

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE : ŒUVRE BAROQUE ?

"On ne domine pas le néant, on n'a pas
d'action sur le vide..." (317-318)

Mirbeau, écrivain baroque ?... Le titre de cette communication s'inscrit en dissonance avec la formulation du colloque, si l'on entend par *modernité* l'optimisme d'une fin de siècle s'affirmant dans l'audace métallique de la Tour qui couronne l'Exposition Universelle de 1889. Mais il est clair que la volonté de rupture avec le monde ancien, au nom du progrès et du nouveau – la *modernité* –, ne va pas sans provoquer des ondes de choc sur les consciences. L'innovation scientifique et technique, l'accélération exaltée du rythme des choses donnent quelquefois naissance à l'inquiétude et à l'instabilité. La ligne du temps, que l'on croyait à jamais droite et dirigée vers le bonheur, peut s'infléchir et dessiner une courbe qui, se moquant du progrès, ramène en arrière, se perd dans les ellipses et les spirales du doute, à l'instar de la courbe que dessinait le temps baroque, tissé d'incertitudes et de caprices.

Ce n'est donc pas jouer du paradoxe que de rappeler que Mirbeau, lorsqu'il publie son *Journal d'une femme de chambre* – en 1900, l'année d'une nouvelle Exposition justement –, nous invite lui-même à le lire dans une perspective baroque. Dans l'avant-propos, qui, par sa concision, passerait presque inaperçu, l'écrivain ne se livre-t-il pas, en effet, à un pur éloge du "débraillé", défaut somme toute inévitable de la part d'une femme de chambre peu rompue à l'art d'écrire, mais défaut dont le *Journal* tire et son "originalité" et sa "saveur particulière" ? Par un renversement des valeurs, bien offensant aux yeux de "certains critiques graves et savants", voilà l'imperfection promue au rang de réussite littéraire, l'excentricité et le "corrosif" préférés à l'équilibre et à la mesure, à tel point que tous les efforts de l'éditeur Mirbeau pour "revoir" et "corriger" le manuscrit, c'est-à-dire l'ordonner, le ramener à la norme en le débarrassant de ses extravagances, n'auront eu d'autre effet que de "banaliser" le texte, de l'édulcorer, d'en "diminu[er] la force triste", d'en soustraire la "grâce". Ainsi toute concession aux règles, toute inflexion vers un classicisme d'écriture est-elle perçue comme une maladresse qui détruit l'"émotion" et la "vie" (7)ⁱ.

Voilà donc dressés contre le goût du jour le charme du disparate, la beauté de la confusion. Avec ses lourdeurs, ses redites insistantes, *Le Journal d'une femme de chambre*, ce monstre littéraire qui reflète le labyrinthe d'une mémoire tourmentée, n'est-il pas, par-delà le *siècle de fer* et la foi d'une époque qui se veut centrée sur la raison et la technique, comme un écho ressuscité des affirmations et des doutes de l'âge baroque, un livre singulier où Mirbeau se joue à plaisir des lignes logiques, des règles de composition, des perspectives claires, leur préférant la ligne fuyante et emmêlée, le composite et le

décomposé, le regard incertain sur un monde flou, chatoyant, éphémère, douloureusement insaisissable ?

I. STRUCTURE BAROQUE

Alors que l'œuvre classique est recherche d'ordre, de logique, de nécessité – toute partie se rapportant à l'ensemble selon des proportions définies –, dans la composition baroque, chaque élément paraît "ébauché, fortuit, rattaché aux autres par un lien très lâche". La forme "se distend[ant] vers toutes les directions à la fois", l'impression qui en procède est celle d'une "improvisation" dans laquelle s'expriment l'"arbitraire" et l'"évanescence"ⁱⁱ. C'est bien d'une esthétique ouverte que participe *Le Journal d'une femme de chambre*.

Quel est, en effet, le cadre de l'œuvre ? Au sens strict, il délimite dix mois et demi de la vie de Célestine, son passage au *Prieuré*, de la rencontre de Joseph jusqu'au mariage et à l'installation à Cherbourg. Mais ce n'est là qu'un trompe-l'œil, un contour exigü qui enferme l'histoire d'une bien plus longue errance.

Le début du *Journal* n'est pas à proprement parler une ouverture, mais un point d'aboutissement. Inversé dans sa structure, le récit commence par la fin, par l'évocation de la dernière place de Célestineⁱⁱⁱ, avant de n'être qu'un incessant et confus mouvement de retours en arrière. L'*incipit* jette une lumière blessée sur l'*avant*, sur la vaste expérience sociale et existentielle qui est en deçà du cadre et que la narratrice ne cessera de vouloir recentrer dans l'"aujourd'hui" (9) de son *Journal* : "Au milieu de ces épreuves, je repense toujours à mes places anciennes..." (84) Ainsi, le passé tumultueux, par vagues successives, envahit-il le morne présent.

De la même manière, la fin, qui emprunte des allures de dénouement, n'en est pas un. Le mariage de Célestine avec Joseph, l'installation tant espérée, qui se réalise dans le dernier chapitre, ponctuent le récit d'une conclusion carrée, stable en apparence ("*Nous sommes mariés ; les affaires vont bien ; le métier me plaît ; je suis heureuse*") (425), mais en vérité fallacieuse. Car le motif picaresque de la fausse fin heureuse, voilant de nouvelles et tragiques aventures, ouvre une fenêtre sur l'abîme : "Et je suis heureuse d'être à lui... 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 !...**" (447)^{iv} L'essentiel est peut-être encore à venir et, comme pour le lourd passé, situé hors du cadre. Ainsi *Le Journal d'une femme de chambre* possède-t-il de l'œuvre baroque le goût de l'incomplet, de l'inachevé, la propension à signaler un en deçà et un au-delà de l'œuvre, à se situer dans sa propre continuité et dans son prolongement, pour reprendre la définition proposée par Jean Rousset^v.

À l'intérieur du cadre lui-même, deux récits, deux temps s'entrelacent et se mêlent : le présent de Célestine – sa vie au *Prieuré* – et l'évocation éclatée de son passé. Le premier récit, écrit au jour le jour, ne cesse de s'interrompre, de se déchirer, pour laisser digressions et ressouvenirs passer au premier plan. Ce ne sont qu'emboîtements, juxtapositions qui créent le style "débraillé" (7), vanté par Mirbeau qui aurait pu poursuivre à l'infini ce jeu de variations, d'échos, de contrepoints, ce fouillis labyrinthique où se perdent et la femme de chambre et le lecteur. Les épisodes passés de la vie de Célestine sont, selon la définition qu'Alejo Carpentier donne du baroque, autant de "noyaux proliférants"^{vi} qui finissent par exister par eux-mêmes et ne se subordonnent que d'une manière souvent ténue à l'ensemble.

La destinée de la femme de chambre est filée de ce flot de souvenirs qui remontent à la surface au gré des coïncidences et des analogies. "Ce n'est pas la première fois que je suis engagée en province", constate Célestine en arrivant au Mesnil-Roy, et tout aussitôt le présent, s'évanouissant, ressuscite l'épisode des bottines et de la mort de Rabour, "aventure" intensément ressentie "comme si elle était d'hier" (10). D'un espace à l'autre, d'un premier plan à l'arrière-plan, le glissement se fait imperceptiblement, dans un interstice de silence, dans le vide vertigineux des points de suspension omniprésents : "Nous n'avons plus causé... Alors, j'ai pensé à ma dernière place" (36). Ou bien c'est la sensation, la puissance évocatoire d'une émotion qui provoquent ces glissements qui édifient la plus imprévisible des architectures. La nuit "d'aujourd'hui", où "la tempête souffle", avec un sinistre "hurlement [...] dans les arbres", suscite dans toute son intensité une autre nuit d'"enfer" (174), celle où mourut M. Georges. La réception d'une lettre "rappelle" à Célestine, "avec une netteté singulière" (108), son enfance. Les ronflements de Marianne la font "[s]e raccrocher" au passé, l'amènent à "couvrir" les lassitudes du présent "du bruit de [s]es bonheurs anciens" (147).

Une dynamique de ricochets et de cascades se met en place, les souvenirs donnant naissance à d'autres souvenirs. La confession intime est ainsi emportée dans les volutes d'une construction fluide, instable, en perpétuel déséquilibre. Les "manies amoureuses" (126) des Lanlaire, par exemple, font penser aux mises en scène et à tous les "micmacs" érotiques des maîtres de la rue Lincoln, et cette réminiscence, à son tour, "rappelle [le] fameux voyage en Belgique" (128) où Madame, devant le regard médusé des douaniers, ouvrit un écrin qui enferma de singuliers trésors.

D'autres fois, le lien entre ces cellules proliférantes, qui émergent du jeu baroque de la mémoire, et le tout se fait plus lâche. Les épisodes deviennent alors des saynètes presque autonomes qui répondent au goût de la caricature, des nouvelles qui se glissent dans le roman par le vague d'une formule : "un jour", "une fois". Les exemples les plus significatifs de cet arbitraire dans la composition sont sans doute l'histoire du jardinier et de sa femme exploités par une comtesse (chapitre XV) – longue confidence que Célestine enchâsse dans sa propre histoire – et le chapitre X qui narre les aventures de M. et Mme Charrigaud, aventures dans lesquelles s'insère, en abîme, le pastiche du poème décadent de Kimberly...

S'il est une unité dans le récit, elle procède moins d'une perspective claire que tracerait la suite logique et nécessaire des événements, que de la tonalité commune qui les caractérise. La reconstitution autobiographique de Célestine ne parvient jamais à définir un axe chronologique, mais dessine plutôt la grisaille mêlée de dégoûts d'un sempiternel recommencement, qui s'exprime dès l'abord par la circularité d'un chiasme : "J'ai roulé, ici et là, successivement, de maisons en bureaux et de bureaux en maisons" (9)... Une aventure en remplace une autre, avec l'évidence qu'elles sont interchangeable, sans ancrage, vides de tous repères, puisqu'en fin de compte elles ne peuvent rien procurer d'autre que des "embêtements" à celle qui est "emporté[e] dans le grand tourbillon de la misère" (10). Dans le mouvement torsadé que décrit la vie, hier et aujourd'hui en viennent à se refléter, à se confondre, à s'annuler pour Célestine, douloureusement prisonnière d'une mémoire qui la condamne au sentiment de l'éternel retour : "Et la vie me reprit, avec ses hauts, ses bas, ses changements de visage, ses liaisons finies

aussitôt que commencées... et ses sautes brusques des intérieurs opulents dans la rue... comme toujours..." (177)

La vie de Célestine est tout entière placée sous le signe du changement, du *"ballotement d'une maison à une autre, d'un lit à un autre, d'un visage à un autre visage"* (317). Comme l'explique la femme de chambre, elle est la victime d'une *"fatalité"* qui ne lui a jamais permis de demeurer *"plus de six mois dans la même place..."* (186) Mais toutes ces fluctuations, finissant par s'annihiler entre elles, tissent une trame d'un insupportable ennui : *"Les scènes changent ; les décors se transforment ; vous traversez des milieux sociaux différents et ennemis ; et les passions restent les mêmes, les mêmes appétits demeurent. [...] vous retrouvez des saletés pareilles."* (303)

Il n'est donc ni début ni terme à l'écoulement étale, ainsi que le résume un aphorisme où s'inscrit tragiquement la spirale de la vaine agitation humaine : *"C'est toujours la même chose pour changer..."* (22) Spirale qui avoue la hantise baroque d'un centre sans cesse fuyant, la douleur de ne *"pouvoir jamais [s]e fixer nulle part"* (9).

2. UNE PERSONNALITE BAROQUE

À la destinée aux inflexions incessantes, jamais Célestine, prise de vertige, n'oppose ni la force de la raison claire ni la vigueur de la volonté. Un tel abandon, qu'il soit vécu dans la résignation ou en maugréant, n'est pas sans conséquence grave puisque les méandres du monde fugitif et précaire modèlent sa psychologie confuse et tourmentée. De même que son errance exclut toute ligne droite, de même il n'est pour son esprit ni perspective, ni ligne de mire. Incapable de persévérance ou d'un dessein précis, Célestine voit son moi se perdre dans le jeu des vicissitudes.

L'argument de la prédestination tragique, les accusations qu'elle lance à l'adresse d'un destin aussi cruel qu'aveugle ne sont en réalité qu'un spécieux paravent à l'incurable veulerie dont la femme de chambre se sait la proie et la dupe. On la voit plier devant la dureté de Mme Lanlaire^{vii}. On la voit surtout s'amollir et n'être plus qu'une chiffre devant les mâles qui la convoitent : *"Je n'ai pas la moindre défense contre les hommes"* (20), aime-t-elle à répéter. Face à l'amour *"impulsif et barbare"* de M. Georges, elle *"[s]e laiss[e] tomber, comme une masse"* (164). Si elle se débat contre le débauché Xavier de Tarves, c'est *"mollement"* (280), *"pour la forme"* (282). Et le valet de chambre, en qui elle mire sa propre déchéance, peut *"se ru[er]"* sur elle, la renverser *"brutalement [...] sur le lit"* (177) sans qu'elle oppose la moindre résistance. Esclave du désir, Célestine *"[s]e laisse mener par lui"* (165) au gré des tentations auxquelles la vie la soumet. Loin de l'affranchir et de la fortifier, les vellétés d'affirmation de soi que manifeste quelquefois Célestine ne font que renforcer la conscience de son abdication. C'est sur un *"coup de tête"* (10) qu'elle arrive au Mesnil-Roy, c'est-à-dire par le contraire d'une décision mûrie ; aussi son irréflexion contribue-t-elle au tourbillonnement qu'elle exècre : *"Eh bien !... me voilà propre... Il ne me manquait plus que cela... Et je suis bien tombée !..."* (47) Mais son caractère emporté avait déjà contribué à toute une série de chutes : quand, par un *"coup de tête"* aussi irresponsable que vite *"regretté"*, elle avait *"envoy[é] promener"* (116) le colonel en retraite de Comfort ; quand, par une effronterie *"inexplicable"*, au lieu de *"[s]e raccrocher"*, de *"[s]e cramponner"* à une situation où *"il n'y avait qu'à [s]e laisser vivre"* (417), elle avait demandé congé à ses maîtres timides ; ou encore quand, par une inconséquence *"imbécile"*, elle avait refusé le statut de gouvernante – un *"paradis rêvé"* (370) – que lui proposait Mme

Paulhat-Durand, avant de revenir, "*brusquement, sans transition*" (371), sur son refus et de supplier, mais en vain, qu'on la prenne. Sa brusquerie, les réveils de la volonté la font lâcher la proie pour l'ombre. Tout se passe comme si, dans son inconscient, Célestine préférerait l'errance et ses tempêtes à l'insouciance du port, à l'immobilité heureuse qu'elle ne cesse pourtant d'appeler de ses vœux.

La condition humaine, écrit Pascal, est "*inconstance*", "*inquiétude*"^{viii}, jeu incessant d'"*allers et venues*"^{ix}. Elle est fluidité, variabilité, fuite à soi-même... Expression emblématique de cette inconsistance toute baroque, Célestine est la flamme incertaine, évanescence, qui se meut au caprice des choses, comme le symbolise d'entrée la pauvre "*chandelle qui fume et coule*" dans la sale petite chambre du *Prieuré*, "*ouverte à tous les vents*" (37), où elle rédige son Journal.

Un renversement perpétuel du pour au contre lui tient lieu de psychologie. Ses pensées, ses états d'âme, ses impressions sont sous l'emprise de la versatilité qui transforme son existence en un réseau de contradictions : "*Un jour cela me plaît, et, le lendemain, cela ne me plaît plus...*" (249) Le constat désabusé revient comme un leitmotiv : "*Quand je suis en place, ces choses-là me dégoûtent ; quand je suis sans place, elles me manquent...*" (299) Un jugement chasse l'autre. Ainsi, blessée par les souffrances des traîne-misère, prête à se révolter contre les injustices et l'oppression de l'ordre bourgeois, Célestine n'en cède pas moins à l'adoration du million. Dès qu'elle se trouve en présence d'un riche "*imbécile et meurtrier*" qu'elle déteste, elle sent monter, "*du plus profond*" d'elle-même, "*comme un encens d'admiration*" et se met à le vénérer "*comme une espèce de divinité merveilleuse*" (46). Une sensation efface une autre sensation, transformant la vie intérieure de la femme de chambre en un ballet affolé, en une trajectoire chaotique et dérisoire. Prise d'un "*affreux dégoût*" (72) à entendre Mme Gouin et ses commères vomir leurs ordures et n'aspirant qu'à "*[s]'en aller*" (73), étouffant en la compagnie de Rose au point de n'avoir "*plus qu'un désir, une volonté, une obsession*", à savoir "*fuir [...] cette grosse femme, dont la voix méchante*" (76) est une torture, Célestine, à peine arrivée au *Prieuré* où l'accueillent les turpitudes de sa maîtresse, s'enferme dans la contradiction stérile : "*je me promets de voir Rose, de la voir souvent, de retourner chez l'épicière... de faire de cette sale mercière ma meilleure amie...*" (78)

Le Journal n'est ainsi qu'un long tissu d'incohérences, où la raison s'engluie, où le moi s'annihile. Le maniement, fort maladroit, des mots participe à la démarche labyrinthique : Célestine se vante-t-elle d'avoir, au milieu des épreuves, gardé un "*sentiment religieux très sincère*" (19-20), c'est pour qualifier aussitôt, le plus sérieusement du monde, son univers spirituel de "*bataclan*" (20) ! D'autres fois, c'est avec plus de lucidité qu'elle met le doigt sur les intermittences du cœur : "*Tant qu'elle [= sa mère] vivait, je ne pensais presque jamais à elle... [...] Et d'apprendre, tout d'un coup, qu'elle est morte, voilà [...] que je me sens plus seule que jamais...*" (108) De cette étrangeté à soi-même procède le "*regret véritable*" qu'elle éprouve à l'égard du "*dégoûtant*" (113) Biscouille, ce satyre "*laid, brutal, repoussant*" qui, "*sur un lit de goémon fermenté*" (112), lui a autrefois pris sa virginité. De la même manière, bien que la mort de Rose la laisse parfaitement "*indifférente*" (311), Célestine s'attend à ce que l'affliction surgisse sans prévenir des recoins obscurs de l'être et l'amène à "*regrett[er] sa présence [...], quelquefois*" (312)...

Le moi de Célestine est comme une surface liquide sur laquelle toute trace disparaît : *"les dures leçons de choses, les malheurs ne [lui] apprennent jamais rien"* (296). Elle semble frappée d'amnésie. *"J'adore servir à table"* (31), affirme-t-elle un soir, mais soutient le lendemain qu'une seule chose lui plaît dans son métier : *"habiller, déshabiller, coiffer"* (47). Elle s'indigne volontiers des débauches de ses patronnes, mais c'est pour, avec une *"impudence tranquille"* (55), inciter à l'adultère une maîtresse naïve et fidèle, qu'en prêtresse de la luxure elle a préparée, *"pomponn[ée]"* (53) pour les voluptés futures : *"Moi, à la place de Madame, je prendrais un amant... [...] toutes les amies de Madame en ont, des amants..."* (55)^x Si elle énumère les dangers que court la prostituée – les lourdes *"misères"*, les *"tragiques calvaires du Dépôt à l'Hôpital"*, *"l'enfer de Saint-Lazare"* (19) –, c'est pour mieux regretter de n'avoir pas *"saut[é] le pas, carrément"* (18). Au fond, tout l'enjeu de l'existence de Célestine consiste à savoir si elle cèdera à l'appel de la prostitution. Forme dégradée, caricaturale, du tragique hamletien, *Le Journal d'une femme de chambre* tient dans la formule : être ou ne pas être... une dame galante. Entre ces deux termes, l'esprit chancelant de Célestine se débat et s'acharne à se contredire. D'abord scandalisée à l'idée de *"fa[ire] la putain"* et de *"gagner de l'argent"* (216) pour Joseph, elle se fond finalement au vouloir de son double pour donner réalité à l'image du *"café [...] bien reluisant"* où trône une *"belle femme, habillée en Alsace-Lorraine, avec un beau corsage de soie"* (217), une femme qui *"enflamme les cœurs"*, qui *"soûl[è] les gens"* (446), une *"Putain"* (447) en somme^{xi}. Et celle qui regardait avec un souverain mépris le *"pataud"* et repoussant Joseph (*"Il faut être vraiment privée pour se payer un type comme ça..."*) (36) ne trouvera d'autre raison à son existence que de lui sacrifier, dans une ultime contradiction, son jugement et sa volonté : *"Quoiqu'il soit bien laid, je ne trouve personne d'aussi beau que mon Joseph..."* (444)

Là, nous dit Eugenio d'Ors, où dans un ensemble coexistent deux finalités contradictoires, où dans un même schéma luttent deux directions opposées, là est à l'œuvre l'éon baroque. L'ange baroque, poursuit-il, élève l'avant-bras pour soulever un objet tandis que sa main, au contraire, s'abaisse comme s'il voulait le déposer à terre^{xii}. Ainsi, ange ou démon, tout au long de son *Journal* Célestine nous apparaît-elle incapable de savoir ce qu'elle veut : *"Je voudrais m'en aller... et je reste là, idiote, tassée [...] sur ma chaise"* (73)... *"Je voudrais partir d'ici... Partir ?... [...] Je ne sais pas et je reste !..."* (188) Créature se projetant dans des élans antagonistes, elle se retrouve tantôt paralysée, tantôt étourdie, mais toujours en état de rupture intérieure, brisée par son inaptitude à réaliser le pour et le contre. Elle se sait tentée par tous les *"revirement[s]"* (167), *"tirail[ée] dans tous les sens"* par des *"sentiments puissants et contraires"* (162), traversée de courants qui la font *"agi[r] contre [s]es intérêts"* et *"accompli[r] [s]on propre malheur"* (56). Dégoûtée d'elle-même, rongée par la nostalgie des *"chimériques ailleurs"* (186), elle se reconnaîtrait volontiers dans le *"cloaque d'incertitude et d'erreur"*^{xiii} que fustige Pascal dans son chapitre « Contrariétés », elle pour qui *"l'homme n'est que surprise, contradiction, incohérence et folie"* (221).

3. LE « THEATRUM MUNDI »

L'univers que traverse Célestine est observé et jugé à l'aune de ses propres dérèglements. Il fonctionne ainsi qu'un miroir qui lui renvoie le reflet de la misère, de *"toutes les folies"* (18) caractérisant la nature humaine. L'incohérence et la contradiction, par exemple, tiennent lieu

de ressorts psychologiques pour Mme Lanlaire^{xiv}. L'inconséquence régit la vie du capitaine Mauger, cet "*exemplaire d'humanité baroque*" (317)^{xv}, comme l'inconstance celle de Mme de Tarves^{xvi}, la versatilité et l'amnésie celle de M. Jean^{xvii}. Le monde est pétri dans l'instable et l'équivoque, les contraires s'y juxtaposent, s'interpénètrent, se confondent, ce qui répond étrangement à la définition de l'espace baroque où triomphent le masque, le trompe-l'œil, la métamorphose. Dans une société où les hommes sont "*tous hypocrites*" (276), où tous s'évertuent à donner le change, le paraître recouvre si parfaitement l'être que chacun finit par se retrouver dupé. Tout n'est qu'apparence trompeuse, faux-semblant, simulacre. Si le père de Lanlaire s'est enrichi grâce à une "*faillite frauduleuse*" (39), celui de Madame a commis de bien plus grands méfaits et n'en a pas moins été admiré. Lanlaire, quant à lui, est le plus "*parfait filou*", mais tous le tiennent pour un homme "*excellent et généreux*" (84), l'"*auréole[nt] de respectabilité*" (45), le "*salue[nt] plus bas que les autres*" (46). La perfide Rose, qui sait se donner "*des airs entendus [...] de quelqu'un qui connaît de terribles secrets*" (191), est "*saluée par tous, respectée de tous*", et finira par être célébrée, telle une sainte "*nimbée d'or*", "*entre deux cierges*" (197), dans une niche de l'église. Triomphe du délire carnavalesque que cette "*comédie éternelle*" (276) que se jouent entre eux et à eux-mêmes les maîtres, "*pauvres cabots*" (409) – lui, "*simulant la tendresse*" pour "*carotter de l'argent*" à sa femme, elle, "*minaud[ant]*" (411) avant de lui jeter à la figure ses rancunes et son mépris –, ou qu'interprètent les domestiques pour "*singer*" (84) et gruger ceux à qui ils sont asservis.

Quelquefois le rire, le plus souvent la prise de conscience amèrement acquise permettent d'établir une salutaire distanciation avec l'ambiguïté du monde. C'est ainsi que Célestine s'investit de la mission de pénétrer le secret des existences, de percer les "*formes extérieures*" qui "*éblouissent*" (136), de distinguer le vrai du faux. "*Arrach(er) les voiles*" pour que les âmes "*exhalent [leur] forte odeur de pourriture*" (11), "*retourn[er] les jupes*", "*fouill[er] dans [le] linge*" (26) pour, "*sous les apparences de la vertu*", atteindre les "*saletés*", les "*vices honteux*", les "*crimes bas*" (117), faire que "*s'effritent et se lézardent les façades*" (48) derrière lesquelles les "*honnêtes gens*" (126) dissimulent leur vie vide et dérégulée, tel est l'art auquel la femme de chambre est devenue experte : "*J'adore servir à table. C'est là qu'on surprend ses maîtres dans toute la saleté, dans toute la bassesse de leur nature intime. [...] ils en arrivent, peu à peu, à se révéler, à s'étaler tels qu'ils sont, sans fard et sans voiles.*" (31-32)

La lucidité de son regard, opérant un renversement du pour au contre, dissipe les illusions. À ses yeux, les femmes les plus "*sévères*" et "*grincheuses*" apparaissent comme de "*fameuses gourgandines*" (26), le colérique aux "*gestes furieux et menaçants*" se révèle n'être qu'un lâche, "*timide*", "*courbé*", "*tremblant*" (45), la maîtresse "*raide*" (31) une infirme avec des "*bosses morales*" (32), la maîtresse à l'"*apparente élégance*" un "*être mal nettoyé par un trop récent luxe*", les femmes aux "*bouches d'anges*" et aux "*yeux d'étoiles*" des "*pierreuses*", "*grossières de langage*", "*ordurières de gestes*", "*dégoûtantes à force de vulgarité*" (402). Le monde n'est tissé que de mensonge, mais Célestine accable de son mépris les victimes du paraître, tous ceux qui revêtent le réel d'une épaisse "*couche de confiance*" (179), quand la sagesse consiste à ne pas se laisser prendre aux appâts d'un monde "*joliment mal fichu*" (336) où tout est inversé, comme le laisse entendre le chapelet des maximes désabusées qui traversent le *Journal*^{xviii}.

Le paradoxe de l'être baroque s'exprime pleinement à travers Célestine qui, fort soucieuse de n'être point dupe d'un monde mensonger, ne vise pourtant qu'à feindre et à abuser autrui. Aux regards impudents et cruels qui la déshabillent, aux "*inspection[s] violatrice[s]*" (269) qui veulent prendre possession de son être, la "*fouaill[er]*" (22), la ravalant, elle oppose, non sans talent, son personnage de cabotine qui se joue des piètres histrions qui l'entourent. Un domestique cherche-t-il à lui en imposer par des "*manières de grand cocher*" ? Elle affirme une supériorité distante en "*pren[ant] des attitudes dignes*" (12). Les Lanlaire l'observent-ils avec mépris ou concupiscence ? Elle feint "*de ne rien remarquer à leur manège*" (31), mais lit en leur âme comme en un livre ouvert et, tandis qu'elle "*fait[] semblant d'ignorer*" (32) que les reproches de Madame lui sont adressés, elle "*pr[]end[] soin de frôler légèrement le bras*" (33) de Monsieur pour attiser la violence de son désir.

Ses gestes, ses poses, ses sentiments^{xix}, tout est étudié, contrefait avec la plus grande maîtrise. Pour dominer un Lanlaire qui "*n'est pas malin*" et qui "*se livre du premier coup*" (31), elle sait passer près de lui "*sans ralentir le pas*", "*baiss[er] les yeux pudiquement*", prendre un "*air fâché*" à cause des obscénités qu'il lui adresse, "*rougir, comme il conv[]ient*" (92). Elle provoque en lui un embrasement total, avant de lui verser une "*bonne douche d'eau glacée*" en lui parlant "*d'un ton très sec*", en "*faisant[] mine de partir*" (93), avant d'"*adouci[r] un peu [s]on visage*", de "*voil[er] d'[un] sourire la dureté de [s]on regard*" (94). Artiste accomplie, elle joue de ses paroles, de ses silences, de ses mimiques, de tout son corps :

"J'ai tendu mon buste en avant, j'ai baissé légèrement les yeux, puis, modeste et mutine, à la fois, de ma voix la plus douce, j'ai répondu simplement [...]. Dans un mouvement que j'essayai de rendre harmonieux et souple, et même provocant, je me suis agenouillée en face de lui. [...] j'ai pris un air ingénu [...]. J'ai fait celle qui était légèrement scandalisée [...], et je me suis tue..." (28-29)

Ainsi la société n'est-elle qu'une vaste scène de théâtre où la comédienne improvise avec délices son rôle de séductrice et s'émerveille de l'efficacité de son talent. Elle "*s'amus[e] vivement de [l]a gêne*" (28) qu'en face d'elle dissimule avec beaucoup de maladresse un Lanlaire ; elle "*[s]'amus[e] à flatter [l]a manie*" (100) de Mauger qui passera par où elle veut ; elle "*[s]'amus[e] d[un] manège*" de Tarves qu'elle "*remettr[a] vivement à sa place*" (290) dès qu'il lui plaira. Elle ne tend qu'à une chose : à "*épat[er]*" (21), à provoquer une "*grande impression*" (27) sur les autres comédiens, se réjouissant et de leur jeu embarrassé, qui n'en fait que mieux ressortir son propre brio, et de leurs trous de mémoire : "*Il [...] cherchait quelque chose à dire, mais [...] il ne trouvait rien... [...] Par manière de contenance, il s'est frotté les mains, et il a repris*" (28)^{xx}...

Nous sommes ici au cœur d'une dynamique dramatique baroque où l'être ne cesse de se donner en représentation, à vouloir passer pour ce qu'il n'est pas, à recourir sans mauvaise conscience aux artifices et aux grimaces. Ayant à fournir des détails sur son passé de femme de chambre, Célestine aura donc recours à des "*faux*", à des "*renseignements de complaisance*" (21), voire à des "*blagues*" (297). Les lettres qu'elle envoie sont écrites sur du "*papier parfumé à la peau d'Espagne*" où sont "*gravées des couronnes de comtesse*" (10). Elle ne se retrouve que dans ces mises en scène de menteur, dans ce jeu purement ostentatoire où tout est senti, pensé, accompli en fonction de l'effet à produire, ainsi que le suggèrent et le portrait emblématique qu'elle brosse d'elle-même ("*Si je ne suis pas ce qu'on*

appelle jolie, je suis mieux ; sans fatuité, je puis dire que j'ai du montant, un chic que bien des femmes du monde et bien des cocottes m'ont souvent envié. [...] De très beaux yeux bleu foncé, excitants et polissons, une bouche audacieuse... enfin une manière d'être originale et un tour d'esprit, très vif et langoureux, à la fois, qui plaît aux hommes") (19), et la description de son jeu scénique parfaitement maîtrisé : *"Et je vais, me trémoussant, leste et légère, la bottine pointue, et relevant d'un geste hardi ma robe qui, sur les jupons de dessous, fait un bruit de soie froissée... [...] Moi je suis contente qu'on m'admire."* (63)

En fin de compte, la leçon que la femme de chambre aura tirée de son odyssee, c'est que, pour triompher, il importe avant tout de se mettre en valeur. Vous avez *"de beaux cheveux"* qu'*"il faut [...] faire valoir"* (268), lui a susurré à l'oreille l'une de ses premières maîtresses, *"une jolie figure"* qu'*"il faut savoir [...] entourer"*, des jambes *"superbes"* qu'*"il faut pouvoir [...] montrer"*. Et la conseillère d'*"inond[er] de glycérine"* son élève, de lui *"endui[re] les bras de cold-cream"*, de la *"saupoudr[er] de poudre de riz"* (277)^{xxi}. Ainsi Célestine est-elle initiée au monde du paraître qui tire en grande partie son efficacité du maquillage et du costume, qu'elle s'attachera à discerner chez les autres. Le fard, qui cherche à séduire le public, n'abuse pas celle qui connaît toutes les ficelles du métier : *"c'est rose dessus [...] et dedans, c'est pourri"*, dit-elle des peaux *"trop fraîche[s]"* qui cachent une *"mauvaise maladie intérieure"* (25). Son œil exercé décèle vite, sous les *"pâtes"*, les *"eaux de toilette"*, les *"poudres"*, le vrai visage du comédien chargé de *"meurtrissures"* (126). De même, elle se plaît à reconnaître les *"oripeaux mystiques"* et les *"masques sacrés"* dont s'affuble le *"vice lui-même"* (423) pour jouer les mondains brillants. Ou bien encore, elle se divertit du registre burlesque sur lequel, sans toujours en avoir conscience, se situent les actrices aux *"cheveux trop rouges"*, aux *"bijoux trop gros"*, aux *"soies trop riches"* (222) qui jettent un *"éclat phosphorique"* et sur lesquelles *"rutil[ent] des perles d'acier vert"* (232), tandis que les comédiens qui leur donnent la réplique portent des *"redingotes d'un philippisme audacieux"*, des *"cols et des cravates d'un 1830 exagéré"*, et arborent des *"bijoux affichants"*, des étuis *"incrustés de pierres trop précieuses"* (221).

Le monde, tel qu'il est perçu par Célestine, est le royaume du *trop*, c'est-à-dire du *"factice"* et du *"toc"* (423). Mme de Tarves, par exemple, *"extrêmement maquillée"*, est *"trop blanche de peau, trop rouge de lèvres, trop blonde de cheveux"* (265). Telle bourgeoise a les cheveux *"outrageusement teints"*, les lèvres *"passées au minium"*, les joues *"émaillées"* (341). Quant à Edgar, il se fait remarquer par des redingotes *"trop neuves"*, des pantalons *"trop clairs"*, des cravates *"trop blanches"*, des bijoux *"trop gros"*, des mouchoirs *"trop parfumés"*, des bottines *"trop vernies"* et des chapeaux *"trop luisants"* (398). Mais Rose non plus ne manque pas de panache, déguisée en mousquetaire, avec son chapeau de *"plumes noires"* qui *"accentue l'énergie de [s]es mouvements violents"* (72)...

Le spectacle, d'ailleurs, se joue dans un décor que Célestine consigne avec précision dans ses notes intimes. Le Prieuré semble du carton-pâte avec ses cloisons *"trop minces"* et *"trop sèches"*, et ses *"tapis moelleux"* qu'imitent des *"carreaux mal joints, passés au rouge et vernis"* (24). De loin, avec les arbres qui *"l'encadrent somptueusement"* et les *"vastes pelouses rectangulaires"*, il a *"l'air de quelque chose"* (23), mais hors de cette perspective il est *"triste, vieux, branlant"* (24). Les maisons du Mesnil-Roy, posées *"de*

guingois", "ne tiennent pas debout", avec leurs pignons "branlants" (66), l'église est "chancelante" (68), et il n'est pas jusqu'à la nature qui ne fasse illusion avec le trompe-l'œil de son "voile de brume, transparente et dorée, qui cache trop [...] le paysage" (62).

* * *

Où est la vérité, où est le mensonge dans une écriture qui célèbre l'apparence, qui ne dénonce l'ostentation que pour mieux s'en réjouir ? Le monde baroque, écrit Jean Rousset, est "à l'envers ou « chancelant », en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre. Et l'homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, dérochant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage."^{xxii} Et c'est ainsi que dans *Le Journal d'une femme de chambre* l'endroit est un envers, la réalité une apparence, comme le symbolise la vieille bourgeoise dont la dureté d'âme, "invisible à ses prunelles, à sa bouche, à son front", "éclat[e] réellement à la nuque" : le devant étant derrière, la nuque est le "vrai visage" (363) et la face rien qu'un masque séduisant !

Comment s'orienter dans un univers labyrinthique où ce qui est en haut devrait se trouver en bas, où l'ordre le plus austère voile un inextricable désordre ? Ainsi a-t-on eu l'"ingénieuse idée" de contruire le *Prieuré* – ce miroir des vicissitudes et des aberrations du monde – selon un plan renversé, ce qui oblige Célestine à "descendre et monter sans cesse", au milieu d'une confusion de "placards", d'"armoires", de " tiroirs", de "resserres", de "fouillis de toutes sortes", où "jamais [elle] ne [s]e retrouver[a]" (22).

Toutefois, l'opacité du monde, l'ambiguïté par laquelle il ne cesse de se dérober et de se métamorphoser^{xxiii} ne seraient pas un si grand danger s'ils n'étaient le produit d'un esprit dérégulé. Car le spectacle dont Célestine est à la fois l'actrice et la spectatrice n'est en vérité que l'"un des mille et mille tours" que lui joue son "imagination excessive, grossissante et romanesque" (35), qui l'enchaîne irrémédiablement au royaume du *trop*. La femme de chambre ne peut que donner et se donner le change, faire de la réalité extérieure et intime une scène où elle s'abandonne aux visions qui l'obsèdent, aux fantasmes "harcelant[s] et grimaçant[s]" (205) qui surgissent du tréfonds obscur de l'être. Égarée au milieu d'un univers chancelant et scintillant, elle se ment indéfiniment en sécrétant des imaginations, des rêves, des spectres. Éternelle tromperie qu'exerce sur l'esprit humain la "maîtresse d'erreur et de fausseté"^{xxiv}, mais duperie nécessaire pour nier la certitude angoissante que le corps, aujourd'hui beau et souple, n'est que la "transparente", l'illusoire "pellicule" (170) qui couvre le Néant, que "la vie n'est que le déguisement d'un mort"^{xxv}, c'est-à-dire un Songe. C'est ce sentiment tragique de l'existence qui, tournant le dos au pseudo-optimisme de la *modernité*, inspire à Octave Mirbeau l'écriture désabusée du *Journal*, où Célestine – nouvelle Circé baroque – est l'apparence fatale dont non plus Dieu, mais, en cette fin de siècle, le diable tire les ficelles.

Serge DURET

i. Les références sont données à partir de l'édition Fasquelle, Le Livre de Poche, n°1293, 1986. Lorsque plusieurs citations d'une même page se suivent, la pagination n'est indiquée qu'après la dernière d'entre elles.

ii. TEYSSÈDRE Bernard, in WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Le Livre de Poche, 1967, p. 9.

iii. Cf. la chronologie reconstituée de la vie de Célestine dans DURET Serge, "Le Journal d'une femme de chambre ou la

redécouverte du modèle picaresque", *Cahiers Octave Mirbeau*, n°2, 1995, pp. 104-105.

iv. C'est nous qui soulignons.

v. "Le Baroque nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'œuvre achevée ; [...] l'achèvement [...] ne se présente pas comme un véritable achèvement, mais comme une phase intermédiaire au sein d'un développement. L'œuvre désigne un au-delà de l'œuvre, comme si elle n'était qu'une préparation [...] ; elle semble se situer dans son prolongement, comme si elle était une étape parmi d'autres." (ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, pp. 231-232)

vi. CARPENTIER Alejo, "L'éternel retour du baroque", *Le Magazine littéraire*, n°300, juin 1992, p. 28.

vii. Cf. "J'ai envie de répliquer [...]... mais, heureusement, je me contiens... Je me borne à bougonner un peu." (78)

viii. PASCAL Blaise, *Pensées*, édition Lafuma, Paris, Delmas, p. 122 [pensée 61].

ix. *Ibid.*, p. 123 [pensée 64].

x. Elle est parfois consciente de ces reniements. Cf. la scène de l'agonie de M. Georges : "« Vous voulez donc que j'aie toute ma vie le remords de vous avoir tué ?... » Toute ma vie !... J'oubliais déjà que je voulais mourir avec lui, mourir de lui, mourir comme lui." (172)

xi. Elle a beau s'arc-bouter sur le sentiment de sa dignité : "La prostitution ?... La promenade sur les trottoirs... Ramener des hommes, souvent plus gueux que soi ? Ah ! ma foi, non... Pour le plaisir, tant qu'on voudra... Pour l'argent ? Je ne peux pas... je ne sais pas..." (335), elle est déjà vaincue par son esprit incertain.

xii. D'Ors Eugenio, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935, p. 146.

xiii. PASCAL Blaise, *Pensées*, op. cit., p. 169 [pensée 246].

xiv. Si son mari "rentre tard de la chasse", elle "le reçoit très mal", "le boude des heures et des heures" (90). S'il reste pour lui tenir compagnie, elle lui reproche de "tourner [...] comme une âme en peine" et lui ordonne d'"aller à la chasse" (91)...

xv. Lui qui ne doit jamais pardonner à Célestine de lui avoir fait tuer son furet qu'il "aimait trop"(104), ne lui "en veut plus du tout" (179) dès qu'il la revoit...

xvi. "Madame ne tarda pas à changer d'allures vis-à-vis de moi. De gentille qu'elle avait été jusqu'ici, elle devint dure, exigeante, tracassière..." (287)

xvii. Cf. p. 183.

xviii. Cf., par exemple : "Il faut que les bons paient pour les mauvais..." (57) "Il y a vraiment trop de malheur d'un côté, trop de bonheur de l'autre..." (108-109) "Si infâmes que soient les canailles, ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens." (209) "Naturellement, ce sont toujours ceux qui n'ont rien qui sont le plus volés et volés par ceux qui ont tout..." (336), etc.

xix. Jusqu'à la pitié qu'elle marque envers sa maîtresse aux seins pendants : "je faisais semblant d'être la dupe de [s]es stupides explications..." (50)

xx. Cf., à propos de Lanlaire : "Il froissait le papier, en roulant de bons yeux, comiques et doux... Même quand il est en colère, les yeux de Monsieur restent doux et timides." (79) Si tous jouent la comédie, certains sont bien plus experts que d'autres ! Mais le plus habile en ce domaine est sans conteste Joseph. Jamais Célestine ne parviendra à prendre l'ascendant sur ce regard "en dessous", "gênant" (35), ce regard "oblique" (77) qui lui fait peur. Les yeux de Joseph "rôdent autour" de leur proie, l'"enveloppent", "descendent en [elle], au plus profond [...], afin de retourner l'âme et de voir ce qu'il y a dessous" (210-211). Dans le *theatrum mundi*, Joseph demeure le maître du jeu : "Il est [...] impossible de savoir ce qu'il pense", de deviner "ce qui se passe au fond de [son] âme silencieuse et forcenée" (199), car il pousse l'art théâtral jusqu'à ce degré de perfection où l'affectation passe pour le naturel : "il évite de se livrer aux autres [...]". Il doit posséder de nombreux secrets, mais il les cache jalousement, sous un masque sévère, renfrogné et brutal, comme on renferme des trésors dans un coffre de fer." (210) Le roi des voleurs se fait passer pour une perle. Avec Joseph, le "diable" (202) s'est fait "moine" (333) !

xxi. Mme Paulhat-Durand reviendra sur ces précieux conseils : "Vous avez une jolie figure", "une jolie taille", "des mains charmantes". Et l'entremetteuse de sous-entendre que la force et la réussite d'une femme comme Célestine reposent sur sa capacité à "représente[r]" (369).

xxii. ROUSSET Jean, op. cit., p. 28.

xxiii. Il conviendrait d'accorder une place aux innombrables métamorphoses qui font du Journal de Célestine le lieu de l'indifférenciation, de l'amollissement, de la régression à l'état informel. Célestine, par exemple, est un être panonymique : ses maîtres ne la désignant pas par son "nom véritable", on lui "a déjà donné tous les noms de toutes les saintes du calendrier" (15). Et si son identité se dissout, son regard ne cesse par ailleurs d'opérer des transferts et des transgressions : un tel "sen[t] le vieux mouton" (298) alors qu'un autre a des mains "en formes de serres" (305). Si Marianne "balan[ce] sa tête à la manière d'une vieille ourse", M. Jean "se pavane" (331), tandis que Mme Paulhat-Durand "glapi[t]" (340). Telle maîtresse fait la "poire dans le monde" (25), Rose est une "outré ambulante" (63) qui "jabot[te]" (66). Mauger a une "tête de carpe" (28), Joseph une "carrure de taureau" (201), tel autre un "bec de canard" ou bien une "face de lapin" (116)... Le règne humain, l'animal, le végétal s'interpénètrent et se fondent en un jeu sans fin de comparaisons, de glissements, de métaphores : "Une petite noirette [...] avec un museau de rat, un front fleuri de boutons" (72), "sa tête décharnée, couleur de bois ancien" (86), etc.

xxiv. PASCAL Blaise, op. cit., p. 125 [pensée 81].

xxv. ROUSSET Jean, op. cit., p. 114. Il faut insister ici sur l'expérience initiatique que vit Célestine en faisant l'amour avec M. Georges : "l'idée de la mort, [...] la présence de la mort aux lits de luxure, est une terrible, une mystérieuse excitation à la volupté... [...] j'aspirais, je buvais la mort, toute la mort, à sa bouche... [...] j'avalai le crachat [...] comme j'eusse fait d'un cordial de vie... [...] ce fut un supplice atroce dans la plus atroce des voluptés [...] d'entendre le bruit de ses os qui, sous moi, cliquetaient comme les ossements d'un squelette..." (166-167, 172)