

CLAUDINE ET CELESTINE : LES FORMES

DU JOURNAL ET SON FONCTIONNEMENT

Comparer Claudine et Célestine est sans doute une tentative assez hasardeuse. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre Colette et Mirbeau, auteurs si différents l'un de l'autre, séparés par une série de barrières d'ordre existentiel, artistique, idéologique ? Or, en dépit de l'évidente disparité des deux œuvres, force nous est de constater qu'elles sont reliées par un certain nombre de points de rencontre.

Colette et Mirbeau concourent, chacun à sa manière et en son temps, à la métamorphose du genre romanesque, en quête de renouvellement dès la fin du siècle. Les récits de Colette, marqués à la fois par la continuité et la discontinuité des formes d'écriture, se situent au seuil de la tradition et de la modernité. Le thème central de ses écrits est l'échec amoureux du couple, l'amour étant associé à la souffrance et s'interprétant, dans la majorité des cas, comme une menace pour l'autonomie des personnages. La nouveauté de Colette réside, entre autres procédés, dans le renversement de l'optique traditionnelle : la femme, dotée de caractéristiques positives, forte de son refus du monde masculin hostile, devient le sujet d'un univers dans lequel l'homme, privé d'autorité, est réduit à un rôle inférieur d'objet. Colette inaugure ainsi des aperçus de psychologie féminine tout nouveaux et bouleverse de toute évidence la morale traditionnelle. Sur le plan de la technique, elle rénove la matière profonde du tissu romanesque, tout en gardant les apparences du récit traditionnel. L'évolution de Mirbeau romancier se fait, on le sait, par paliers. Loin de vouloir rompre d'emblée avec le vieux roman, il entreprend, dans un premier temps, la rédaction des « romans nègres », celle ensuite des romans autobiographiques pour aboutir à la déconstruction, puis à la « mise à mort » du roman du XIX^e siècle, dont il conteste les composantes essentiellesⁱ.

Colette et Mirbeau, s'ils n'ont pas entretenu de rapports d'amitié – du fait même sans doute de leur différence d'âge –,

se sont cependant connus et se sont porté de l'estime l'un à l'autre : la preuve en est les deux dédicaces de Colette adressées à Mirbeau au moment de la parution de *La Vagabonde* et de *L'Entrave*, ainsi que les propos élogieux de Mirbeau, relatifs à *La Retraite sentimentale*ⁱⁱ.

Claudine à l'école et *Le Journal d'une femme de chambre* paraissent, curieusement, la même année, en mettant en relief, approximativement, une même époque. Les événements évoqués dans le récit de Colette – les anecdotes de la dernière année scolaire de Claudine, avant le Brevet, à l'école de Montigny – sont ceux de 1889 ; *Le Journal d'une femme de chambre* est situé pendant l'affaire Dreyfus, période propice à la « *mise à nu des turpitudes sociales* »ⁱⁱⁱ.

Les deux récits sont précédés de paratextes : dans la Préface de Willy^{iv}, *Claudine à l'école* est présenté comme un manuscrit reçu de Claudine. Il s'agit d'« *un journal de jeune fille* » que le rédacteur–Willy, séduit par l'étonnante spontanéité du texte, décide de remanier en vue de sa publication : « *Voilà pourquoi je me suis décidé à publier ce manuscrit [...], la pudeur de mon sexe m'a seulement contraint d'opérer quelques coupures et d'atténuer certains passages, d'une franchise campagnarde un peu brutale* »^v. La même tâche de correcteur se découvre dans la préface de Mirbeau où il prétend avoir reçu le manuscrit de la part de « M^{lle} Célestine R... » : « *Une première fois, je fus prié de revoir le manuscrit, de le corriger, d'en récrire quelques parties. Je refusai d'abord. [...] Je finis par céder, car je suis homme, après tout...* »^{vi}. Il me semble important de noter que le paratexte du *Journal d'une femme de chambre* est, pour ainsi dire, « *doublement articulé* » : la dédicace adressée à Jules Huret se propose d'authentifier le récit à venir, tandis que la préface s'efforce de mettre en doute son caractère « *réel* ». Dédicace et préface entrent ainsi en conflit, cette double ouverture créant d'un coup un climat d'incertitude, propre au roman entier.

Claudine à l'école, premier récit proprement fictif de Colette, et *Le Journal d'une femme de chambre* – qui appartient à la troisième période de Mirbeau^{vii} – montrent un certain nombre de similitudes sur le plan du texte lui-même : en effet, les deux récits se présentent comme un journal, relaté – respectivement – à la première personne par une écolière de seize ans et une femme de chambre ; les deux narratrices prétendent occuper

dans leur histoire une position de spectateur. Or, la forme qu'adoptent les narrateurs-personnages n'est que trompe-l'œil : le principal objectif de cette communication consiste à démonter le fonctionnement de ces « journaux » déroutants qui, malgré les analogies dont je viens de parler, entretiennent de notables différences.

Philippe Lejeune, en examinant les particularités de l'autobiographie et celles de ses genres voisins, établit quatre catégories avec les conditions qui leur sont propres (la forme du langage, le sujet traité, la situation de l'auteur, la position du narrateur). Est autobiographie, selon Lejeune, le récit qui remplit toutes les conditions indiquées dans les quatre catégories, alors que « *les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions* »^{viii}. La condition non remplie par le journal intime a trait à la position du narrateur : tandis que l'autobiographie exige la « *perspective rétrospective* » du récit, le journal, tenu au jour le jour, est focalisé traditionnellement sur l'instant présent, même si sa rédaction demande un certain recul par rapport aux événements racontés. Reste à savoir dans quelle mesure *Claudine à l'école* et *Le Journal d'une femme de chambre* s'écartent de cet usage. Pour ce faire, il me semble utile d'examiner d'abord l'organisation de l'histoire des récits ; ensuite je chercherai à relever les particularités de la temporalité et celles de la narration, ce qui aidera à mettre en lumière la personnalité des narratrices. Enfin, pour terminer, j'essaierai de définir les fonctions de ces journaux, en replaçant les écrits dans leur contexte « réel ».

EST-IL POSSIBLE DE RACONTER UNE HISTOIRE ?

Claudine à l'école appartient aux rares écrits de la romancière où l'échec amoureux ne figure pas^{ix}. L'enjeu du roman, mettant en relief une figure d'héroïne-adolescente, se définit essentiellement comme une recherche de soi. Or, *Claudine à l'école* est constitué dans son ensemble de la juxtaposition de faits divers, sans fil conducteur apparent : Claudine, au lieu de raconter son histoire, préfère relater les anecdotes scandaleuses de sa vie d'écolière.

Ces anecdotes se rapportent, d'une part, à la vie quotidienne de l'école provinciale que Claudine transforme en un théâtre de vaudeville ; d'autre part, aux relations amoureuses qui s'y tissent : il s'agit notamment du rapport – sans aboutissement

physique – de Claudine et d’Aimée Lanthenay (une maîtresse auxiliaire à l’école), de la liaison, aboutie, d’Aimée et de M^{lle} Sergent (directrice de l’école), et de la relation établie entre Aimée et le docteur Dutertre (le médecin scolaire, qui devient par la suite l’amant de M^{lle} Sergent).

Cela dit, au lieu de mettre en scène des couples traditionnels, l’histoire valorise les rapports féminins, centrés sur M^{lle} Sergent et Aimée Lanthenay. Leurs liaisons, remplies d’ambiguïtés, apparaissent comme un rapport de domination, marqué à la fois par la sensualité, le besoin de tendresse et la violence. Face à cette valorisation des femmes, qui apparaît respectable aux jeux de Claudine en dépit de son amoralité et de ses mensonges, l’homme est réduit à un rôle inférieur : loin d’être un obstacle, il n’est rien d’autre qu’une silhouette ridiculisée, un objet de plaisanterie, voire un absent. *Claudine à l’école* contient encore deux morceaux de bravoure, lieux privilégiés de satire sociale, discrètement présente dans l’œuvre : le récit de l’examen du Brevet et la réception offerte au ministre de l’Agriculture.

Claudine à l’école – contrairement au découpage rigoureux du *Journal d’une femme de chambre* – ne connaît aucune division en chapitres, ce qui semble s’opposer d’emblée à la logique du journal. Les séquences, au nombre de quatre et à délimitation à première vue assez floue, sont séparées tout au plus par des blancs typographiques. Ces quatre séquences sont articulées en fait selon une double liaison : les deux premières, séparées par « *la semaine de vacances imprévues* » (p. 87) – donnée aux écolières à la suite des liaisons scabreuses des enseignants –, suivent les rapports interpersonnels qui se tissent à l’école ; le reste, englobant le récit du brevet et celui de la fête agricole, est attaché aux lieux où se présentent les personnages. De cette technique il ressort à la fois la continuité uniforme et la segmentation composite de l’intrigue : Claudine, soucieuse d’éviter toute lacune, livre une suite d’anecdotes distinctes, qui se nouent suivant plusieurs fils d’événements plus ou moins hétérogènes.

Conformément à l’enchaînement des séquences, le récit se caractérise par la multiplicité des couples qui sont en constante restructuration – du moins au début –, mais n’évoluent guère par la suite. Les deux premières séquences se présentent à cet égard comme une « comédie à variations », au sein de laquelle toute confrontation sera convertie en jeu. Dans les deux dernières ces couples multiformes tendent à se fixer, puis à

s'immobiliser pour se défaire entièrement à la fin : aussi le roman s'achève-t-il sur la « dénonciation » de la liaison Sergent/Dutertre, tournée en dérision. Cela dit, tout conflit violent est éludé du début à la fin, si bien qu'il est pratiquement impossible de déterminer un point culminant à l'histoire, ce qui est aussi le cas, nous allons le voir, dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Claudine à son tour, protagoniste du récit, se situe hors de cette comédie interpersonnelle, si l'on excepte sa liaison avortée avec Aimée au début. Exempte de toute contrainte, Claudine ne se lie véritablement avec personne, d'où sa solitude foncière, condition même de sa liberté fondamentale.

À l'organisation essentiellement monodique de *Claudine à l'école* répond, en contrepoint, la structure polyphonique du *Journal d'une femme de chambre*. L'histoire, répartie sur dix-sept jours de narration – cette répartition correspond au nombre des chapitres –, apparaît comme un recueil de souvenirs éclatés. Il convient de la sorte de distinguer deux couches du récit : celle du présent, où se joue un semblant de l'histoire principale, faite au jour le jour, et celle du passé, qui devrait normalement offrir, dans les cadres du journal, une histoire subordonnée. La ligne du présent – constituée du séjour de Célestine au *Prieuré* et de ses rapports avec Joseph – est constamment rompue par des retours en arrière qui remontent dans un passé plus ou moins lointain. Ces réminiscences sont enchâssées, emboîtées ou juxtaposées au fil premier, d'où le caractère hybride, la construction « *baroque* » du récit^x, qui s'accorde à la tâche de Célestine : dénoncer l'« *odeur de pourriture* » (p. 12), les « *horreurs secrètes* » (p. 22) de la société, tout en y cherchant un point stable. Cette intention de Célestine – qui se conforme en apparence à celle de Claudine, désireuse de tout raconter – est déclarée dès le début : elle s'efforce de « *n'employer aucune réticence, pas plus vis-à-vis [d'elle-même] que vis-à-vis des autres* » (p. 12).

Les rapports de Célestine avec Joseph – qui se situent donc dans la zone du présent – sont centrés sur le crime, sur l'énigme du meurtre et sur l'obsession que l'amour et la mort entretiennent d'obscures liaisons : « *Le crime a quelque chose de violent, de solennel, de justicier, de religieux, qui m'épouvante, certes, mais qui me laisse aussi [...] de l'admiration. [...] ce que je ressens n'influence, n'exalte que ma chair, [...] chez moi, tout*

crime – le meurtre principalement – a des correspondances secrètes avec l’amour» (p. 299).

Ce fil de l’histoire principale, à l’allure cauchemardesque, est sans cesse troublé, suspendu, arrêté : à partir de la découverte du meurtre de la petite Claire et de la « *certitude* » de Célestine (p. 147), le respect de la chronologie et le recours à la relation d’une histoire continue seraient certainement un procédé attendu du lecteur : or, il n’en est rien. Les bribes de souvenirs reprennent, interdisant toute linéarité, tout équilibre. Il en va de même pour la suite : au premier point stratégique de l’histoire (s’il y en a un) – au moment où Célestine interroge Joseph pour la première fois au sujet du crime^{xi} –, la narratrice, au lieu de se tenir à la trame proprement dite de son récit, préfère livrer une digression – « *une histoire vraie, très drôle* » (p. 176), lue dans un article de journal.

Au deuxième moment important des rapports de Célestine avec Joseph – lorsqu’elle prend, en se tournant vers l’avenir, la résolution de partir avec son ami –, l’histoire se défait de la même manière. Il s’agit de la relation d’une nouvelle digression – contrepoint aux angoisses de Célestine, éprouvées à cause de l’absence de Joseph –, qui évoque l’histoire d’Edgar, de William et la sienne propre dans la maison de M^{me} Paulhat-Durand.

La fin de l’histoire n’est pas exempte de ce procédé de morcellement : le dernier chapitre s’ouvre sur une ellipse de huit mois. Les événements les plus importants survenus dans l’existence du couple – le vol de l’argenterie et leur établissement dans le petit café à Cherbourg – ne peuvent en conséquence être racontés que d’une façon rétrospective, ce qui ne fait qu’accentuer le caractère discontinu et inachevé de l’histoire des héros. Joseph, impénétrable, demeure jusqu’à la fin un inconnu pour Célestine, le double crime reste une hypothèse, en quoi réside d’ailleurs son attrait magnétique. Le devenir du couple et, par conséquent, le bonheur de Célestine seront ainsi douteux^{xii}, ce dont témoigne la dernière phrase, plus inquiétante que rassurante : « *Je sens que je ferai tout ce qu’il voudra que je fasse, et que j’irai toujours où il me dira d’aller... jusqu’au crime !* » (p. 312).

À l’opposé de Claudine, capable de s’extraire de la comédie qui l’entoure, Célestine, fortement impliquée dans les événements, ne peut que s’y plier : à la liberté essentielle de Claudine répond la profonde incertitude de Célestine, qui laissera ses marques sur la totalité de son journal.

Toujours est-il que les deux récits semblent s'opposer aux poncifs du roman, en mettant en doute – entre autres procédés – la possibilité de raconter une histoire. *Claudine à l'école* – dont la simplicité n'est qu'apparente – se fait remarquer par la continuité uniforme de la relation d'événements disparates ; *Le Journal d'une femme de chambre* est un texte fait de pièces et de morceaux, rempli d'hypothèses désirées et de secrets obscurs, d'où sans doute le charme fascinant de l'œuvre et son étonnante modernité.

TEMPS ET CONTRETEMPS

L'examen des questions propres à la temporalité permet de mieux comprendre le fonctionnement particulier des deux journaux. L'un des efforts constants de Claudine est de convertir en jeu le poids dramatique de l'univers dont elle parle. Pour ce faire, elle tâche d'effacer tout retour en arrière, toute visée rétrospective, ce qui dément le code temporel du journal qui implique, nous l'avons vu, un certain recul. La durée de l'histoire embrasse les événements d'une année scolaire, de l'automne à l'été. L'ordre temporel du récit se caractérise – si l'on excepte la première phrase, une vaste rétrospection – par une linéarité ininterrompue, ce qui apporte, temporellement parlant, le triomphe quasi exclusif du présent. Ce triomphe se fait valoir aussi sur le plan grammatical, le temps dominant du texte étant le présent de l'évocation. L'ordre chronologique des événements est respecté donc avec rigueur, d'où il ressort que les passages proprement rétrospectifs – relatés au passé – sont rares. Il s'agit plus précisément d'abolir le caractère rétrospectif des passages annoncés comme tels : la meilleure illustration pour montrer ce mécanisme est sans doute l'épisode du brevet.

Ce passage, rétrospectif en fait, est présenté comme temporellement linéaire, d'où l'effet de continuité envahissante qui s'empare de la relation : « *C'est fait, nous sommes revenues du chef-lieu hier, triomphantes [...]. Il faut que je raconte. Le matin du départ, on nous empile dans l'omnibus du père Racalin, ivre mort comme par hasard, qui nous conduit follement* » (p. 123), et ainsi de suite jusqu'à la fin de ce long épisode au terme duquel rien ne signale le retour au présent des événements. Le passé sera ainsi mis comme entre parenthèses au profit de l'immédiateté qui l'emporte, ce qui crée un certain effet ludique.

La durée de l'histoire principale dans *Le Journal d'une femme de chambre* est indiquée, là aussi, avec précision : Célestine arrive le 14 septembre au *Prieuré* et entreprend le jour même la rédaction de son journal qui s'interrompt le 24 novembre. « *Huit mois* » plus tard (selon toute vraisemblance en juillet), installée déjà à Cherbourg, elle reprend l'écriture. Du propre aveu de la narratrice, le couple a quitté *Le Prieuré* « *trois mois* » auparavant, donc fin avril. Cela dit, le séjour de Célestine chez les Lanlaire a duré environ sept mois et demi, à quoi s'ajoutent les « *trois mois* » passés dans le petit café^{xiii}.

Si la durée des événements est à peu près identique dans les deux récits, il n'en va pas de même pour le traitement du temps. Il a été dit que l'ordre chronologique, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, est le plus souvent nié : les réminiscences – dont la localisation dans le temps, à quelques exceptions près, est difficile – interrompent sans cesse la relation du fil premier. À la place de la continuité triomphante de *Claudine à l'école*, nous assistons ici à l'hypertrophie envahissante des retours en arrière : la couche du passé l'emporte sur celle du présent, à tel point que les rétrospections finiront par constituer la trame principale du récit. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, c'est donc le présent qui sera mis comme entre parenthèses : le texte déborde, là encore – quoique d'une manière opposée –, les cadres du journal, centré sur le présent, en dépit de l'ancrage rétrospectif qu'il suppose.

Du reste, les réminiscences ne respectent non plus aucune chronologie rigoureuse, elles surgissent pêle-mêle, souvent imbriquées les unes dans les autres, en suivant les mouvements versatiles de la mémoire de Célestine. Pour mieux comprendre le for intérieur du personnage, rempli de contradictions et, par là même, les motifs de la rédaction de son journal, il me semble utile de passer en revue les formes et les fonctions des rétrospections, en rapport avec la position que Célestine occupe dans l'histoire. Celle-ci apparaît tantôt comme le protagoniste des événements dont elle parle, il lui arrive également d'en être le témoin. Les réminiscences à leur tour – dont il convient de distinguer trois catégories – se conforment à cette alternance de rôles.

Dans la première catégorie des retours en arrière, à fonction d'explication, Célestine remplit le rôle du protagoniste. Ces rétrospections servent à éclairer l'existence de l'héroïne, privée de sens, et sa personnalité, en proie à un sentiment

d'étrangeté et de vide. Un bon exemple en est le chapitre V, dont la narration se situe entre « *ce matin* » (p. 78) et « *ce soir* » (p. 85). Durant cette journée, Célestine ne fait que se souvenir : c'est là que surgissent ses souvenirs les plus anciens, suscités par la mort de sa mère et se rapportant à l'enfance du protagoniste. De cette évocation ressort l'origine de la solitude foncière du personnage, à laquelle s'associe perpétuellement l'idée de la mort, qui se répercute au demeurant à travers tout le récit : « *Bien des fois, j'ai cru mourir... [...] Des années s'écoulèrent pareilles... On ne voulait de moi nulle part, ni de ma sœur, ni de mon frère... [...] On s'écartait de nous dans les ruelles* » (p. 81)^{xiv}.

Le deuxième type des réminiscences est censé refléter, en abîme, l'histoire du présent. Dans ces passages, Célestine remplit tour à tour les deux rôles : elle est protagoniste dans ses rapports avec M. Georges (chapitre VII), témoin dans l'histoire du jardinier (chapitre XV). Dans l'épisode de M. Georges, qui appartient aux souvenirs les plus pénibles de Célestine, elle s'accuse de meurtre : « *Je me laisse mener par lui, docile et terrible... jusqu'au crime!* » (p. 118). Cette exclamation fait écho à la dernière phrase du roman précédemment citée, le crime lui-même (qui n'en est pas un) répondant en contrepoint à celui de Joseph. En effet, c'est à partir de sa liaison avec M. Georges que s'enracinent la fascination de Célestine pour le crime et l'idée que le désir et la mort sont inséparables. L'épisode de M. Georges a encore ceci d'important qu'il découvre le goût de Célestine pour l'écriture, capable, sinon de réparer, du moins d'exprimer son manque d'identité qu'elle n'hésite pas à étaler : « *J'ignore aussi qui je suis* » (p. 132) ; « *Et ne jamais savoir ce que je veux... et ne jamais vouloir ce que je désire !...* » (p. 259).

L'histoire du jardinier, relatée à la troisième personne par Célestine, qui s'appuie, pour donner plus d'objectivité à son journal, sur le récit du jardinier même, est également liée au crime, ce qui renforce, en les mettant en abîme, les obsessions du fil du présent.

La troisième catégorie des retours en arrière, dans lesquels Célestine apparaît en tant que témoin, est à considérer comme une suite de digressions à fonction de dénonciation. L'héroïne, d'une perspicacité et d'une clairvoyance presque invraisemblables, s'attaque en premier lieu à « *la vanité littéraire* » et à la « *bêtise politique* » (p. 295) et religieuse pour

prononcer un jugement impitoyable sur le monde « *joliment mal fichu* » (p. 233).

Il ressort que les rétrospections, si elles possèdent une évidente valeur de démolition et de démystification, sont aussi les supports d'une douloureuse quête d'identité, processus inimaginable pour une Claudine. À travers ses souvenirs, de caractère très souvent nostalgique, Célestine essaye, péniblement, de se construire une identité : « *Je tâche à couvrir ce bruit ridicule du bruit de mes bonheurs anciens, et je ressasse passionnément ce passé, afin de reconstituer avec ses morceaux épars l'illusion d'un avenir, encore* » (p. 105).

LES SCRIPTEURS

Parmi les problèmes que la narration peut soulever, il me semble opportun d'examiner, pour la meilleure intelligence du mécanisme de ces journaux, le traitement des points de vue et certaines questions relatives au statut des narrateurs-scripteurs.

Dans *Claudine à l'école*, la vision est centrée sur Claudine-personnage ; la perspective, fixe, est limitée à l'extrême. De cette adoption rigoureuse de la seule optique enfantine résultent deux conséquences. D'une part, la monodie des points de vue a un pouvoir unificateur : elle confère aux anecdotes juxtaposées une cohérence interne. D'autre part, l'intérêt de cette technique réside dans la position que Claudine occupe en tant que « sujet-percepteur » de son monde romanesque, une position délibérément distanciée. Son optique se borne avant tout à la perception externe de ce qui l'entoure : les jeux de ses camarades, les scandales amoureux de ses institutrices constituent le principal objet de sa vue^{xv}.

Claudine, par son regard critique, ironique, parfois narquois – qui montre bien des traits communs avec celui de Célestine – ne cesse d'affirmer, telle l'héroïne du *Journal d'une femme de chambre*, son altérité et sa supériorité. Cette vue se caractérise par une perspicacité très grande, qui confine, ici aussi, à l'in vraisemblance : il arrive à Claudine d'en percevoir plus qu'elle ne peut, alors qu'elle en dit souvent moins qu'elle ne pense. Si elle n'élimine pratiquement rien de ce qui a trait à son école bizarre, elle met rarement en valeur son for intérieur. Claudine demeure un « je-narrant-spectatrice », distanciée jusque dans sa propre intimité. Cette extériorité quasi absolue de la perspective dément une fois de plus les règles du journal, fait pour entraîner dans les labyrinthes du moi : il manque en

effet à ce « journal » le caractère confidentiel, principale marque du genre. L'absence de véritable introspection n'est certainement pas un hasard : la figure de Claudine, sous son apparente simplicité, n'est pas exempte d'ambivalences, ce que l'héroïne préfère cacher. Alors qu'elle domine tout et tous dans son univers, sa supériorité et sa fierté dans lesquelles elle semble se confirmer sont traversées, par moments, par un désir de soumission : « *Si ça me disait [la tendresse de Luce], ce serait avec quelqu'un de plus fort et de plus intelligent que moi, qui me meurtrirait un peu, à qui j'obéirais [...]. Je n'aime pas les gens que je domine* » (p. 120).

Les ambiguïtés du personnage se reflètent à leur tour dans son discours : la première ambiguïté vient de la façon dont elle construit son texte. Si elle prétend à une exhaustivité narrative – « *Il faut que je raconte* » (p. 123) –, elle laisse parfaitement de côté la datation de son écrit^{xvi}. Le moment de la narration demeure également douteux, oscillant entre simultanéité et ultériorité : Claudine semble parfois écrire en même temps qu'elle raconte, tantôt à un moment ultérieur : elle tend donc à synchroniser expression et expérience.

Célestine en revanche a soin d'indiquer, de façon méticuleuse, les circonstances de la rédaction de son journal : non seulement les jours et le lieu sont marqués, mais aussi la qualité du papier sur lequel elle écrit. Rien de tel dans *Claudine à l'école*, où la plus grande énigme porte sur le lieu où elle doit tenir son journal : peu de rappels de sa maison, nulle mention d'une chambre-amie ni des aspects matériels de la rédaction de son texte. Claudine fait seulement quatre allusions à son activité de scripteur, ce qui ne fait qu'épaissir l'ambivalence de son journal. Ces allusions, créant un climat d'incertitude quant au codage du genre, dévoilent aussi que la forme du journal n'est que *mensonge* et ne peut se lire par conséquent comme une adresse à soi. Transgressant ses propres codes établis, ce « pseudo-journal » se rapproche du récit oral, creusant davantage ses contradictions internes^{xvii}.

Si, dans *Claudine à l'école*, toute distance s'abolit entre narrateur et personnage, dans *Le Journal d'une femme de chambre* ces deux instances sont nettement séparées. Quoiqu'il en soit, Célestine demeure avant tout un *œil* révélateur : à la radicale extériorité de Claudine font place les incessantes introspections de Célestine, toujours en état de rupture intérieure avec elle-même. Il en résulte que l'identité qu'elle

semble se fabriquer, en s'appuyant sur ses souvenirs, n'est qu'une illusion. Au terme de son itinéraire Célestine, esclave de son imagination excessive, doit nécessairement fuir dans le mensonge du rêve : « *Je désire des choses [...] quand je les crois irréalisables, et, sitôt qu'elles doivent se réaliser, qu'elles m'arrivent avec des formes précises... je n'en veux plus...* » (p. 259).

Conformément à cet échec de l'héroïne dont le moi risque de se perdre, la forme de son journal, conçu pour rapporter les événements au jour le jour, ne réussit pas non plus à garder sa stabilité : brisant l'ordre du présent au profit de la mise en valeur du désordre des réminiscences, la narratrice opère en fait une métamorphose générique : son texte apparaît comme un « *monstrueux hybride* » du journal et du récit personnel.

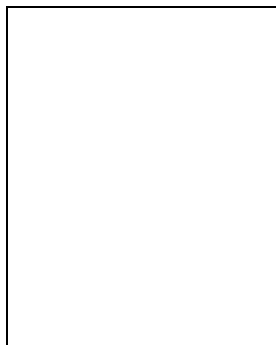
Claudine à l'école et *Le Journal d'une femme de chambre* se situent ainsi à la frontière incertaine des genres romanesques de facture personnelle, tout en montrant l'avatar du journal intime : mettant à mal, en des sens tout à fait inverses, la logique du genre qu'elles se sont choisi, l'écriture-mensonge des deux scripteurs est bafouée au cœur même de sa propre gestation.

Dans *Claudine à l'école*, récit d'affirmation avant tout, Claudine s'efforce perpétuellement de mettre à distance les conflits que la recherche de soi et la quête amoureuse peuvent engendrer. Cette tâche s'accompagne d'une autre : soucieuse de ne pas entraîner le lecteur dans les méandres de l'âme, la narratrice offre – sans doute pour peupler ce manque – une caricature de la société dont elle est la spectatrice. À la fois pour et contre son école, Claudine, élève atypique car d'origine bourgeoise, livre un procès amusé de l'enseignement français de la fin du siècle. Le thème scolaire est étroitement lié au thème républicain. Lors de l'épisode de la fête agricole, c'est la République même qui sera tournée en dérision, sans qu'elle soit ouvertement attaquée : « *Un jeune homme en habit noir saute à terre et tend son bras sur lequel s'appuie le Ministre de l'Agriculture. Pas distinguée pour deux sous, l'Excellence, malgré le mal qu'elle se donne pour nous paraître imposante. Même je le trouve un peu ridicule* » (p. 156) ; « *Le Ministre bredouille une réponse où je saisis les mots de "République... sollicitude du gouvernement... confiance dans l'attachement" ; il m'agace* » (pp. 157–158).

Ce qui est un jeu pour Claudine, devient un enjeu dans *Le Journal d'une femme de chambre*, qui se lit comme un récit de dénonciation, peuplé d'amours meurtrières. Célestine, socialement inférieure à la classe de Claudine, arrache non seulement les masques de la société bourgeoise, mais accuse, à un certain degré, les domestiques aussi, tout en se détachant du milieu où elle se trouve, par son intelligence et sa beauté. La preuve en est qu'elle se transforme aisément, dans le petit café, en une bonne bourgeoise, méprisant les bonnes : « *Ce qu'elles sont exigeantes, les bonnes à Cherbourg, et chapardeuses, et dévergondées !* » (p. 309)^{xviii}. Toutefois, la fonction du « pseudo-journal » de Célestine ne s'épuise pas, nous l'avons vu, dans cette fureur de destruction. Récit d'une attestation de soi qui ne peut véritablement réussir, la narratrice espère se débarrasser des fantômes qui la hantent. Son écriture éclatée prend ainsi une forte valeur thérapeutique : « *Cette nuit, je vais la passer à remuer encore d'anciens souvenirs. [...] C'est le seul moyen que j'aie de ne pas trop penser aux inquiétudes du présent, de ne pas trop me casser la tête aux chimères de demain* » (p. 268).

Dire que les problèmes exposés dans les récits sont propres aux deux auteurs, est à la fois un lieu commun et une évidence. Colette désire dédramatiser ses angoisses, suscitées par les conflits que pose la relation avec l'autre, par le choix même de sa forme d'écriture. Dans *Claudine à l'école*, elle convertit ses incertitudes personnelles en une « composition » française », un cahier d'écolier renfermant un pseudo-journal. *Claudine à l'école* annonce tous les thèmes et motifs importants de l'œuvre à venir : dès ce premier écrit, l'amour et la plénitude de l'être restent un rêve irréalisable. Néanmoins, la sagesse de la romancière se révèle, entre autres procédés, dans sa préoccupation inaltérable de la mise à distance de la quête de soi, qui n'est pas simplement un principe narratif, mais un besoin vital, une manière d'être qui invite le lecteur à lire en soi. Ne s'agit-il pas de donner, par le biais de l'écriture, une forme humaine à l'existence ?

L'« écriture-supplie » de Mirbeau – pour reprendre les propos de Pierre Michel – revêt également un caractère cathartique : grâce aux mots, « *ce qui devrait être source d'écœurement se révèle tonique et jubilatoire, [...] du fond du désespoir s'affirme la volonté d'un mieux qui aide à supporter moins douloureusement une existence absurde* »^{xix}.



Colette.

Gabriella TEGYEV

i. Voir *Octave Mirbeau*, textes de l'exposition réalisée sous la direction de Pierre Michel, Société Octave Mirbeau, 1998, pp. 9–12.

ii. Pour le texte de ces dédicaces, cf. P. Michel, « Colette et Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996, p. 237.

iii. *Octave Mirbeau*, *loc. cit.*, p. 14.

iv. Cette *Préface* se trouve en tête de l'édition originale ; elle figure également dans celle de la Pléiade ; voir Colette, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984, tome I, pp. 4–6. Nos références relatives à *Claudine à l'école* se rapportent à cette édition.

v. *Loc. cit.*, p. 6.

vi. Nos références relatives au *Journal d'une femme de chambre* se rapportent à l'édition Pocket, Paris, 1982.

vii. Il s'agit de la « *déconstruction du roman* ».

viii. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 14.

ix. Pour l'analyse de ce roman, voir notre article « Les Jeux de l'écriture et ses enjeux : *Claudine à l'école* et *Gigi* », in *Roman 20/50*, n° 23, juin 1997, pp. 95–116.

x. Pour l'analyse de cet aspect du roman, voir l'article de Serge Duret, « *Le Journal d'une femme de chambre* : une œuvre baroque ? », in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 223–235.

xi. « *Dites-moi que c'est vous qui avez violé la petite Claire, dans le bois...* » (p. 175).

xii. Serge Duret attire l'attention sur cette « *fausse fin heureuse* », voir *op. cit.*, p. 238.

xiii. Pour l'examen de la durée du *Journal d'une femme de chambre*, cf. l'étude de Serge Duret, « *Le Journal d'une femme de chambre* ou la redécouverte du modèle picaresque », in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, p. 122.

xiv. Une autre illustration de ce type de rétrospection se trouve dans le chapitre XII, qui a trait à la liaison de Célestine avec M. Xavier. L'amour masochiste de l'héroïne, non payé de retour, révèle les vices et les mensonges de l'univers dans lequel elle vit et « *la désorganisation d'existence* » (p. 185) qui ne cesse pas de la perturber.

xv. Pour les problèmes que la technique des points de vue pose, voir J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, le « *point de vue* », Corti, 1981, pp. 42–49, 68–73 et 84–91.

xvi. La seule date qui apparaisse au début du récit, se rapporte non au moment de la narration, mais à l'année de naissance de Claudine. En revanche, les mois et les saisons sont marqués avec soin. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, c'est la mention de l'année qui fait défaut, en même temps elle se devine aisément dans le miroir du contexte. Notons encore que le dernier chapitre reste non daté, ce qui ne doit pas être un hasard : l'absence de la datation ne marque-t-elle pas le caractère mensonger du bonheur de la narratrice ?

xvii. Pour l'analyse de ces quatre allusions, cf. notre étude, *loc. cit.*, p. 113.

xviii. Cette transformation subite est signe aussi de l'instabilité de l'esprit de la narratrice.

xix. *Octave Mirbeau*, *loc. cit.*, p. 16.