

***AMOURS COCASSES ET NOCES PARISIENNES*^[1] :**

LA LÉGÈRETÉ EST-ELLE SOLUBLE DANS L'AMOUR ?

Mirbeau, qui a toujours désespéré de l'amour, rédige pourtant au début de sa carrière un certain nombre de textes dans lesquels la relation homme-femme est traitée sinon de manière rayonnante et optimiste, du moins avec une certaine légèreté. *Noces parisiennes* et *Amours cocasses* sont, il est vrai, des recueils dont il n'assume pas la paternité puisque ce sont des œuvres de commande, Mirbeau vendant, à cette époque encore, sa plume. C'est donc sous le nom d'Alain Bauquenne que paraît le premier en 1883 chez Ollendorff, tandis que le second est publié en 1885 chez le même éditeur^[2]. Les titres annoncent la veine de l'ensemble des récits réunis, tonalité qui a plus à voir avec la chronique mondaine primesautière qu'avec la cruauté des romans de la maturité, de ceux que Mirbeau commence à rédiger à la même époque (*Le Calvaire*) ou de contes déjà publiés dans la presse (comme par exemple *La Chanson de Carmen*, *Le Figaro*, 21 août 1882). Toutefois, même soumis au bon vouloir du commanditaire, le recueil laisse transparaître l'altérité radicale des sexes qui obsédera Mirbeau. L'atteinte portée à la capacité d'échange du langage nous en semble l'indice le plus patent et le plus révélateur de la marque de son écriture.

I. Dérision et raison : les contradictions du rire bourgeois

1. Rien n'est grave : l'humour bourgeois

La blague et la gaudriole appartiennent en propre à une partie de la littérature dite pourtant respectable dont le lectorat bourgeois est friand. Les contes des deux recueils évoquent l'amour en tant que sentiment, mais aussi et surtout en tant que facteur propice à mettre en scène les situations les plus scabreuses. Le *summum* est atteint dans ce domaine avec *Nuit de noces* (*Noces parisiennes*) où le sujet même est chargé de connotations grivoises et sert de prétexte à développer des propos allant de la basse trivialité à la scatologie. Les complications qui se dressent entre le protagoniste principal et le but qu'il s'est fixé (consommer son mariage), agrémentées de plusieurs quiproquos, rapprochent le conte du vaudeville. Peu d'émotion donc, mais de la mécanique réglée jusque dans ses dysfonctionnements (et du rire, puisque selon Bergson celui-ci est « *du mécanique plaqué sur du vivant* »). *Dernier Rendez-vous* (*Amours cocasses*) est l'occasion de railler le chagrin d'amour féminin et de confirmer par l'exemple la légèreté de la femme et la superficialité de ses sentiments : un amant perdu est tôt remplacé par une nouvelle rencontre, aussi impromptue soit-elle. L'ensemble du texte est construit sur la complicité du lectorat avec ces stéréotypes du caractère féminin, *a priori* renforcés par une culture commune (autre condition nécessaire selon Bergson à la naissance du rire) et les relectures grivoises qu'elle suscite.^[3] Le caractère dégradé de l'objet à l'origine d'un attachement fait sombrer l'amour dans la farce. Du mariage d'inclination (*Master Blue*) au respect voué à une vieille tante pour un improbable présent (*Cadeaux de mariage*) en passant par une passion mortifère d'un homme pour un poirier (*Le Poirier*), les élans du cœur sont prétextes à rire. Cependant, la licence qui règne dans ces textes ne les dispense pas de se développer au cœur de canons formels et thématiques qui les contiennent dans les limites de l'acceptable.

2. Tout est grave : la morale bourgeoise

La morale des contes est d'abord marquée par leur dénouement, qui ramène toute l'agitation à un bel équilibre consensuel. L'homme du train finira par réussir sa nuit de noces et l'ultime commentaire, avant même d'être grivois, est surtout une modalité de la maîtrise du récit. La référence scatologique et sexuelle qui culmine dans la pointe finale témoigne de la capacité du

narrateur à clore son sujet, à en finir avec l'aléatoire du sens après la béance ouverte par l'amorce de l'anecdote. Pas de dispersion de la logique dans la morale bourgeoise, chaque élément du texte a sa place, est dévolu à un effet et suit la pente d'une progression narrative incontournable. *Castigat ridendo mores* affirme encore et toujours la mauvaise conscience des auteurs et des spectateurs de comédies. La morale s'exprime, même dans le rire, par le respect d'un ordre dont le narrateur est le garant. Mirbeau choisira le rire amer dans certains contes, comme le note Pierre Michel (p. 11), pour tâcher de faire entendre quelques accents de sa propre voix. Mais, même dans les textes les moins légers, qui semblent s'écarter de l'air du temps, des modes et de la commande, le poids des conventions domine. *Tante Oya (Amours cocasses)* présente l'escroquerie financière et sentimentale d'une femme dévouée par un homme sans scrupules. L'institution familiale elle-même semble alors menacée dans ses fondements puisque l'homme et la femme sont soudés par des liens étroits : il est veuf de la sœur de tante Oya, qu'il choisit d'épouser, prétextant l'approche de la mort, pour, affirme-t-il, lui assurer un avenir décent. La tromperie ne réussit que trop bien et l'homme ayant récupéré l'argent de sa nouvelle femme poursuit sa vie de débauché. Tante Oya est, pour sa part, un modèle de vertu jusque dans l'acceptation de son sort. La clause du récit rend hommage à cette belle résignation de la femme et stigmatise « *l'ingrat qui n'a pas vu qu'elle l'aimait* » (p. 76) et que, les souffrances faisant leur œuvre, « *elle ira rejoindre au cimetière d'Auteuil* » (*idem*). Le mot de la fin revient donc au narrateur omniscient chargé de la répartition axiologique des valeurs. Celle qui domine est la confirmation de l'ordre bourgeois, victorieux malgré tout (et le texte pourrait reprendre à son compte la parole paulinienne : « *Mort où est ta victoire ?* »^[4]) puisque la mort verra le mari et la femme réunis au tombeau. L'honneur est sauf. Mais la morale bourgeoise achoppe là sur la morale de l'amour : elle ne réunit que des époux, pas des amants.

3. « *Puisque c'est d'inclination* »^[5] : l'amour bourgeois

L'amour considéré comme un sentiment positif et de la réalisation duquel ne surgit pas la catastrophe ressortit à une conception des relations hommes-femmes tout à fait particulière dans leur présumé biologique, mais plus encore anthropologique. Une conclusion heureuse à l'union de l'homme et de la femme est soumise à un paradoxe : celui de l'altérité radicale des deux sexes. Cette différence de nature ne débouche pas pour autant sur la guerre des sexes, la cruauté des sentiments et le monde chaotique qu'y accolera Mirbeau. Envisagée dans la perspective de la morale bourgeoise, elle est la condition grâce à laquelle le mariage d'intérêt, axe fondateur de la famille, trouve sa raison d'être. Puisque d'une part, la différence homme-femme est irréductible, et puisque, d'autre part, nous avons affaire à des subjectivités isolées, rien ne s'oppose à ce que leur union soit fondée sur la raison (et là, il faut entendre la raison économique) et sur la gestion du capital relationnel et financier des deux futurs époux. Cette réduction psychologique de l'être trouve son illustration dans la littérature du temps, notamment dans la rationalité des études de l'âme auxquelles se livre l'école psychologique, ainsi que dans ce que Marc Angenot nomme la « *catégorie du typique* », dont « *l'objet n'est pas l'individu dans une singularité irréductible, ni des règles sociales abstraites, des forces anonymes, mais un répertoire d'identités quasi-sociologiques, formées d'un faisceau de traits physiques, comportementaux et psychiques composant une essence [...]* »^[6]. Les trois derniers adjectifs de la citation, en faisant référence au corps, font de la distinction homme-femme ce cas limite de la catégorisation différentielle des individus. Classer et simplifier, tels sont les mots d'ordre de la pensée contemporaine. L'homme et la femme sont donc faits pour s'aimer au nom de la complétude que réalise leur union, complémentarité qui prend sa source dans l'idéalisme platonicien réactivé. La composition de certains textes souligne cet impensé social. Un procédé est ainsi récurrent qui construit un véritable diptyque textuel et spirituel : le parallélisme de situations. Nous le trouvons dans trois textes des *Noces parisiennes* : *La Jarretière rose* (p. 254/p. 259), *Le Caniche* (p. 174/p. 183) et *L'Étincelle* (p. 289/p. 290). Si les points de vue diffèrent parfois, ils ne laissent pas d'être exprimés dans les mêmes termes ; à défaut de communion de pensée (parfois réelle), nous sommes du moins en présence d'une communauté de valeurs, de pratiques sociales et d'intérêts. Celle-ci peut se résumer en un mot : la famille. La cellule familiale

est la grande affaire de la société du XIX^e siècle. De son autonomie et de sa sauvegarde dépend le bonheur des individus qui la composent. Contre toutes les menaces contemporaines elle est le grand – et l’ultime – refuge. La famille est la réplique, à une échelle moindre, de la perception organique de la société. Toute agression extérieure est ainsi perçue en terme biologique de contamination, menace virale dont on doit se protéger par des moyens prophylactiques[7]. Le sous-titre du dernier conte des *Noces parisiennes* témoigne de cette préoccupation : ces *extraits des mémoires d’un beau-père* rendent compte des bouleversements que provoque un gendre (d’abord plus fantasmé que réel) dans le quotidien d’un homme et des tourments que ce dernier éprouve concernant le bonheur de sa fille. « *Embêter* » le mari de sa fille, telle est l’unique préoccupation du narrateur jusqu’à ce qu’il se rende enfin compte que Gaétan partage les mêmes valeurs et qu’il s’est, de ce fait, « *qualifié* » (de même que le héros épique se désigne par une action extraordinaire à la qualité de héros plus qu’il n’est désigné par un tiers pour l’être[8]) pour entrer dans la famille.

Les contes se terminent fréquemment par un *happy end* venant légitimer une morale et une philosophie dont dépend Mirbeau en tant que prestataire de services.

II. Hommes/femmes : l’impossible communion des âmes

1. Les écrans de la communication : l’idéalisation de la femme, le chant

- L’idéalisation de la femme

Il est un point sur lequel se rejoignent les représentations bourgeoise et mirbellienne de la femme, celui de l’idéalisation. L’altérité radicale du beau sexe, que s’accordent à reconnaître des discours aussi différents que le discours littéraire ou le discours médical, se résorbe dans sa représentation idéalisée. Les seules relations harmonieuses entretenues par les deux sexes dans le recueil le sont lorsque la femme renvoie l’image d’un être idéal. Une telle entité peut alors prendre plusieurs formes. La première est celle de la femme-mère qu’illustre Mlle Clémence, personnage de *L’Elève Kaïla (Amours cocasses)* :

Enfin, il y avait la “ petite patronne”, Mademoiselle. [...] Si douce, si douce : une vraie petite maman.

À douze ans, quand sa mère était morte, elle avait pris sa place sans bruit.[9]

S’ensuit la description de toutes les occupations quotidiennes, d’une « *patronne* » d’institution pour jeunes gens : le réveil des pensionnaires, la toilette, les repas, les divertissements... N’était sa jeunesse, Mlle Clémence pourrait passer pour une mère de substitution auprès de tous les pensionnaires. Et lorsque l’un de ceux-ci, gardé exceptionnellement à la pension en dépit de son âge, semble l’émouvoir, c’est sur elle-même que le facteur inhibant de son rôle agit :

Elle le traitait en gamin, forte de ses vingt-deux ans, le cœur étouffé sous de maternels soucis comme le corset d’une sœur grise.[10]

La femme-enfant est la représentation idéale symétrique de la précédente, elle n’appelle pas plus le désir, sinon sous la forme euphémisée du paternalisme. *Rose de juin (Amours cocasses)* conte l’arrivée dans un musée « *un brin sévère* » (p. 126), de l’avis même du narrateur, homme d’un âge respectable qui y occupe la fonction de secrétaire-archiviste, d’une jeune fille dont nul ne peut longtemps ignorer le charme et la gentillesse. Chacun s’emploie à lui être agréable et rivalise de prévenances auprès de celle qui est devenue « [...] *l’enfant de la maison, le sourire, la vie de ce musée [...]* » (p. 126). Comme pour mieux confirmer la conversion qu’effectue peu à peu la narration de la femme désirable (être sexué) en une femme idéalisée (l’innocence d’une enfant), le narrateur se livre à des variations sur un proverbe, dont le cœur constitue le titre du texte. La première occurrence de cet adage apparaît alors que le narrateur songe encore, en dépit de la différence d’âge, à séduire la jeune femme prénommée Rose. Après l’avoir rejointe dans un parc où, à son habitude, elle déjeune d’une manière frugale, il lui débite le propos qu’il avait longuement médité pour l’aborder, puis, voulant lui saisir les mains avec transport, devant la

réaction désarmante de gentillesse de son interlocutrice, il se blesse maladroitement sur le petit couteau dont elle se sert pour son repas. L'esprit reprenant ses droits, le narrateur use d'un « *dicton de circonstance* » (p. 130) en guise de compliment galant : « *Pas n'est de rose sans piquérons* » (p. 130, soulignés dans le texte). Si le jeu de mots est appréciable et apprécié par la jeune fille (« *et voilà la glace rompue* », *ibidem*), il reste une illustration attendue de l'image de la femme, véritable *topos* de son ambivalence. La conclusion du récit, hommage vibrant rendu à la grâce, revisitera pour sa part la sagesse populaire et infléchira le dicton vers un sens qui perd toute connotation menaçante. Le narrateur évoque la mémoire de « [sa] *pauvre petite rose de juin qui, elle, était née sans piquérons.* » (p. 150, souligné dans le texte).

L'idéalisation prend, enfin, une forme beaucoup plus radicale dans l'évocation de la femme morte. *Rose de juin* relève également de ce paradigme : Rose est cette enfant enlevée par la maladie, qui, sa vie durant fut un modèle de vertu et de gentillesse. Même éconduits par elle, les hommes lui gardent leur affection, transformant le désir et la jalousie en devoirs paternels de protection et de surveillance. Alors qu'elle témoigne d'un goût esthétique douteux, le secrétaire-archiviste, qui ne jure que par les « *grandes époques* » de l'art, ne peut qu'être ému au souvenir de ces visites que Rose lui demandait dans des salles qu'il n'avait, par principe, jamais fréquentées auparavant. La mort permet l'admiration sans réserve ainsi que la relecture d'une vie que l'on transforme en destin (comme le prouve, ailleurs, la quasi-sanctification de tante Oya[11]).

La femme idéale et ses multiples avatars sont autant de figurations de la peur de la femme réelle qui se trouve mise à distance dans la communication par cet autre artifice qu'est le chant.

- Le chant

Dans le conte *L'Élève Kaïla*, l'obstacle de l'idéalisation est renforcé par celui de la culture. Kaïla est un jeune Mahratte vivant dans le souvenir nostalgique de son Inde natale, réticent à tout apprentissage et à toute discipline dans la pension Paquin où il a été placé, jusqu'à ce qu'un jour il entende Mlle Clémence qui chante en s'accompagnant au piano. La communication qui s'instaure entre le jeune garçon et la jeune fille s'effectue ainsi non sur le mode rationnel du discours mais sur celui magique de l'enchantement :

Mademoiselle lui chantait un air tout simple, tout uni, quelque adagio sans basse à l'unisson, plaintif, qu'elle finissait en vocalises. Il écoutait, les yeux perdus, hypnotisé [...] (p. 99, souligné dans le texte)

Le chant féminin a sa contrepartie masculine toute aussi surnaturelle dans l'exotisme des propos de Kaïla. La modulation de la voix cède la place au dépaysement des propos. L'altérité s'exprime toujours, l'autre n'est jamais perçu qu'au travers d'un voile de mystères et de fantasmes que génère l'inconnu :

Elle l'écoutait, sérieuse, prise de regrets attendris, un peu honteuse seulement de se sentir si petite et si bourgeoise en regard de ce prince de féerie, tout habillé de merveilleux et de soleil. (p. 101, c'est nous qui soulignons)

La barrière de la langue ainsi franchie ne réduit pas l'altérité des sexes, mais rejoint l'aporie de l'idéalisation dans l'envoûtement qui caractérise l'échange verbal entre les deux personnages.

2. Solipsisme : l'*innamoramento*, le journal intime, dialecte et *leitmotiv*

- L'*innamoramento*

Topos de l'amour depuis Pétrarque, l'*innamoramento* est absent des deux recueils. Le lecteur pouvait pourtant s'attendre, dans ces contes dont le principal sujet est l'amour, à ce que l'auteur évoque, même pour le railler, le moment du ravissement amoureux et le cortège de considérations nostalgiques et idéalisatrices qu'il draine à sa suite. La seule occurrence (avec celle de l'*incipit* de *Rose de juin*[12], sauf erreur de notre part) se trouve dans *Dernier rendez-vous* sous la forme de

l'emploi typique dans ce contexte du substantif « extase » :

Et elle croyait y être encore. C'était un jour comme celui-là ; elle revenait de la galerie, où, pour un rôle à costumes, le vieux duc d'Availly, son amant depuis des années, l'avait menée voir un portrait de Van Dyck, lorsque devant la Joconde, un peintre, qui travaillait debout, l'avait clouée sur place, en extase. [13]

Notons l'opposition des cadences dans les séquences phrastiques dévolues aux deux hommes : la cadence majeure, toute de sérénité épanouie, pour décrire l'amant en titre ; la cadence mineure, marquant la rupture, l'intrusion fulgurante du trouble amoureux, dans celle consacrée au peintre. Contrairement cependant à l'*innamoramento* de la tradition, l'évocation de la rencontre ne se fait pas sur le mode du ravissement continu, image obsédante du premier jour et du premier émoi que l'amoureux revit sans cesse depuis lors. La référence à cette heure primordiale se fait ici sur le mode de l'anamnèse, d'un regard qui fait retour vers le passé [14]. *Dernier rendez-vous* évoque, en effet, le temps de la rupture. Il semble être toujours trop tard pour retrouver la fusion amoureuse. Mais cette dernière a-t-elle jamais eu lieu ? Les contes des deux recueils présentent l'homme et la femme comme deux êtres irrémédiablement séparés, isolés par une différence de nature qui se traduit par la peur de la rencontre, de la confrontation et par l'impuissance du langage à signifier.

- Le journal intime

Le journal intime baptisé *master Blue* par sa rédactrice, et qui donne son nom à la nouvelle qui ouvre le recueil *Amours cocasses*, reçoit les pensées émues d'une jeune fille à la veille de sa demande en mariage. La rencontre et la naissance de l'amour y sont rendues de manière stéréotypée dans un jeu convenu de paronymies et de dérivations auquel s'ajoute l'emploi d'un rythme ternaire tout rhétorique (la narratrice ne confesse-t-elle d'ailleurs pas qu'elle possède son diplôme du second degré, p. 16) : « [...] *on s'est vu, [...] on s'est plu ; puis revu, puis replu ; puis encore revu, puis encore replu* » [15]. Cette courte séquence est noyée dans un portrait de l'écu qui fait la part belle à des considérations d'ordre exclusivement social : ainsi de ses armoiries, des connaissances communes qui ont présidées à la mise en présence des deux jeunes gens, des réactions familiales à cette inclination... Car la jeune fille insiste sur le fait qu'il y a de l'amour dans cette union et le syntagme « *puisque c'est d'inclination...* » revient comme un *leitmotiv* [16]. Y aurait-il alors place pour un amour heureux et une communion possible des âmes ? Sans doute. Mais elle se réalise essentiellement ici sur le mode fantasmatique, par le truchement de l'écriture et de *master Blue*, ce confident qui est le substitut de l'homme dans le dialogue. La jeune Susan interpelle ainsi fréquemment son journal, de préférence en anglais, ce qui en accentue la personnification par la prise en compte de sa « nationalité » et de la spécificité linguistique qui en découle : « *Good night* » (p. 20) ; « *Good morning, master Blue ! Slept you well ?* » (p. 20) ; « *Tu ne sais donc rien ?* » (p. 27)... Le journal intime est le *medium* par lequel le personnage se donne l'illusion de maîtriser ou de conjurer la réalité qui l'entoure. Le retard de la mère de son fiancé, le jour où cette dernière doit venir officiellement demander la main de Susan pour son fils, ouvre des abîmes d'incertitude pour la jeune femme. Face à l'impossibilité de connaître les intentions d'autrui, elle se réfugie doublement hors du réel en se replongeant dans le dialogue avec *master Blue* et en ayant recours au merveilleux pour se rassurer. Ainsi la fleur séchée qui tombe d'un de ses cahiers intimes qu'elle s'apprête à brûler de dépit (témoignant une fois encore d'une belle confusion entre réalité vécue et réalité fantasmée par l'écriture, ou bien de la naïveté enfantine consistant à croire qu'il suffit de se détourner ou d'ignorer la cause qui les provoque pour que le malheur ou la peur disparaissent) se transforme sous sa plume en une fée qui tâche de la rassurer. Le grand désordre émotionnel dans lequel elle se trouve l'amène à se dédoubler elle-même, d'abord sous l'apparence du « *grand inquisiteur* » qui veut livrer aux flammes de sa cheminée le journal qui rapporte son idylle malheureuse, puis sous la forme de Tircis pour engager un dialogue consolatoire en forme d'églogue avec la « *petite fée rose* », rebaptisée pour l'occasion Sylvie. Susan sera interrompue dans son activité par l'arrivée de la comtesse tant attendue et c'est un dénouement heureux qui clôturera le récit. *Master Blue* présente le versant optimiste, parce que teinté d'humour et traité avec

distanciation[17], du recours à l'écriture pour médiatiser le rapport à l'autre, tandis que *Le Calvaire*, roman de 1886, en donnera la version pessimiste et tragique lorsque le narrateur entreprendra de conter son histoire avec Juliette au chapitre V du roman. L'univers de *Noces parisiennes* et d'*Amours cocasses* se caractérise par sa légèreté, nous n'y rencontrerons donc pas les souffrances et la cruauté mirbelliennes. Déjà pourtant, se lisent les indices caractéristiques de l'œuvre à venir. Dans l'exutoire que représente l'écriture comme moyen d'exorciser la difficile confrontation avec un tiers (trois contes ont un sous-titre que l'on retrouvera fréquemment dans des textes signés par Mirbeau[18]) ou dans le caractère intransitif du langage, toujours inadéquat à exprimer la complexité du moi, c'est Mirbeau qui fait entendre sa voix.

- Dialecte et *leitmotiv*

L'entrée en relations de deux individus de sexe opposé est toujours problématique, les deux êtres restent pris dans l'isolement de leur subjectivité et le dialogue n'est pas pour Mirbeau un lieu de rencontre ni d'échange. Alors que la conversation suppose une langue commune, les contes s'attachent à présenter les différences essentielles entre la parole de chacun. *Tante Oya* raconte la spoliation dont est victime le personnage éponyme du conte. Si la femme a pu ainsi être manipulée par l'homme, c'est parce que, d'origine créole, son langage porte les marques d'un manque et d'une altérité propres. En retranscrivant les discours de Tante Oya dans un pseudo-créole, l'auteur facilite la perception d'un personnage plus naïf (l'origine et le caractère étant rapprochés dans une expression édifiante par le raccourci qu'elle propose entre les deux notions lorsque le narrateur évoque à propos du personnage « *sa créole ignorance* », p. 55) ne pouvant que succomber à l'habileté d'un homme qui monopolise la parole et en maîtrise les subtilités[19]. Mais l'incapacité à communiquer ne serait qu'anecdotique si on ne la retrouvait que dans cette nouvelle et sous la forme de la différence de langue. Elle est beaucoup plus profondément ancrée dans les protagonistes des autres nouvelles qui partagent une culture et un destin communs. Le dialogue chez Mirbeau présente un écart avec la logique communicationnelle en refusant la progression linéaire de l'information et la règle de la succession du thème et du propos, de la répétition et de la nouveauté, gages de cohésion de l'échange. Nombre de personnages se définissent par un *leitmotiv* qu'ils se contentent de ressasser de manière compulsive en diverses situations. Une telle monomanie langagière les enferme dans un indépassable solipsisme. Dans *Parents pauvres (Noces Parisiennes)*, le mari boudeur ne sait que répéter pour se défendre des sollicitations de sa femme que chacune de ses habitudes « *est un droit sacré* » (soulignés dans le texte). Outre le recours à la répétition, la référence au sacré, même atténuée par le caractère usuel de l'expression, dit assez combien les sujets abordés ne se discutent pas. « *Ça ne se fait pas* » est le refrain auquel se tient le mari de la marquise de Boishubert dans le conte *Pour les pauvres (Amours cocasses)* et c'est sous la périphrase de celui « *qui ne voulait pas* » que le marquis est désigné dans la société. La femme du narrateur de *Noces d'argent (Noces parisiennes)*, particulièrement soucieuse de respectabilité depuis que sa fille a épousé un marquis, ne sait que s'inquiéter de l'avis de son gendre et répéter en guise de refus poli à chaque initiative de son mari : « *Qu'est-ce que dirait Gaétan ?* ». L'isolement de l'individu dans sa sphère propre, en prenant la forme du *leitmotiv*, favorise l'identification au détriment de la communication. Lorsqu'elle s'établit malgré tout, cette dernière est régulièrement perturbée par ce que les linguistes nomment traditionnellement des « bruits » et qui sont souvent chez Mirbeau à prendre au pied de la lettre. Lorsque Susan (*Master Blue*) rapporte le dialogue qu'elle a surpris entre ses parents, elle écrit une véritable saynète dans laquelle les didascalies mettent en opposition les attitudes[20], différences fondamentales entre le mari et la femme qui se retrouvent jusque dans les onomatopées qui émaillent leurs répliques (les deux mangent en parlant) : au « *Crac... crac...* » du père répond le « *Mniam...mniam...* » de la mère (pp. 29-32).

L'échange verbal est donc toujours problématique, dévoyé de sa fonction première d'accès à autrui et d'échange. L'échec du langage dénie à l'amour tout fondement rationnel.

III. Une physiologie de l'amour

La mode des physiologies au milieu du siècle pour s'être atténuée n'a pas tout à fait disparu à l'orée du suivant. Les écrivains ont toujours la tentation d'étudier de manière systématique un sentiment, une passion, un type. Léon Blum publiera un essai, *Du Mariage*, en 1907 et Mirbeau lui-même écrira à son tour un tel ouvrage de réflexion qui paraîtra en Bulgarie en 1922 quelques années après sa mort et ne sera traduit en français qu'en 1994 par Alexandre Lévy[21]. Dernière évocation de la femme, volonté d'apaiser la guerre des sexes, *L'Amour de la femme vénale* se présentera sous la forme d'un essai. La mise à distance d'un sujet aussi passionnel sera possible grâce à la rigidité de la démonstration et au recours à la froide rhétorique, éléments sécurisants quand on sait le degré d'investissement personnel que Mirbeau a mis dans ce livre (voir à ce sujet l'introduction de Pierre Michel). Pour l'heure, ce sont les contes *d'Amours cocasses* et de *Noces parisiennes* qui esquissent une physiologie du sentiment. Les individus des deux sexes se rejoignent dans les textes par le biais des conventions et communient dans la reconnaissance de valeurs partagées (le mariage, la paternité, les apparences sociales). Plus profondément cependant, l'homme et la femme semblent ne vivre que forclos dans un univers propre qui les sépare irrémédiablement l'un de l'autre. L'incommunicabilité des deux sexes est patente lorsque le langage apparaît dans sa flagrante intransitivité.

1. La confusion de l'esprit

Le langage a une seule fonction efficace : celle de favoriser la réflexion et le retour sur soi. C'est pourquoi de nombreux contes présentent un narrateur auteur d'un écrit intime dans lequel il tente de mettre à distance les événements vécus. Mais par leur nature même, ceux-ci infléchissent l'écriture vers le désordre et la confusion d'un esprit, embarrassé par la confrontation avec un tiers du sexe opposé et la naissance des sentiments troubles qui l'accompagnent. Susan essaie désespérément de maîtriser sa déception en la confiant à son cahier, lorsqu'elle croit encore que sa main ne sera pas demandée par celui qu'elle aime (*Master Blue*). Mais elle ne peut que constater la difficulté à organiser ses pensées : « *Mon Dieu ! quelle phrase ! quel macaroni ! Jamais je n'en sortirai. – Si j'essayais de te faire une nomenclature, comme au cours, ou un tableau synoptique ?* » (p. 32). Dans son désarroi, elle tente de se raccrocher aux artifices positivistes garants du primat de la conscience et du sujet contre tous les périls passionnels et les attaques de ce que l'on ne nomme pas encore l'inconscient. L'évocation des outils de classement et de hiérarchisation n'est pas sans rappeler les taxinomies des affects que naturalistes et psychologues dressent inlassablement. Les souvenirs d'un beau-père (*Noces d'argent*), qui prennent la forme d'un journal, permettent ainsi de montrer au jour le jour la progression du trouble chez le diariste. Or l'origine de cet obscurcissement de la conscience tient à un seul facteur : le désir. Soumis à la plus stricte continence par sa femme depuis le mariage de leur fille avec un marquis, tout le texte tend à exposer le malaise du narrateur et toutes les actions entreprises pour parvenir à sa double fin : aimer sa femme et « *embêter* » son gendre. L'écriture trouve son origine dans la pulsion sexuelle et en porte les traces. Nombre de séquences restent relativement longues et élaborées mais quelques-unes se réduisent à quelques phrases et s'achèvent par une ligne de pointillés (que l'on retrouvera fréquemment dans les romans de Mirbeau), à la fois signes d'impuissance et d'autocensure :

Ce 24. – Encore parti pour la gloire après dîner. Ça commence à devenir inquiétant.

.....
... [...]

Ce 27. Redito. – C'est-à-dire que je vais éclater, moi. [...] – Rosette a la manie de se méfier. Mais moi, je guette, je guette.

.....[22]

La maîtrise syntaxique et logique de la langue est pourtant maintenue par la nature énonciative du texte. Le filtre de l'écriture réduit le risque de diffraction des impressions et des pensées. Le

monologue intérieur, avec la grande liberté d'enchaînement des propos qui lui est consubstantielle, n'est ici qu'effleuré. Nous devons en revanche noter l'efflorescence de l'oralité dans l'écriture. Le narrateur répète à l'envi plusieurs expressions qui viennent bousculer le déploiement syntaxique tandis que quantité d'interjections témoignent de l'intrusion de la pulsion dans la sphère de la réflexion. Eu égard à son rang social, le narrateur est contraint dans son expression. Le caractère intime de son écrit permet cependant un certain relâchement qui, en faisant apparaître l'obsession du corps et l'omnipotence des organes dans la conduite quotidienne, favorise un renversement des valeurs dominantes faisant traditionnellement du corps un instrument soumis à la rigueur de la volonté, elle-même émanation de la conscience[23]. Le même principe conduit l'écriture de *Nuit de noces* même si, là encore, le désordre des émotions contradictoires du personnage-narrateur rapportées *a posteriori* est contenu par la nécessité de progression logique du récit oral. Le discours indirect libre auquel a recours le narrateur de *Pour les pauvres* (pp. 114-115) afin d'exprimer l'émoi de la marquise de Boishubert, poursuit le même but, mais par un biais plus conventionnel, le discours du personnage restant soumis à l'autorité de celui du narrateur, même s'il se confond avec. Sauvants les apparences, les protagonistes ne peuvent cependant se défendre de la confusion intime provoquée par le désir. L'accès à l'intériorité du personnage se fait donc moins par le comportement de celui-ci que par l'intermédiaire du langage dans son emploi réflexif plaçant l'individu face à lui-même dans cette distance avec autrui qu'autorise la pensée solipsiste.

2. Puissance du désir : du désordre amoureux au désastre social

Jamais la critique du langage n'est plus profonde que lorsqu'elle sert à dévoiler la réalité sociale la plus crue. La maîtrise de la belle parole, qui s'illustre dans l'art de la conversation, est le signe social le plus distinctif, l'élément le plus classant au sein de la société. La parole est un signe de civilité et de culture ; sa mise en cause ne peut donc qu'avoir des répercussions beaucoup plus générales sur l'édifice social tout entier.

Le Vote du budget met en scène Alyette et Humbert, deux jeunes gens qui, à quelques jours de leur mariage, organisent leur vie future, presque en tête-à-tête (la mère d'Alyette dort dans un fauteuil). Plutôt que d'étudier sérieusement la grave question du budget du foyer, le jeune homme ne songe qu'à ravir des baisers à la jeune femme. Sous le jeu convenu du désir des amants heureux se cache le trouble appétit de l'homme pour la femme. Ce dernier fait, en effet, essentiellement usage d'un vocabulaire argotique que ne comprend pas sa compagne. Le caractère sexuel des expressions employées dans le dialogue s'entrecroise avec des allusions de plus en plus précises aux relations qu'entretiennent un mari et sa femme. La maîtrise du sens dont jouit l'homme dans la conversation vaut pour métaphore de sa domination sociale sur la femme. Le mariage n'est pas que cette institution qui unit deux êtres consentants, il est aussi ce pacte qui place légalement la femme sous la dépendance de l'homme. La femme se livre corps et bien à son seigneur et maître. Cette reddition apparaît symboliquement dans l'emploi d'un code qui, familier à l'homme, reste étranger à la femme[24], mais encore dans le fait que la langue abandonne son caractère policé d'instrument civilisé pour se changer en symbole de la bestialité propre à la nature humaine. Contrairement aux idées dominantes, Mirbeau ne fait pas de la soumission de l'esprit au domaine physiologique l'apanage de la femme, bien au contraire, il témoigne qu'elle contraint également l'homme dans son comportement. En montrant la pulsion qui mine l'être humain et ne cesse de l'habiter, Mirbeau remet en question le postulat sur lequel repose la notion de civilisation dont s'enorgueillit la société contemporaine, à l'heure du comparatisme ethnographique que favorise le développement de l'empire colonial. Ainsi que le rappelle Freud, « l'édifice de la civilisation repose sur le principe du renoncement aux pulsions instinctives et [...] la non-satisfaction (répression, refoulements ou quelque autre mécanisme) de puissants instincts »[25]. Le langage est toujours en deçà ou au-delà des gestes et de la pensée. Il marque la rencontre avec l'Autre et l'irréductible différence qui existe lorsque autrui est du sexe opposé. Le trouble éprouvé par l'homme en face de la femme et celui de la femme confrontée à l'homme s'expriment par deux manières contraires. Ou bien c'est l'aphasie, l'impuissance langagière qui prime devant l'incapacité à établir un terrain commun d'échange ; ou

bien c'est l'excès, non du volume des paroles échangées, mais de leur sens, qui déborde toujours de l'énoncé. Le langage est marqué du sceau de son imperfection, issue d'un mode de fonctionnement dans lequel ce qui est exprimé est toujours un surcroît de sens, est toujours à chercher ailleurs que dans la simple succession des termes de l'énoncé.

L'autre ne peut donc être appréhendé intellectuellement. Ramené à l'échelle de la relation homme-femme, on trouve chez Mirbeau, un questionnement de la relation à autrui qu'approfondira particulièrement la phénoménologie. Plus précisément encore, et en gardant les précautions d'usage sur la validité intégrale d'une transposition de concepts philosophiques à une œuvre et un auteur leur ayant préexisté, la découverte de l'autre s'apparente chez Mirbeau à la notion de *chair* définie par Merleau-Ponty[26] plus qu'au modèle égologique husserlien. En effet, la femme ou l'homme ne peuvent accéder au modèle d'*alter ego* ; chez le philosophe d'abord, dans la mesure où cette notion suppose un *ego*, entité autonome toujours repliée sur soi et incapable de saisir l'autre dans son intériorité puisque pensé sur le même modèle ; pour Mirbeau, ensuite, puisque le sujet perceptif est lui-même remis en cause dans son intégrité et que la parole reste toujours intransitive. Merleau-Ponty propose de réfléchir à l'intersubjectivité, non sur le plan de l'esprit, mais bel et bien sur celui du corps. L'autre est alors perçu avant que d'être intelligible, ce qui revient, chez Mirbeau, à présenter l'accès à autrui par le seul truchement du corps, du ravissement qu'il procure et de la confusion de l'intellect. Le primat des sens sur la raison fait du désir le moteur de la rencontre homme-femme. Plusieurs contes énoncent ainsi ce postulat. *Pour les pauvres* expose la frustration sociale et sexuelle dont est victime une femme. Elle s'imagine alors un amant idéal en la personne du « *Prince Noir* » qui cristallise tous ses rêves[27]. Ceux-ci s'incarneront au sens propre, le jour où elle apercevra une silhouette idéale, qui loin de rester un objet dans son champ de perception, fera effraction dans sa subjectivité par le truchement d'un souvenir corporel :

Et, ayant tourné la tête, encore un peu engourdie de sommeil, Gilonne distingue loin déjà, dans le plein jour du porche large ouvert, une espèce de géant qui va, qui va... un géant très gentlemanlike, la taille fine, la moustache noire... Et elle la reconnaît, cette taille fine, elle la reconnaît cette moustache noire. La veille, chez les de Sonis, elle a dansé avec tout cela
[...] (p. 112, souligné dans le texte).

Le corps apparaît donc comme le seul mode valide de connaissance d'autrui et de soi-même, qu'on le considère dans sa dimension d'enveloppe charnelle (sensibilité extéroceptive) ou comme organisme (sensibilité intéroceptive). Deux contes illustrent tour à tour ces deux aspects. Le premier, dont nous nous sommes abondamment servi pour illustrer l'usage du langage comme prise de distance avec le monde, rend compte de l'incontournable nécessité du corps dans l'appréhension de l'autre. Susan, après avoir refermé *master Blue* à l'annonce de l'arrivée de sa future belle-mère, se jette dans la réalité. Le tête-à-tête avec son fiancé est laborieux tant que l'on reste cantonné au domaine de la conversation, mais dès que les corps se rencontrent, le réel devient préférable au rêve et au refuge de l'écriture, et *master Blue* ne peut, après coup, que recevoir le récit de sa défaite (lui le « *croquemitaine* », garant des convenances et auquel Susan se raccrochait à chaque situation périlleuse) devant un « *petit crochet de [...] moustache qui [...] arrive faire câline sur la joue droite* [de Susan] »[28]. La naissance de la relation intersubjective repose donc sur la création d'un espace commun défini par les corps et sur la perception directe de celui d'autrui. Il y a alors empiètement d'autrui dans la subjectivité du sujet percevant, relation que la parole mirbellienne n'arrivait jamais à engager[29]. Mais même en situation de coprésence, la perception d'autrui n'est pas un fait donné, comme le rappelle Ronald Bonan, il faut toujours « *chercher à le saisir dans le mystère du décentrement que m'impose [sa] présence [...] dans mon monde, mais [...] non pas dans ce monde transparent et impalpable que définit la vision, celle des yeux et celle de l'âme pour parler comme Descartes, mais dans celui, opaque et rugueux, que nous donne plutôt le toucher* »[30]. Cette irruption d'un personnage dans la sphère d'un autre est vécue beaucoup plus intensément lorsque le corps perçu fait réagir le sien propre, non plus simplement en surface, mais en profondeur. *Le Caniche (Noces parisiennes)* en présente l'illustration la plus convaincante. Mirbeau avait-il lu *Anna Karénine* à l'époque où il rédige ce conte, premier récit des *Noces parisiennes* ? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude. Nous savons seulement que le texte lui

est connu en 1886, puisqu'il l'évoque dans deux chroniques du *Gaulois*, l'une datée du 11 février (*Un crime d'amour*), l'autre datée du 2 juillet et intitulée *Un Fou*[31]. Cependant on peut s'arrêter sur une similitude de situation témoignant de l'attention déjà portée par Mirbeau à la complexité psychologique de l'être. Une scène capitale du roman de l'écrivain russe se retrouve, en effet, à un moment non moins capital de l'action dans le texte de Mirbeau : la femme aimée, venue assister aux courses hippiques auxquelles participe le héros masculin, est témoin de la chute de ce dernier[32]. La réaction spontanée d'Anna, fébrile car inquiète pour la santé du cavalier, désigne à son mari soupçonneux l'identité de son amant, Vronski[33] ; de même, l'émoi de la comtesse Paule, révèle au lecteur et à elle-même les sentiments véritables qu'elle nourrit pour le jeune lieutenant René de Préval. L'amour ne passe donc ni par le langage ni par les signes extérieurs rationnels (que ce soit la nécessaire maîtrise de soi pour Anna ou la couleur du chapeau de Paule[34]), mais bien seulement par le corps, il est une réaction physiologique avant d'être un sentiment. Nous sommes donc requis par le désir, choisi par le corps de l'autre plus que nous ne le choisissons. En définissant la relation homme-femme comme empiètement, Mirbeau réfute la position bourgeoise de la séparation des sexes vécue pacifiquement sur le mode contractuel. Sa vision est beaucoup plus tragique en ce sens qu'elle rend l'homme et la femme interdépendants l'un de l'autre, dans un échange problématique placé sous le sceau du corps et de la pulsion, relation conflictuelle du fait de cette incapacité à échanger avec raison. L'amour se vit sur le plan physiologique avant de l'être sur celui de l'esprit. Il évoque les gouffres de la conscience, la part obscure de l'être[35]. De surcroît, en aliénant le sujet à la pulsion Mirbeau dépasse la dichotomie homme-femme pour faire de l'individu un être problématique au sein d'une société policée.

L'exercice de style auquel se plie Mirbeau est l'occasion pour lui de poser les jalons d'un travail de sape de toutes les hypocrisies mondaines. En présentant l'amour comme une attraction pulsionnelle et fatale par nature, en déniaut au langage toute capacité à maintenir l'homme dans sa dignité, il met à mal la conception convenue d'un sujet autonome, conscient de soi et étendant cette maîtrise au monde qui l'entoure. Ce faisant, il dépasse la simple description des relations ambiguës que l'individu entretient à l'égard de sa sexualité et débouche sur une critique sociale généralisée. Le nouveau mot d'ordre, contrastant avec les titres plaisants des deux recueils, pourrait bien être « Fini de rire » ! [36]

Loin de la transparence du langage que lui accorde l'univers positiviste et bourgeois, l'échange verbal entre hommes et femmes est problématique chez Mirbeau. La relation entre deux individus de sexe opposé est révélatrice de la fascination-répulsion qui les lie. Mirbeau met en place dans ces textes une ontologie du désir : celui-ci ramène toujours l'homme à la part la plus obscure de lui-même qu'il ne peut ni maîtriser ni socialiser ; il fonde conjointement le monde commun où l'homme et la femme vont pouvoir se rencontrer, prendre non seulement conscience l'un de l'autre, mais sentir l'interdépendance qui les unit et accéder enfin à une relation intersubjective, bien que sur un mode tragique. Cette remise en cause du langage et de sa capacité à fournir un support rationnel à l'échange entre les sexes est un des aspects de son traitement toujours paradoxal chez l'auteur : le langage est le support de la communication littéraire, celui du combat pour la vérité dans lequel s'engagera bientôt Mirbeau, qui lui reconnaît, à ce titre, une certaine efficacité, mais il est, dans le même temps, considéré comme un code souvent intransitif et un élément de domination ou de manipulation. C'est pourquoi la question du langage, envisagé sous ses aspects les plus divers (conversation, discours politiques, dialogues intimes...), sera récurrente dans l'œuvre mirbellienne pour illustrer les tensions qui traversent le corps social et s'incarnent dans des dichotomies aussi nombreuses et variées que l'opposition parents/enfants, maîtres/domestiques, patrons/ouvriers, monde politique/peuple comme pour servir de support à une réflexion esthétique sur l'écriture.

Arnaud VAREILLE

[1] Octave Mirbeau, *Amours cocasses. Noces parisiennes*, édition présentée et annotée par Pierre Michel, Nizet, 1995.

[2] Pour plus de précisions sur le commanditaire et l'attribution de ces textes à Mirbeau, je renvoie aux deux préfaces consacrées à ces œuvres par Pierre Michel, in Octave Mirbeau, *Amours cocasses. Noces parisiennes*, *op. cit.*, pp. 7-13 et pp. 161-163.

[3] C'est ici le cas avec la proverbiale référence à Cicéron qui sous-tend la conclusion du récit : « *Un clou chasse l'autre* ». La réduction de la citation d'origine aux seuls éléments qui en favorisent une interprétation grivoise est caractéristique de l'esprit gaulois de maints chroniqueurs ou littérateurs. Leur style est fait de références à une culture distinctive qu'ils infléchissent dans le sens d'une trivialité complice et entendue. Cicéron déclarait pour sa part : « *Novo quidam amore veterem amorem tamquam clavo clavum ejiciendum putant* » ("Un nouvel amour en remplace un ancien comme un clou chasse l'autre").

[4] Saint Paul, *Première Epître aux Corinthiens*, 15, 51-58.

[5] *Master Blue*, in *Amours cocasses*, *op. cit.*, p. 17.

[6] Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1989, pp. 178-179.

[7] Voir à ce propos les analyses de Anne Martin-Fugier dans son article « La Bonne » qui relève « *la menace* [pour l'intimité de la famille] » que représente la domestique, « *le seul élément qui vienne de l'extérieur* », in *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle*, présenté par Jean-Paul Aron, Paris, Arthème Fayard, 1980.

[8] Caractéristique qui fait de l'univers bourgeois, à l'instar du monde médiéval, un univers hétéronome dans lequel chacun s'intègre de fait, la loi commune imposant à tous ses membres un système de valeurs efficient.

[9] *L'Elève Kaïla*, in *Amours cocasses*, *op. cit.*, p. 92.

[10] *Ibid.*, p. 101.

[11] Voir *infra* le paragraphe intitulé « Dialecte et *leitmotiv* ».

[12] *Rose de juin*, in *Amours cocasses*, *op. cit.*, p.119.

[13] *Dernier rendez-vous*, in *Amours cocasses*, *op. cit.*, p. 79.

[14] Il en va de même avec *Rose de juin*. L'évocation de la rencontre qui ouvre le texte sert d'exorde à une oraison funèbre en forme de remémoration.

[15] *Master Blue*, *op. cit.*, p. 16.

[16] L'insistance avec laquelle la formule est répétée permet de douter de son bien-fondé. Ce que semblerait confirmer l'emploi de la conjonction « puisque » qui réfère à un présupposé qui ne se discute donc pas, en l'occurrence ici les sentiments que les jeunes gens sont censés éprouver l'un pour l'autre.

[17] Il n'est que de lire les quelques lignes qui introduisent le texte : « *Trois mots, qu'il ne tiendrait qu'à moi d'intituler préface. (Avec un peu de Chopin ça ne serait pas mal du tout : le nocturne VI, par exemple – ré sol, si, la-si-sol, la, si-do-ré, sol fa. – Mais il fait encore trop jour).* »

[18] Il s'agit de « *cahier d'une parisienne* », sous-titre de *Master Blue*, de « *souvenirs d'un vieux bonhomme* », sous-titre de *Rose de juin*, tous deux tirés de *Amours cocasses* et de « *extraits des mémoires d'un beau-père* », sous-titre de *Noces d'argent* tiré de *Noces parisiennes*. Mirbeau écrira selon un procédé identique les *Mémoires pour un avocat* (*Le Journal*, 30 septembre, 7, 14, 21, 28 octobre, 5, 11, 18 novembre 1894), *Les Souvenirs d'un pauvre diable* (*Le Journal*, 4, 11, 21,

25 août et 1^{er} septembre 1895), *Les Mémoires de mon ami (Le Journal, du 27 novembre 1898 au 5 juin 1899)*. Ces trois textes, recueillis dans divers volumes du vivant de Mirbeau, ont été rassemblés par Pierre Michel et J.-F. Nivet dans le tome II des *Contes cruels*, Paris, Séguier, 1990. Le fameux *Journal d'une femme de chambre* relèvera du même principe.

[19] Il joue tour à tour sur le registre de l'émotion, de la reconnaissance, de l'admiration accaparant ainsi la sphère de l'échange verbal, empêchant toute protestation de la modestie indignée de tante Oya : « *elle dut subir jusqu'au bout le panégyrique, s'entendre rappeler une par une toutes les preuves d'affection qu'elle leur avait données en quittant La Martinique avec eux après le mariage [...]* », p. 54.

[20] « *PAPA, marchant et ne cachant pas son nervoso* » / « *MAMAN, lunchant et s'efforçant de cacher son nervoso* », *Master Blue*, p. 29, soulignés dans le texte.

[21] Mirbeau, *L'Amour de la femme vénale*, traduit par Alexandre Lévy, présenté et annoté par Pierre Michel, Indigo & côté-femmes, 1994.

[22] *Noces d'argent*, in *Noces parisiennes*, *op. cit.*, p. 317.

[23] C'est ce que constate P. Bourdieu lorsqu'il analyse la collusion entre la triple « *inculcation d'un rapport au langage (avec l'abolition des langues régionales, etc.), d'un rapport au corps (disciplines d'hygiène, de consommation – sobriété-, etc.) et d'un rapport au temps (calcul – économique – épargne, etc.)* » comme volonté de la Troisième République de « *façonner complètement les habitus des classes populaires* » (Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1993, p. 95). La partition entre un langage policé et un langage populaire, n'ayant pas peur des mots et des références au corps qu'ils supposent, traduit l'opposition entre un « *langage domestiqué [...] qui soumet le corps à toutes sortes de censures et de disciplines visant à le dénaturer* », et « *un franc-parler dont les audaces sont moins innocentes qu'il ne paraît puisque, en rabaisant l'humanité à la commune nature, ventre, cul et sexe, tripes, bouffe et merde, il tend à mettre le monde social cul par-dessus tête* ». (P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 93)

[24] La sociolinguistique confirme ce genre d'inégalités entre les sexes dans la manipulation des codes langagiers et des registres de langue. Voir M. Yaguello, *Les Mots et les femmes*, Payot, 1978.

[25] Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F., 1992, p. 47. Les didascalies qui précèdent dans *Le Vote du budget* la petite saynète à suivre disent assez, en donnant aux vêtements, selon la mode en vigueur alors, des noms très descriptifs, combien ce que la conscience ne peut dire est avoué, confessé par le corps (même métonymiquement ici s'agissant des habits) : « *AYLETTE, 17 ans. – Très blonde et pas très avancée pour son âge. Jupe courte en taffetas "Innocence fragile", glacée de "Désirs amoureux". Corsage "Péché véniel" [...] Bas de soie "Je ne demanderais pas mieux"* » ; « *HUMBERT, 20 ans. – Très brun et très avancé pour son âge. Redingote-jersey "Mineur fraîchement émancipé". Pantalon couleur de "Baise-moi-ma-mignonne"* », *Le Vote du budget*, p. 199.

[26] La notion de *chair* est ainsi présentée par Ronald Bonan : « *la chair excède donc le corps et définit dans les derniers écrits de Merleau-Ponty la manière toute particulière dont existe le monde dans lequel s'inscrivent des subjectivités incarnées. Dans cette mesure, cet élément n'avait pas de nom dans la philosophie classique qui cherche à nommer de son côté les étants objectifs ou ceux subjectifs, mais non cette réalité qui les réconcilie dans sa dimensionnalité qui, à cette dichotomie, préfère celle du visible et d'invisible [...]* », in Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue » (extrait du chapitre V), commentée par Ronald Bonan, Paris, Ellipses, coll. Philo-texte, 2002, p. 72.

[27] Belle illustration de cette faculté à s'imaginer autre que l'on est que Jules de Gautier présentera, en 1892, comme un travers communément répandu dans son essai promis à une belle postérité, *Le Bovarysme*.

[28] *Master Blue*, *op. cit.*, p. 38. Dans le même ordre d'idée, le sabir du personnage masculin du conte *Dernier rendez-vous* fait office d'obstacle traditionnel à la communication entre les sexes. Mais lorsque la voix devient une émanation quasi-physique du personnage (« *la voix de l'étranger soudain pénétra son extase* », p. 85), elle provoque enfin le désir qui sera source de l'accès à la conscience de l'autre et de sa conquête.

[29] Mirbeau présente alors bien, mais dans la limite d'un projet littéraire et d'une interprétation exclusive des relations hommes-femmes, une analogie avec la réflexion phénoménologique concernant autrui. Herman Parret, analysant le principe de communautarisation des sujets, déclare que « *la stratégie par excellence de la mise-en-communauté devrait être pensée sur l'isotopie sexuelle* » ; et de décliner les qualifications données par Husserl à cette réalisation de l'intersubjectivité, avant de les réunir sous le terme générique de « *couplage/accouplement* » (Herman Parret, *Présences*, PULIM, coll. Nouveaux Actes sémiotiques, n° 76, 77, 78, 2001, p. 119).

[30] *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », *op. cit.*, p. 40.

[31] Tolstoï y est présenté comme « *l'incomparable écrivain d'Anna Karénine et des Cosaques.* »

[32] Il s'agit des chapitres 28 et 29 d'*Anna Karénine* et des pages 192-193 du conte *Le Caniche*.

[33] Je dis ici toute ma gratitude à Michel Besse, commentateur admirable de ce passage, qui m'a permis de remarquer celui de Mirbeau.

[34] Rappelons le contexte de l'épisode : le lieutenant de Préval, amoureux éperdu de sa belle-sœur, la comtesse Paule, veuve depuis six ans, se présente chez elle après de longs mois d'absence et lui déclare à brûle-pourpoint ses sentiments. Sans attendre de réponse, il lui demande de se présenter aux courses avec un chapeau bleu en signe d'assentiment. La comtesse y paraît mais elle arbore un chapeau rose.

[35] Le caractère pornographique, ou tout du moins choquant pour la morale, que revêt la peinture de personnages soumis au diktat du corps est atténué en partie par certains développements donnés aux contes. Ainsi dans *Noces d'argent* le désir est-il rédimé par la double naissance à laquelle sa satisfaction aboutit. De la même façon le langage se sauve parfois de toute vacuité lorsque le babil de l'enfant parvient à réunir à nouveau les deux parents qui mènent une vie séparée (*L'Étincelle*, in *Noces parisiennes*).

[36] C'est le titre que Mirbeau, sous le pseudonyme de Montrevêche, donne à sa chronique de *L'Événement* (28 août 1884) consacrée à la loi sur le divorce et à la pacification des relations hommes-femmes qu'elle suppose. Le texte revient, en effet, sur le problème de l'assassinat de la femme adultère par le mari trompé, légitimé par le caractère irrémédiable et sacré du mariage soumettant l'épouse à l'omnipotence de l'homme. Dix ans plus tard dans le conte *Mémoires pour un avocat*, la femme du narrateur déclarera, comme pour mieux confirmer la guerre des sexes : « - *Il n'y a plus qu'un maître, ici, et ce maître, c'est moi !... Fini de rire, mes amis !* », *Contes cruels*, t. II, *op. cit.*, p. 89.