

L'ENTRE-DEUX DANS LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE

Ce que nous retenons de la lecture du *Journal d'une femme de chambre*, c'est l'entre-deux, non pas ni l'un ni l'autre, mais l'un et l'autre. En ce sens, le discours n'est pas rivé sur un seul territoire. Dans cet entre-deux, Mirbeau donne une image de lui *alias* Célestine, cette image ne le garde pas dans la détermination d'un genre sexué. Il est plutôt dans un espace commun au féminin et au masculin. Dans cette nature hybride, le lecteur fait des choix variés dans la diversité qui l'éblouit. D'un côté, Célestine se définit comme femme de chambre, mais elle est l'auteur de son journal et, de l'autre, Mirbeau, écrivain homme, est fasciné aussi par la possibilité des choses dans le domaine de l'art et du social. Ce roman est donc le lieu de l'entre-deux, un espace entre deux choses, qui implique séparation, mais aussi confusion. C'est peut être une métaphore de ce qu'est ce roman et de ce qu'il semble être.

Mais, dans ce monde de la domesticité, comment la femme, a-t-elle le droit de penser en femme et d'être une femme ? Dans quelle mesure un homme peut-il écrire de son contraire ? Peut-il la considérer comme un être à part entière ou toujours dans l'entre-deux ?.

Mon propos sera d'analyser l'entre-deux dans l'approche textuelle de ce journal sur le plan de l'énonciation, de l'onomastique littéraire et de *l'effet-personnage* (affects et dimension sociale).

1. L'ENTRE-DEUX ENONCIATIF

Pour proche qu'il soit du vécu où il se situe, *Le Journal d'une femme de chambre* est le lieu d'une transposition. Il est aux frontières du public et du privé, de la fiction et du réel, du journal intime et du roman. Son écriture élabore une rhétorique énonciative singulière. Le système mis en scène est complexe dans la mesure où il se dédouble. Nous avons, d'une part, un système d'énonciation fictive qui met en jeu le personnage (Célestine), mais qui laisse transparaître un autre système

d'énonciation réelle puisqu'il met en scène des personnes réelles : Mirbeau et ses lecteurs / destinataires.

En tant qu'énonciateur principal, Mirbeau dénonce, en la personne de Célestine, la condition des domestiques au début du siècle, opposant la révolte qui démarque les bonnes du début du vingtième siècle à la soumission des serviteurs de l'Ancien Régime, représentés en la personne de Joseph. Cette dénonciation se fait sous un propre schéma de communication. Le « je » de Célestine, femme, pose la question du *je* énonciatif, qui reste héritier de Mirbeau, auteur homme. Pas un instant, Mirbeau ne laisse oublier à Célestine qu'elle est une femme vue par le regard d'un homme. Il la renvoie sans cesse à sa condition de bonne à tout faire qui ne possède pas de statut social ou individuel. La conquête du *je* dans le texte, passe par un je masculin, celui de Mirbeau qui reprend la dichotomie du masculin / féminin. Par ce jeu énonciatif, Célestine et lui ne font qu'un. Il s'agit d'une figure androgyne. Nous sommes dans le brouillage des genres.

La focalisation narrative est ambiguë. On a, semble-t-il, un *je* féminin de surface et 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. C'est dans ce *je*, échappant à la catégorie grammaticale du genre, que Célestine formule son journal. L'écrit reflète le miroir d'une vie, celle de Célestine, alors qu'en couverture de l'ouvrage, c'est le nom de l'auteur Mirbeau qui préside. Ce rapport mimétique entre fiction et réalité ne se pose pas en termes d'éthique personnelle. En tant que narratrice, Célestine se divise en deux pour se contempler comme une autre. Mais, la narratrice étant un être purement textuel, ses caractéristiques sont définies par le seul journal. Nous avons donc affaire à deux procès d'énonciation : un procès textuel propre au journal, texte homodiégétique qui met en scène Célestine, et un procès paratextuel, appelé hétérodiégétique, qui met en scène Mirbeau sous couvert de Célestine. Car, si Mirbeau intervient, il ne le fait que par le biais d'un détournement énonciatif, d'une représentation qui lui permet d'emprunter la parole de l'autre, celle de Célestine, pour dénoncer les servitudes et les vices de la domesticité. Les deux niveaux énonciatifs sont ainsi insérés.

Derrière le *je* féminin, Célestine crie sa souffrance de domestique et son exploitation par ses maîtres bourgeois, dont

elle met à nu défauts et vices. Doublant ce *je* de Célestine, une autre révolte féminine s'affiche, celle de Germaine Lechat, qui exprime sa haine à l'égard de la fortune de son père et montre sa solidarité avec les serviteurs de la maison. Mais l'essentiel reste, pour le lecteur, ce *je* complexe de Célestine, femme à personnalité trouble, dévouée et vicieuse.

Le jeu énonciatif ne s'arrête pas là. Le journal se transforme en une polyphonie de voix, pour reprendre l'expression de Bakhtine. Dans « *cette pluralité de voix* », se mêlent les racontars de *m'am'zelle Rose* et de la mercière qui prennent corps dans le texte. Les potins de ces deux femmes bavardes fournissent à Célestine des éléments rapportés dans son journal.

L'image du personnage se joue à la fois, dans l'extratextuel, le textuel, et l'intertextuel. Elle est prise tout d'abord, dans le référentiel et renvoie à une extériorité qui est celle des conditions des domestiques à l'époque de Mirbeau. Cette image mentale du personnage se situe aussi dans le discursif, elle est construite par le discours de Célestine. Avec les fonctions référentielles et discursives, Mirbeau recourt aussi à la fonction poétique, prise à la littérature du dix-neuvième siècle. Il cherche des échos chez Adèle, dans *Pot-Bouille* de Zola, et d'autres chez Félicité, dans *Un Cœur simple* de Flaubert. Le lecteur participe sans cesse et sous diverses formes aux confidences et aux révoltes de Célestine, qui annonce à plus d'un égard la révolte de Claire, dans *Les Bonnes* de Genet. Il s'agit de ce qu'on peut appeler « *l'épaisseur intertextuelle* », notion empruntée à Mikhail Bakhtine et définie par Julia Kristeva : tout texte est la transformation d'autres textes. Car la figure romanesque est rarement conçue comme création originelle, elle rappelle plus ou moins implicitement, d'autres figures issues d'autres textes, bien que Célestine se présente comme un personnage qui se démarque des autres en se donnant au jeu grossier des sens et des scènes obscènes.

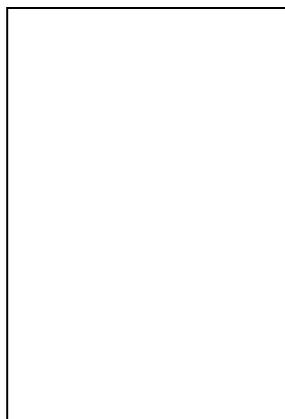
2. L'ENTRE-DEUX DE L'ONOMASTIQUE LITTÉRAIRE

La continuité de la vision de Célestine est décrite par le recours à l'emploi du pronom personnel *je*, alors que sa discontinuité est représentée par l'usage des différents prénoms qui lui sont attribués. Mirbeau constitue ainsi un système de lecture, en semant de nombreux indices qui incitent à conduire une réflexion de ce type sur les pouvoirs du langage et le sens des noms propres.

La femme de chambre vit dans l'entre-deux de l'onomastique littéraire, elle s'appelle Célestine, nom noble caractérisé par des sonorités longues, une relation du signe et de son contraste. Or, Célestine fait ainsi écho à Célestin, ordre religieux institué vers 1254 par Célestin V, et qui suit les règles de saint Benoît. L'association se poursuit, Célestin / Célestine / femme d'un ordre religieux / moralité stricte. Célestine connote aussi « céleste », relatif à ciel, aérien, paradis et azur. Son prénom donne l'image mentale d'une messagère céleste et d'un ange. Mais Célestine est démoniaque, infernale et vicieuse. Par antonyme, son prénom entraîne le lecteur au cœur du système nerveux du personnage et lui fait sentir jusqu'à la moelle ses perversions telles qu'elles sont influencées par sa condition et son milieu.

Célestine a pour surnom Marie, prénom à valeur symbolique, donné en France à toutes les bonnes. « *Je vous appellerai Marie, si vous le voulez bien... C'est très gentil aussi, et c'est court... Et puis toutes mes femmes de chambre, je les ai appelées Marie. C'est une habitude à laquelle je serais désolé de renoncer* ». Ce prénom dans la culture bourgeoise française est à lui seul la figure de la servitude. Toutes les personnes qui le portent ont le même destin. Qu'il soit donné en français ou en anglais, ce prénom est le symbole d'une référence. Car nommer, c'est aussi agir sur celui qu'on désigne. « *Célestine n'est-ce pas ? Ah ! Je n'aime pas du tout ce nom... Je vous appellerai Mary, en anglais... Mary, vous vous souviendrez ?... Mary, oui... c'est plus convenable...* » (p. 267), Mais Marie est le prénom de la sainte Vierge de Nazareth, visitée par l'ange Gabriel qui lui annonce qu'elle sera la mère du Sauveur. C'est le prénom de la vertu et de la grâce. Dans cette chaîne de contrastes, le journal stipule un monde possible par l'emploi de désignateurs multiples.

Toujours sur le même élan, et pour éclairer davantage ses dires, Célestine s'appuie sur le cas d'une autre bonne, qu'on allait placer chez une bourgeoise riche et rêche qui s'adresse à elle de la manière suivante : « *Jeanne, dit-elle... ça n'est pas un nom de domestique... C'est un nom de*



Dessin de Jean Launois.

jeune fille. Si vous entrez à mon service, vous n'avez pas la prétention, j'imagine, de garder ce nom de Jeanne ?... » (p. 347). Les domestiques n'ont pas le droit d'avoir un nom à eux, comme le signale Célestine, « *parce qu'il y a, dans toutes les maisons des filles, des cousines, des chiennes, des perruches qui portent le même nom que nous* » (p. 267).

Marie et Mary, la servante, la bonne à tout faire et la domestique, sont des noms considérés comme synonymes et confèrent au roman un supplément de sens. Les dénominations données à Célestine s'opèrent dans un ensemble plus vaste qui règle ce qu'on pourrait appeler des types d'occurrences dans le roman. Célestine apparaît comme le support d'identités multiples qui viennent enrichir sa coloration psychologique et ses caractéristiques sociales. Car la désignation par le nom propre de Célestine n'est pas permanente dans le journal. Or, dès le titre donné au journal, nous constatons que Célestine est désignée par sa fonction. Cette mise en relief n'est pas sans pertinence dans la construction du personnage. D'ailleurs, la saisie de Célestine dans le corps textuel se signale surtout par le recours fréquent à des anaphoriques qui déterminent le personnage dans ses dénominations et le conçoivent comme indissociable de sa fonction.

En se basant sur ce qui vient d'être démontré, nous ne pouvons négliger la signification du second prénom Marie, donné à Octave-Marie-Henri Mirbeau, prénom qui l'affuble d'un côté féminin et le situe dans l'entre-deux. L'onomastique permet une organisation de la typologie du personnage. Elle est un jeu subtil entre le signifiant et le signifié, entre le personnage nommé et son discours

3. L'ENTRE-DEUX DU PERSONNAGE

La lecture est située à mi-chemin entre réel et fantasme, elle relève d'un espace intermédiaire qui amène à repenser le personnage (Célestine) entre intérieur et extérieur, social et privé, désir et réalité.

Disons, que c'est à travers les autres que Célestine prend conscience d'elle, ce sont eux qui la définissent et la contredisent comme unité. Dans le cas de Célestine, la perception des autres envers elle se fait dans une vision négative. Car, selon la théorie du personnage donnée par Bakhtine et mentionnée par Vincent Jouve dans son livre *L'Effet-personnage dans le roman*, un sujet ne peut pas former une totalité sans les éléments *transgrédients* qu'apporte autrui.

Ce terme *transgredient* est emprunté dans un sens complémentaire à celui d'ingrédients pour désigner des éléments de la conscience qui sont extérieurs au personnage, mais nécessaires à sa construction. En tant que bonne, Célestine est considérée par ses employés comme un être négatif, un objet de curiosité dans les endroits où elle est placée. Nous donnons à titre d'exemple, le cas de Madame de Tarves qui examine Célestine dans tous les sens avant de décider de la prendre dans son service : « *Allons... elle n'est pas mal... elle est assez bien...* » (p. 278). La dénonciation de l'état domestique y prend un ton très fort : « *On prétend qu'il n'y a plus d'esclavage... Ah ! Voilà une bonne blague, par exemple. Et les domestiques, que sont-ils donc, eux sinon des esclaves ?* ». Mais elle ne tarde pas à se résigner comme s'il s'agissait d'une fatalité : « *D'être domestique, on a ça dans le sang...* »

Dans le déroulement des événements, Célestine est conduite vers cette négativité. Elle se présente ballottée dans l'entre-deux. Elle oscille entre un être normal et un être disparate, entre le peuple dont elle vient et la bourgeoisie où elle tend. Célestine est considérée comme un « *monstrueux hybride humain* ». Elle se trouve déstabilisée et n'est conforme ni à elle-même, ni à ses patrons. Elle a perdu du peuple la spontanéité et la générosité, elle a gagné des bourgeois les vices odieux. Vivant dans cette bâtardise, Célestine finit par perdre son identité.

Après nous être référée au mode de présentation de la femme de chambre chez Mirbeau, nous remarquons que les outils proposés ne visent pas à rendre compte de la réception globale du personnage. Nous allons essayer de suivre Célestine d'un bout à l'autre de son journal.

Célestine est assurée qu'elle n'aurait pas eu, comme femme, le même succès qu'elle a comme femme de chambre. Dans ce métier de la domesticité, elle exerce un charme particulier sur les hommes, qui ne tient pas seulement à elle, mais au milieu où elle vit. Elle met en scène le rôle des amours ancillaires dans une société déterminée. Elle s'interroge sur son métier et constate que, dans certaines places qu'elle a occupées,



Dessin de Jean Launois.

elle n'était pas une vraie femme de chambre. « *Je ne sais pas ce que je suis ici... et quelles sont mes attributions... et pourtant habiller, déshabiller, coiffer, il n'y a que cela qui me plaise dans le métier... J'aime à jouer avec les chemises de nuit, les chiffons et les rubans, tripoter les lingeeries, les chapeaux, les dentelles, les fourrures, froter mes maîtresses après le bain, les poudrer, poncer leurs pieds, parfumer leurs poitrines, oxygéner leurs chevelures, les connaître, enfin, du bout de leurs mules, à la pointe de leur chignon, les voir toutes nues... De cette façon, elles deviennent pour vous autre chose qu'une maîtresse, presque une amie ou une complice, souvent une esclave...* » (p. 48). C'est dans l'intimité que Célestine, de par son métier, prend sa revanche sur sa maîtresse. Tantôt, elle communique avec elle avec une intelligence secrète, et tantôt elle la domine. En tout cas, elle la perçoit comme le symbole d'une société apparemment frivole et volontiers grivoise. Imprégnée, elle-même, du démonisme du *Modern Style d'Éros*, Célestine se trouve de plain-pied avec le symbolisme satanique de la féminité tel qu'il se reflète dans la littérature décadente de l'époque.

En déclarant les raisons qui lui font aimer son métier, Célestine se meut parmi des représentations érotiques, des fantasmes et un langage spécifique. Dans ce sillon d'une vie aux mœurs faciles et aux vices multiples, Célestine raconte cette manière de se donner à ses maîtres et en brosse toute une galerie de portraits et de vices sexuels. Dans l'évocation de tous ses souvenirs, son rapport à ses maîtres diffère du rapport d'une prostituée. Chez elle, il y a un don gratuit de soi, alors que chez une prostituée, il s'agit de l'échange du corps contre de l'argent. « *C'est plus fort que moi, je ne puis demander d'argent, à qui me donne du bonheur* » (p. 20). Fascinée par l'éveil de ses pulsions et de ses fantasmes, Célestine s'offre à ses maîtres avec générosité. Elle considère que l'une de ses tâches est de combler les failles du couple et d'aider à maintenir le fragile équilibre des familles.

L'amour et son accomplissement sexuel sont nécessaires pour cette jeune paysanne qui débarque à Paris et qui dissimule son vertige devant l'empire des sens, offrant sa sensibilité aux multiples sollicitations du désir avec tout l'esprit libertin de la fin du siècle. Ce roman-journal trouve des échos cent ans après, dans le premier roman de Jennifer Kouassi, *Pourvu que tu m'aimes*, sorti chez Grasset en 2000 et qui renoue avec les charmes de la décadence. Annoncé comme un récit séduisant

de l'initiation à l'amour, d'une jeune métisse déracinée, le roman de Kouassi est empli de références à *La Dame aux lèvres rouges* de Jean Lorrain et au *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau.

Célestine décide, chez les Lanlaire, de tenir un journal pour se consoler d'être si mal tombée dans ce coin de province où les maisons sont comme « *des nids à rats* » et les églises comme « *des granges ou des cabarets de village* ». Elle oppose ce milieu de « *mornes fantoches* » aux chics lieux parisiens. Les événements et les réflexions sont consignés en dix mois et demi sous la forme d'un journal intime conçu comme redite et discontinuité. Exprimant sa haine pour tous ceux qui l'ont exploitée dans ses années de service, Célestine recourt aux mots, et défoule toute la violence qui bout en elle.

À chaque nouvelle place qu'elle occupe, Célestine décrit une nouvelle figure de l'adultère. C'est une galerie de perversions allant de Biscouille, Jean et Joseph aux Messieurs Rabour, Xavier, Georges, Lanlaire, William et le capitaine Mauger, pour ne citer qu'eux.

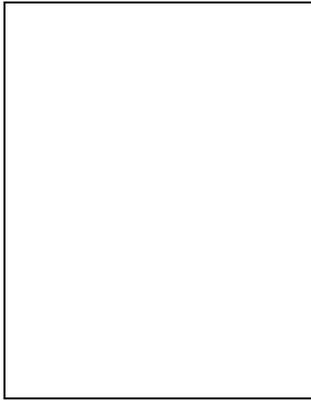
Elle décrit l'homosexualité masculine ou féminine et les scènes de voyeurisme (chapitre VI), des phénomènes de transferts (chapitre XII : « *petite putain, tu sens maman* »), le fétichisme au chapitre premier, ou bien le sadisme dans les attaques du maître par derrière soulevant ses jupes tandis qu'elle se penche pour épousseter quelque chose. Toute violence sexuelle est une fascination nouvelle pour Célestine

Signalons sa première expérience avec le vieux Biscouille, le contremaître d'une sardinerie, « *aussi malodorant qu'un bouc* » (p. 112), elle accepte le viol à l'âge de douze ans et, chose étrange, elle est reconnaissante à l'agresseur. Énumérons sa sympathie pour Jean, le valet de chambre de la comtesse Fardin, avec qui elle court les bals publics et les théâtres ; et sa fascination pour Joseph, connu pour son antisémitisme, qui travaille comme maître-cocher, chez les Lanlaire, dernière place où elle a échoué, avant de se marier avec Joseph et de s'installer à Cherbourg. Elle devient maîtresse à son tour et vit dans l'imitation de ses propres maîtresses en se montrant de toute dureté avec ses servantes. L'énigmatique personne de Joseph l'inquiète et l'intéresse. « *Souvent, j'ai vu des choses effrayantes passer dans l'eau trouble, dans l'eau morte de ses yeux* » (p. 200). Elle lui trouve une complicité qui ne commence qu'après la nouvelle du viol de la petite Claire et du meurtre qui a suivi : « *Joseph s'interpose tellement entre tout mon*

passé et moi, que je ne vois pour ainsi dire que lui... et que tout ce passé, avec toutes ses figures vilaines ou charmantes, se recule de plus en plus, se décolore, s'efface... » (p. 320).

Mais ce passé, qui se retire petit à petit de la conscience de Célestine, est transcrit dans son journal, où elle s'attarde avec délectation à décrire la sexualité fétichiste de Monsieur Rabour dès l'ouverture du journal. Elle mentionne que, pour ce nouveau maître, ses bottines sont devenues sa doublure sexuelle : « *Chaque soir avant de vous coucher, vous porterez vos bottines dans ma chambre... vous les placerez près du lit, sur une petite table, et, tous les matins, en venant ouvrir mes fenêtres... vous les reprendrez* » (p. 16). Monsieur Rabour prend un plaisir délirant sous forme d'hallucination à lécher la bottine de Célestine : « *Oh ! Marie... Marie... tes petites bottines... donne-les-moi tout de suite* » (p. 39). Ainsi, les bottines en relation avec les pieds sont surestimées et Célestine est rendue désirable par ses sales bottines couvertes de crottes. Or, Freud explique que, dans le fétichisme des pieds, ce sont les pieds malodorants et sales qui deviennent objet sexuel. D'ailleurs, dans l'adaptation à l'écran du *Journal d'une femme de chambre* par Buñuel, les bottines sont représentées en une paire de phallus animés et possédés d'une vie propre. Lacan montre aussi, que l'objet fétiche n'a pas valeur de métaphore, comme le symptôme hystérique par exemple, mais qu'il est constitué de façon métonymique, élément constitué le plus souvent par déplacement.

Célestine relate ses souvenirs avec Monsieur Xavier qui n'avait point de sentiments : « *En dehors de la chose, je n'existais pas pour lui, et la chose faite... va te promener... il ne m'accordait plus la moindre attention. Jamais il ne m'adresse une parole émue, gentille, comme en ont les amoureux dans les livres et les drames* » (p. 283). Ce rapport amoureux avec Monsieur Xavier va jusqu'à la servitude. Ce jeune maître l'oblige à lacer ses souliers et escroque ses économies pour les dépenser avec les femmes du bordel dont la débauche l'attire. Célestine, dans sa relation avec Monsieur Xavier, accorde une place privilégiée à son activité sexuelle. Elle considère l'amour comme une espèce de contagion affective transmise par les livres et le langage. Dans son livre *De l'amour*, Stendhal, lui aussi, montre que l'amour est dépendant de la littérature.



Dessin de Jean Launois.

L'abnégation totale de Célestine en amour se manifeste pour son maître Georges, malade de la tuberculose. C'est elle qui l'initie à l'amour jusqu'au jour où il rend sa vie dans ses bras au paroxysme du désir. « *Je vis mousser à ses lèvres un gros immonde crachat sanguinolent... donne... donne... donne... ! Et j'avalais le crachat avec une*

avidité meurtrière » (p. 160). Dans sa relation avec Georges, Célestine célèbre Éros et Thanatos, c'est-à-dire le triomphe du désir charnel indissociable de la mort. Ce qui est touchant, c'est l'attachement sincère de Célestine pour son maître, qui lui a fait aimer la poésie de Victor Hugo et de Charles Baudelaire et qui lui disait : « *Pour aimer les vers, il suffit d'avoir une âme... une petite âme toute nue, comme une fleur... les poètes parlent aux âmes des simples, des tristes, des malades... et c'est pour cela qu'ils sont éternels [...]* et toi petite Célestine, souvent tu m'as dit des choses qui sont belles comme des vers » (p. 155). Célestine reconnaît que c'est grâce à son *Monsieur Georges* qu'elle a conservé un goût passionné pour la lecture et un élan pour des choses supérieures à son milieu social et à elle-même : « *Si, tâchant de reprendre confiance en la spontanéité de ma nature, j'ai osé, moi ignorante de tout, écrire ce journal, c'est à Monsieur Georges que je le dois* » (p. 156).

Chez ses jeunes maîtres, sans bêtes ni enfants, Célestine est courtisée dès son arrivée par Monsieur William qui se montre charmant, galant et empressé. Il lui fait sous la table des agaceries délicates et l'attire vers lui : « [Il] *me souffla dans l'oreille des choses d'un raide... Ah ! Ce qu'il était effronté* » (p. 316). Quant au capitaine Mauger, « *espèce de grotesque et sinistre fantoche* » (p. 315), il lui propose de la prendre à la place de Rose, sa bonne à tout faire, et la regarde d'un air malicieux et amoureux : « *Allons... fait-il tout d'un coup... allons droit au but... parlons carrément... en soldat... Voulez-vous prendre la place de Rose?... elle est à vous...* » (p. 315). Ces variantes procèdent par alluvions successives, comme le signale Pierre Micheliⁱⁱ.

La vue de ses maîtres éveille en elle, des idées, des images et des désirs qui la persécutent le reste de sa journée. Car son souhait est de réveiller le désir de Monsieur et de se refuser à lui par la suite, son objectif étant de rendre jalouse Madame. Elle essaie de séduire Monsieur Lanlaire par exemple, pour se venger de sa maîtresse et l'abandonne lorsqu'elle constate que Madame n'est pas jalouse. Elle ne peut s'empêcher de s'écrier, non sans amertume, au chapitre XVI de son journal : « *Ah ! Oui ! Les hommes !... Qu'ils soient cochers, valets de chambre, gommeux, curés ou poètes, ils sont tous les mêmes... des crapules !...* » (p. 422).

Dans son journal, Célestine ne se limite pas à décrire la perversité de ses maîtres, mais énumère les vices de ses maîtresses. Il y a plus d'humour dans les portraits faits de ses maîtres et plus de haine dans la description de ses maîtresses : « *On n'imagine pas combien il y en a qui sont salopes, même parmi celles qui, dans le monde, paraissent les plus sévères* » (p. 21). Elle se rappelle sa première maîtresse, présidente d'un comité religieux, mais cela ne l'empêchait pas de s'envoyer en l'air à la moindre occasion. Puis, elle évoque l'avant-dernière maîtresse, qui l'oblige à lui tâter la poitrine et les hanches : « *Elle comparait les parties de son corps aux parties correspondantes du mien, avec un tel oubli de toute pudeur que, gênée, rougissante, je me demandais si cela n'était pas un truc de la part de Madame et si, sous cette affliction de femme délaissée, elle ne cachait point l'arrière-pensée d'un désir pour moi* » (p. 55). Célestine parle aussi de sa maîtresse, Madame Charrigaud, qui a eu des aventures vulgaires avant son mariage et qui avait pour métier de poser comme modèle : « *Une femme qui se mettait toute nue devant les hommes... qui n'étaient même pas ses amants* » (p. 226). Célestine trace un portrait cynique de Madame Lanlaire, qui a des yeux très froids, très durs, « *des yeux d'avare, pleins de soupçons aigus et d'enquêtes policières* » (p. 21). Notons au passage l'exclamation très significative de Célestine à propos de ses maîtres et maîtresses : « *Ah ! Non, ce qu'ils sont hypocrites, chacun dans leur genre !* » (p. 22).

Célestine décrit l'intimité de ses employeurs avec un certain voyeurisme qui s'appuie sur la description détaillée de la sexualité manifeste et du crime : « *Ah ! Vrai !... Est-ce rigolo, tout de même, qu'il existe des types comme ça ? Et où vont-ils chercher toute leur imagination, quand c'est si simple, quand c'est si bon de s'aimer gentiment... comme tout le monde* »

(p. 18). Elle s'enfonce avec un plaisir trouble dans ce monde sans barrières, où tout paraît possible. Mais le voyeurisme est aussi du côté du lecteur qui par intrusion rentre dans cette vérité sans masque. Nous ne pouvons que répéter, après Pierre Michel : « *Le journal de Célestine est d'abord une belle entreprise de démolition et de démystification. Mirbeau y donne la parole à une chambrière, qui perçoit le monde par le trou de la serrure et qui ne laisse rien échapper des "bosses morales" de ses maîtres. Il fait de nous des voyeurs autorisés à pénétrer au cœur de la réalité cachée de la société, dans les arrière-boutiques des nantis, dans les coulisses du théâtre du beau monde*ⁱⁱ. »

L'alibi culturel permet ainsi de se plonger dans la lecture de Mirbeau, auteur libertin de la littérature décadente, ouvrant la voie à des gratifications plus ambiguës. Le lecteur s'investit sans scrupules et sans la moindre réticence dans l'intimité des demeures où Célestine a servi. Grâce à la projection de ce « *personnage-prétexte* », le lecteur peut revivre des intérêts primitifs liés au sexe, à l'argent et à la mort dans la société de la fin du siècle. Dans ce mode de réception, le lecteur a besoin de voir en Célestine la pièce d'un projet intellectuel et la figuration d'une personne. Il y a, pour ainsi dire, un jeu sur l'intellectuel pour libérer le fantasme. En effet, lorsque nous lisons ce journal écrit à une autre époque, il est possible d'excuser les plaisirs plus ou moins avouables par la distance qui nous en sépare. Car, pour jouir sans compromission d'un personnage, on ne doit pas se sentir impliqué.

Mais tout le drame de Célestine reste son roman familial : mort tragique de son père durant qu'il exerçait son métier de pêcheur, mère prostituée et ivre, sœur qui fait « *la sale noce avec les matelots* » et frère disparu en Chine. Célestine, fille d'une mère coupable, est une enfant du diable. Elle reste seule avec sa mère qui la maltraite : « *Une folie de destruction l'agitait... sans écouter mes prières et mes cris, elle m'arrachait du lit, me poursuivait, me piétinait, me cognait aux meubles, criant : "Faut que j'aie ta peau !... Faut que j'aie ta peau !"* » (p. 111).

Sous les subites descentes dans l'ignoble, se cache, chez Célestine, une âme d'enfant qui a été privée de l'enfance et qui n'a connu que le déchirement et l'humiliation : « *Il suffit qu'on me parle doucement, il suffit qu'on ne me considère point comme un être en dehors des autres et en marge de la vie, comme quelque chose d'intermédiaire entre un chien et un*

perroquet, pour que je sois, tout de suite émue... et tout de suite, je sens revivre en moi une âme d'enfant»... (pp. 148-149). Oui, il suffit de lui parler gentiment, pour qu'elle oublie ses haines et sa révolte et pour qu'elle éprouve envers ceux qui lui parlent humainement de l'amour et de l'abnégation.

Marquée par une pareille enfance et par une telle autobiographie, Célestine trouve son salut dans le recours à sa plume. Son journal lui permet de dépasser son aliénation. Il est un *baromètre* de ses sentiments, une réserve de ses souvenirs et un terrain d'entraînement pour l'écriture. Or, nous constatons que Célestine a fait du chemin : considérée comme un objet social dans sa position de servante, elle est devenue, par la rédaction de son journal, un sujet promu au rang d'écrivain.

Octave Mirbeau a fait tenir à Célestine son journal pour montrer que l'humain est un être de culture et non seulement d'instinct. Pour cela, elle a œuvré au quotidien dans un journal où les mots ne sont pas sans importance ni sans influence. Nous y lisons l'histoire d'une vie, où l'exceptionnel et l'ordinaire, ne s'opposeraient plus. Ce qui nous frappe surtout chez cette femme, c'est sa volonté de rester femme subalterne jusque dans l'écriture et de ne pas opposer celle-ci à l'expérience quotidienne. La vie d'une femme de chambre entre dans l'art et fait naître l'extraordinaire de l'ordinaire même.

Carmen BOUSTANI

Professeur à l'Université libanaise de Beyrouth (Liban)

BIBLIOGRAPHIE

Fraisse, Geneviève, *Femmes toutes mains, essai sur le service domestique*, Paris, Seuil, 1979.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.

Jouve, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1999.

Michel, Pierre, « Mirbeau et *Dans l'antichambre* », in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998.

Michel, Pierre, *Octave Mirbeau*, brochure publiée grâce à une subvention du Ministère de la Culture, textes de l'exposition réalisée sous la dire

i. Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Le Livre de Poche, 1986, p. 15,

ii. Voir son article « Mirbeau et *Dans l'antichambre* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998.

iii. *Octave Mirbeau*, brochure parue sous la direction de Pierre Michel, Société Octave Mirbeau, Angers, 1998, pp. 14-15