tout en

---

(31) Sandrine Rabosseau, «Zola, Maupassant et l'adultère: étude comparée des *Coquillages de Monsieur Chabre* et de *Pierre et Jean*», Les Cahiers naturalistes, n° 77, 2003, p. 144.

(32) *Fécondité*, T. 8, p. 143.

(33) *Une Page d'amour*, T. 3, p. 1007.

mettant en scène le nouveau couple, chargé de porter le projet. Notons d'emblée que l'action n'est plus le fait d'un seul homme mais d'un homme et d'une femme qui tentent d'établir une forme de partenariat.

Partenariat privé avant tout. La sexualité est apaisée, confiante, fondée sur l'échange et le respect mutuel, au rebours de la «*fraude*» qui sévit chez les gens de toutes classes sociales que Mathieu Froment fréquente dans et hors de son travail. La grossesse n'est plus seulement un choix féminin mais une décision que le couple prend de concert. Il suffit de relire les propos dans *Fécondité* pour mesurer la distance qui sépare le héros zolien de ses congénères. Beauchêne plaisante-t-il sur le nombre d'enfants de son employé Moineaud? Aussitôt ce dernier se défausse sur son épouse: «*C'est pas moi qui les fais, c'est ma femme*»<sup>34</sup>; Valerie Duchemin de son côté, l'épouse ambitieuse du chef comptable Morange, raconte qu'«*elle avait une amie qui ne voulait pas d'enfants, tandis que son mari en voulait: alors, cette amie s'arrangeait*»<sup>35</sup>; quant à Alexandre Beauchêne, il se plie à la décision de Constance qui promet à son fils unique qu'il restera seul tout en rappelant que «*si le papa s'oubliait, la maman est là qui veillerait*»<sup>36</sup>. L'emploi de l'article défini devant les deux appellatifs n'est pas innocent: il généralise le propos et donne à la phrase l'allure d'une règle qui s'impose à tous. Dans ces exemples, l'union n'existe toujours pas dans le ménage: la femme soit offre son ventre pour garder son mari au foyer («*[...] je cédaï, je n'avais pas envie naturel-lement que mon homme allât voir d'autres femmes*»<sup>37</sup>, avoue la mère Moineaud; «*elle l'avait longtemps subi par idée de devoir, pour le garder aussi*»<sup>38</sup>, répond comme en écho Constance) soit refuse la grossesse par dégoût de l'enfantement («*Moi, quand je vois des gens qui traînent derrière eux une bande d'enfants, ça me répugne, comme si je voyais une famille d'ivrognes. C'est pareil, c'est même plus sale*»<sup>39</sup>.) ou la peur de perdre une

---

(34) *Fécondité*, T. 8, p. 30.

(35) *Ibid.*, p. 43.

(36) *Ibid.*, p.36. Dans *Travail*, on retrouve de telles dissensions. Ragu ne veut pas d'enfant avec Josine et se met dans une rage folle dès qu'il apprend que cette dernière est enceinte: «*[...] tu sais bien que je n'ai jamais voulu en faire*» (*Travail*, T. 8, p. 769).

(37) *Fécondité*, T. 8, p. 37.

(38) *Ibid.*, p. 300.

(39) *Ibid.*, p. 34.

fortune inégalement répartie dans la société. Pis: la capacité génésique de la femme est considérée comme une maladie dont il convient de se débarrasser, comme le prouve la réplique de Morange, quand la conversation se met à tourner autour du docteur Gaude: *«Il ouvre tranquillement un ventre, comme on ouvre une armoire; il regarde dedans, enlève tout; puis, il le referme, et la femme est guérie. C'est superbe»*<sup>40</sup>.

Rien de tout cela avec Mathieu et Marianne: ils se portent un amour fécond qui refuse de ruser avec la nature. D'un commun accord (que prouve l'usage récurrent du pronom personnel «nous» ou des expressions du type «tous les deux», «l'un l'autre»...), ils acceptent la «divine imprévoyance», la germination, l'enfant supplémentaire. Alors que tout leur entourage se gausse de leur nombreuse descendance et prône une politique néo-malthusienne<sup>41</sup>, ils veulent continuer à se donner «l'un à l'autre tout entiers, sans aucune restriction de cœur ni de chair».

Toutefois, dans la nouvelle conception zolienne, le partenariat ne peut se limiter à la seule sphère privée: il s'établit à chaque instant de la journée, à chaque étape de la vie. Il repose sur une conception qui dépasse les simples intérêts particuliers; il exige de l'amour qu'il fasse «l'harmonie de la Cité»<sup>42</sup>. Avoir un enfant, ce n'est plus seulement l'aboutissement d'une passion réciproque, c'est affirmer sa foi dans l'avenir de l'humanité, c'est inscrire son temps propre dans le cycle de l'éternel retour, c'est accepter que «la vie pullul[e] d'un côté, lorsque la faux [a] passé de l'autre»<sup>43</sup>. C'est enfin vouloir que les lignes bougent entre le monde des hommes et celui des femmes. Marianne par exemple n'hésite pas à discuter du travail de son mari tandis que Mathieu fait prendre le bain à Zoé, pèse le nouveau-né ou s'occupe des autres rejetons sans recourir à l'aide de son épouse. Il n'y a plus d'activités réparties selon l'un ou l'autre sexe mais une besogne conjointe qui, si elle prend des formes différentes, répond à des exigences identiques, à des

---

(40) *Ibid.*, p. 47. C'est nous qui soulignons. Remarquons, après d'autres, que le docteur Gaude a tendance à se prendre pour un nouveau dieu, God...

(41) Sur ce sujet voir l'article de Leonard R. Koos, «"To be or not to be": The Politics of Depopulation and Émile Zola's *Fécondité*», *Excavatio*, XX, n° 1-2, 2005, pp. 206-228.

(42) *Travail*, T. 8, p. 731.

(43) *Fécondité*, T. 8, p. 167.

désirs comparables. L'assimilation de Marianne à la terre est de ce point de vue intéressante car, ce faisant, Zola non seulement réactive la comparaison traditionnelle entre la terre et la mère mais donne surtout à la parturiente la même importance qu'à son homme-paysan. C'est un corps unique qui œuvre pour l'existence.

Les deux romans suivants, *Travail* et *Vérité* vont encore plus loin dans cette révolution puisque le couple zolien mène une lutte commune contre l'antique société et se bat, ici, pour de meilleures conditions de travail dans les manufactures, là, pour la défense d'un innocent injustement accusé d'un crime. Dans l'un et l'autre cas, l'amour trouve son accomplissement dans un combat et un labeur partagés, à l'opposé de ce qui se passe ailleurs. «*Tu vas me faire plaisir de te taire*, prévient par exemple Bonnaire devant la Toupe, *C'est des histoires à nous, les hommes, auxquelles les femmes comme toi ne comprennent rien, et dont il vaut mieux qu'elles ne s'occupent pas*»<sup>44</sup>. Un peu plus tard c'est Fernande, la femme de Delaveau, qui reproche à son mari de la tenir si peu au courant des affaires de l'entreprise qu'elle a appris par hasard la probable faillite de l'Abîme.

On avait déjà rencontré cette union intellectuelle et politique, dans *Au bonheur des dames* puisque Mouret était tombé amoureux d'une jeune provinciale, Denise Baudu, qui d'emblée défendait les mêmes idées que lui. Mais la situation était exceptionnelle et restait, pour l'essentiel, l'affaire de deux individualités. Avec *Le Docteur Pascal*, dont la forme rompt délibérément avec les récits précédents, et *Les Quatre Évangiles*<sup>45</sup>, les rapports amoureux supposent à la fois une vraie entente physique (*Fécondité*), une communauté d'idées (*Travail*) et de valeurs (*Vérité*). Les amants vivent et sont «*comme épurés l'un et l'autre par cette création de justice et de paix qui sortaient d'eux*»<sup>46</sup>.

---

(44) *Travail*, T. 8, p. 585.

(45) Nous mettons de côté les *Trois villes* parce que ce cycle suit surtout le cheminement intellectuel, politique et moral de Pierre Froment. Mais ne pas évoquer ces trois romans n'empêche pas de rappeler que Paris relate aussi la rencontre de Pierre avec une jeune fille, Marie, qui partage ses convictions.

(46) *Ibid.*, p. 849.



## 5- Maître et mère

Tout serait-il parfait dans la dernière partie de l'œuvre de Zola? Il serait sans doute excessif de répondre par l'affirmative. D'abord parce que le monde décrit est utopique. Certes, l'écrivain continue à s'appuyer sur des données réalistes mais le traitement de l'espace comme celui de la chronologie échappe en grande partie aux contraintes qu'il s'était imposées dans ses productions précédentes. Si les lieux ont été pendant longtemps des champs de bataille à conquérir par les loups de la famille Rougon, ce sont dorénavant de vastes espaces de transformations où toutes les aspirations humaines sont contentées, où les classes sociales disparaissent, où les frontières s'abolissent d'elles-mêmes devant la poussée continue des «*forces de la vie*». Quant au temps, il est orienté vers un futur qui est nécessairement meilleur qu'aujourd'hui et pour lequel la durée n'est plus un écoulement mais, selon le mot d'Evelyne Cosset, «*un programme*»<sup>47</sup>.

Par ailleurs aussi charmant que soit le couple, reconnaissons qu'il n'est pas tout à fait équilibré: l'homme reste le guide, le maître, voire le dieu. Quoique tout soit fait pour établir des rapports de partenariat, Zola voit encore la femme comme un être fragile qu'il est préférable de protéger et d'éduquer. Marc Froment, l'instituteur de *Vérité*, tente ainsi de ramener au foyer une épouse que l'éducation catholique - ces «*imaginaires décevantes*», ce «*poison*», cette «*erreur*» - éloigna de lui aussitôt que l'affaire Simon éclata; il essaye de lui faire comprendre ses positions et la soutient, aussi bien physiquement que moralement lorsqu'elle doit affronter la vieille Madame Duparque. Malgré tout, Geneviève refuse d'accompagner l'homme qu'elle aime dans sa mission et c'est plus tard, après de longs mois d'errements, qu'elle comprend enfin l'erreur dans laquelle elle s'est enfermée. Elle n'a plus dès lors qu'à faire ce constat en forme d'aveu: «*Tu me l'avais bien dit [...] que je te reviendrais... C'est la vérité qui, d'abord m'a vaincue. Ensuite, ce que tu as mis en moi a sans doute germé, et je n'ai pas d'orgueil, et me voici, parce que je t'aime toujours*». Un peu plus loin,

---

(47) Evelyne Cosset, *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola, espace, temps, personnages*, Librairie Droz, Genève, 1990, p.52.

elle ajoute: *Qui sait si je suis bien guérie? Jamais sans doute, je ne guérirai complètement... [...] Chez moi, je le sens la tare est ineffaçable, je frissonne sans cesse de la crainte de retomber au rêve mystique... Et, si je rentre ici, si je me donne de nouveau, c'est pour me réfugier à ton cou et pour que tu achèves l'œuvre commencée. Garde-moi, achève-moi, tâche de faire que jamais plus rien ne nous sépare*<sup>48</sup>.

Notons enfin que les amants -si unis qu'ils soient (songeons aux Angelin de Fécondité)- n'inspirent de respect à l'écrivain que s'ils veulent procréer et ne pas se satisfaire d'un plaisir égoïste. Pour comprendre l'œuvre zolienne, il convient donc d'évoquer la figure centrale de la mère. Il existe à côté (au-dessus?) des genres masculin et féminin, un troisième genre, le genre maternel, qui n'est ni naturel ni exclusivement féminin. Des femmes dans Fécondité ne refusent-elles pas avec la dernière énergie de tomber enceinte alors que Marianne réclame toujours plus d'enfants? Or seule la mère<sup>49</sup> est reconnue dans la Cité de demain. Il y a là assurément une «*construction fantasmée*», un regard masculin qui veut «*harmoniser la sexualité et l'amour dans l'acceptation de la fécondité*»<sup>50</sup>. D'où les jugements péremptoires portés par le docteur Boutan quand il considère qu'une mère qui n'allait pas est «*grande coupable*»; d'où également les commentaires du narrateur qui retrouve les accents des grands textes religieux: «*C'était, plus haut et plus vrai que le culte de la vierge, le culte de la mère, la mère aimée et glorifiée, douloureuse et grande, dans la passion qu'elle souffre, pour l'éternel floraison de la vie*»<sup>51</sup>. Bref, Zola accepte le partenariat à une condition: l'acceptation de l'enfant à venir.

## 6- Brouillage du masculin et du féminin

Il faut donc porter notre regard ailleurs si on veut échapper à la vision phallocrate que Zola et Mirbeau continuent à proposer, en dépit des

(48) *Vérité*, T. 8, p. 1372. C'est nous qui soulignons.

(49) Le mot *mère* peut poser problème car pour Zola, le genre maternel est soit masculin (cf. Florent dans *Le Ventre de Paris*) soit féminin; il est peut-être lié à la virginité (cf. Pauline dans *La Joie de vivre*) ou non.

(50) Catherine Toubin-Malinas, *Heurs et malheurs de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle, «Fécondité» d'Émile Zola*, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 72.

(51) *Fécondité*, T. 8, p. 108.

efforts remarquables qu'ils font pour s'en libérer. En effet, au moment où les *Quatre Evangiles* (Édition Fasquelle: *Fécondité*, 1899; *Travail*, 1901; *Vérité*, 1903) sortent et où *Le Journal d'une femme de chambre* fait scandale (Édition Fasquelle de 1900), un nouvel art émerge: le cinéma. Or, il ne peut rester en dehors d'une évolution qui semble se dessiner en littérature ainsi que nous venons de le montrer.

Une première raison peut expliquer cet état de fait: dès ses premiers pas, le cinéma est démocratique. Même si le père des Frères Lumière a souhaité confier l'invention de ses fils<sup>52</sup> aux mains des seuls scientifiques, force est de constater que ce nouveau divertissement a rapidement conquis toutes les couches de la société, d'abord grâce aux spectacles forains puis grâce aux salles qui se sont développées dans les années 10 sous l'impulsion des industriels comme Charles Pathé ou Léon Gaumont.

Ajoutons à cela qu'il a été défendu par des fils de bourgeois en mal d'expériences nouvelles, par des hommes de spectacles attentifs aux nouveautés (le magicien Georges Méliès ou Ferdinand Zecca venu du café-concert) quand ce n'étaient par de simples curieux capables de se débrouiller rapidement avec une caméra. Comment imaginer dans ces conditions qu'on puisse trouver sur les écrans une représentation des couples entièrement inspirés de la morale bourgeoise?<sup>53</sup> Et ce d'autant plus que, dans leur pratique quotidienne, ils côtoyaient des comédiennes dont la vie de théâtreuses et d'artistes n'était pas toujours conforme aux règles édictées par les bien-pensants.

Dernier point: le cinéma primitif a laissé une large place au burlesque<sup>54</sup>.

- 
- (52) Nous ne revenons pas sur la querelle de la paternité du cinéma si ce n'est pour rappeler que les historiens considèrent que Thomas Edison est l'inventeur du film alors que les deux Français sont les inventeurs du cinéma, c'est-à-dire, la projection d'images animées devant un public.
- (53) Dès les premières années, les grands pontes des studios ont recherché la respectabilité auprès d'une société qui tenait Hollywood pour un haut lieu d'amoralité. Cf. Neal Gabler, *Le Royaume de leurs rêves, la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Calmann-Lévy, 2005.
- (54) Il n'est pas question de réduire le cinéma des premiers temps au burlesque. Ferdinand Zecca, Georges Méliès, Alberto Cappellani, D.W Griffith, Louis Feuillade, d'autres encore, ont adapté des œuvres littéraires, filmé des drames, voire, pour certains, mis en

Or, rythmé par le jazz, emporté par le mouvement, le burlesque exalte le hasard et fait fi de toutes les frontières. Hommes, objets, animaux ne cessent d'être mélangés, brassés, métamorphosés. Le masculin et le féminin ne cessent d'être bousculés; les genres ne cessent de s'échanger. Image troublante. Les écrivains naturalistes avaient déjà emprunté cette voie mais ils faisaient de ce brouillage une faiblesse sinon une maladie. Maxime, le fils Saccard que le lecteur découvre, à peine sorti de l'adolescence, dans *La Curée* et qu'il retrouvera, quelques années plus tard, adulte et père d'un enfant hémophile dans *Le Docteur Pascal*, est de ce point de vue un exemple parfait. Alors que le narrateur évoque «*sa figure de fille*», «*son regard bleu de fille hardie*», «*cet air féminin des demoiselles de collègue*», «*cette effémination de tout son être*», il tient un discours parallèle sur sa débilité physique dont l'hémophilie de son rejeton ne serait que l'ultime avatar. Même son amour pour sa belle-mère trahit son impuissance, d'une part parce que le tabou de l'inceste interdit qu'il soit consommé, d'autre part parce qu'il est d'emblée placé sous le signe de Diane: «*René aimait ce petit salon, dont une des portes-fenêtres s'ouvrait sur la magnifique serre chaude scellée au flanc de l'hôtel. Dans la journée, elle y passait ses heures d'oisiveté. Les teintures jaunes, au lieu d'éteindre sa chevelure pâle, la dorait de flammes étranges; sa tête se détachait au milieu d'une lueur d'aurore, toute rose et blanche, comme celle d'une Diane blonde, s'éveillant dans la lumière du matin [...]*»<sup>55</sup>. Or la légende de la déesse chasseresse n'annonce rien de bon pour le jeune homme puisqu'elle se conclut par la mort d'Actée, dévoré par ses propres chiens, sous le prétexte qu'il avait surpris la fille de Zeus alors qu'elle se baignait nue. En portant son dévolu sur sa belle-mère, Maxime choisit la seule femme qui ne peut répondre à ses désirs et qui, de surcroît, place leur aventure sous le signe de la dévoration. «*Être aimé d'une religieuse*»: s'il recourt à cette plaisanterie pour, prétend-il, choquer Renée, Maxime ne fait, en vérité, que résumer sa situation, rappeler l'interdit qui le frappe, la menace qui le guette (croquer par une mante-*religieuse*) et avouer son incapacité à assumer les deux parts sexuées qui cohabitent en lui.

---

scène des tableaux religieux ou de vraies-fausses actualités. Mais on constate sans mal que l'art d'un Chaplin, d'un Keaton, d'un Max Linder, d'un André Deed, a fait beaucoup plus pour la gloire du cinéma que beaucoup d'œuvres a priori plus exigeantes...

(55) Émile Zola, *La Curée*, T. 2, p. 339.

Rien de tel avec le burlesque: le passage du masculin au féminin est une marque de vitalité, la preuve visible que le monde n'est ni figé ni prisonnier d'un «*entre-deux*», mais soumis au principe fécond de l'Action. Il ne s'agit pas pour les acteurs de se déguiser pour imiter la femme mais de retrouver les gestes doux ou les poses délicates du «*deuxième sexe*». Il n'est pas dans notre propos d'ignorer l'angoisse que peut représenter cette «*menace à notre intégrité*»<sup>56</sup> pour le slapstick, mais de souligner combien ce va-et-vient entre les deux genres apparaît comme une richesse et non plus comme une tare ou un moyen mortifère d'échapper à la tyrannie des maîtres: «*effaçant les frontières entre les différents règnes, le "mouvement perpétuel" qui anime l'action mélange indifféremment et en permanence choses et êtres, organismes et machines, locomotives et nuages. [...] Les contraires les plus évidents se rejoignent au sein d'une "analogie" omniprésente*»<sup>57</sup>. On connaît l'épisode du *Cameraman* dans lequel Buster Keaton<sup>58</sup> non seulement est à deux doigts de se tromper de vestiaires mais se retrouve affublé d'un maillot de bain féminin; de même Arbuckle dans *Fatty, garçon boucher/ The Butcher Boy*, n'hésite pas à enfiler une robe pour entrer dans un pensionnat de jeunes filles, sans jamais sombrer dans le ridicule. Même si le scénario use du ressort du déguisement pour amuser le spectateur, il n'empêche que les deux comédiens ne se montrent ni bêtement efféminés ni grossièrement virils. À l'instar de Charlot dont les entrechats possèdent la grâce de ceux d'une ballerine, ils ont en eux cette dualité qui leur permet tantôt de faire preuve d'une mâle assurance, tantôt d'user d'un charme tout féminin<sup>59</sup>.

---

(56) Petr Král, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Ramsay poche Cinéma/Stock, 1984, p. 116.

(57) *Ibid.*, p. 200.

(58) Cette ambivalence assumée donne une photo qui représente Buster Keaton en Vénus de Milo, in Robert Benayoun, *Le Regard de Buster Keaton*, Ramsay poche cinéma/Herschel 1982, p. 161.

(59) Bertrand Philbert note dans son ouvrage *Homosexualité à l'écran* (Henry Veyrier, 1984, p. 32) qu'on «*observe chez Chaplin une tendance marquée à harceler des personnages gros, laids, d'une masculinité caricaturale*».

Signalons en outre l'existence d'un court métrage intitulé *A Woman/Mademoiselle Charlot*, tourné en 1915 pour la Essanay.

Faut-il voir là l'une des raisons de l'attrait d'un Stan Laurel, d'un Charlie Chaplin ou d'un Max Linder (*Max toréador*) pour la tauromachie? En tout cas, les remarques du sociologue Julian Pitt-Rivers ne manquent pas de nous interpeller, surtout lorsque le sociologue assimile le face-à-face entre le toréador et l'animal à un jeu en grande partie érotique<sup>60</sup>. Paré au début des symboles féminins (depuis la luxuriance de l'habit -*traje de luces*- jusqu'à la cape bordée de fleurs en passant par le chignon sur la nuque ou les mouvements de passe assez proches de ceux de la danseuse de flamenco), le torero profite de la mort du taureau pour devenir l'homme viril par excellence. Du masculin au féminin puis du féminin au masculin: avouons que ces allées et venues jamais graveleuses favorisent une compréhension mutuelle des sexes.

## 7- Vers des rapports de camaraderie amoureuse

Comment s'étonner dès lors que les actrices, et subséquemment les personnages féminins, aient ces rôles de *flappers* dont parle Petr Kràl et que Mabel Normand, Edna Purviance, Paulette Godard, Sarah Duhamel (série des *Rosalie*), soient devenues «*des âmes sœurs, des compagnes qui seraient camarades jusque dans le lit*»?

Max Linder<sup>61</sup> met en scène ces nouveaux rapports amoureux qui en découlent, par exemple, dans *Mariages imprévus*. La première image montre la division normale des sexes: un veuf et son fils sont assis du côté d'un arbre tandis que de l'autre côté se trouvent une veuve et sa fille. La rencontre entre les couples semble inévitable et, de fait, grâce à un message qui passe de main en main, les quatre adultes décident de se donner rendez-vous. Là encore, Max Linder se conforme aux règles d'usage puisque, lors de la seconde rencontre, il laisse la jeune fille aller avec le jeune homme tandis que les parents partent ensemble. Tout est bien dans le meilleur des mondes possibles...

---

(60) Julian Pitt-Rivers, «Le sacrifice du taureau», in *Le Temps de la réflexion*, IV, Gallimard, 1983, pp. 281-297.

(61) Pour nous en tenir au sujet de cet article, nous laissons de côté les reproches que certains critiques font –parfois avec raison- sur l'œuvre de Max Linder: inspiration vaudevillesque, statisme de la mise en scène,... (pour plus de compléments, cf: Petr Kràl, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Stock, 1986, pp. 71-79.)

Pourtant rien ne se passe comme prévu: le fils a beau plastronner, montrer ses muscles, porter sa compagne à bout de bras pour lui prouver sa puissance, il ne réussit à rien, sinon à provoquer chez sa partenaire un geste de répulsion. Quant au père, s'il se compose la figure du parfait bourgeois, il faut reconnaître que lui et sa bouffarde ennuient la veuve que les conventions lui ont offerte. L'étonnant quadrille n'a plus qu'à s'achever sur une recomposition des couples, le fils tombant dans les bras de la veuve tandis que la fille accepte de se marier avec le veuf.

On peut naturellement voir une pochade dans cette comédie mais, si on la replace dans un contexte plus large, on note également le début d'une évolution<sup>62</sup>. Car enfin, ce que le réalisateur réussit à faire, c'est *démonétariser* les valeurs uniquement viriles<sup>63</sup> et banaliser le désir féminin. Alors que Zola et Mirbeau accentuaient les différences, sauf cas particuliers, Max Linder les réduit. En dépit de son statut de séducteur, son personnage masculin assume ses fragilités et ses fantasmes (cf. *Max collectionne les chaussures*); quant aux femmes qu'il place devant sa caméra, ce ne sont ni de bonnes mères de familles soumises à l'autorité maritale ni des harpies vengeresses, dominées par leurs bas instincts, ni de jeunes oies blanches ignorant les regards qui scrutent leurs formes. Autrement dit, à l'écran, l'homme et la femme sont deux adultes capables d'assumer leur statut social respectif et la banalité de leurs appétits. Pourquoi dès lors l'adultère féminin serait-il particulier? En tout cas, Max Linder ne le pense pas. Dans *Le Baromètre de la fidélité*, il raconte ainsi l'idylle presque bucolique qui unit deux jeunes gens. Tout semble aller pour le mieux mais, après dix ans de vie commune, le désir s'éteint et les époux se précipitent, chacun de son côté, dans une aventure extraconjugale. Or le cinéaste ne prend pas parti; il ne porte aucun jugement; il se contente de filmer la situation et de livrer aux

---

(62) On trouve dans la production des années 10, *Pétronille suffragette* de Roméo Bosetti ou *Les Femmes députées*. Le choix d'un tel sujet prouve que le cinéma n'est pas hermétique aux revendications féministes.

(63) La place manque pour évoquer tous ces films où Max Linder se retrouve en position de faiblesse: neurasthénique (*L'Amour et le hasard*), battu par plus fort que lui (*Max pratique tous les sports*), ivrogne (*Max et son taxi ou Sept ans de malheur*), maladroit sur des skis (*Max fait des skis*) ou des patins à glace (*Max veut apprendre à patiner*) etc.

spectateurs une histoire où le sexe se vit sans drame. Max Linder et plus généralement les auteurs de *splastick* n'ont pas l'outrecuidance d'imaginer un monde d'égalité parfaite mais, parce qu'ils accueillent dans leur monde le masculin et le féminin, ils insufflent une plus grande liberté dans les rapports amoureux.

\*\*\*\*

Mirbeau: gynophobe? Zola: défenseur de la famille bourgeoise? Max Linder: féministe avant l'heure? Un tel résumé serait évidemment réducteur car, en évoquant les rapports amoureux dans leurs œuvres respectives, les trois créateurs ont mesuré combien il était difficile d'échapper à une éducation, à une histoire, à des démons personnels. Pourtant, au-delà des cas particuliers, il semble bien que se dessine une évolution au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. La littérature et le cinéma en rendent compte: c'est aussi pour cela que les arts sont nécessaires.