

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE : SATIRE, PASSION ET VERITE

1. L'*ethos* satirique

Aristote explique l'origine des genres littéraires à partir de l'*ethos* de chaque auteur. Au chapitre IV de *La Poétique*, où Aristote fait référence à la tendance mimétique universelle qui est à l'origine de la poésie, on peut lire : « Puis la poésie se divisa suivant le caractère propre de chacun : les auteurs graves représentaient des actions de qualité accomplies par des hommes de qualité, les auteurs plus légers celles d'hommes bas, en composant d'abord des blâmes, comme les autres composaient des hymnes et des éloges » (1980 : 48b 20). C'est de cette idée que naît sa conception éthico-hiérarchique des genres littéraires : ainsi la tragédie est l'imitation des hommes supérieurs, la comédie, elle, des hommes inférieurs, l'une voulant « représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels » (*ibid* : 48a 16). L'élévation et le rabaissement de l'homme constituent donc, les principes éthiques à partir desquels s'élaborent la distinction entre la tragédie et la comédie. Si dans l'élévation l'éloge est nécessaire, dans le rabaissement on recourt au blâme ; celui-ci caractérise spécialement la satire et plus concrètement la satire-invective née des vers iambiques (*ibid* : 48b 28-32)

Mirbeau romancier, essayiste, dramaturge, critique d'art, apparaît toujours et surtout comme un homme indigné, intransigeant, rebelle et infatigablement prêt à lutter pour un idéal de justice. *L'Abbé Jules*, *Le Journal d'une femme de chambre*, les *Contes Cruels* ne constituent-ils pas des œuvres dans lesquelles cette indignation se manifeste, essentiellement sous sa forme satirique ? En effet, à travers cette dimension satirique transparait un Mirbeau virulent – et pas vraiment l'homme léger, qualificatif qu' Aristote réserve aux auteurs enclins aux genres bas – démystificateur des dogmes et des conventions sociales, un homme qui ne cessera jamais de revendiquer une profonde liberté individuelle.

En conséquence, son œuvre est une œuvre polémique, indignée et, par là-même, traversée par un profond désir satirique. *Le Journal d'une femme de chambre* constitue, me semble-t-il, un exemple paradigmatique de cet esprit de Mirbeau. La position de Célestine y est fondamentale : elle voit la vie de l'intérieur, sans masques ni subterfuges. Ses déambulations picaresques offrent le prétexte à une « mise-en-scène » de cette constante dichotomie entre l'apparence et la réalité à partir de laquelle sont dénoncés sans complaisance tous les vices humains, et plus particulièrement celui qui dans ce roman représente la cible privilégiée de l'auteur : la profonde perversité intrinsèque de l'homme. Ce vice est, sans aucun doute, un des thèmes nucléaires de ce roman, dans lequel, en outre, se reflète l'idéologie décadentiste.

En fait, la perversité constitue un des traits communs à certains héros décadents, telle qu'elle nous apparaît, par exemple, dans le héros du *Sous-Sol* de Dostoïevsky, qui dès les premières pages se définit comme « un homme méchant et déplaisant ». C'est ce postulat de base qui détermine la rhétorique agressive du *Journal d'une femme de chambre* et trouve, ainsi, dans la vitupération, l'attaque et l'insulte quelques manifestations exemplaires – manifestations caractéristiques de la satire héritière de l'esprit de Juvénal. Comme l'affirme Guilhamet, « la satire, en vers ou en prose, est l'opposé du panégyrique ; elle condamne plus qu'elle n'éloge » (1987 : 22). En définitive, la satire ne constitue-t-elle pas l'unique alternative qui reste à l'univers romanesque de Mirbeau tant peuplé de vices et dépourvu de vertus ? Mirbeau pourrait faire siens ces mots de Juvénal qui affirme dans la première satire : « difficile de ne pas écrire des satires » (1992 : 25). *Le Journal d'une femme de chambre* est réellement une longue présentation de l'homme dépourvu de vertus : l'hypocrisie, l'injustice, la perversité, l'avarice, la haine et l'oisiveté entre autres vices caractérisent les personnages de ce roman. Et ces thèmes, tant communs à l'univers romanesque de Mirbeau, sont presque toujours traités à travers l'invective et l'injure.

2. L'injure et la haine

L'ouverture de ce roman illustre bien la rhétorique agressive qui définit les rapports entre les personnages. Célestine, en faisant un bilan de sa vie comme femme de ménage, la réduit à

une vision de « sales âmes ». Madame Lanlaire est une « mégère, pécore, très méchante, très moucharde, très ronchonreuse ; un sale caractère et un méchant cœur » (1984 :49/ 56/ 67), et sa voix est si « aigre, glapissante, qu'on aimerait à faire rentrer dans la bouche d'un coup de poing » (p.71). Cette relation d'animosité et de haine – une haine profonde et inexpugnable de l'être humain – envahit l'espace romanesque et détermine un rapport d'insultes constantes entre les individus.

Une des patronnes de Célestine, qui d'ailleurs n'est pas un modèle de vertu, est qualifiée de « vieille salope » par un des employés. Or, si, les patrons d'une manière générale, méprisent les employés, ceux-ci vouent les mêmes sentiments à leurs patrons – c'est d'ailleurs ce qui fait de Célestine un témoin privilégié, car elle n'apparaît pas comme une victime, mais plutôt comme une accusatrice de la nature humaine éternellement maléfique. Ce qui explique que, si les patrons sont, à l'image de Monsieur Lanlaire, « bêtes », les employés ne le sont pas moins. Dans le magasin de Madame Gouin, où se réunissent les employés (femmes de ménage) du village, on assiste à « un flot ininterrompu d'ordures vomies par ces tristes bouches, comme d'un égout (...) Chacune de ces créatures tassées dans leur chaise comme un paquet de linge sale, s'acharne à raconter une vilénie, un scandale, un crime » (p.93-94). En outre, la population du village apparaît comme un ensemble de « faces abruties par l'ignorance, des bouches fielleuses crispées par la haine » (p. 90). Ainsi Mirbeau prend ses distances par rapport au naturalisme et s'affirme comme une grande figure du décadentisme.

La haine est, de fait, le sentiment qui structure l'univers affectif de ce roman : haine entre patrons et employés, haine au sein du couple, haine entre voisins, haine raciste comme celle de Joseph envers les Juifs. Les couples ne contiennent pas leurs insultes, que ce soit de manière directe, ou par personne interposée, comme quand Monsieur Lanlaire avoue à Célestine que sa femme, « c'est une vache... oui, Célestine... une vache... une vache... une vache » (p.117). Les derniers patrons qu'évoque Célestine, se comportent de façon ridicule, le mari faisant constamment l'objet d'insultes que lui adresse sa femme : « Tu m'emmerdes, à la fin ! (...) tu m'emmerdes (...) Misérable, fripouille, maquereau, sale maquereau » (p.419-420). A propos de ces derniers, Célestine ajoute : « Ils étaient rivés l'un à l'autre, celui-ci par son intérêt, celle-là par sa vanité (...) Mais, comme dans le fond, ils se détestaient, en raison même de ce marché de dupes qui les liait, ils éprouvaient le besoin de le dire, de temps à autre, et de donner une forme ignoble, comme leur âme, à leurs déceptions, à leurs rancunes, à leur mépris » (p.416). Les voisins Lanlaire et le capitaine « se haïssaient sauvagement ». Aux yeux du capitaine, Monsieur Lanlaire n'est rien d'autre qu'une « fameuse crapule » (p.120-121). Rose est une source inépuisable de « fiel concentré, de rancunes et de mépris » (p.93) et sa médisance n'épargne aucun des villageois. Le capitaine, qui semble apprécier la dévotion et l'attention que Rose lui voue, n'hésite pas à l'injurier, après sa mort, de la forme la plus odieuse, en l'accusant d'avarice, de jalousie et de son énorme fainéantise. En fait, après la lecture du *Journal d'une femme de chambre*, nous pourrions dire, comme Voltaire, « que la satire est sans yeux pour tout ce qui est bon ».

La haine contribue, ainsi, à la dimension « pathique » de la satire mirbellienne, aspect qui me semble important si nous considérons le *pathos* comme « ce vers quoi tel ou tel homme tend naturellement, par disposition naturelle, ce par quoi il est disponible et orienté » (Meyer,1991 :33). La haine, en tant qu'émanation du mal, est, comme dit Aristote dans la *Rhétorique* (dans son étude sur les passions), une passion incurable, un désir de faire du mal, aspect mis en évidence par la comparaison qu'établit cet auteur entre la haine et la colère ; la haine s'exerce de manière indistincte sur tout et sur tous, à l'opposé de la colère qui retombe sur une personne déterminée ou un objet particulier : « la colère résulte d'offenses intéressant notre personne ; mais la haine peut être ressentie même sans aucune raison personnelle (...) De plus la colère s'adresse toujours à un individu, par exemple à Callias ou à Socrate ; mais la haine peut être ressentie contre toutes les classes (...) Le temps peut guérir la colère ; la haine est incurable » (1967 : 1382a). Aristote confirme cette dimension « fataliste » de la haine : « la colère est un désir de faire de la peine ; la haine un désir de faire du mal ; (...) La colère s'accompagne de peine ; la haine, point ; car celui qui est en colère ressent de la peine ; celui qui hait n'en ressent aucune » (*ibid.* : 1382a). N'y voit-on pas une façon d'expliquer le comportement brutal de Célestine envers certains patrons qui ne lui ont manifesté pourtant que des preuves d'amitié, comportement qu'elle explique comme « une perversité qui me pousse à rendre irréparables des riens... Je n'y

résiste même pas, même quand j'ai conscience que j'agis contre mes intérêts, et que j'accomplis mon propre malheur » (1984 : 80). Perversité et désir d'autodestruction apparaissent, de fait, intimement liés, surtout quand il s'agit de l'extériorisation d'une force impulsive qui transcende la rationalité, comme l'affirme Célestine dans ce même passage. Quelle est cette impulsion qui transforme Célestine sauveuse de vies en destructrice de celles-là, quand, par exemple, elle se laisse impliquer avec Georges, tout en sachant que cette relation pourra ruiner la santé de celui-ci et la sienne en courant le risque d'être contaminée ?

3. Satire et anti-utopie

Cette conception de la perversité comme inhérente à l'être humain – nous ne pouvons oublier, ici, la défense (et l'illustration) du crime comme acte naturel, faite dans les *Contes Cruels* – devient l'élément dominant qui marque le caractère cyclique et redondant du roman. Dès le début de celui-ci, Célestine reconnaît l'existence de cette loi universelle et immuable qui régit le monde. Tous les êtres qu'elle a rencontrés possédaient de « sales âmes » et l'espoir de pouvoir rencontrer quelqu'un de meilleur reste pratiquement nul et vain. Ainsi, son aventure est marquée par une confrontation permanente avec les mêmes vices et bassesses humaines et par une répétition du même spectacle. D'ailleurs, si à la fin du roman elle trouve le bonheur auprès de Joseph, elle n'en est pas moins convaincue qu'il est un assassin et un voleur.

L'anti-utopie constitue véritablement un des aspects qui définissent le plus clairement la satire et qui déterminent son caractère cyclique ; ainsi Gulliver apprend au cours de ses voyages, et surtout lors de son dernier séjour au pays des « Houyhnhms », que la nature de l'homme tout autant que celle des singes, les « Yahoos », est profondément maléfique. Les hommes s'identifient pleinement au singe considéré par Gulliver comme un animal dominé par la haine, abject, méchant, rancunier et lâche. A tel point que, quand Gulliver rentre chez lui, il voit en sa famille une tribu de « Yahoos », dont il s'éloigne avec répugnance pour préférer la compagnie sympathique de deux chevaux avec lesquels il entretient de longues conversations. Semblablement, quand Candide se rend compte enfin du caractère utopiste de Pangloss et demande à Martin si les hommes ont toujours été meurtriers, perfides, ingrats, celui-ci lui répond : « Croyez-vous que les éperviers aient toujours mangé des pigeons quand ils en ont trouvé ? Oui, sans doute, dit Candide. Eh bien, dit Martin, si les éperviers ont toujours eu le même caractère, pourquoi voulez-vous que les hommes aient changé le leur ? » (1983 : 83-85). Ainsi Candide se voit condamné à une suite de malheurs et, si sa situation finale demeure moins tragique que celle de Gulliver, elle a cependant perdu le caractère idyllique du début du conte. Sans aucun doute la nature humaine condamne l'homme à la frustration, à la déchéance, au mal, et l'aventure de Célestine – le voyage du *picaro* qui lui fait traverser de multiples espaces qui présentent toujours la même configuration – ne fait que réaffirmer ce caractère immuable de l'univers.

4. Satire, picaresque et vérité

Le propos fondamental de cette héroïne « *picara* » est, comme elle l'écrit, « de n'employer aucune réticence, pas plus vis-à-vis de moi que vis-à-vis des autres. J'entends y mettre au contraire toute la franchise qui est en moi et, quand il le faudra, toute la brutalité qui est dans la vie » (1984 : 35). Ces paroles de Célestine font écho à celles de l'auteur dans sa dédicace à Jules Huret : « Et ce livre, malgré tous ses défauts, vous l'aimerez, parce que c'est un livre sans hypocrisie, parce que c'est de la vie » (*ibid.* : 30).

En fait, le satiriste se fixe comme devoir et objectif d'exposer la vérité ; la vérité qui se présente tantôt sous une forme fantastique et allégorique, comme dans le cas de Swift et Voltaire, tantôt d'une manière plus directe, comme dans les satires de Juvénal, d'Horace et de Boileau :

« On ne me verra point d'une veine forcée

Même pour te louer déguiser ma pensée » (1934 :18),

déclare ce dernier dans ses célèbres satires. Ce désir de vérité confirme le propos moral du

satiriste : celui de corriger les vices humains. C'est pour cette raison que Charles Sorel, à propos des romans satiriques et comiques, dit qu'ils « nous semblent plutôt des images de l'Histoire que tous les autres ; les actions communes de la Vie étant leur objet, il est plus facile d'y rencontrer la Vérité » (1654 :169). Plus encore, Sorel les qualifie d'anti-romans, c'est-à-dire, de romans qui s'insurgent contre les romans pastoraux, héroïques et de chevalerie, qui se voient réduits à leur statut de fiction. En effet, l'anti-roman – dont le roman picaresque est un exemple – est vraisemblable et s'adresse à « ceux qui, ayant à demeurer dans le Monde, ont besoin de savoir ce qui s'y fait, afin de se déniaiser » (1654 : 175).

Dans le droit fil de la tradition picaresque, *Le Journal d'une femme de chambre* se présente comme une forme littéraire antidote de la fiction. Sous quelle forme se manifeste cette négation de la fiction dans l'œuvre de Mirbeau ? Elle est surtout présente dans les distances qu'il prend à l'égard de la littérature psychologique et sentimentale que Paul Bourget symbolise. Le grand apprentissage de Célestine lui fait dire que les livres de Paul Bourget sont « conçus dans cet état d'âme que je connais bien pour l'avoir éprouvé quand, éblouie, fascinée, je pris contact avec la richesse et le luxe... J'en suis revenu, aujourd'hui... et ils ne m'épatent plus » (1984 :164). Pour cela même, ses livres sont « faux et en toc » (p. 164). Le luxe et la richesse ne constituent qu'une apparence trompeuse à laquelle s'oppose le regard démystificateur de Célestine : « Souvent quand on va au fond des choses, quand on retourne leurs jupes et quand on fouille dans leur linge... ce qu'elles sont sales !... Quelquefois à vous soulever le cœur de dégoût... (p.49-50). Célestine sait que les hommes « sans fards et sans voiles » n'ont que des « tares, bosses morales » et « rêves ignobles » (p. 55). Ainsi, les livres de Paul Bourget représentent le « mensonge de cette catégorie mondaine, où tout est factice » (p.429).

5. Pour une esthétique de la laideur

Dans cette critique du roman sentimental et psychologique se mêlent des jeux d'opposition qui structurent la dimension satirique du roman : en effet, l'opposition roman sentimental / roman satirique implique une série d'antagonismes : mensonge / vérité, beau / laid, bon / méchant. La satire ne peut décrire la vérité qu'en dépouillant l'univers de ses simulacres et apparences trompeuses, c'est-à-dire qu'en décidant de décrire, de toutes les formes, la laideur et le mal (cela constitue, d'ailleurs, l'un des points essentiels qui permettent de distinguer la satire de la comédie : celle-ci s'oppose au sérieux, tandis que la satire s'oppose au bon) (cf. Guilhamet, 1987 : 8).

Par ailleurs, la laideur et la méchanceté sont deux concepts qui apparaissent intimement liés – si l'œuvre de Mirbeau prend la défense de l'esthétique de la laideur, c'est parce que la laideur est toujours le reflet d'une dimension éthique, que le mal symbolise. De fait, Mirbeau refuse la conception platonicienne de la laideur considérée comme une apparence sous laquelle se cache l'essence qui permet de la transcender. La propre figure de Socrate en constitue, pour Platon, un exemple : Socrate, laid et difforme, est, cependant, doué de qualités intellectuelles qui lui permettent de transcender ses caractéristiques physiques. Dans l'éloge que lui adresse Alcibiade dans le *Banquet*, celui-ci reprend clairement cette idée quand il le compare aux Silènes, boîtes qui, de l'extérieur, ne présentent qu'une vue hideuse, mais qui, dès qu'elles s'ouvrent, exhibent une étonnante beauté (comparaison que Rabelais reprend dans le prologue du *Gargantua*). Le refus de cette conception platonicienne de la beauté dans l'œuvre de Mirbeau implique un refus de sa dimension transcendante, ce qui sous-entend fortement le caractère immanent de la laideur. Si Madame Lanlaire est une belle femme, Célestine sait que cette beauté n'est qu'illusion : « Je connais ces types de femmes et je ne me trompe point à l'éclat de leur teint. C'est rose dessus, oui, et dedans c'est pourri » (1984 : 48). C'est pourquoi la beauté apparente est toujours associée au mensonge, au superficiel, à l'illusion, et tous ceux qui échappent physiquement à la laideur, apparaissent, au fur et à mesure de la réalisation de leur portrait moral, également déformés et grotesques.

Pour Platon, la beauté est « d'une pure et éclatante lumière (...) brillante d'une supérieure clarté (1933 : 250b-d) », parce qu'elle permet d'accéder à la beauté divine, à l'amour, ou bien, comme disait Stendhal, au bonheur. En inversant ces axiomes, nous pouvons affirmer que l'omniprésence du laid dans l'art nous induit, immédiatement, dans le monde du mal. Peindre le mal à travers la laideur, décrire l'idée du mal à travers son apparence sensible, le laid, traduit de la part de Mirbeau un désir d'arracher à l'homme ses nombreux masques –

idée sans aucun doute obsessionnelle chez Célestine et qui apparaît sous une forme récurrente à travers certaines métaphores comme « fard » ou « voiles ».

Si on se rappelle la théorie baudelairienne sur l'artificialité du beau et sur le laid comme catégorie naturelle, on est tenté de classer Mirbeau comme un esthète décadent. Pour Baudelaire, l'art moderne se distingue de l'art classique, entre autres facteurs, par le fait que la première privilégie le « beau, joyeux, noble, grand, rythmique », alors que l'art moderne explore « les dissonances, les discordances, des musiques du sabbat » (1968 : 483-484). Et c'est bien cette exploration que Célestine tente de mener à son terme, avec insistance. Par la revendication acharnée de la vérité – présente dans l'association entre le laid et le mal – Mirbeau s'élève, en outre, contre la conception platonicienne de l'artiste envisagé comme un faussaire et créateur d'objets apparents, « mais sans aucune réalité » (1934 : 596).

6. Satire et indignation

Aristote dit : « Aussi l'art poétique appartient-il aux êtres bien doués ou portés au délire : les premiers se modèlent aisément, les autres sortent facilement d'eux-mêmes » (1980 : 55a 29). C'est d'ailleurs ce qui détermine la forte dimension persuasive des textes de ces auteurs : « Les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions, et celui qui est en proie au désarroi représente le désarroi de la façon la plus vraie, celui qui est en proie à la colère représente l'emportement de la façon la plus vraie » (*ibid.* 55a 29). Cet emportement, ce « délire », ne doivent-ils pas être considérés comme les catalyseurs du sentiment d'indignation qui détermine l'activité satirique ? En effet, Juvénal dit à propos de ses satires : « A défaut de génie c'est l'indignation qui fait les vers » (1990 : 31) ; et Boileau ajoute : « Des sottises du temps je compose mon fiel » (1934 : 17). De même, dans les *Châtiments*, Victor Hugo puise son inspiration dans l'indignation. L'indignation, moteur principal de l'activité satirique, agit sur tout et sur tous comme le spécifie Juvénal : « Tout ce qui agite les hommes, vœux, crainte, colère, volupté, joies, intrigues, oui, tout cela vivra dans mon livre mêlé » (*ibid.* : 31). En définitive, c'est toute cette vie que le regard de Célestine, comme celui de Georges Vasseur, réduit au néant, au ridicule, au grotesque. On voit, ainsi, clairement, la fascination de tout texte satirique pour le macabre et pour le pourri, pour la mort même, ce qui fait du narrateur satirique un nécromant (Domenichelli, 1985 :180).

On pourrait finalement se demander si la vérité exigée par la satire mirbellienne correspond, seulement, à un sentiment profondément moral, ou si elle n'est pas aussi (ou plutôt) le produit machiavélique d'un observateur qui se projette dans les spectacles grotesques observés. Ne peut-on pas soupçonner le « voyeurisme » du narrateur du *Journal d'une Femme de Chambre* de se délecter devant les horreurs du monde ?

En vérité, le narrateur satirique, comme « Narcisse, s'immerge dans l'eau qui lui apparaît fétide » (Domenichelli, *ibid.* :181). Analyste de la société, il ne peut s'empêcher d'y projeter ses propres fantasmes et obsessions. La satire apparaît alors comme un travail de ventriloque et le narrateur satirique se voit condamné à n'écrire que sa propre histoire (*ibid.* :180-182). Sébastien Roch, *L'Abbé Jules*, *Le Jardin des Supplices*, *Le Journal d'une femme de chambre*, *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, en présentant d'une manière constante la même thématique et la même vision du monde, traduisent bien cette présence d'un narrateur satirique qui projette sur le monde un regard indigné, critique et impitoyable. C'est en ce sens que, pour Wayne Booth, la satire reste profondément autobiographique, ce qui lui fait dire, à propos de Sterne, de Swift, d'Erasmus et de Rabelais, que « l'auteur est, en fait, l'objet principal de la satire » (1961 : 229) ; sans aucun doute on peut aisément appliquer cette affirmation à Mirbeau.

Dans son œuvre romanesque, ainsi que dans ses *Combats esthétiques* et ses *Combats politiques*, « c'est un homme que l'on entend, avec sa spontanéité, ses coups de cœur et ses coups de gueule » (Michel/ Nivet, 1993 : 17).

JÉZÉQUEL, Maria da Conceição Ferreira CARRILHO
Université du Minho, Braga, Portugal.

Références des œuvres citées

Aristote, (1980) : *La Poétique*, Paris : Seuil
(1967) : *Rhétorique (Livre II)*, Paris : Les Belles Lettres
Baudelaire, (1968) : *Œuvres Complètes*, Paris : L'intégrale

Boileau, (1934) : *Œuvres Complètes de Boileau*, Paris : Les Belles Lettres
Booth,W. (1963) : *The Rhetoric of fiction* : University of Chicago Press
Domenichelli,M (1985) :« La Satira è De-Costrutiva(decompositiva) », in Brilli, A. : *Dalla satira alla Caricatura*,
Bari : Dedalo.
Guilhamet, L. (1987) : *Satire and the Transformation of Genre*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press
Juvénal, (1992) : *Satires* : Orphée/ La différence
Meyer, M.(1991) : « Introduction » in Aristote : *Rhétorique* :Le Livre de Poche
Michel,P. Nivet,J.F.(1993) : « Introduction » in Mirbeau : *Combats esthétiques* :Séguier
Platon, (1929) : *Le Banquet*, Paris : Les Belles Lettres.
(1933) : *Phedre*, Paris : Les Belles Lettres
(1934) : *La République*, Paris : Les belles Lettres
Sorel, CH.(1664) : *Bibliothèque française*, Paris
Voltaire, (1983) : *Candide* : Le Livre de Poche