

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE OU LA REDECOUVERTE DU MODELE PICARESQUE

Dans un article paru en 1980, parmi les multiples pistes et rapprochements qu'il évoque pour une relecture approfondie du *Journal d'une femme de chambre*, Joseph Halpern propose la prise en compte du « modèle » picaresque pour, d'une part, mettre en valeur le jeu de miroirs où se trouve captée et dénoncée l'image de la société de la fin du XIXe siècle et, d'autre part, expliquer la structure éclatée de l'œuvre :

The picaresque model plays its traditional part here as the mirror image and deconstruction of the forms of romance ; [...] Célestine [...] is [...] a typical literary picaresque : a rogue or orphan, cut off from its roots and native city, originally innocent but now determined to be as cruel to others as they have been to him, who drifts from place to place and from one level of society to another as he rises in it toward respectability. The picaresque reveals the corruption of society in a series of disconnected portraits ; he also reveals himself for what he is.¹

C'est à l'exploration de ce chemin prometteur, où la critique mirbellienne ne s'est pas aventurée plus avant, que nous aimerions contribuer ici en réfléchissant sur la manière dont Octave Mirbeau utilise dans son roman les éléments fondamentaux de la matière picaresque, fort justement énumérés par le critique : le déracinement du gueux qui prélude à son errance à travers le monde ; sa chute, de la perte de l'innocence enfantine à l'adoption d'un comportement agressif et immoral ; mêlée à l'aveu de ses propres fautes et égarements, la dénonciation du mensonge social, de l'hypocrisie universelle, dénonciation qui explique le goût du *picaresque* pour le portrait caricatural. Autant de thèmes propres au genre, auxquels il convient d'ajouter (mais peut-être le point est-il déjà sous-entendu à travers la formule « *he also reveals himself for what he is* » ?) la découverte que fait le personnage de sa véritable nature, tant par ses actes qui tissent la trame du récit, que par le retour sur le passé effectué à l'automne de sa vie, retour qui donne au texte la forme obligée de l'autobiographie.

Toutefois, avant d'aborder l'étude de la résonance sur la création mirbellienne d'une tradition littéraire qui n'a cessé de se développer depuis les chefs-d'œuvre espagnols des XVIe et XVIIe siècles, marquons les limites de notre travail en rappelant une évidence, à savoir que la notion de « modèle » suppose la référence, plus ou moins fidèle, plus ou moins libre, mais toujours consciente, à un ou plusieurs objets littéraires. Que ce soit par un mouvement d'allégeance – démarquage ou imitation – ou au contraire par l'affirmation de l'indépendance – déformation volontaire ou dépassement –, le texte nouveau existe dans et par sa relation à un « modèle » à partir duquel il a pris son essor et voulu s'affirmer comme une réécriture personnelle où se reflète une vision originale du monde. À partir du repérage de la source (ou des sources), l'analyse des transferts devient possible qui met en lumière la part de la fidélité et celle de l'invention, de la sujétion et de l'audace par laquelle l'œuvre trouve sa pleine signification.

Or, dans le cas du *Journal d'une femme de chambre*, nous ne sommes pas en mesure de préciser quelles ont été les sources où Octave Mirbeau a puisé l'idée d'un roman se développant selon la perspective picaresque. L'étude de genèse reste à faire, qui invite à

avoir une meilleure connaissance de la bibliothèque de l'écrivain. Notre approche se limitera donc à la tentative de superposer le roman de Mirbeau et le modèle picaresque tel qu'il se dégage des deux textes fondateurs du picarisme que sont *Lazarillo de Tormes* et *Guzman de Alfarache*, bien que nous n'ayons pas la certitude que l'écrivain ait eu le plaisir de les lire². Dans la mesure même où il est délicat, à ce jour, de parler d'imitation ou d'influence directe, la superposition n'en mettra que plus fortement en relief la convergence des techniques d'écriture et des desseins poursuivis à trois siècles de distance par des écrivains que rien, au premier abord, ne semblait rapprocher.

* * *

Admettre Célestine dans la famille des *picaros*, n'est-ce pas faire du mot un emploi abusif ? Le « gueux », par définition, est un mendiant, un indigent poussé par la nécessité sur les routes, un vagabond réduit à vivre d'expédients et du fruit de ses méfaits. D'un autre ordre sont et l'état social et la fonction de la femme de chambre qui, installée dans la maison du maître, reçoit des gages en retour de ses services. Deux raisons, toutefois, rendent possible l'assimilation. D'abord, le fait que dès son apparition littéraire – et en dépit de l'étymologie du mot – le *picaro* a été identifié au serviteur. *Lazarillo de Tormes* fait ses débuts dans la vie comme guide d'un mendiant aveugle et s'il le quitte c'est pour se mettre au service d'un prêtre, d'un écuyer, d'un moine... et finalement d'un archiprêtre qui lui confie la charge de crieur public. La destinée du personnage se construit donc au fil de cette servitude toujours recommencée ; elle se confond avec cette longue chaîne d'adversités (assez rarement de bonnes fortunes) qui prennent le visage des maîtres successifs. Sur ce point rien ne le sépare de Célestine dont l'existence se place sous le signe d'une étonnante instabilité. Par ailleurs, le regard que la plupart des bourgeois chez qui elle entre en fonction portent sur la femme de chambre la dépouille de son statut de domestique pour la ravalent au rang du « gueux » (on croit lui accorder une aumône en l'introduisant dans la place, mais en la soupçonnant par ailleurs de ne penser qu'à voler ses maîtres), quand ce n'est pas à celui de « roulure » (124), de « putain » (283)³ – dont on espère obtenir à peu de frais les faveurs, non sans craindre toutefois la contagion de ses « mauvaises maladies » (124). Significatif à cet égard est l'épisode où Célestine est embauchée par Mme de Tarves pour qu'en se prostituant elle essaie de retenir à la maison le fils de famille qui se ruine avec les cocottes. Ainsi, par sa destinée errante comme par l'image d'elle-même que lui renvoie la société qu'elle traverse, l'héroïne du *Journal d'une femme de chambre* peut se reconnaître dans la figure négative de la *picara* dont elle partage la vie toute de vicissitudes et de vices.

Traditionnellement, les romans picaresques se présentent comme des confessions imaginaires qui, construites sur le modèle de la *Vie de Lazarillo de Tormes*, empruntent la forme autobiographique. Or, si en choisissant de s'exprimer par le journal intime la femme de chambre s'écarte quelque peu de l'usage, elle n'en met – involontairement – que mieux l'accent sur les motifs picaresques de l'instabilité existentielle et la dislocation du moi. En fixant jour après jour, ou presque (car il est de significatives interruptions dans le récit) ses états d'âme, en notant sous le choc de l'émotion les événements graves ou cocasses de son existence, Célestine n'a plus le précieux recul qui permettait à Lazare, arrivé au sommet de sa gloire, ou au galérien Guzman de Alfarache, enfin repentant de ses crimes, de donner à leur récit la perspective unificatrice d'une reconstruction,

étape par étape, de l'itinéraire parcouru⁴. Au contraire, loin d'apporter la clarté, la remontée des souvenirs, si fréquente dans le *Journal d'une femme de chambre*, contribue à accroître l'impression de fouillis, de « débraillé » (7), qui se dégage de l'œuvre, c'est-à-dire de la vie intérieure et du devenir du personnage⁵. Mais la reconstitution linéaire de l'errance de Célestine permet de constater à quel point Octave Mirbeau a construit son roman à partir des éléments et du rythme propres au genre picaresque, même s'il a quelque peu brouillé les pistes en renonçant à la trame chronologique.

Il n'est donc pas sans intérêt, à partir des indications disséminées dans le récit, d'essayer de reconstituer la vertigineuse errance de cette *picara* de la Belle Époque. Comme il ressort du schéma que nous proposons, la vie de Célestine se divise en trois étapes :

A/ les malheurs d'une jeune Bretonne, point de départ de l'errance qui permet de comprendre la naissance de la *picara* ;

B/ l'histoire de la femme de chambre ou les vicissitudes de la *picara* ;

C/ l'installation à Cherbourg ou la fausse fin heureuse.

Or ces trois étapes forment la trame obligée de la destinée du gueux depuis sa brillante entrée dans la littérature avec le *Lazarillo de Tormes* et le *Guzman de Alfarache*.

A) CÉLESTINE D'AUDIÈRE

Comme le rappelle l'un des spécialistes de la littérature picaresque, pour exister en tant que tel le *picaro* a besoin de la perspective d'une histoire, voire d'une préhistoire⁶. Préhistoire marquée par le vice et le péché. Avant d'être le vaurien qui erre à travers le monde, Lazare est l'enfant d'un couple de pauvres hères de Salamanque : un père meunier, qui vole le grain de ses clients et sera condamné au bannissement ; une mère qui, dans la très-catholique Espagne de l'après-Reconquête où règne la loi du sang pur, prend pour concubin un More vivant, lui aussi, de menus vols. Guzman, pour sa part, se souvient d'avoir eu deux pères (sans d'ailleurs être tout à fait sûr de ne pas avoir été engendré par un troisième), dont l'un, affairiste véreux, voit disparaître dans une banqueroute la fortune qu'il a constituée en dépouillant autrui. Et si sa mère a trompé ses deux maris, sa grand-mère n'en a-t-elle pas trompé douze ?

Ainsi, l'atmosphère dans laquelle s'élève l'enfant promis à la gueuserie est celle du vol et de la prostitution. Célestine n'échappe pas à cette dure exigence du modèle picaresque qui impose d'emblée au personnage principal de l'œuvre l'estampille du déshonneur. Sa future errance physique et morale est inscrite dans la déchéance de sa mère. La mort du père⁷ – le plus ancien souvenir de Célestine, événement d'où l'on peut dater sa véritable naissance – vient rompre l'équilibre familial :

C'est à partir de ce moment que ma mère s'adonna avec rage, à la boisson. [...] elle resta chez elle à s'enivrer, querelleuse et morne ; et quand elle était pleine d'eau-de-vie, elle nous battait... (110)

À l'ivrognerie et à ses « vomissements » s'enchaîne, cycle fatal, la débauche qui transforme la maison en sinistre bouge : c'est la ronde des matelots qui, « toutes les nuits », « frapp[ent] à la porte » ; ce sont les rixes, les « grandes clameurs effrayantes » (111) et l'intervention des gendarmes...

Livrée à elle-même, Célestine jouit d'une illusoire liberté. Certes, elle connaît encore les jeux de son âge – elle « gamin[e] sur le quai », « barbot[e] dans les flaques d'eau » (111) –, mais elle commence déjà à faire le « dur apprentissage de la vie » (108). Il lui faut « marauder dans les jardins » (111) pour survivre, ou « mendier » (112) son pain auprès d'un voisinage hostile. Sans l'avoir voulu, elle est devenue la déclassée qu'elle restera toute sa vie, la pécheresse dont on dénonce l'opprobre :

On ne voulait de moi nulle part [...].. On s'écartait de [moi] dans les ruelles. Les honnêtes gens [me] chassaient, à coups de pierre (111)

La vie de polisson qui laisse libre cours aux instincts mauvais (« À dix ans, je n'étais plus chaste »), l'aiguillon de la misère poussent l'enfant à se prostituer. Pour « une orange », elle se donne à un « vieux, aussi velu, aussi mal odorant qu'un bouc », au visage semblable à une « broussaille sordide ». Cet être « laid, brutal, repoussant » (112), ce « dégoûtant personnage » (113) qui répond au nom évocateur de Cléophas Biscouille et dont l'apparence est en résonance avec la figure du diable⁸ – le Prince de ce monde – prépare Célestine à faire son entrée dans la société. Il est le tentateur qui ouvre la porte à toutes les perversités auxquelles elle ne pourra que succomber, l'Initiateur qui aliène sa victime par le rite sexuel et laisse en son âme le parfum indélébile de la corruption. Il est l'Ange des Ténèbres qui affaiblit la conscience de sa proie et provoque sa chute irrémédiable en la faisant pénétrer dans cet envers du Jardin céleste qu'est le « trou sombre du rocher », gouffre de mort et de putréfaction où gisent les « épaves trouvées en mer » et que tapisse le « goémon fermenté » (112)⁹. La prédestination que l'on découvre au point de départ de l'errance de Célestine ne rappelle-t-elle pas étrangement le déterminisme dont l'auteur du *Lazarillo de Tormes* et surtout Mateo Aleman ont fait le principe moteur de la destinée de leur héros¹⁰ ? Par le mauvais sang qui coule en leurs veines, les *picaros* espagnols sont condamnés à se traîner au bas de l'échelle sociale et non seulement à ne voir du monde que ses turpitudes et ses vices, mais encore à participer à l'universelle corruption. De la même manière, l'héroïne mirbellienne est tragiquement marquée au coin du péché, si bien que sa destinée de femme de chambre ne sera que le prolongement logique de l'« enfer d'Audierne » (114) qu'a été son enfance.

De la damnation de Célestine nous avons la preuve dans l'épisode qui précède immédiatement son entrée dans le monde en tant que domestique. La malheureuse enfant a été recueillie par les charitables Petites Sœurs de Pont-Croix. Intervention inespérée qui aurait dû la remettre sur le droit chemin. Quel exemple de sagesse et de vertu ces « petits êtres candides, timides », d'une « bonté infinie, et si pure » (115) ne lui donnent-ils pas ?

Il y avait, quelquefois, chez elles, bien de la misère, mais on s'arrangeait comme on pouvait... Et au milieu de toutes les difficultés de vivre, elles n'en continuaient pas moins d'être gaies et de chanter sans cesse, comme des pinsons... (115)

Mais la leçon d'abnégation reste sans effet. Ni le dévouement ni la compassion ne parviennent à protéger Célestine séduite par le chant des sirènes, à la retenir au bord de l'abîme. Tout au plus, longtemps après, le souvenir de ce moment permettra-t-il à la femme de chambre de prendre conscience que la vie a été gâchée. En face de sa déchéance, l'homme âgé qu'est devenu Guzman de Alfarache ne se reproche-t-il pas, lui aussi, de n'avoir pas su entendre le message d'amour qu'un prêtre lui a transmis, tandis qu'adolescent abandonnant la maison familiale il allait se jeter dans le piège du monde et se montrer totalement incapable de dominer ses instincts mauvais :

Si j'eusse été bon, ce que j'avais entendu des lèvres de ce saint homme aurait dû me suffire ! Mais j'étais trop jeune, ce trésor se perdit, et ce fut du blé tombé dans le chemin¹¹ ?

B) LA FEMME DE CHAMBRE

Dans la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, *Lazarillo* s'affirme comme le modèle du valet aux nombreux maîtres (« *el mozo de muchos amos* »), neuf exactement, qui correspondent à autant d'étapes d'un parcours mouvementé. Les premières lignes du *Journal*

d'une femme de chambre dessinent un étonnant parallélisme entre la destinée de Célestine et celle du premier des *picaros* :

Aujourd'hui, [...] je suis entrée dans ma nouvelle place. C'est la douzième en deux ans. Bien entendu, je ne parle pas des places que j'ai faites durant les années précédentes. Il me serait impossible de les compter. (9)

S'il est une différence entre les deux parcours, elle tient dans le fait que Mirbeau porte à son paroxysme l'errance de son héroïne : l'existence de Célestine atteint un tel degré d'éclatement qu'elle échappe à la mémoire du personnage lui-même, qui ne peut plus discerner la cohérence de son propre devenir, ni entièrement sauvegarder un passé qui s'évanouit dans les ténèbres de l'oubli.

Douze places en deux ans, dit Célestine d'entrée ; « *sept places, en quatre mois et demi* », reprend-elle en écho dans l'un des derniers chapitres de son *Journal*. La juxtaposition des chiffres donne le sentiment d'une insupportable accélération des événements : la vie de la femme de chambre se présente comme une « *série à la noire* » (336) que rien ne semble pouvoir interrompre, comme un « *éternel [...] ballottement d'une maison à une autre, d'un lit à un autre, d'un visage à un autre visage* » (317), comme le jeu d'une mer cruelle qui « *roul[e]* » sa victime « *ici et là* », « *de maisons en bureaux et de bureaux et maisons* », sans lui donner l'espoir de « *pouvoir jamais [s]e fixer nulle part* » (9) :

Et j'ai roulé... Ah ! ce que j'ai roulé... C'est effrayant quand j'y songe... (116)¹²

Mais de la longue histoire de la femme de chambre nous ne connaissons que des fragments. Ainsi des douze places où elle a servi en deux ans, trois seulement peuvent être situées avec précision. La douzième (la « *nouvelle place* » (9) dont elle prend possession le 14 septembre quand s'ouvre le *Journal*), c'est Le Prieuré des Lanlaire, au Mesnil-Roy. L'année précédente¹³, Célestine était employée chez la comtesse Fardin, maison dont il est question à quatre reprises dans l'œuvre (chapitres I, V, VIII, XVI). L'« *avant-dernière maîtresse* » était la femme « *très douce, très généreuse, très malheureuse* » (52), délaissée par son mari, et Célestine évoque non sans tristesse (chapitre II) cette place « *exceptionnellement agréable, comme on n'en rencontre pas beaucoup dans une existence de femme de chambre* » (57), place qu'elle a quittée par pure stupidité. Si nous voulons continuer à remonter dans le passé de Célestine, le *Journal* ne nous donne plus d'indications précises. Les neuf premières places de cette période sont autant de zones d'ombre.

D'un passé qui n'est plus pour le personnage que « *cendres* » (423), deux moments plus anciens surgissent cependant avec une intense netteté : l'épisode de la maison Rabour (« *Je me souviens de cette aventure comme si elle était d'hier...* » (10)) et celui de la villa Houlgate (« *tous les détails en sont demeurés vivaces en moi* » (147)), qui nous ramènent respectivement quatre et cinq ans en arrière. Deux moments où la femme de chambre est confrontée à la mort et découvre l'influence funeste qu'elle exerce, volontairement ou non, sur les êtres. Mais là encore, ce qui s'est déroulé avant ou après chacun de ces deux temps forts ne nous est connu que d'une manière fragmentaire¹⁴. Ce que nous savons, par quelques sous-entendus ici et là, c'est que Célestine possède de l'existence une expérience riche et mouvementée qui passe de beaucoup ce qu'elle en dit. Ne déclare-t-elle pas à M. Georges avoir fait, avant de le rencontrer, de nombreuses « *stations chez des maîtres cocasses, ou infâmes* » (154) ?

Cette vaste confusion qu'est la destinée de la femme de chambre est cependant clairement inscrite entre les deux bornes fatales de sa première et de sa dernière places. L'arrivée de Célestine chez les Lanlaire fait écho à son entrée, en tant que « *petite bonne* » chez un

colonel en retraite. Même espace transpirant l'ennui et la mort : le colonel, chaque été, vient s'enfermer avec sa famille dans un « *château délabré* » (115) qui fait penser au Prieuré, « *triste, vieux, branlant* » (24), sorte de tombeau où Célestine « [s]e *fail[t]*, à [*elle-même, l'effet [...] d'un revenant* » (188-9). Mêmes acteurs : les premiers comme les derniers maîtres de Célestine sont des êtres « *tristes* » et « *maniaques* » (115), des ombres menant une vie totalement inutile¹⁵. Séjour d'égale durée : Célestine reste « *huit mois* » (116) chez le colonel, ce qui est à quelques jours près le temps qu'elle passe au Mesnil-Roy¹⁶. Mêmes réactions psychologiques de l'héroïne : dans un cas, c'est par un « *coup de tête* », bientôt « *regretté* », que la jeune domestique, « *envo[yant] promener* » (116) ses premiers maîtres, quitte sa première place ; dans l'autre, c'est encore à la suite d'un « *coup de tête* », source tout autant de profonds « *regrets* » (10), que la femme expérimentée abandonne une maison où elle avait tout ce qu'on peut désirer : « *bons gages, profits de toutes sortes, besoin facile, liberté, plaisirs* » (417). Ainsi, de la province à Paris, de Paris à un « *fond perdu de province* » (10), la boucle se referme. Chaque fois, la domestique cède à un mirage et à ses propres impulsions. La voilà qui se retrouve au point de départ comme si rien ne s'était passé.

Qu'importe, dès lors, que Célestine ne soit plus en mesure de réciter la litanie des maisons où elle a servi, puisque tous ses maîtres ne sont en fait que le visage protéiforme de son éternelle servitude ? Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, les mêmes figures grotesques, les mêmes pitoyables pantins reviennent, en des épisodes interchangeable souvent, tourmenter la femme de chambre de leur médiocrité et de leurs vices. Des aventures renouvelées de l'héroïne se dégage ainsi une étrange impression de monotonie. L'instabilité qui caractérise la vie du *picaro*, poussée à son degré extrême, se transforme alors en une « *stagnation dérisoire* »¹⁷ où Célestine lit le secret de sa destinée : « *Allons ! allons ! C'est toujours la même chose pour changer...* » (22) Les pérégrinations incessantes se réduisent à l'« *irritant refrain* » (422) de l'échec inévitable. La destinée de Célestine obéit au schéma mécaniquement répété du mouvement circulaire qui ramène inlassablement au point de départ : du bureau de placement à l'entrée chez un maître, de la servitude un temps acceptée au brusque départ de chez ce maître méprisé le plus souvent, de la liberté retrouvée, mais fallacieuse et misérable, au bureau de placement :

Les mêmes mots... les mêmes gestes... les mêmes caresses... [...] les mêmes figures, les mêmes âmes, les mêmes fantômes. (421-3)

Il n'est ni renversement possible, ni évolution véritable pour la faible créature « *roulé[e]* » d'une manière « *vertigineuse* » (9) et condamnée à ne connaître de la vie que les épreuves et les souffrances. Une chaîne court d'hier à aujourd'hui, qui interdit tout espoir. À peine Célestine prend-elle possession de sa nouvelle demeure qu'elle connaît déjà la trame de ce qui l'attend :

Je me demande ce qui va encore m'arriver ici... [...] comme d'habitude, des embêtements... (10)

Qu'elle se soumette à la domination de ses maîtres ou qu'elle se révolte et décide de partir ne change rien à la chose. Dans un cas, il lui faut subir l'« *immobilité dans la vie* », la chose la « *plus pénible[e] à supporter* » (188) selon elle ; dans l'autre, le besoin la ramène « *fatalement* » (335) chez la placeuse et elle se voit condamnée à « *subir à nouveau l'offense des hasards* » (417). Les contraires se rejoignent en cette infernale circonvolution qui emprisonne la femme de chambre dans la monotonie et l'ennui.

Le motif picaresque de la roue de la Fortune est clairement au cœur de la dynamique romanesque du *Journal d'une femme de chambre*.

Rien n'est jamais acquis pour la créature ballottée par les événements ; tout est toujours « à recommencer » (336) dans un univers sous le signe de la vacuité et de l'évanescence. Célestine ne parvient jamais à construire son bonheur, à tenir les biens acquis, car « poursuivie [...] par [l']impitoyable malchance qui ne [la] quitte jamais » (20) – en vérité, l'éternelle vicissitude du monde – elle voit ses bonnes fortunes s'évanouir aussi vite qu'elles se sont formées. Sa destinée lui apparaît comme le jeu d'une puissance capricieuse, qui ne lui accorde des bienfaits que pour avoir le plaisir de les lui retirer aussitôt. Ce que la Fortune « donne aujourd'hui, demain elle l'ôte »¹⁸, constatait déjà Guzman. L'épisode de la villa Houlgate illustre parfaitement cette ironie du destin : après avoir découvert la « magie de la transfiguration » (152-3) dans un cadre de « lumière » et de « gaieté » (152), Célestine est brutalement projetée dans l'atmosphère « gluante », « fétid[e] », opaque des hôtels qui tiennent davantage de la « maison de passe » ou du « coupe-gorge » (176) :

Et la vie me reprit, avec ses hauts, ses bas, ses changements de visage [...] et ses sautes brusques des intérieurs opulents dans la rue... comme toujours... (177)¹⁹

Dans cet engrenage tragique, plus que l'espoir de la remontée, c'est bien la douleur de la chute qui s'impose à la conscience de la femme de chambre. Le pessimisme foncier de l'écriture picaresque envahit le texte mirbellien.

* * *

On a souvent qualifié le roman picaresque d'épopée de la faim. Bien que réductrice, cette définition n'en met pas moins l'accent sur l'état de perpétuelle dépendance dans lequel se trouve le gueux. En parvenant à apaiser sa faim, ce qui n'est pas chose facile, le *picaro* ne peut prétendre qu'à un bref répit. Il n'est pas de paix pour lui, mais seulement de courtes trêves. Son estomac ne tarde guère à lui présenter de nouvelles exigences. Aux prises avec le rythme physiologique, il connaît plus souvent le manque que la réplétion. Une grande partie du charme du *Lazarillo de Tormes* procède de ce combat pour la survie qui oblige le *picaro* à trouver en lui des ressources d'ingéniosité inespérées.

Sur ce point, *Le Journal d'une femme de chambre* reproduit assez fidèlement le modèle picaresque. La première rencontre de Célestine avec ses nouveaux maîtres, les Lanlaire, est vécue à travers le thème de la faim insatisfaite :

Aussitôt arrivée, encore étourdie par quatre heures de chemin de fer en troisième classe, et sans qu'on ait, à la cuisine, seulement songé à m'offrir une tartine de pain, Madame m'a promenée dans toute la maison. (22)

L'épisode a une portée psychologique : dès l'ouverture du roman le lecteur est parfaitement renseigné sur la ladrerie des maîtres. Mais il est aussi en présence d'un signe qui l'éclaire sur la destinée de Célestine, sur sa servitude et son dénuement permanents. Car si nous replaçons l'épisode initial dans la perspective chronologique, force nous est de constater qu'après une longue errance, la misère de la femme de chambre est en tout point semblable à celle de l'enfant qui s'est prostituée pour « une orange » (112). Aucun progrès : Célestine est confrontée à la quête quotidienne de la nourriture. Elle sait – et nous l'entrevoyons avec elle – qu'il lui faudra encore accepter le « fromage puant », le « cidre aigre » (34), les poires « pourrie[s] », le poulet qui « sent mauvais » (117), tous les « légumes gâtés », toutes les « viandes de rebut » (296), les déchets « dont les chiens ne voudraient pas » (308), tout ce qui, au fil des années, a constitué son ordinaire²⁰.

Certes, il est des places où, non seulement Célestine mange à sa faim, mais encore goûte à des aliments exquis, aux « gâteaux », aux « toasts au caviar », aux « tranches de jambon », à « un tas de

bonnes choses » (84). Son arrivée dans la maison où William sert comme valet de chambre est fêtée au champagne par les domestiques... Mais ces moments, qui rappellent le plaisant séjour de Guzman chez un cuisinier ou encore son passage chez le cardinal romain qui le gave de friandises, ne sont que d'heureuses ruptures dans une existence vouée à la disette, des exceptions à la règle qui, par contraste, n'en font que mieux ressortir la misère physique et morale de la femme de chambre²¹.

Ainsi, le thème de la faim a-t-il pour effet de transformer le roman picaresque en un champ clos où s'affrontent les nantis et les démunis. On connaît ce délicieux passage du *Lazarillo de Tormes* où le garçon, armé d'un couteau, s'attaque au vieux coffre dont le prêtre de Maqueda a bouché le moindre trou avec des planchettes et des clous. Figure parodique du chevalier, Lazare mène un combat obstiné contre l'objet ennemi dont la cuirasse va se renforçant au fur et à mesure que se prolonge le combat²². De la même manière, il lui avait fallu creuser la jarre de l'aveugle afin d'en vider le précieux contenu. Le jeu narratif picaresque se développe ainsi à partir de ces deux valeurs antagonistes du clos et de l'ouvert, du trésor caché (qu'il soit nourriture ou argent) et du recours à la ruse et à la tromperie pour accaparer les biens d'autrui.

Le Journal d'une femme de chambre n'échappe pas à la loi du genre et illustre cette tension entre deux mondes, entre deux forces contraires. Mme Lanlaire est le type parfait de la bourgeoise qui engendre chez ses domestiques un profond sentiment de frustration. Par sa méfiance tatillonne, par ses « *souçons aigus* » et ses « *enquêtes policières* » (21), elle fait penser au premier maître de Lazare, l'aveugle « *rusé* » et « *sagace* »²³ à qui, malgré sa cécité, rien n'échappe. Par sa manie de tout mettre « *sous clef* » (37), elle prolonge la figure du prêtre de Maqueda qui est seul à posséder la clef du coffre. « *Encore une* », juge Célestine lors de la première entrevue, « *qui doit mettre tout sous clef, compter chaque soir les morceaux de sucre et les grains de raisin, et faire des marques aux bouteilles...* » (21-2) Il n'est pas jusqu'au papier à lettres qu'elle ne « *renferme dans son armoire* » (43), et jusqu'à sa propre personne qu'elle n'« *enferme à double tour dans son cabinet de toilette* », refusant à sa femme de chambre « *le droit d'[y] rentrer* » (47). Tout le plaisir de Célestine consistera donc à forcer l'interdit que ce soit en dérobant les pruneaux qui ont été méticuleusement comptés, ou en essayant de percer le secret de ces êtres qui au, lieu de vivre, « *enfouissent leur argent, leurs bijoux, toutes leurs richesses* » dans des caisses, « *scellées au mur par de solides crampons de fer* » (262), que d'astucieux voleurs sauront pourtant éventrer.

* * *

L'aspiration profonde de la femme de chambre – qui se confond d'ailleurs avec sa fonction romanesque – est d'arracher les masques, de soulever les jupes comme elle dit, de mettre à nu les corps et les âmes. Accéder à la connaissance d'une « *foule de détails* » intimes, c'est devenir capable de tenir ses maîtres, d'en « *tire[r] beaucoup plus* », d'en faire des « *complice[s]* », voire des « *esclave[s]* » (48). C'est inverser en sa faveur un rapport de forces jusque-là défavorable, de victime se faire bourreau à son tour. À l'instar du *Lazarillo de Tormes* et du *Guzman de Alfarache*, *Le Journal d'une femme de chambre* se développe à partir de la dialectique du maître et de l'esclave.

L'un des ressorts psychologiques de Célestine est la soif de vengeance. Blessée et humiliée par la vie, il lui faut aussi blesser et humilier. Lazare, éveillé à la dure réalité de l'existence par le choc violent de son crâne contre le taureau de pierre, ne quittera pas l'aveugle avant de lui avoir rendu la monnaie de sa pièce. Et il

n'oubliera pas d'accompagner l'acte vengeur du sarcasme de ses propos. Célestine connaît aussi la satisfaction de rendre les coups et se fait souvent le metteur en scène d'un théâtre du mépris et de la haine. Tel un marionnettiste, elle se joue de son maître, Lanlaire, en « *l'excit[ant] de toutes les manières* » (92) avant de « *verser sur [son] feu une bonne douche d'eau glacée* » (93). Traitée en objet de plaisir par le fils Tarves, elle prend sa revanche avec le père, « *ce vieux paillard* » qu'elle « *humili[e]* » (291) par l'« *insolence* » de ses paroles et par le rire cinglant dont elle le « *poursui[t]* » (292).

Le sarcasme, la moquerie vengeresse – l'« *amère grimace de la révolte* » (188) – sont des armes terribles dont Célestine use pour ravalier ses supérieurs et les détruire. Ainsi, toute ravie de surprendre ses maîtres en plein délire et d'avoir l'occasion de les « *forcer à s'humilier* » (414) devant elle, elle part d'un grand éclat de rire qui déferle sur ses victimes comme une « *tempête* » (416). Rire libérateur, certes, qui permet un juste détachement parfois, mais rire cruel aussi qui est le signe de la malédiction du personnage, car Célestine frappe indistinctement les bons et les mauvais. Ne répond-elle pas à la douceur et à la gentillesse d'une de ses maîtresses en lui jetant ignominieusement « *à la figure* » ses « *rires insultants* » et ses offenses ainsi que des « *paquets de boue* » (56) ?

À l'instar d'un Guzman, Célestine ne peut rien échafauder de solide sur ce fond de haine. Le jeu dialectique de la vie la ramène d'une position de domination à une situation de faiblesse. Chacun des épisodes où elle fouaille ses maîtres et donne libre cours à ses instincts pervers est fatalement suivi d'un prompt renversement. La femme de chambre contribue aveuglément à sa mauvaise fortune. Son destin s'est en quelque sorte intériorisé sous la forme des passions destructrices, de la « *folie d'outrage* » (56), des « *désirs de meurtre* » (304) qui prennent brusquement possession de son être, de la fascination qu'exerce sur elle le crime. Toute victoire se convertit alors en défaite, comme le marque la scène où après avoir giflé Mme Paulhat-Durand de son mépris et l'avoir prise « *en flagrant délit de proxénétisme* » (371), « *sans transition* » (371), elle s'humilie pour obtenir la place refusée. C'est ce qu'elle appelle avoir « *la servitude dans le sang* » (306). L'étrange faiblesse de la femme de chambre qui ne parvient pas à tirer parti de sa révolte mais se contente d'esquisser le « *geste de griffer, férocement, [le] visage* » (305) de ses maîtres, la dérouté de celle que la vie en permanence instruit et fortifie par l'épreuve, ne sont pas sans nous surprendre. Lazarillo ou Guzman, quittant le foyer familial, sont immédiatement contraints de s'éveiller de la simplicité dans laquelle ils étaient plongés. Il leur faut ouvrir l'œil et apprendre à tromper pour ne pas l'être. Tout au long du chemin, ils remplissent leur besace de l'expérience – « *el escarmiento* » – qui permet de survivre. Célestine, tout comme eux, doit faire le douloureux apprentissage du réel. N'aime-t-elle pas à répéter que son regard en est devenu plus aigu et ses jugements plus sûrs²⁴ ? Pourtant, un si grand savoir ne l'empêche pas de régulièrement se laisser prendre au piège de la réalité. Tout se passe comme si la sagesse patiemment et douloureusement engrangée s'évanouissait soudain, la laissant, éternelle enfant, démunie face aux dangers :

Voilà... je serai bête toute ma vie... Les dures leçons de choses, les malheurs ne m'apprennent jamais rien, ne me servent de rien... J'ai l'air comme ça de crier, de faire le diable et, finalement, je suis toujours roulée par tout le monde. (296)

Désillusion sans appel qui fait écho au « *desengaño* » de Guzman qui n'aura puisé de toute sa science de la vie que le sentiment de la vanité des choses et la certitude de son coupable aveuglement : « *que nous sommes abusés ! Les vaincus ne sont autres que nous-mêmes et le trompeur se voit à la fin trompé.* »²⁵

Victime de son caractère versatile, d'une inconstance qui vire à

l'inconsistance²⁶, il ne reste plus à Célestine, pour prendre sa revanche, que de fuir dans le rêve menteur. La déracinée, qui finit toujours par accepter qu'on l'abuse et qu'on la vole, connaît alors la joie de voir infligée à ses maîtres la mendicité qui l'accable, de les imaginer, « *un bissac sur le dos, traîn[ant] leurs guenilles lamentables et leurs pieds saignants par la détresse des chemins, tend[ant] la main au seuil implacable du mauvais riche* » (430). Rêve faussement consolateur qui fait d'elle l'éternelle victime de la dialectique du maître et de l'esclave.

* * *

Naturellement, ce sont toujours ceux qui n'ont rien qui sont le plus volés et volés par ceux qui ont tout... (336)

Manifestement les dés sont pipés. Tout *picaro* découvre à ses dépens que la société est sans foi ni loi. « *Le monde est joliment mal fichu* » (336), constate Célestine qui ne cesse de pointer sur lui un regard dénonciateur. Il serait facile de reprendre ici la longue liste des accusations qu'elle dresse contre une société corrompue. L'œuvre mirbellienne s'offre comme un violent réquisitoire à l'encontre de l'injustice triomphante, comme une vaste galerie de portraits où la vilénie le dispute à la laideur et au grotesque. Le dessein moraliste confère au texte une résonance désespérée qui prolonge l'âpre critique et les lamentations de Guzman²⁷. Pour Célestine, l'être humain n'est que « *surprise, contradiction, incohérence et folie* » (221) ; aucun bourgeois ne trouve grâce à ses yeux : tous sont « *hypocrites* », « *lâches* », « *dégoûtants* » (276). Mais en va-t-il différemment avec les serviteurs ? La *picara* ne rencontre que des êtres obscènes et cyniques, au langage ordurier et aux gestes vulgaires, qui ont moins de l'homme que du prédateur et de la bête maligne²⁸. « *Il n'y a point d'homme pour l'homme : nous vivons aux aguets les uns des autres, comme fait le chat de la souris, et du serpent l'araigne, qui [...] ne le quitte qu'elle ne l'ait mis à mort de son venin* »²⁹, proclame Guzman. *Le Journal d'une femme de chambre* reproduit l'image de cette jungle : « *Chacun vit, s'engraisse, s'amuse de la misère d'un plus pauvre que soi* » (303) et la cruauté, qui fait figure de loi, s'impose définitivement à travers la métaphore récurrente des « *étals de viande humaine* » (40), des « *marché[s]* » d'esclaves « *promi[s] aux voracités bourgeoises* » (371) que sont les bureaux de placement où inexorablement la misère ramène les faibles et les démunis.

Un regard désespéré capte la réalité dans toute son horreur. Le picaresque se complait au jeu des évocations sordides et provocatrices. Récit parodique en réaction contre la tentation idéalisante, il ne retient que ce qui choque et tire vers le bas. L'univers mirbellien, centré sur les thèmes des miasmes, de l'ordure, de la pourriture, demeure tout à fait fidèle à l'atmosphère étouffante et cauchemardesque des modèles espagnols du Siècle d'Or.

Avec les personnages du *Journal d'une femme de chambre* nous pénétrons dans les bas-fonds de la société. Les gouvernantes ont l'« *air répugnant* » (13) et la « *méchanceté froide* », « *vicieuse* » (14) des maquerelles. Rien ne les distingue de la racoleuse « *grasse* », « *molle* », « *visqueus[e]* » (343) qu'on voit rôder, guettant sa proie, autour des bureaux de placement. Les cochers sont des rustres, des « *paysan[s] mal dégrossi[s]* » (12), les domestiques des « *paysans abrutis* » (33). Telle bourgeoise en colère, en des « *éructions rauques* », déverse des injures ainsi qu'un « *flot d'ordures* » (415) ; telle autre, non sans risque, s'acoquine dans les bouges avec des souteneurs. Incarnation de la haine, Rose, qui va colportant son « *fiel concentré* », ses « *rancunes* », son « *mépris* » (72), ne tarit pas d'éloges à l'adresse de la sinistre Mme Gouin dont les « *yeux bordés d'un cercle rouge s'éraillent* », dont « *la bouche ignoble transforme en*

grimace le sourire » (70). Rabour et Tarves, en dépit de leurs manières polies et doucereuses cachent une nature de « *faune* » (289) ou de vieux satyre... On n'en finirait pas d'évoquer cette « *collection d'humanité loufoque et déréglée* » (134), cette cour des miracles qui grouille et s'agite dans des décors fétides ou hypocritement dorés et luxueux.

Le Mesnil-Roy, avec ses « *rues sales, étroites, tortueuses* », avec ses « *maisons noires, en vieux bois pourri* » (68), avec son église aux odeurs de « *fumier* », de « *paille aigre* », d'« *encens avarié* » (69) n'est que l'exact reflet de l'enfer des âmes, la projection des dérèglements psychiques d'une humanité damnée. La cour de la maison de Mme Gouin semble un « *puits* » humide et sombre aux murs « *rongés*] par la « *lèpre des mousses* ». Il s'en exhale une « *odeur de saumure, de légumes fermentés* », une « *intolérable* » (72) puanteur de cloaques. Le Prieuré des Lanlaire est un tombeau plein de « *poussières anciennes* » et de « *formes mortes* » (24). De la cuisine, où règne Marianne avec son « *fichu sale* » (33) et sa camisole « *plaquée de graisse* », se répandent des « *odeurs de vieille graisse, de sauces rances, de persistantes fritures* », des « *vapeurs fétides* » qui font « *vomir* » (34). C'est un univers familier au lecteur du *Guzman de Alfarache*, celui des auberges crasseuses qui scandent de leur opacité la marche du *picaro* à travers le monde. Le picaresque, alemanien ou mirbellien, cède à un goût évident pour l'excès. La démesure et le trivial deviennent la norme, le superlatif le degré zéro d'une écriture qui capte du monde la vibration la plus basse³⁰.

Les dés de ce jeu de hasard qu'est la vie sont pipés et le décor où se déroule la pièce sinistre n'est souvent qu'une pure illusion. Le picaresque a parfaitement intégré la conception baroque du « *theatrum mundi* ». Le monde est mirage : les êtres et les choses ne s'y donnent que pour ce qu'ils ne sont pas. Le second maître de Lazare, le prêtre de Maqueda, est tout sauf charitable ; le troisième, l'écuier, a bien la prestance d'un noble, mais ce que découvre le garçon en franchissant le seuil de sa maison, c'est un espace vide, sans mobilier, sans domesticité, sans rien à se mettre sous la dent. Dans *Guzman de Alfarache*, le jeune homme naïf qui s'est fait prendre aux rets du mensonge et de la tromperie se doit d'apprendre à tricher, à simuler, à paraître pour survivre. L'univers picaresque n'est qu'une vaste mise en scène et un puissant trompe-l'œil, où l'homme doit « *étudier* » ses « *rôles* », tels les « *farceurs sur le théâtre* »³¹.

La relation de Célestine avec le monde qui l'entoure n'est en rien différente. Il lui faut aussi tricher et chercher à séduire, donner, pour trouver une place, de « *faux* » « *renseignements de complaisance* » (21)³². Elle s'amuse ou se dupe volontiers elle-même en écrivant sur du papier où « *sont gravées des couronnes de comtesse* » (10), en faisant ostentation d'une élégance qui ne correspond pas à son rang. Jeu puéril, souvent vain, mais qui répond au désir de respecter la règle du monde tel qu'il va. Les parents des Lanlaire, par exemple, ne sont-ils pas parvenus à se constituer une immense fortune en interprétant pour un public crédule la comédie de la « *faillite frauduleuse* » (39) ou en recourant sans vergogne aux « *faux* », aux « *vols* » et aux « *crimes de toutes sortes* » (40) ? Ce qui ne les a pas empêchés d'être honorés par tout le voisinage. Lanlaire, lui-même, n'est-il pas vu comme un « *homme excellent et généreux* », alors qu'il est la « *pire canaille* », le « *plus parfait filou* » (84), le bourreau sans merci du pauvre père Pantois ? Rose, ce monstre de médisance, ne traverse-t-elle pas en triomphe le village, « *saluée par tous, respectée de tous* », et ne finira-t-elle pas sanctifiée par le curé qui mettra quelque jour son image « *dans une niche de son église* » (197)³³ ?

Dans un monde où, chaque semaine, les plus vicieux voient leurs vertus célébrées dans *Le Gaulois*, où Paul Bourget trouve la gloire en écrivant des romans qui sont « *faux et en toc* » (146), où les femmes qui portent des « *robes de trois mille francs* » et se font des « *bouches d'anges* » et des « *yeux d'étoiles* » n'en gardent pas moins le langage des « *pierreuses* » (402), où Mme Paulhat-Durand « *ne s'appell[le] ni Paulhat, ni Durand* » (338), l'art de feindre et de tromper n'est-il pas la seule sagesse pour conduire à bon port sa barque ?

C) LA « DAME » DE CHERBOURG

Il est aujourd'hui bien établi que le récit picaresque tire sa cohérence de la convergence de tous les épisodes vers une fin qui l'éclaire *a posteriori* et lui donne son sens. Lorsqu'il écrit son histoire, le *picaro* en connaît l'issue ; aussi ordonne-t-il en fonction de ce point d'arrivée les moments essentiels, ceux qui ont décidé de son état actuel. À l'origine de la narration de Lazare, il y a le désir de nous informer (à travers le destinataire de la longue lettre qu'est en réalité le roman) sur « *el caso* », c'est-à-dire d'expliquer et de célébrer le succès qui vient couronner tant d'épreuves. Voici le gueux parvenu enfin au « *temps de [s]a prospérité* », « *au comble de toute bonne fortune* »³⁴ : l'archiprêtre de San Salvador lui a confié la charge de crieur public et l'a marié à l'une de ses servantes. « *Abject dénouement* »³⁵ toutefois, car le crieur public, qui annonce les exécutions, est à l'instar du bourreau couvert d'opprobre. Fin dérisoire quand on devine qu'avant de marier sa domestique, par trois fois l'archiprêtre l'a engrossée et qu'avec ce mariage ne prendra pas fin l'immorale relation...

Fin douloureuse aussi, celle du *Guzman de Alfarache* où à l'image du *picaro* se substitue celle du galérien. Certes, Guzman est touché par la grâce et avec l'illumination prend fin sa vie mauvaise. Mais il n'en juge que plus sévèrement son passé, mettant l'accent sur l'échec de son errance picaresque. Son récit se nourrit constamment du regret d'avoir mené une jeunesse aveugle. C'est à la lumière de la conversion finale, avec le regard rétrospectif que le vieil homme jette sur ses errements, que le lecteur est convié à découvrir les aventures du gueux. Toute l'histoire s'ordonne en fonction d'un dénouement par où se révèle le sort qui conduit fatalement tout *picaro* de l'illusoire et perverse liberté au châtement mérité des fers et de la défaite.

La forme narrative adoptée par Mirbeau aurait dû introduire une différence importante entre les textes espagnols et l'histoire de la femme de chambre. Au lieu du retour en arrière autobiographique qui restitue l'unité d'une destinée, nous avons la confidence d'un journal. Quand elle arrive au Mesnil-Roy, Célestine ignore tout du dénouement de sa propre histoire, qu'elle découvrira progressivement, en même temps que nous. Cependant, l'écart entre le modèle picaresque et le récit mirbellien est comblé par le jeu du romancier qui, à l'insu de son personnage assumant pourtant le rôle du narrateur, parsème le texte d'indices annonciateurs du dénouement. La perspective picaresque est ainsi habilement restaurée, qui donne au *Journal d'une femme de chambre* sa résonance tragique. Tous les épisodes apparemment disjoints d'une existence éclatée reçoivent une charge magnétique qui les oriente, qui les fait subtilement converger vers la fausse fin heureuse.

Quels sont les signes d'un déterminisme auquel Célestine ne saurait échapper ? C'est le rêve du mariage qui la hante, le désir plusieurs fois formulé de s'élever, d'aller vers un « *horizon poudroyant* », « *lumineux et léger* » (187)³⁶, d'échapper aux vicissitudes, à l'ennui de l'errance. C'est aussi la fascination, qui dort en elle et qu'elle découvre peu à peu, pour le crime et le mal. L'attraction de plus en plus forte qu'exerce sur elle Joseph exprime l'affinité secrète qui relie

l'âme humaine et Satan, comme le lui répète inlassablement le tentateur :

Ce que vous êtes, Célestine ?... Vous êtes comme moi... [...] vous et moi, dans le fin fond de l'âme, c'est la même chose... (214)

Aussi tout est-il déjà joué quand Joseph propose à Célestine de « *trôner dans un comptoir* », de « *commander aux autres* », de « *se savoir regardée, désirée, adorée par tant d'hommes* » (322). L'adhésion de Célestine était déjà acquise bien avant qu'elle s'en rende compte.

Or, ce dénouement de l'échec, Célestine le perçoit comme un progrès décisif, comme le retour heureux au point de départ par lequel s'achève l'errance : « *Née de la mer, je suis revenue à la mer.* » Comment peut-elle ne pas réaliser que ce cercle qui se referme, c'est l'enfer ? La vie qui s'offre à elle, le « *bruit joyeux* » de la ville, le « *mouvement pittoresque* » (425) du port, qu'est-ce d'autre que les « *soulographies héroïques* », les « *rixes sanglantes* », l'« *atmosphère de tuerie* » et les « *faces bestiales* » (445) qui ont marqué son enfance d'Audierne ? Joseph l'a ramenée dans ce lieu maudit, plein de l'odeur du « *goémon* » (425), où, il y a longtemps déjà, Cléophas Biscouille avait pris possession de son corps et de son âme. L'ascension sociale de Célestine – qui fait d'elle à la fois la bourgeoise méchante qu'elle n'a cessé de dénoncer tout au long de son périple social et la prostituée qu'elle avait jusque-là refusé d'être³⁷ – marque le point ultime de la déchéance. « *Trônant* » à son « *comptoir* », « *au milieu d'une forêt de fioles enluminées* » (443), la « *dame* » (417) de Cherbourg est prise au piège des valeurs illusoires, mais, comme Lazare, persuadée d'être arrivée « *au comble de toute bonne fortune* ».

* * *

En se limitant essentiellement, dans leur recherche comparatiste, aux textes du XVIII^e siècle, les historiens de la littérature ont laissé passer à travers leur filet l'un des plus beaux romans picaresques. Car quelle autre définition donner du *Journal d'une femme de chambre* qui intègre le double mouvement de la narration picaresque : d'une part, la ligne inflexible qui conduit le héros de l'enfance infamante au faux honneur social, d'autre part, à l'intérieur même de cette perspective tragique, le rythme circulaire des élans et des chutes toujours recommencés ? Or, dans sa fidélité à un modèle riche et complexe, Octave Mirbeau ne sacrifie pas pour autant l'originalité d'une démarche : en adoptant la forme du journal plutôt que la traditionnelle autobiographie du *picaro*, il accentue la part d'ombre et de confusion dans la vie et l'âme de son personnage. Avec Célestine, nous sommes plongés dans l'abîme insondable de la misère humaine. Tout est noirceur, contradiction, corruption, bien au-delà de ce qui est dit. Par ailleurs, le monde reflété par les yeux de la *picara* gagne encore en ambiguïté quand on entrevoit que l'esprit du personnage manque d'équilibre à un point tel qu'on se demande si, souvent saisie par des accès de folie, en proie à des fantasmes, Célestine ne nous entraîne pas avec elle dans une perception morbide et faussée. L'incertitude qui est au cœur de tout écrit picaresque (comment croire sur parole le *picaro* qui n'a aucun sens de l'honneur et passe son temps à mentir, à tricher, à voler ?) rend pleinement insaisissable – et fascinant – *Le Journal d'une femme de chambre*. Quelle meilleure définition pourrait-on donner du *picaro* que celle que Célestine s'applique à elle-même :

L'âme toute salie, il traverse cet honnête monde bourgeois et rien que d'avoir respiré l'odeur mortelle qui monte de ces putrides cloaques, il perd, à jamais, la sécurité de son esprit, et jusqu'à la forme de son moi... [...] Il rit souvent, mais son rire est forcé. [...] Il garde l'amère grimace de la révolte, le pli dur et crispé du sarcasme. Rien n'est plus douloureux et laid que ce rire ; il brûle et dessèche... (187-8)

Qui ne reconnaîtra ici, derrière le masque déchiré et souillé de Célestine, le visage d'Octave Mirbeau ? Car comment le romancier eût-il pu redonner si intensément la vie au modèle picaresque si le *Journal* de Célestine n'avait été, par-delà le voile du mensonge littéraire, l'autobiographie secrète d'un être éternellement roulé et brisé par les flots ?

Serge DURET

Notes

[Cet article est la communication donnée aux Journées d'études sur les « Modèles littéraires », organisées à Azay-le-Ferron par l'Université François-Rabelais de Tours (23-24 mai 1992). Les références au *Journal* d'une femme de chambre sont faites à partir de l'édition du « Livre de poche », n°1293, 1986. Lorsque plusieurs citations d'une même page se suivent, la référence n'est signalée qu'après la dernière.]

1. Joseph Halpern, « Desire and mask in *Le Journal d'une femme de chambre* », *Kentucky Romance Quarterly*, n°3, 1980, p.319.
2. Dans son article « Les Gueux d'Espagne », paru en 1888 dans la *Revue des Deux Mondes* (tome LXXXVI, 15 avril, pp.870-904), Arvède Barine avait minutieusement présenté et commenté l'action du *Lazarillo de Tormes* en la situant dans le cadre historique de la décadence de l'Espagne du XVI^e siècle. Octave Mirbeau en a-t-il eu connaissance ? Par ailleurs, a-t-il lu le *Guzman de Alfarache* dans la traduction expurgée qu'en a donnée Lesage ? Connaissait-il les descendants de ces premiers héros picaresques : Gil Blas, Jacob – le paysan parvenu de Marivaux – ou Moll Flanders de Daniel De Foe ? Autant de questions qui appellent une réponse.
3. Cf., par exemple, le jugement que porte sur les femmes de chambre la placeuse Mme Paulhat-Durand : « des donzelles qui ne veulent rien faire... qui ne travaillent pas, et dont je ne garantis pas l'honnêteté et la moralité... » (338-9). Célestine n'hésite pas à s'appliquer à elle-même les qualificatifs péjoratifs de « gueux » (335) et de « fille bohème » (370).
4. Alors que dans *Lazarillo de Tormes* les étapes du devenir sont clairement marquées et forment le corps de chapitres distincts, que les maîtres du *picaro* sont numérotés avec précision, dans *Le Journal d'une femme de chambre* l'ordre chronologique est le plus souvent nié et bien des zones d'ombre et des imprécisions demeurent qui rendent impossible la localisation de tel ou tel épisode dans l'histoire de Célestine.
5. Octave Mirbeau met l'accent sur le chaos intérieur de Célestine quand il prétend avoir introduit un peu de cohérence dans le livre en en « récri[van]t quelques parties » (7).
6. Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p.107 (« el picaro requiere el contexto, la perspectiva de una historia y hasta de una prehistoria »). Sur l'importance du motif de l'origine infamante du *picaro*, nous renvoyons aux analyses de Fernando Carreter dans son « *Lazarillo de Tormes* » en la *picaresca*, Barcelona, ediciones Ariel, 1972 (cf. en particulier les pages 91-7 et 103-9).
7. Il convient de noter que dans *Le Journal d'une femme de chambre*, contrairement aux œuvres espagnoles, l'image du père n'est entachée d'aucune ombre. Ce n'est pas tant de déshonneur qu'il s'agit ici que d'infortune, l'événement tragique ouvrant cependant la perspective de la faute, symbolisée par le comportement de la mère. Sur ce point, la destinée de Célestine participe à la fois de la misère des héroïnes des romans populaires et de celle des *picaros* déterminés par le vice de leurs parents.
8. N'y aurait-il pas un lointain écho du *Diable boiteux* dans le prénom Cléophas qui, dans cette œuvre, désigne non pas le personnage du diable, mais le jeune homme à qui sont révélés les secrets et les vices du monde ? À Célestine aussi sera accordé le don de sonder les cœurs et de lire dans les âmes, non pas en soulevant les toits des maisons, comme le fait le diable de Vélez de Guevara (et à sa suite, celui de Lesage), mais en « retourn[ant] l[es] jupes » de ses maîtresses, en « fouill[ant] dans l[e] linge » (26) sale et dans l'écœurante intimité de ses maîtres.
9. L'aveuglement définitif de Célestine ressort manifestement de cet appel nostalgique d'un passé qu'elle croit ne plus pouvoir revivre (mais Joseph n'est-il pas une métamorphose de Cléophas Biscouille ?) : « À ce souvenir, que j'évoque avec complaisance, j'éprouve comme une grande reconnaissance... comme une grande tendresse et aussi, comme un regret véritable de me dire que, plus jamais, je ne reverrai ce dégoûtant personnage, tel qu'il était, sur le lit de

goémon... » (113) Sur les thèmes de l'aveuglement et de l'évaporation de la volonté de Célestine, œuvre de Satan, cf. notre article « Éros et Thanatos dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Octave Mirbeau, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 249-67.

10. Nous renvoyons sur ce point à la remarquable introduction de Maurice Molho aux *Romans picaresques espagnols*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1968.

11. *Romans picaresques espagnols*, op. cit., p. 112.

12. L'image de la mer, symbole des vicissitudes humaines, traverse *Le Journal d'une femme de chambre*. La destinée de Célestine, qui vient « [s]'échouer » (37) au Mesnil-Roy, répète celle de son père, brisé par la mer « furieuse » (109). Elle est reflétée et tragiquement élargie par celle de ses compagnes de misère, « égarée[s] dans Paris » (354), comme cette pauvre Louise Randon : « Où va-t-elle ?... D'où vient elle ?... [...] Quelle folie, quel drame, quel vent de tempête l'ont poussée, l'ont fait échouer sur cette grondante mer humaine, attristante épave ?... » (355)

13. On situe l'avant-dernière place de Célestine en recoupant les indications des chapitres I (p. 36) et VIII (p. 183).

14. L'épisode de la rue Lincoln [chap. IV et VI] se place avant celui de la villa Houlgate, puisque, après les obsèques de M. Georges, Célestine, revenue dans l'atmosphère sordide d'hôtels qui tiennent plus de la « maison de passe » ou du « coupe-gorge », regrette les « hôtels chauds et fleuris de la rue Lincoln » (176). Il est par contre impossible de savoir à quel moment Célestine a séjourné chez Jules Lemaître [chap. I] ou M. de Janzé [chap. I], chez la maîtresse à la psyché [chap. II] et Victor Charrigaud [chap. X], chez les de Tarves [chap. XII] et les maîtres stupides où travaille William [chap. XVI], rue Cambon [chap. XIII] et chez les Sœurs de Neuilly [chap. XIII].

15. Le colonel, « toute la journée », « tourn[e] des coquetiers de buis, ou [...] des œufs », sa femme « rédige[er] placets sur placets, pétitions sur pétitions » (115), tandis que leurs filles « anguleuses et fanées, se dess[è]chent sur place » (116). De la même manière, la première impression, jamais démentie, que ressent Célestine en face des Lanlaire est un sentiment « inexprimablement triste, quelque chose d'indiciblement pesant », qui se dégage de « ces deux êtres, dont [elle] [s]e demande vraiment à quoi ils servent et ce qu'ils font sur la terre » (33).

16. La femme de chambre arrive le 14 septembre au Mesnil-Roy, jour où elle entreprend la rédaction de son *Journal*. Celui-ci s'interrompt à la date du 24 novembre. « Huit mois » (425) plus tard, installée à Cherbourg, Célestine reprend la plume, soit en juillet : « Voici trois mois exactement que Joseph et moi avons quitté Le Prieuré » (425), précise-t-elle aussitôt, soit fin avril. De septembre à avril, son séjour chez les Lanlaire aura duré environ sept mois et demi.

17. « Stagnation dérisoire dans un mouvement qui ne s'arrête jamais » : la belle formule par laquelle Maurice Molho définit *Guzman de Alfarache* (*Romans picaresques espagnols*, op. cit., p. LIX) convient parfaitement à la structure du roman d'Octave Mirbeau.

18. *Romans picaresques espagnols*, p. 230.

19. Cf. aussi l'épisode de la maison où travaille William, qu'on pourrait réduire à ce syllogisme : « C'était le rêve, quoi ! J'allais donc oublier là toutes mes misères, [...] m'arranger une existence douce, de travail facile et de profits certains. » (386-7) Or, « il était dit que tout ce rêve de bonheur et de santé allait encore s'écrouler... » (407) Donc, « je me trouvais, une fois de plus, sur le pavé. » (417)

20. Comme dans *Lazarillo de Tormes*, dans *Le Journal d'une femme de chambre* l'univers ecclésiastique est volontiers associé à celui de la faim. Chez les sœurs de Notre-Dame des Trente-six-Douleurs, Célestine connaît l'écœurement de « ne manger [...] que des confitures faites avec des groseilles tournées » (299-300) et des mets confectionnés avec « tout ce que les saintes femmes pouvaient arracher au tombereau d'ordures » (300). Par ailleurs, à l'instar de Guzman, avide de richesse et tombant à à plusieurs reprises dans le piège de la vanité, Célestine connaît une autre faim, tout aussi torturante : le goût du luxe et du raffinement. Elle aspire à se parer de jolies étoffes, à s'asperger de riches parfums, à s'entourer de bibelots. Un tel appétit de luxe développe en elle « l'adoration du million » (46).

21. Célestine n'est en fait que le symbole de la servile condition. Aussi ne cesse-t-elle de se reconnaître, comme en un miroir, dans le pitoyable spectacle de ses semblables, « malingre[s] et souffreteuse[s], le teint plombé par les nourritures de hasard et les jeûnes » (346).

22. Cf. « Mais le vieux coffre était non seulement sans force ni courage, vu sa grande antiquité, ains mol et vermoulu, à raison de quoi se rendit incontinent et, pour mon salut, consentit en son flanc un grand trou. » Victoire aussitôt contestée par le prêtre qui « va cherchant, par toute la maison et les murs d'icelle, clous et tablettes pour fermer le pertuis ». Les offensives et les mesures défensives se succèdent, qui transforment le coffre en vieille cuirasse, « tant portait belle

garniture de tachons et de clous » (*Romans picaresques espagnols*, p. 23).

23. *Romans picaresques espagnols*, p.8.

24. On n'en finirait pas d'enchaîner des formules telles que : « *je puis me vanter que j'en ai vu des intérieurs et des visages* » (9) ; « *j'ai connu bien des hommes et je sais, par expérience [...]* » (18). « *Je connais ces types de femmes et je ne me trompe point [...]* » (25). « *Je ne suis pas vieille, pourtant, mais j'en ai vu des choses, de près... j'en ai vus des gens tout nus...* » (116) « *J'ai traversé bien des milieux bourgeois et nobles [...]* » (136) « *Un simple coup d'œil en entrant et j'avais vu tout cela...* » (386)

25. *Romans picaresques espagnols*, p. 99.

26. Il est clair que Célestine n'agit jamais d'une manière réfléchie, mais seulement par impulsions, par des coups de tête qui, loin de la sortir de sa misère, accentuent la précarité de sa situation et font croître son désarroi. En dehors de ces brusques réveils, de ces réactions aussi intempestives que passagères, la femme de chambre fait preuve d'une coupable indécision : « *comme je la planterais là* », affirme-t-elle à propos de Mme Lanlaire, « *si j'étais sûre de trouver une place, tout de suite...* » (83) L'atermoiement est le fond de sa nature : « *Je voudrais m'en aller... Je ne le puis, et je reste là, idiote, tassée [...]* sur ma chaise » (73). « *J'étouffe, là-dedans... Et je reste !...* » (189)

27. Bien des passages du *Journal d'une femme de chambre*, placés en face d'extraits du *Guzman de Alfarache*, feraient apparaître un étonnant parallélisme entre ces œuvres écrites par deux écorchés vifs. Donnons un exemple : « *On ne se doute pas* », déclare Célestine, « *de l'exploitation acharnée, éternelle qui pèse sur* » les « *pauvres* », « *engrais humain où poussent les moissons de vie, les moissons de joie que récoltent les riches* » qui en « *mésusent si cruellement* » (302-3). « *Un pauvre* », affirmait Guzman, « *est [...]* le rebut de la ville, l'ordure de la place et l'âne du riche. [...] son bien est à tous, outragé qu'il est de la plupart et haï de tout le monde. [...] Il n'y a personne qui subviennne à sa détresse, ni qui l'accompagne en sa solitude. » (*Romans picaresques espagnols*, p. 269-70)

28. Le prêtre du Mesnil-Roy, par exemple, a une « *mâchoire de proie* » (69), comme Joseph qui a une « *énorme mâchoire de bête cruelle et sensuelle* » (193). Ce dernier fait penser tout autant au serpent (« *ses reins ont des ondulations de reptile* » (35)), tandis que bien des bourgeoises ont les « *serres* » (362), l'« *œil jaune et rond* » de l'« *épervier* » (363). Célestine participe naturellement de cette bestialité, comme le signale son impulsion vengeresse : « *Je crispai mes deux mains en forme de serres* » (305).

29. *Romans picaresques espagnols*, p. 207.

30. Le *Journal d'une femme de chambre* partage avec le roman picaresque le goût pour l'allusion écœurante et scatologique. Lazare vomit l'andouille qu'il a avalée sur le visage de l'aveugle. Guzman doit nettoyer la maison que sa maîtresse, la femme du cuisinier, a souillée d'excréments (chapitre I.II.6), avant d'être obligé, après la nuit de terreur passée à Gênes, de se « *torcher par tout le corps* » avec le peu de drap « *resté propre* » (*Romans picaresques espagnols*, p. 275). Célestine, quant à elle, jouant avec d'autres domestiques, « *rij[t] tellement fort* » qu'elle « *laiss[fe] des traces humides dans le pantalon* » (84) qu'elle a emprunté à son maître. Cf. aussi ses formules provocantes : « *M. Jean vidait les pots de chambre... M. Paul Bourget vidait les âmes...* » (423)

31. *Romans picaresques espagnols*, p. 230.

32. En contrepoint au jeu peu scrupuleux de Célestine, l'honnêteté de Jeanne le Godec la condamne à être la victime des bourgeoises sans cœur (cf. pp. 349-51).

33. Tout au long de son roman, Mateo Aleman dénonce ce renversement des valeurs qui fait du riche, qu'il soit hypocrite, méchant ou bête, un modèle de vertu : « *Ses folies passent pour galanteries, et ses sottises pour axiomes. [...] S'il est prodigue, le voilà libéral ; ménager et prudent, s'il est avare. S'il est médisant, on dira qu'il a de l'esprit. S'il est sans gêne, c'est par désinvolture [...]. S'il parle à tort et à travers, c'est qu'il a de la conversation [...]. S'il est tyrannique, il fait preuve d'autorité ; s'il est têtù, c'est constance* », etc. (*Romans picaresques espagnols*, p. 270).

34. *Romans picaresques espagnols*, p. 52.

35. *Ibid.*, p. XXXVIII.

36. Le thème du mirage de l'existence traverse aussi douloureusement Le *Journal d'une femme de chambre* que *Guzman de Alfarache*. Il n'est que de comparer, par exemple, le passage où Célestine se dit hantée par le rêve de l'ailleurs (« *ces chimériques ailleurs, que je parais de la poésie vaine [...]* des lointains... » (186), « *cet horizon poudroyant, là-bas... C'est bleu, c'est rose, c'est frais, c'est lumineux et léger comme un rêve... [...]* Vous approchez... vous arrivez... Il n'y a rien... Du sable, des cailloux, des coteaux tristes comme des murs. [...] Il n'y a rien... rien de ce qu'on est venu chercher... » (187)) avec la déploration de Guzman : « *Ainsi en est-il des prairies dont la fraîcheur est plaisante lorsqu'on la regarde de loin : que si vous en approchez, vous n'y*

trouvez pas un empan de terre où vous puissiez seoir : ce ne sont que fosses, que pierres et qu'ordure. » (Romans picaresques espagnols, p. 271)
37. Cf., par exemple, pp. 19 et 335.