

LA TENTATION DU GROTESQUE DANS LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE

1. Dans le célèbre roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, à un moment donné le narrateur affirme : *"Mais quand on est faible ce qui donne de la force, c'est de dépouiller les hommes qu'on redoute le plus, du moindre prestige qu'on a encore tendance à leur prêter. Il faut s'apprendre à les considérer tels qu'ils sont, pires qu'ils sont, c'est-à-dire, à tous les points de vue. Ça dégage, ça vous affranchit et vous défend au-delà de tout ce qu'on peut imaginer. Ça vous donne un autre vous-même. On est deux. Leurs actions, alors, ne vous ont plus ce sale attrait mystique qui vous affaiblit et vous fait perdre du temps, et leur comédie ne vous est alors nullement plus agréable et plus utile à votre progrès intime que celle du plus bas cochon"* (1986 : 85).

Arme protectrice de la fragilité du moi (si je ne suis pas mieux, je ne suis pas non plus inférieur), cette façon de voir le monde qui imprègne les voyages de Bardamu, est aussi sous-jacente aux déambulations de Célestine : en effet, enlever à tous les êtres humains leur prestige et leur dignité, voilà le but principal de la démarche commune de Célestine et de Bardamu. Si cette attitude est importante dans la configuration romanesque de ces deux romans, c'est parce qu'elle est responsable du mécanisme de rabaissement propre au grotesque, tel qu'il a été brillamment étudié par Bakhtine à propos de l'œuvre de Rabelais et dont certains aspects marquants sont bien présents dans ces deux œuvres. Fixons-nous sur *Le Journal d'une femme de chambre* et on peut aisément y vérifier le regard de Célestine se concentrer, fréquemment, sur les détails réalistes, bien typiques du monde grotesque : en effet, Célestine est tout le temps en train de rabaisser l'homme à sa condition exclusivement physique, à sa laideur immanente : *"Des yeux de Monsieur, je ne voyais que deux petits globes blancs, striés de rouge. Et*

sa bouche était tout entière barbouillée d'une sorte de bave savonneuse" (41), dit Célestine de son premier patron ; de Madame Lanlaire elle dit aussi : *"Je n'aime pas non plus ses lèvres trop minces, sèches, et comme recouvertes d'une pellicule blanchâtre..."* (45). Le fétichiste et Madame Lanlaire, comme la plupart des êtres qui peuplent le roman, n'échappent pas à ce regard qui, en les déshabillant, plonge tous les gens dans un même univers de laideur physique et morale : en fait, ce regard focalisé sur le détail réaliste fonctionne comme un élément révélateur tantôt de la perversion, du pathologique – c'est le cas du fétichiste –, tantôt de la méchanceté, et nous pensons alors à de Mme Lanlaire.

La vision grotesque qui rabaisse les bourgeois n'épargne pas non plus les classes les plus pauvres : le fétichiste et Mme Lanlaire, mais aussi Rose et Marianne, ainsi que toute la population de Mesnil-Roy, tout le monde est soumis au regard déformateur de Célestine : *"La cuisinière s'appelle Marianne, le jardinier-cocher, Joseph... Des paysans abrutis... Et ce qu'ils ont des têtes !... Elle, grasse, molle, flasque, étalée, le cou sortant en triple bourrelet d'un fichu sale (...), les deux seins énormes et difformes roulant sur une sorte de camisole bleue plaquée de graisse, sa robe trop courte découvrant d'épaisses chevilles"* (1989 : 56).

L'importance du grotesque dans cette œuvre me paraît découler, avant tout, de cette façon de rendre tous les hommes égaux (par le bas) déclenchant, ainsi, un processus d'homogénéisation et d'uniformisation du monde. Ce grotesque s'éloigne, ainsi, du grotesque proposé par Bakhtine, celui dont le mécanisme de rabaissement entraîne parallèlement une activité régénératrice, pour nous rapprocher du grotesque moderne tel que Mc Elroy l'a défini : celui-ci ne se situe plus dans le monde extérieur, indépendant de l'individu, mais se situe dans le monde intérieur d'un homme pervers (1989 : 16-29). En effet, la laideur généralisée du monde révélée par Célestine – et ici nous adoptons l'identification du grotesque à la laideur tel que V. Hugo l'a proposée –, n'est que le reflet d'un monde universellement corrompu et dépourvu d'âme, un monde qui ne vit *"que pour la basse rigolade et pour l'ordure"* (153). Le monde déformé présenté par sa vision grotesque est un monde qui appelle à des thèmes universels (universalité du crime, de la laideur, du mal), un monde peuplé de dogmes qui n'arrive pas à être altéré par les relativismes du milieu (social, économique, familial, religieux ou physique).

2. Ne pourrions-nous pas alors considérer le grotesque comme un élément qui contribue à la critique de l'esthétique naturaliste qui, elle,

s'appuie sur la notion de milieu ? Dans ce roman, on constate qu'aucun milieu spécifique ne génère de comportements ou de réactions particulières propres à celui-ci. Que ce soit le milieu pauvre d'où vient Célestine ou encore le milieu bourgeois où elle vit, ils n'offrent pas de profondes différences morales. Il n'y a que la surface qui change. Si le rôle du milieu se fait sentir surtout dans la mesure où il entraîne des rapports conflictuels entre celui-ci et l'homme, ce qui fait le roman naturaliste présente souvent un personnage isolé de son milieu, "*structurellement, même si l'auteur ne veut pas l'en séparer*", personnage dont "*l'individualité cause sa perte (car) elle devient un élément morbide*" (Citti, 1980 : 51)ⁱ, on ne voit pas cette situation se produire dans le *Journal*. Accéder au monde bourgeois, voilà le désir le plus profond de Célestine, femme qui ne vit, d'ailleurs, que par l'émanation bourgeoise que sa condition de bonne laisse transparaître : "*Le charme, si particulier, que nous exerçons sur les hommes, ne tient pas seulement à nous si jolies que nous puissions être... Il tient beaucoup, je m'en rends compte, au milieu où nous vivons... au luxe, au vice ambiant, à nos maîtresses elles-mêmes et au désir qu'elles excitent... En nous aimant, c'est un peu d'elles et beaucoup de leur mystère que les hommes aiment en nous...*" (1989 : 43).

Célestine vit submergée et attirée, à la fois, par la séduction irrésistible du milieu bourgeois dont elle n'est, finalement, qu'une émanation. Entre Célestine et ce milieu il y a une osmose totale, pas de trace de mésentente. Célestine, qui joue, plus que le rôle de l'actrice, celui de la spectatrice, vit en complicité avec la réalité environnante. Cette situation n'est-elle pas caractéristique de certains romans critiques du naturalisme ?

Dans une étude sur Flaubert, Pierre Citti dit, à propos de l'importance du milieu, que l'œuvre de Flaubert dédaigne "*l'affrontement dramatique entre l'individu et le milieu*" et ajoute encore à ce sujet : "*le milieu est l'ombre du personnage, il le cerne sans lui offrir de prise. La Tentation de saint Antoine est l'emblème de la situation fondamentale des romans de Flaubert : d'un côté l'immobilité du personnage, de l'autre le défilé : que peut-il arriver à ce personnage ? D'être fasciné par le spectacle qui succède continuellement au spectacle, perdre son individualité, "descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière". Et ce sentiment de continuité, de dépossession, de fascination marque les plus beaux romans de Flaubert*" (1980 : 47).

Célestine, comme les héros de Flaubert, reste autant immobile que fascinée devant les spectacles qu'elle voit se dérouler sous ses yeux,ⁱⁱ

submergée, depuis le début, par l'attente passionnée du même spectacle, par le retour de la même bassesse, par l'éternel défilé de "sales âmes". Ce spectacle fascine tellement Célestine qu'elle ne se sentira réalisée qu'au moment où elle pourra jouer le rôle de l'actrice principale.

3. Or, si le monde bourgeois est le centre privilégié du regard de Célestine, ceci me paraît pouvoir se justifier par le fait que ce milieu social se base plus fortement qu'aucun autre sur la dialectique être/paraître, haut/bas : en fait, ce monde est plus facilement "rabaissable" que le monde des pauvres qui ne cachent jamais rien, qui montrent tout, qui parlent trop, qui n'ont pas le souci des apparences. En enlevant les "fards" et les "voiles" des bourgeois, le narrateur se tourne vers une "littérature des profondeurs" (Macherey, 1990), qui traverse la littérature depuis Hugo jusqu'à Céline – ce n'est sans doute pas par hasard que Hugo est aussi le grand défenseur du grotesque, et que Mc Elroy considère *L'Homme du Sous-sol* de Dostoïevsky comme le symbole du grotesque moderne. La littérature des profondeurs, mise-en-scène permanente de la dialectique haut/bas, être/paraître, riches/pauvres, est indissociable du monde de l'argent qui met nécessairement en marche toute une série de comportements souterrains. Les fortunes, d'où viennent-elles ? Il y a toujours une suspicion criminelle envers toutes les fortunes qui fait que le monde de l'argent devient indissociable du monde du crime et de la perversion. Par là, l'œuvre de Mirbeau rejoint une thématique assez importante du XIX^e siècle, présente dans l'œuvre de Zola et de Maupassant entre autres. Toute l'œuvre de Zola est une mise-en-scène des relations meurtrières, perverses et destructrices que l'argent déclenche, au point de ne plus se distinguer le côté sentimental et affectif du côté économique (cf. Becker, 1983 : 141-152). De même, dans *Le Journal*, nous ne savons jamais distinguer les vrais sentiments de Joseph vis-à-vis de Célestine des intérêts financiers qu'elle lui permet d'escompter, en servant de réclame dans le café. On assiste, dans tous ces romans au "*large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances*", comme Zola le dit dans le préface des *Rougon*. Cependant, dans la situation finale de Célestine, il me semble qu'il n'y a ni dégradation ni chute, comme on le répète souvent ; au contraire, Célestine trouve son bonheur dans son nouveau rôle de maîtresse de café. En effet, le vol qui lui a permis d'être là ne semble pas du tout revêtir une dimension criminelle : "*Quel est l'argent qui n'est pas volé ?*" (446), se demande Célestine. La fortune de Madame Lanlaire n'est-elle pas bien douteuse et son avarice ne mérite-

elle pas cette punition ? C'est bien cette idée que Célestine défend, après le vol de Joseph : *"C'est bien fait... c'est bien fait !"* *"Et surtout j'aurais voulu connaître ces admirables et sublimes voleurs, pour les remercier, au nom de tous les gueux... et pour les embrasser, comme des frères... O bons voleurs, chères figures de justice et de pitié, par quelle suite de sensations fortes et savoureuses vous m'avez fait passer !"* (437). Célestine s'installe donc très confortablement dans le monde de la bourgeoisie dont les valeurs – la morale, le patriotisme, l'honnêteté – n'existent que pour être renversées. Célestine est heureuse et vit paisiblement sa nouvelle vie où elle se trouve plus que jamais à son aise : *"Ici rien n'est triste ; au contraire, tout y porte à la gaieté... c'est le bruit joyeux de la vie militaire, le mouvement pittoresque, l'activité bigarrée d'un port de guerre (...). Spectacles sans cesse changeants et distrayants, où je hume cette odeur natale de coaltar et de goémon, que j'aime toujours"* (431). De même, dans l'œuvre de Maupassant, comme le souligne Charles Castella, *"chaque marché mené à bon terme – fût-il une escroquerie ou un chantage – aboutit à une fin heureuse ; chaque marché non tenu ou refusé – fût-ce pour des motifs honorables-aboutit à un désastre "* (1989 : 57). On voit ainsi toutes sortes d'actions louches et condamnables avoir une fin heureuse et leurs acteurs montrer une parfaite bonne conscience.

Le monde de l'argent permet d'effacer toute trace de perversion, de déviance, de hors-norme. Il annule les frontières normal/pathologique, sérieux/mensonge. Il contribue à l'uniformisation d'un monde qui ne rêve que de lui. Par lui tout le monde se ressemble, il fait entrer les hommes dans la logique des "appétits", qui fait qu'on ne peut pas distinguer les vols de Joseph de ses positions politiques et de ses crimes pervers.

4. Cette "naturalisation" du monde souterrain des instincts et des appétits n'est-elle pas responsable de la vision comique qui éloigne ce roman de la dimension tragique à laquelle le grotesque moderne apparaît de plus en plus associé ? Comme Victor Hugo l'a bien montré, le grotesque est profondément ambivalent, en se dirigeant, d'un côté, vers *"le difforme et l'horrible"*, de l'autre vers le *"comique et le bouffon"*. Mis à part l'épisode de Georges – bien isolé dans l'ensemble de l'œuvre –, tout ce roman semble privilégier une dimension comique. On voit, en effet, que toute cette œuvre vit plongée dans un perpétuel sens du comique, si on prend la définition du comique proposée par Michel Meyer : *"la négation de l'Histoire, du temps, de la différence au sein d'identités vues comme permanentes"* (1992 : 8). Prenons, pour bien illustrer cette idée, la description d'une des patronnes de Célestine :

"D'autant que le corps de Madame... Oh, quelle ruine lamentable !... quand, de la chemise tombée, il sortait débarrassé de ses blindages et de ses soutiens, on eût dit qu'il allait se répandre sur le tapis en liquide visqueux... le ventre, la croupe, les seins, des outres dégonflées, des poches qui se vidaient et dont il ne restait plus que des plis gras et flottants... ses fesses avaient l'inconsistance molle, la surface trouée des vieilles éponges" (72). Si, prise isolément, cette description est sans doute grotesque, dans le contexte elle est plutôt amusante, en nous montrant le ridicule d'une vieille femme qui se croit encore jeune et qui cherche l'amour comme si elle avait vingt ans. Cette femme agit selon le processus comique typique qui vit toujours de cette ignorance ou aveuglement sur le passage du temps. Le héros typique de la comédie n'est-il pas toujours le dupe, de soi-même, de son aveuglement et de celui des autres, celui qui vit dans un éternel présent ?

Dès lors, cette vieille femme ne pourrait-elle pas être le symbole de tous les bourgeois de Célestine, ceux qui agissent comme si le monde n'avait pas changé ? Mme Lanlaire est aussi une dupe, comme la grand-mère de Georges et comme tant d'autres qui vivent comme si le monde se régissait encore par des valeurs anciennes, celles de la dévotion et de l'honnêteté des employés – ce qui fait que les bons ne sont que des dupes, comme la grand-mère de Georges, la vertu perdant ainsi tout son sens. Tout le monde agit comme si le paraître était synonyme de l'être. Comme le Père Roland ou Jean ou Mme de Rosémilly (du conte de Maupassant), personne ne s'interroge sur ce qui cause problème, tout le monde vit en niant les problèmes. D'où cette impression de défilé de vies homogènes où toute différence est exclue. La différence entraîne la rupture et l'émergence d'une conscience douloureuse du monde. Or, on sait bien que personne ne fait cette expérience dans *Le Journal*, on sait qu'ici il n'y a pas de Pierre(s)ⁱⁱⁱ pour se rendre compte de l'irréversible coupure entre un passé et un présent. C'est cette lucidité – la lucidité de tout héros tragique – qui détermine, de la part de la société, le besoin d'expulser celui qui est l'élément perturbateur. Mais personne ne fait dans ce roman d'expériences tragiques. Dans ce jeu, Célestine joue toujours le rôle du spectateur de la comédie, celui qui sait davantage et qui s'en rit, Célestine vit en faisant semblant. Si Célestine ne se laisse pas tromper – elle ne voit pas de géants là où il n'y a que des moulins – elle refusera, pourtant, de jouer le rôle de Sancho Pança : elle ne veut pas dénoncer la folie des autres, au contraire, elle s'amuse à exploiter cette même folie comme dans la scène où elle oblige le capitaine à manger le furet.

5. Avec ce privilège donné à la comédie, le grotesque s'approche du comique tel qu'il a été défini par Aristote dans la *Poétique* : "Le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur" (1980 : 49). Si le grotesque se mesure par l'impact sur le récepteur, sur la gêne sentie par le spectateur – qui souvent, avec le grotesque moderne, n'est pas loin du "pathos" tragique et du sentiment de terreur qu'il entraîne –, on voit dans cette définition d'Aristote l'absence totale de ce sentiment. Le sentiment d'étrangeté caractéristique du grotesque moderne est ici absorbé et même anéanti par la dimension comique qui le transforme en ridicule (dans la traduction portugaise de la *Poétique* on lit le mot *ridicule* à propos du sentiment créé par la vision du masque comique (1986 : 109).

Dans les récentes études sur le grotesque, celui-ci apparaît de plus en plus associé à une dimension tragique – depuis l'homme coupable de Mc Elroy, au grotesque de l'incommunicabilité (Meyer,1995). Le grotesque apparaît ainsi, aujourd'hui, de plus en plus indissociable du sentiment d'absurde tel que Camus l'a présenté dans *Le Mythe de Sisyphe* : "S'apercevoir que le monde est "épais", entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier" (1981 : 28). Mais dans ce roman de Mirbeau l'homme ne vit pas en rupture avec le milieu et l'opacité du monde, sa dimension "souterraine" – incarnée, par exemple, par Joseph – suscite plus d'attrait que de méfiance, de la part de Célestine. Elle est signe de vie, promesse de bonheur, et aussi, signe d'une immutabilité du monde et des choses, de l'éternelle répétition du même : "Au fond je trouve que les juives et les catholiques, c'est tout un... Elles sont aussi vicieuses, ont d'aussi sales caractères, d'aussi vilaines âmes les unes que les autres... Tout cela, voyez-vous, c'est le même monde, et la différence de religion n'y est pour rien" (157).

Maria da Conceição CARRILHO-JÉZÉQUEL
Université de Braga, Portugal

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote, (1980). *La Poétique*, Paris : Seuil.
Aristóteles, (1986) *Poética*, Imprensa Nacional.
Baudrillard, (1983), "What are you doing after the orgy ?" *Traverses*, octobre.

- Becker, C.(1983). "Les "machines à pièces de cent sous" des Rougon", *Romantisme*, 40, pp. 141-152.
- Calvino, I.(1993). *Pourquoi lire les classiques*, Paris : Seuil.
- Camus, A.(1981). *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard.
- Castella, Ch.(1989). "Le Récit comme rituel fétichiste du marché : le cas Maupassant", *Actes du Colloque de Rome (Écrire en France au XIX^e siècle)*, pp. 51-60, Le Préambule.
- Céline, L.F.(1986). *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Folio.
- Citti, P. (1980). "La Notion de milieu : le roman et l'idée de décadence vers 1870", *Colloque de Nantes (L'Esprit de décadence)*, pp. 41-52, Minard.
- Lacassin, F.(1991). *Mythologie du fantastique*, Éd. du Rocher.
- Macherey, P.(1990). *À quoi pense la littérature ?* Paris : P.U.F.
- Meyer, M. (1992). *Langage et Littérature*, P.U.F.
- Meyer, M(1995) *Literature and Grotesque*, Ed.
- Mc Elroy, B.(1989). *Fiction of the modern grotesque*, Macmillan.
- Mirbeau, (1989). *Le Journal d'une femme de chambre*. Paris : Folio.

-
- i. L'évolution de la notion de milieu imposera cette notion comme terme *"de plus en plus efficace pour expliquer la mort et la décadence, de moins en moins pour expliquer la naissance et l'accroissement de vie"* (Citti, 1980 : 50).
- ii. Ce défilé d'images fait que le grotesque se rapproche très souvent de l'obscène, par sa manière de privilégier l'image, l'énorme prolifération d'images *"qui visent à forcer la constellation du secret"* (Baudrillard, 1983 : 2).
- iii. Dans ce conte et à travers ce personnage on est loin de la *"convention romantique (qui) opposait les droits de la passion à l'alliance entre la respectabilité bourgeoise et l'argent. Ici, les valeurs bataillent selon une autre disposition : la satisfaction amoureuse et l'argent font bloc, et il ne reste à Pierre, qui est pourtant doué de toutes les caractéristiques du héros romantique, que le rôle du paladin vaincu de la respectabilité"* (Calvino, 1995 :115).