



HAL
open science

Épousseter la précarité : narrer les femmes de ménage (littérature et cinéma)

Cécile Kovacshazy

► **To cite this version:**

Cécile Kovacshazy. Épousseter la précarité : narrer les femmes de ménage (littérature et cinéma). Cécile Kovacshazy; Roswitha Böhm. Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXI^e siècle, Narr Francke Attempto Verlag, 2015, 9783823379362. <hal-04800175>

HAL Id: hal-04800175

<https://hal.science/hal-04800175v1>

Submitted on 23 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Cécile Kovacsazy (Limoges)

Épousseter la précarité : narrer les femmes de ménage

Tout en bas de la hiérarchie sociale professionnelle et directement confrontées à la précarité, ce sont sans doute les femmes de ménage que l'on trouve. Il y a au moins quatre raisons à cela : faire le ménage pour les autres fait partie des métiers dits « pénibles », mais derrière cette catégorie discutable, il y a le fait de nettoyer la saleté des autres. Deuxièmement, ce métier est particulièrement déconsidéré symboliquement, justement puisqu'il s'introduit dans l'intimité la plus honteuse et qu'il dévoile les pans secrets les moins glorieux. Troisièmement, il est particulièrement maltraitant en termes de conditions de travail : tant par le statut (peu de droits, pour beaucoup d'obligations), que le salaire (minimal, quand ce n'est pas moins : la tâche pour laquelle on a signé demandant parfois plus de temps que le salaire prévu, cf. Aubenas 2010 : 97-107), que les horaires (disséminés par exemple en entreprises très tôt le matin et très tard le soir, c'est-à-dire aux heures où les entreprises sont fermées, ne permettant de fait pas d'avoir une vie privée et un équilibre biologique corrects) et que les conditions de travail¹. Quatrième raison, qui n'est pas des moindres : l'une des caractéristiques du métier de « technicienne de surface » – selon l'expression euphémistique – est d'être extrêmement isolé. Cet isolement empêche de développer un esprit de corporation, si bien que les personnes femmes de ménage sont très rarement syndiquées (cf. Fraisse 2009 : 229-237). À ces quatre premières raisons fondant un statut professionnel de précarité, il faut en ajouter trois autres : en effet, le personnage de la femme de ménage est confronté le plus souvent à une, deux voire trois formes de maltraitance, selon l'identité de la personne faisant le ménage : discrimination et maltraitance liées à son sexe, sa classe, sa race. La solidarité de genre « unit les hommes contre les femmes, celle de classe [...] unit les riches contre les pauvres, et celle de race [...] unit les Blancs contre les Bronzés » rappelle Christine Delphy (2011 : 8) dans l'ouvrage qu'elle a coordonné sur le traitement par les médias français de l'affaire Nafissatou Diallo². Ce sont trois

¹ *Id.*, le travail au camping du Cheval Blanc est fait sous la pluie, tout comme la pause déjeuner qui se fait debout.

² Femme de chambre dans un hôtel de New York, elle a accusé Dominique Strauss-Kahn en mai 2011 de l'avoir violée. Ce dernier était à l'époque directeur général du Fonds Monétaire International (FMI) et très probable candidat éligible à la présidence de la République en France. Alors que les comportements sexuels frénétiques de Strauss-

formes de discrimination qui vivent dans ce que Delphy nomme la « culture de l'impunité » (Delphy 2011 : 21).

Dans la littérature contemporaine et au cinéma, le personnage de la femme de ménage n'est pas tout à fait nouveau. Il apparaît quand le métier de femme de ménage apparaît dans la réalité, après la Seconde Guerre mondiale. Avant lui, il y avait le personnage de la bonne, qui avait eu ses heures de gloire durant tout le XIX^e siècle dans la littérature réaliste puis naturaliste (on pense notamment aux œuvres de Lamartine, Balzac, Goncourt, Flaubert, Mirbeau) et avant encore, traité de façon très différente, comique, dans la comédie théâtrale (cf. Goldoni, Molière, Marivaux). L'étude d'Erich Auerbach (1946) dans *Mimesis* sur l'introduction du « quart état » dans le roman est une base éclairante pour ce sujet.

Mon objet d'étude a donc pour point de départ une thématique, qui rapproche des œuvres littéraires et cinématographiques des dix dernières années ayant pour personnage central une femme de ménage. Il faudrait développer la dimension sociale et politique qu'implique la représentation de ce corps de métier, ainsi que la dimension éthique³. Mais cet angle d'étude est en réalité aussi voire plutôt, une affaire de poétique, où les questions de modalités de la représentation sont poussées à leurs limites. Montrer, faire parler les femmes de ménage, c'est poser la question la plus banale de la littérature et du cinéma, mais aussi une des plus délicates : quelles sont les possibilités de représentation et de symbolisation ? Ainsi, et pour le dire très simplement, je poserai les quatre questions suivantes : *qui* raconte *quoi*, *comment* et *pourquoi* ? Faut de place ici, je me concentrerai plus particulièrement sur la question : *qui* raconte ?

Le corpus retenu sera le suivant : *Hilda* de Marie NDiaye, *La Préférence nationale* de Fatou Diome, *Une femme de ménage* de Christian Oster, *Séraphine* (film) de Martin Provost, *Le Quai de Ouistreham* de Florence Aubenas, *À l'attention de la femme de ménage* d'Émilie Desvaux, *Les Femmes du sixième étage* (film) de Philippe Le Guay, *Mémoires d'une femme de ménage* d'Isaure (avec Bertrand Ferrier). Toutes ces œuvres françaises, littéraires et cinématographiques, correspondent chronologiquement aux quinze dernières années. La plupart ont connu un certain succès en librairie ou en salle, et toutes ont donc en commun de mettre une femme de ménage comme personnage principale.



dix



Kahn étaient connus depuis des décennies, et que d'autres procédures judiciaires ont été ouvertes contre lui par d'autres femmes l'accusant d'actes similaires, la femme de chambre Diallo, notamment parce qu'elle était de milieu simple et de peau noire, a été traitée avec une condescendance outrageuse et misogyne dans de nombreux médias français, tandis que l'homme de pouvoir blanc était blanchi par ses amis aux rênes de ces mêmes médias.

³ À ce sujet, voir le texte de Lambert Barthélémy dans ce même volume, le rôle de la littérature étant aussi un rôle social.

I. Définir la femme de ménage

C'est après la Seconde Guerre mondiale que le métier de bonne à tout faire disparaît progressivement pour laisser la place à celui de femme de ménage. Cela n'empêche pas qu'aujourd'hui encore il y ait des bonnes, mais le métier est quantitativement très minoritaire par rapport à celui de femme de ménage – avec des variantes selon les pays⁴. Mais qu'est-ce qui distingue la femme de ménage de la bonne ? Principalement, c'est que la femme de ménage est payée à l'heure, avec un contrat qui délimite au préalable son temps de travail, empêchant en principe l'exploitation. Le contrat définit par exemple les conditions de licenciement. Toutefois, on sait que la plupart des femmes de ménage sont engagées sans contrat (cf. Devetter et al. 2011). D'autre part, la femme de ménage n'est jamais couchante (on trouve dans la fiction une exception dans le roman de Christian Oster, *Une femme de ménage*, la femme de ménage devant en urgence quitter son chez soi et n'ayant pas d'autre solution que de demander l'hospitalité à son employeur). Ces deux premiers éléments concèdent donc à la femme de ménage une certaine liberté, voire une émancipation. Non pas tant une liberté économique (puisque son maigre salaire, au contraire, la contraint à vivre dans des conditions très difficiles) qu'une liberté intellectuelle. En effet, obtenant grâce à son contrat des « instants de vie » bien à elle, comme dirait Virginia Woolf (1977), elle a par conséquent aussi des lieux bien à elle, une « chambre à soi », loin du lieu des patrons. Elle possède un espace privé⁵, générant ainsi une différence de taille avec la bonne couchante : elle échappe à la violence du panoptisme (cf. Foucault 1975) qui caractérisait la présence de la bonne chez ses maîtres – un panoptisme néanmoins réciproque, puisque la bonne est tout autant observée qu'observante, scrutée que scrutante⁶.

Cette profession est sujette à une précarisation évidente, de plus en plus marquée ces dernières années. La précarité n'est pas un simple synonyme de pauvreté. Selon Maryse Bresson, auteure de la *Sociologie de la précarité* parue en 2007, la précarité est aussi un « sentiment d'insécurité sociale » (Bresson 2007 : 6) et une « instabilité » (*ibid.* : 7). Le lien entre la bonne et la maîtresse était très souvent marqué par un rapport d'identification et de dédoublement, que l'historienne Anne Martin-Fugier résume par cette répartition : « aux femmes bourgeoises, l'esprit et le cœur, aux servantes le corps »

⁴ La situation est par exemple très différente en Amérique du sud et au Proche-Orient, par comparaison avec l'Europe.

⁵ Ce qui est également le cas de la bonne Emerence dans le roman de Magda Szabó (2003), *La Porte* [*Az ajtó* 1987].

⁶ Le panoptique conçu par Bentham au XVIII^e siècle n'est bien sûr pas imaginé pour que les prisonniers puissent contrôler leur gardien, mais seulement pour qu'un gardien puisse à tout instant contrôler chaque prisonnier. L'omniprésence des caméras de vidéo-surveillance dans les lieux publics de notre monde actuel permet de retrouver cette univocité du regard, puisqu'on se sait regardé, mais on ne peut voir par qui.

(Fugier 2004 : 181). Mais toutes deux finalement étaient liées dans une même dépendance à l'égard du mari, de l'homme, comme l'a montré Geneviève Fraisse (2009) dans son étude sur les femmes de service, mari qui, lui, a accès à l'espace extérieur à la maison, c'est-à-dire à l'espace du pouvoir. Cette interdépendance, aussi empreinte de violence fût-elle, s'est transformée, avec la transformation du métier, en une indifférence glaciale. La femme de la maison n'est plus au foyer, elle travaille désormais et ne ressent plus, de façon le plus souvent inconsciente donc non-verbalisée, cette solidarité de genre (une solidarité qui était ambivalente, car elle était le plus souvent exprimée par le dégoût). C'est le paradoxe de la vie moderne : pour réussir son émancipation, la femme doit se libérer des tâches ménagères c'est-à-dire en soumettant, en aliénant une autre femme : « comment faire la part de substitution de l'une par l'autre, de celle qui libère son temps par celle qui se charge d'un travail ? [...] L'employée de maison devient celle qui est nécessaire, de façon urgente, à la libération des autres » (Fraisse 2009 : 47 et 63). La bonne était jadis fréquemment violée à tous les sens du terme : violée sexuellement, et violée dans son intimité psychique du fait qu'elle n'avait pas de lieu à elle où se replier et échapper au regard inquisiteur et intrusif des maîtres, violée aussi du fait qu'elle n'avait pas de temps à elle, qu'elle était envahie, possédée, aliénée. La femme de ménage, à l'autre extrême, se retrouve dans un isolement total : isolée dans son travail, mais un travail qui lui prend son temps et ses forces, elle vit dans un monde de déliaison forcée. On connaît les suicides parmi les employés esseulés de France Télécom, les suicides des employés de Pôle emploi qui souffrent de la détérioration violente de leurs conditions de travail. Mais on ne connaîtra jamais le nombre de suicides parmi les femmes de ménage. Non pas que ces suicides n'existent pas, mais le métier isole tant, qu'un tel recensement n'est pas faisable.

Sur le plan méthodique, les caractéristiques des femmes de ménage relevées ici le sont d'après des données empiriques, et des sources scientifiques. Les illustrations sont parfois empruntées à des récits fictionnels qu'on peut toutefois considérer comme documentaires, car ils sont presque tous fondés sur une documentation assez stricte ou une expérience personnelle. Ce qui suit en revanche se concentre strictement sur les questions de poétique annoncées en début de texte.

II. Qu(o)i est raconté ?

Le point commun de toutes les œuvres de mon corpus est la présence d'une femme de ménage comme protagoniste de la fiction. Pourtant, en étant protagoniste, la femme de ménage peut, paradoxalement, ne pas être au centre de la narration. C'est ainsi la *place* de la femme de ménage qui est en

question – pour reprendre le jeu de mots de l'historienne Anne Martin-Fugier quand elle titre son étude *La Place des bonnes* (1979), une « place » étant aussi une maison dans laquelle la bonne trouve à être employée.

La femme de ménage peut être l'héroïne, centre et catalyseur de la narration et des événements. Mais elle peut également se trouver dans un *punctum caecum*, autour duquel une autre narration se met en place, un centre vide dans lequel s'installe une autre personne, qui lui confisque le rôle principal⁷. Il s'agit systématiquement de l'employeuse de la femme de ménage. Ainsi se trouve reproduit le silence dans lequel les positions les plus subalternes sont reléguées. Les exemples sont innombrables ; on parlera plus bas de *Hilda*, on peut ici mentionner *À l'attention de la femme de ménage* d'Émilie Desvaux où l'ensemble du discours romanesque est celui de la patronne, qui semble pourtant s'adresser en permanence à sa femme de ménage. Elle s'adresse à elle, mais ne souhaite en aucun cas de dialogue.

Parler de la place de la femme de ménage dans le récit invite donc immédiatement à réfléchir à l'instance auctoriale et à des questions de narratologie.

III. Qui raconte ?

On peut dresser une brève typologie des différentes instances narratives pour ce corpus. Le cas le plus fréquent est celui d'une instance omnisciente qui raconte, et ce de façon apparemment impartiale. Ce cas est quasi systématique. Or dans sa réalité sociale, l'auteur-e n'est pas lui-même/elle-même femme de ménage ; son expérience est celle de l'employeur. Cette distorsion ou cette schizophrénie narrative (qui, après tout, est le propre de l'écriture de fiction) révèle très souvent une vision qui se veut socialement empathique mais qui adopte plus un regard pathétique voire misérabiliste, et en aucun cas subversif, au sens où il remettrait en question l'ordre de la société, tel qu'il est, dans sa profonde inégalité. C'est le cas par exemple du film à succès *Les Femmes du sixième étage*, film de Philippe Le Guay sorti en 2011 (2,6 millions de spectateurs en France à sa sortie). Le synopsis, situé dans le Paris haussmannien des années 1960, semble à première vue adopter le regard des bonnes, puisque la diégèse ouvre à un monde tenu caché, le monde des « femmes du sixième étage », un monde jusqu'alors énigmatique qui révèle des femmes finalement bonnes, honnêtes, solidaires et joyeuses. Or cette « révélation » qui contredit les préjugés du spectateur lambda se place en réalité totalement du côté des employeurs bourgeois, et plus précisément, des préjugés bourgeois : « on » ne pensait pas les bonnes si attachantes, « on » les connaissait si peu. À la fin du film, l'époux bourgeois

⁷ C'était déjà le cas dans *Germinie Lacerteux* (1865) où le récit de vie de M^{lle} de Varandeuil encadrait celui de Germinie.

délaisse finalement son ennuyeuse épouse pour s'évader en couple avec la bonne espagnole dont il est très amoureux. Cette fin de film, qualifié de comédie, semblera un *happy ending* à un spectateur pressé, mais, en réalité, malgré cette idylle, elle ne modifie en rien l'ordre des choses : elle ne remet pas en cause la supériorité sociale (et financière) du mari, elle ne modifie pas les répartitions des métiers, les immigrées espagnoles d'origine populaire contraintes de venir travailler en France resteront femmes de ménage en exil, et la femme au foyer bourgeoise restera ce qu'elle est. De surcroît la représentation de la bonne reste très convenue : María González est une employée de maison jeune, séduisante et sexuellement dispose⁸. On voit que le statut des femmes (du reste peu enviable, quel que soit l'étage de l'immeuble) fonctionne comme indice de l'ordre de la société. Avec un point de vue omniscient présenté comme impartial, l'artiste se retrouve, semble-t-il, dans une impossible loyauté à l'égard de son sujet.


En contrepoint quasi éthique du film *Les Femmes du sixième étage*, on peut proposer le film *Séraphine* de Martin Provost, un film franco-belge de 2008 avec Yolande Moreau dans le rôle titre. Le scénario, un biopic, s'inspire de l'histoire de la véritable Séraphine Louis, dite Séraphine de Senlis (1864-1942), qui peignait en autodidacte dans un style dit naïf. Séraphine travaille comme femme de ménage chez des particuliers la journée, et comme peintre la nuit. C'est le collectionneur allemand Wilhelm Uhde (joué par l'acteur Ulrich Tukur) qui découvrira son talent et exposera ses œuvres durant les années 1920⁹. Depuis ses 17 ans, Séraphine travaille comme bonne. Insomniaque, elle passe ses nuits à peindre de grandes toiles sérielles, représentant une infinitude de motifs similaires, floraux le plus souvent. Le film la montre dans un état extatique de création. Le centre de la narration du film n'est en fait pas tant la vie de femme de ménage de Séraphine que sa vie secrète, nocturne de peintre passionnée. La diégèse film est ainsi bien moins délétère, qui ne s'obstine pas à préserver l'ordre initial, l'ordre économique bourgeois. Au contraire, en se concentrant sur la vie secrète, artistique et autonome de Séraphine, le réalisateur dévoile la dimension conte de fées de cette vie, Séraphine étant introduite dans un monde social qui n'était initialement pas le sien grâce à Uhde qui perçoit un talent, au-delà des règles habituelles de distinctif artistique. Certes, c'est là une autre forme d'image incomplète voire inadéquate sur laquelle le film insiste, mais au moins elle n'a pas le caractère misérabiliste si fréquent par ailleurs.

Le deuxième cas de figure narratologique vient de ce qu'on trouve de nombreux documentaires et ouvrages sur les femmes de ménage qui ne revendiquent pas une appartenance à la fiction. Et qui pourtant narrativisent

⁸ Jouée par l'actrice Natalia Verbeke. L'homme bourgeois, Jean-Louis Joubert, est joué par Fabrice Luchini.

⁹ Une rétrospective a été consacrée à Séraphine de Senlis au Musée Maillol en 2008, en lien avec le film ; elle a dû être prolongée devant le succès rencontré par le film.

la présentation de morceaux de vie. Le narrateur est dans ce cas une sorte de reporter social. Le cas livresque récent le plus fameux est sans doute celui du *Quai de Ouistreham* (2010) de la journaliste Florence Aubenas. L'auteure s'est glissée durant six mois dans une fausse identité afin de vivre à Caen la vie d'une femme d'âge relativement avancé (48 ans), sans formation, sans pratique professionnelle et à la recherche d'un emploi. Chaque moment de cette expérience, où seuls les emplois de femmes de ménage vont lui être accessibles, était celui d'une journaliste reporter, qui allait ensuite transcrire les résultats de son observation en une longue enquête autobiographique, reprenant *a posteriori* un récit qu'elle structure autour de son point de vue subjectif personnel, le *je* « véritable » cette fois, celui de Florence Aubenas la journaliste. En transposant à l'écriture la définition que donne Michel Christolhomme de la photographie sociale, on pourrait dire du récit d'Aubenas que c'est « une photographie militante dont l'objet est de témoigner en faveur des victimes et de contribuer à la résolution des problèmes » (Christolhomme 2010 : « Glossaire »). On peut émettre quelques réserves sur cette classification d'œuvre « sociale », qui supposerait une spécialisation excluant du social les autres œuvres. En tout cas, l'expérience d'Aubenas est mise en mots et narrativisée ; il s'agit d'un récit avant tout autobiographique, raconté à la première personne et la narratrice s'appelle Florence Aubenas. On peut relever à plusieurs reprises dans *Le Quai de Ouistreham* des moments lyriques qui, pour le dire de façon très rudimentaire, n'apportent rien à l'action-reportage, mais littérisent l'ensemble de l'œuvre¹⁰. Aubenas a fait le choix d'une restitution au moins aussi proche d'un récit personnel que d'une enquête scientifique ou journalistique.

Le cas suivant  narration, est la confidence adressée par la narratrice à une dépositaire. Le roman d'Émilie Desvieux *À l'attention de la femme de ménage* (2010) est original dans sa forme narratologique. L'héroïne, narratrice sans nom, une femme seule, assez fortunée et éduquée, vit dans une grande maison qu'elle possède. Elle entretient une relation amoureuse, ou du moins sexuelle, avec la nièce de son mari, entre temps décédé. La relation entre les deux amantes est extrêmement mortifère, dans la mesure où les deux femmes vivent totalement refermées sur elles-mêmes et où la narratrice souffre de tout ce qui heurte son identité, de tout ce qui la confronte à de l'altérité. Le point d'aboutissement de ce refus de l'autre est inévitablement le meurtre du peu d'altérité qui restait dans sa vie, à savoir l'objet de cette relation homosexuelle. Ce personnage qui ne supporte pas d'autre réalité que la sienne a construit sa vie de sorte qu'elle n'ait plus ni famille, ni amis, ni relations, ni voisinage. Comment alors rendre vraisemblable la narration que nous sommes en train de lire, à qui pourrait-elle s'adresser de façon

¹⁰ Paul Aron parvient à la même conclusion dans son intervention parue dans ce même volume.

vraisemblable ? Desvaux choisit de recourir au personnage de la femme de ménage. Pourquoi ? Parce que la femme de ménage est cette instance qui ne prend pas de place, qu'on peut croiser chaque semaine sans rien savoir d'elle et sans que les convenances sociales obligent à prendre des nouvelles :

Vous en faites partie, vous savez. De la maison. Cela fait presque dix ans que vous venez tous les jeudis matin et, à ce titre, je vous considère en quelque sorte comme un prolongement de ces lieux. Votre visage austère convient bien à ces couloirs, à ces pièces. Quand je vous ai engagée, et parce que vous aviez presque mon âge, j'ai craint un moment que vous ne souhaitiez bavarder, socialiser, mais vous n'en avez rien fait. À la place, vous avez fait votre travail et vous vous êtes mêlée de vos affaires. C'est étrange : on vous voit à peine. C'est tout juste si, en vous croisant dans un couloir, je vous reconnais. C'est tout juste si je pense à vous dire : 'Ah, tiens, il faudrait faire les miroirs.' Vous voulez savoir ? Quand vous êtes revenue après la mort d'André et m'avez adressé vos condoléances, je me suis même demandé qui vous étiez. Il y avait cette femme dans ma maison avec une serpillière ; et l'information refusait obstinément de faire sens dans ma tête. Pour moi, vous êtes comme une évidence sans corps, sans visage, sans voix. Vous êtes celle qui vient et qui nettoie. Vous êtes comme le temps qui passe.

J'ignore donc le plus souvent votre présence, et pourtant j'ai besoin d'elle – moins pour le ménage que vous effectuez, je crois, que pour d'obscurcs raisons personnelles qui font de vous mon témoin secret, celle qui sait et qui se tait (du moins je l'espère), une sorte de présence vide et dans laquelle je me regarde parfois, en pensée, tandis que vous rincez l'évier de la cuisine (Desvaux 2010 : 85-86).

La femme de ménage sera donc la dépositaire de ce long aveu de la narratrice, sans qu'il soit nécessaire de lui conférer aucune place dans la diégèse. Elle sera le point aveugle, la « présence vide ». À *l'attention de la femme de ménage* est ainsi, comme son titre l'indique, un long message de l'employeuse qui, comme toute missive de la maîtresse de maison à sa domestique, n'attend pas de réponse, n'est pas le premier temps d'un futur dialogue entre deux personnages égales.

Ce roman peut pour cette raison être rapproché de la pièce de théâtre de Marie NDiaye, *Hilda* (1999), qui met en scène Mme Lemarchand (la bien nommée !), une employeuse bourgeoise qui se dit socialiste et qui cherche à recruter une employée du meilleur choix pour s'occuper de ses enfants. Elle s'entretient pour ce faire avec Frank, l'époux de la candidate éponyme, Hilda, et qui serait selon Mme Lemarchand une travailleuse de premier ordre. Or toute la pièce durant, pas une seule fois Hilda ne va entrer en scène et prendre la parole ! Toute la pièce durant, c'est le point de vue narcissique et envahissant de l'employeuse qui emplit l'espace de parole ; Hilda n'est que l'objet du discours.

Un cas narratif extrêmement rare advient parfois, c'est celui où la narratrice est la femme de ménage elle-même. On se souvient des *Mémoires d'une femme de chambre* qu'Octave Mirbeau publia en 1900. Ces truculents « mémoires » tout à fait inauthentiques n'étaient pas beaucoup plus que le catalogue des fantasmes d'un homme et d'un bourgeois à l'endroit des employées de maison qui seront toujours, comme la protagoniste Célestine, jeunes, bien mises et paillardes. Cent ans plus tard, une certaine « Isaure » publie ses *Mémoires d'une femme de ménage* (2012). Il semble là que ce soit réellement l'expérience et le point de vue d'une femme de ménage qui sont racontés. C'est du moins ce qu'invite à penser de prime abord l'artifice d'une signature d'auteure privée de patronyme, comme le serait l'employée de maison qu'on appelle toujours par son prénom, mais qui n'a pas accès à l'ordonnement symbolique de la société incarné par la possession d'un nom de famille. Pourtant la nouveauté littéraire est limitée parce que, malgré l'effet de réel du nom d'auteur, on apprend que l'auteure Isaure est étudiante en Lettres modernes à la Sorbonne, ce qui ne la classe pas parmi les populations les plus discriminées de la société française contemporaine, loin de là, et le style d'écriture n'est pas le fait d'une personne qui prendrait la plume pour la première fois. D'autre part, elle a écrit ce livre à quatre mains avec Bertrand Ferrier, un docteur en lettres auteur de plus de vingt ouvrages. Il est d'ailleurs amusant de noter que la thèse de Ferrier portait sur la notion de littérarité, notion qui serait le contre-point des *Mémoires d'une femme de ménage*, qui joue le jeu de se présenter comme un simple témoignage; un récit brut où la truculence du récit est portée simplement par des descriptions de bourgeois outranciers et outrageux¹¹. Toutefois, comme pour l'œuvre de Mirbeau, l'auteur annonce bien qu'il s'agira de « mémoires » et non de « témoignage » ou d'un « récit de vie ». Le titre ne trahit donc pas le pacte de lecture. Le pseudonyme choisi est un écho de la mythique Clémence Isaure, devenue une Isaure contemporaine femme de ménage.

Le pacte de lecture est plus original et moins fictif dans le recueil de six nouvelles de Fatou Diome, *La Préférence nationale*, paru en 2001. Ces nouvelles forment entre elles une cohérence autobiographique et chronologique. L'auteur-narratrice immigrée du Sénégal en France; elle veut devenir écrivaine, et pour financer ses études de lettres, se cherche des petits boulots. Face au racisme des Français, les seuls travaux qu'elle trouve sont femme de ménage et garde d'enfants chez des particuliers. Le fil rouge de ses récits qui se passent à Strasbourg est la discrimination raciale violente dont l'héroïne est victime. Fatou Diome, en accédant à un statut intellectuel, tout en restant dans une exclusion raciale, permet de donner à entendre ce pan du subalternisme. Car le plus souvent, si c'est la femme de ménage elle-même qui

¹¹ Et qui rappelle le roman-témoignage d'Anna Sam (2008), *Tribulations d'une caissière*.

écrit, elle se retrouve dans le paradoxe soulevé par Spivak dans *Can the Subaltern speak* : quand la subalterne parle, personne n'est là pour l'écouter (cf. Spivak 1988). On comprend par là que la précarité qui caractérise la femme de ménage est donc extrême, puisqu'elle touche non seulement des conditions professionnelles, mais également le statut ontologique de la femme qui, quand elle parvient à s'exprimer, n'est pas entendue.

Conclusion

Revenons en arrière dans le temps. Dans leur préface au roman *Germinie Lacerteux*, paru en 1864, les frères Goncourt expliquaient que le genre de la tragédie théâtrale étant fini, c'était au roman à lui succéder, par l'introduction de personnages tragiques, par exemple une bonne.

[...] nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle les 'basses classes' n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs [...]. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte (Goncourt 1990 : 55 sq.)¹².

Cent cinquante ans plus tard, qu'est-ce qui a changé par rapport à ce programme esthétique énoncé dans cette préface des Goncourt ? Sans doute le bout de phrase « un monde sous un monde ». En effet, aujourd'hui, le personnage de la femme de ménage n'est plus exactement l'invisible du passé : sa mise en fiction a évolué, car ses tribulations entrent systématiquement en collusion avec celles de ses employeurs.

Par delà les représentations conventionnelles persistantes qui invitent à s'interroger sur le point de vue de celui ou celle qui narre, depuis quelques années quelque chose de nouveau se passe : un nouveau personnage acquiert sa place dans la fiction, certes précairement, et avec lui se déploie une poétique du récit peut-être un peu plus démocratique.

¹² Sur la mort de la tragédie, cf. également Marx 2012.

Bibliographie

- Aubenas, Florence (2010), *Le Quai de Ouistreham*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- Auerbach, Erich (1968), *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- Beauvoir, Simone de (1949), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard.
- Bresson, Maryse (2007), *Sociologie de la précarité*, Paris, Armand Colin.
- Christolhomme, Michel (2010), *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud.
- Delphy, Christine (éd.) (2011), *Un trousseau de domestique*, Paris, Syllepse.
- Desvaux, Émilie (2011), *À l'attention de la femme de ménage*, Paris, Stock.
- Devetter, François-Xavier ; Rousseau, Sandrine (2011), *Du balai. Essai sur le ménage à domicile et le retour de la domesticité*, Ivry-sur-Seine, Raisons d'agir.
- Diome, Fatou (2001), *La Préférence nationale*, Paris, Présence africaine.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Fraisse, Geneviève (2009), *Service ou servitude. Essai sur les femmes toutes mains* [1979], Lormont, Le Bord de l'eau.
- Goncourt, Edmond et Jules de (1990), *Germinie Lacerteux* [1864], Paris, Flammarion, « GF ».
- Isaure (avec Ferrier, Bertrand) (2012), *Mémoires d'une femme de ménage*, Paris, Grasset.
- Le Guay, Philippe (2011), *Les Femmes du sixième étage* (film), France.
- Martin-Fugier, Anne (2004), *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900* [1979], Paris, Perrin.
- Marx, William (2012), *Le Tombeau d'Œdipe, pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Mirbeau, Octave (1900), *Le Journal d'une femme de chambre*, *La Revue blanche*, Paris, Fasquelle.
- Ndiaye, Marie (1999), *Hilda*, Paris, Éditions de Minuit.
- Nünning, Vera ; Nünning, Ansgar (éd.) (2004), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Oster, Christian (2003), *Une femme de ménage*, Paris, Éditions de Minuit.
- Provost, Martin (2008), *Séraphine* (film), Belgique-France.
- Sam, Anna (2008), *Tribulations d'une caissière*, Paris, Stock.
- Spivak, Gayatri C. (1988), « Can the Subaltern speak? », dans : Cary Nelson ; Lawrence Grossberg (éd.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, IL, University of Illinois Press, p. 271-313.
- Woolf, Virginia (1965), *Une chambre à soi* [A Room of One's Own, 1929], traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Gonthier.
- Woolf, Virginia (1977), *Instants de vie* [Moments of Being, 1976], traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, Paris, Stock.