



HAL
open science

Péril en la demeure : la servante dans le roman français de 1850 à 1900

Alice de Charentenay

► **To cite this version:**

Alice de Charentenay. Péril en la demeure : la servante dans le roman français de 1850 à 1900. Littératures. Sorbonne université, 2018. Français. NNT : . tel-02136960

HAL Id: tel-02136960

<https://hal.science/tel-02136960>

Submitted on 22 May 2019

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.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLF 19-21)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Littérature française XIX^e-XXI^e siècles

Présentée et soutenue par

Alice DE CHARENTENAY

le 9 janvier 2018

PÉRIL EN LA DEMEURE **La servante dans le roman français de 1850 à 1900.**

Sous la direction de

M^{me} Françoise MÉLONIO – Professeure émérite, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M^{me} Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, professeure, Université de Picardie – Jules Verne.

M. Christophe Reffait, MCF HDR, Université de Picardie – Jules Verne.

M^{me} Éléonore Reverzy, professeure, Université Sorbonne-Nouvelle.

M^{me} Adeline Wrona, professeure, CELSA, Université Paris-Sorbonne.

- Sommaire -

Remerciements.....	5
Introduction générale	7
Préambule historique	29
I Démographie, migrations et emploi.....	31
II L'haussmannisation de Paris	35
III Statut politique, statut juridique : droits et définition.	50
Partie I : La servante, objet d'avant-garde romanesque	55
Chapitre 1- Le champ littéraire face à la servante.....	59
I La génération de l'idéalisme missionnaire : Lamartine et Louise Colet.....	60
II La génération du tournant de la modernité.....	75
III Le cercle naturaliste des soirées de Médan	95
IV La génération fin-de-siècle	110
Conclusion.....	134
Chapitre 2 - Mises en forme : le personnage de la bonne, pivot de l'élaboration générique	137
I Les romans.....	139
II La nouvelle et le conte.....	193
B/ Les contes	208
Conclusion.....	223
Chapitre 3 - Poétiques narratives de la servante	225
I Du type hérité au personnage singulier.....	226
II Fonctions romanesques de la bonne	240
III Personnages principaux et personnages secondaires : essai de typologie	271
IV Une fonction particulière : la servante porte-parole de l'auteur.....	288
Conclusion.....	304
Partie II : Texte et travail	307
Chapitre 4 - La servante à l'œuvre	313
I Les travaux et les jours : l'apparition des tâches domestiques en régime réaliste	314
II L'impossibilité à penser les tâches domestiques comme du travail.....	338
Conclusion.....	369
Chapitre 5 - Représenter la différence des classes et leur cohabitation.....	371

I La cohabitation des classes : contrastes et nuances	374
II La mise en question de l'écart entre bonne et maîtresse.....	386
III La question de la domination	398
III Le Tyran timide.....	410
Conclusion	427
Chapitre 6 - Du personnage singulier au stéréotype	429
La perle : le dévouement jusqu'au sacrifice christique	430
La souillon.....	445
Interroger le discours social par le stéréotype	473
Conclusion	489
Partie III - Incluse et exclue : la servante comme frontière	491
Chapitre 7 - Les fonctions affectives de la servante dans la famille	497
I La servante et le sentiment dans la famille	497
II Contrat et sentiments.....	512
Conclusion	539
Chapitre 8 – La servante, du centre aux marges	541
I La servante au seuil de la famille.....	541
II Circulation de la servante, fixité du foyer.....	549
III Deux discours sur la famille : absorber ou expulser la domestique ?.....	575
Conclusion	592
Chapitre 9 - Les limites du sujet : la domestique avant l'inconscient ?	593
I Le fétichisme de la bonne	595
II Le lapsus et son utilisation romanesque.....	610
Conclusion générale	615
Bibliographie.....	624
Corpus primaire.....	624
Corpus secondaire :.....	625
Œuvres littéraires citées.....	625
Chroniques et points de vue et contemporains	627
Théorie contemporaine de la période étudiée	628
Ouvrages historiques :	629
Pensée économique et rapports sociaux.....	631
Critique littéraire	633
- Index Nominum	642
Table des matières.....	644

Je tiens à remercier mes professeurs à commencer par Françoise Mélonio, dont la patience à mon égard a prouvé la générosité ; nos conversations m'ont montré tout ce que la recherche dix-neuviémiste avait à apporter dans le débat d'idées contemporain et ont contribué à tirer l'exercice scolastique du risque de l'abstraction. Je joins aux excellents souvenirs de nos échanges celui des leçons de Jacques Noiray, qui a suscité ma vocation lors d'un cours sur la valeur de comptabilité dans le roman professé en Sorbonne à la fin de l'année 2005. J'adresse ma sincère reconnaissance à Marie-Christine Bellosta, ma tutrice pendant des années.

Marc Angenot, Isabelle Daunais et Maurice Samuels m'ont reçue à l'improviste dans leurs bureaux hors de tout devoir académique et ont accepté de me consacrer un temps rare et précieux. Qu'ils reçoivent l'expression de ma profonde gratitude, ainsi que Jean-Louis Cabanès, qui donne à la rigueur et à l'omniscience le visage de la bonté authentique.

Je remercie les membres de mon jury. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, qui m'a accueillie à l'U.P.J.V. avec une chaleur dynamique et encourageante ; Christophe Reffait, dont l'amitié, la pertinence, l'humour et la rigueur ont contribué à ma formation d'enseignante et de chercheuse ; Éléonore Reverzy dont j'admire les travaux et qui a accepté de s'intéresser aux miens en dépit de sollicitations abondantes ; et Adeline Wrona dont la vivacité et l'originalité pédagogiques et scientifiques m'inspirent depuis des années.

Mes collègues de l'U.F.R. des Lettres à Amiens et de l'équipe de recherche Roman et Romanesque m'ont offert un soutien et des conseils indispensables, en particulier Marie-Françoise Lemonnier-Delpy. Toute ma reconnaissance va à mes amies Aurélie Adler et Coralie Bournonville qui dans les difficultés des derniers moments m'ont soutenue aussi bien intellectuellement que moralement. Je remercie le personnel BIATOSS et plus généralement tous ceux et toutes celles qui se sont chargés, à titre gracieux comme à titre professionnel, de la reproduction de ma force de travail, ainsi que les membres du service d'imprimerie qui ont donné sa forme matérielle à cette thèse. Le personnel administratif et plus particulièrement Nadine Marchand, Feriel Younsi et Morgane Van Exter m'ont permis de résoudre et ont souvent résolu pour moi avec une grande amabilité les difficultés administratives qu'occasionnent les études doctorales.

J'exprime ici mon amitié et ma sincère admiration à mes camarades co-organisateurs et co-organisatrices du Séminaire Littéraire des Armes de la Critique, Vincent Berthelier, Jordi Brahamcha-Marin, Juliette Ciresa, Quentin Fondou, Anaïs Goudmand, Marion Leclair et Laélia Véron. Puissent ces rendez-vous mensuels préluder à des décennies d'échanges, de controverses et de travaux communs !

Alexia Blin, Alix Bouffard, Romain Enriquez, Alexandre Feron, Barbara Servant, Tristan Leperlier et Mathias Sieffert m'ont fait l'amitié de relire cette thèse. Que leur sollicitude soit connue et honorée.

I

ntroduction générale

Il fallut en venir enfin
Aux Servantes, aux Cuisinières,
Aux Tortillons, aux Dindonnières,
En un mot à tout le fretin,
Dont les rouges et noires pattes,
Non moins que les mains délicates,
Espéraient un heureux destin.

Charles Perrault, *Peau d'Âne*, 1694.

Friand des bons mots de son ami Edgar Degas, Paul Valéry rapporte dans l'ouvrage qu'il lui consacre cette anecdote :

Quand Forain se construisit un hôtel, il fit poser le téléphone, alors encore assez peu répandu. Il voulut l'utiliser tout d'abord à étonner Degas. Il l'invite à dîner, prévient un compère qui, pendant le repas, appelle Forain à l'appareil. Quelques mots échangés, Forain revient... Degas lui dit : « C'est ça, le téléphone ?... On vous sonne, et vous y allez. »¹

La saveur de l'épigramme, percevant dans la technologie une forme de servilité, a de quoi plaire à Valéry. Elle révèle de manière indirecte ce que ce début du XX^e siècle doit au siècle précédent. Elle dit d'abord la sociabilité des artistes de la Belle Époque, largement masculine mais néanmoins très diverse, rassemblant autour de la même table peintres, poètes, critiques et journalistes, qui, s'épanouissant dans l'intérieur des artistes – nous sommes ici dans l'hôtel de Forain –, touche à leur vie intime. Elle est rapportée, ensuite, dans des notes en forme de brèves, à mi-chemin entre l'article et le journal intime, attentives au bon mot, au paradoxe et aux amitiés qui unissent les uns et les autres. Et à côté de cette amitié attentive aux talents intimes de ces artistes d'avant-garde qui revendiquent de rompre avec les valeurs de l'élite sociale, comme le progrès technologique, elle dit également, incidemment, que la meilleure image de la dégradation et de la soumission est celle de la servante que l'on sonne. Le service personnel à la demande, la disponibilité, s'apparentent au comble de l'aliénation et de la servitude. Imagine-t-on un homme

¹ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, dans *Œuvres II*, édition de Jean Hytier, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1217.

de distinction et de goût répondre à la sonnette, à la manière de la dernière de ses servantes ? Degas, à travers Valéry, rit du renversement des positions. Mais son trait d'humour invite aussi à examiner le présupposé qu'il charrie sur le service.

Les images de la servitude et de la soumission sont légion à la Belle Époque comme dans les deux siècles qui l'ont précédée, l'un féru de théorie politique, l'autre marqué par les soubresauts d'une lente et complexe acclimatation de la démocratie. Ces images fleurissent à première vue davantage dans le discours politique, dans l'essai, dans la presse, voire dans la chanson, sous les traits de l'esclave enchaînée ou des damnés de la terre. Pourtant, Degas ne choisit pas une image excessive, épique ou tonitruante pour signifier la médiocrité de la dépendance à laquelle le téléphone a réduit son ami ; c'est en servante qu'il métamorphose Forain, renvoyant à une figure essentielle de la société de la Belle Époque : une figure à la fois omniprésente et invisible, reconduite ici, sans doute involontairement, sous la forme d'un stéréotype que le demi-siècle écoulé a forgé.

La servante est une figure familière. Pour comprendre comment elle a pu devenir un objet de pensée et d'impensés en ces temps d'adieux à l'Ancien Régime, il faut percevoir que sa discrétion et sa médiocrité abritent, à l'insu de ses contemporains, des préoccupations graves et centrales dans les débats politiques et les troubles sociaux du XIX^e siècle. Paradoxalement, ni le souci émergent du peuple et des classes laborieuses d'une part, ni la réflexion théorique et pratique sur la dépendance, l'aliénation et les hiérarchies sociales d'autre part n'ont véritablement réussi à penser ce que le mot de Degas dévoile si innocemment : la servante comme emblème de la servilité.

Sous l'Ancien Régime, l'ordre aristocratique reposait sur l'honneur, incompatible avec les fonctions productives : la naissance voue la majorité à travailler et la minorité à gouverner. « L'esprit d'une nation réside toujours dans le petit nombre, qui fait travailler le grand, est nourri par lui et le gouverne »², résumait Voltaire, définissant le rapport entre l'élite et la masse. L'essor d'une société marchande promeut des valeurs comme l'initiative individuelle, la créativité et la productivité qui mettent l'homme important au travail : la richesse accumulée supprime la naissance dans l'ordre des mérites. C'est pourquoi les premiers économistes scientifiques comme Ricardo, thuriféraire de ces nouvelles valeurs économiques et sociales, définissent la valeur non plus de manière absolue mais à l'aune du travail consommé, vision tout à fait nouvelle et révélatrice d'un désir de substituer l'activité et le mérite à la naissance dans la hiérarchie sociale.

² Voltaire, *Essay sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours*, Cramer, Genève, 1756.

D'occupation servile marquant les basses classes, le travail se mue dès lors peu à peu en une valeur, volontiers revendiquée par les élites pour légitimer leur position sociale. S'ouvre néanmoins un nuancier au sein du travail qui admet des tâches plus ou moins méritoires, plus ou moins difficiles, plus ou moins nobles, comprises entre les deux points cardinaux de la matérialité et de l'abstraction intellectuelle : la valorisation des travaux et de ceux qui les accomplissent se montre d'emblée perméable à une échelle des valeurs externe.

Au XIX^e siècle, la transformation accélérée de la production réorganise la société et le regard porté sur les hiérarchies. L'expansion industrielle généralise le salariat comme modèle de la relation de travail encadrant l'activité humaine³. La spectaculaire prolifération des masses travailleuses urbaines tend à devenir l'image unique du salariat moderne. La division sociale du travail se raffine au point d'accorder à chacun une tâche spécialisée et répétée correspondant à un revenu et à une position sociale. Ce fonctionnement, qui devient le modèle des rapports sociaux, rend aussi cruciale qu'incertaine la caractérisation des rapports sociaux ; elle intéresse les économistes et plus généralement les publicistes qui façonnent la conscience d'appartenir à un monde nouveau, dont la structure n'est plus aux mains de Dieu mais entre celles des hommes. À la suite des physiocrates, les économistes, libéraux ou socialistes, réfléchissent aux rapports de subordination les plus justes, les plus productifs, et les plus durables⁴. L'ordre social se reformule : les hiérarchies trouvent de nouvelles justifications hors du principe héréditaire.

Pourtant, la question centrale pour la démocratie et pour l'économie de l'organisation du travail ne prend que peu en compte la notion de service⁵. En effet, la définition du travail ne fait pas consensus : considéré comme émancipateur ou comme aliénant, incluant ou excluant telle tâche, la notion de travail est un terrain d'affrontement. Cette rivalité convoque immédiatement les belligérants principaux du siècle : le discours aristocratique d'Ancien Régime, qui réserve le travail au Tiers État, le discours libéral, qui fonde l'ordre social sur la hiérarchie des travaux, et le discours socialiste, qui appelle une répartition égalitaire des tâches.

Les Lumières avaient pensé le poids politique du « peuple », les révolutionnaires avaient débattu du Tiers, il s'agit désormais de définir la place des « classes laborieuses », dans la démocratie comme dans l'économie nationale. Augustin Thierry et Jules Michelet s'attachent à restituer son action historique. Michelet définit précisément le peuple, auquel il consacre un ouvrage en 1826, par sa force de travail, comme il l'indique dans son célèbre propos introducteur « À M. Edgar Quinet » :

³ Voir Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Fayard, 1995, Deuxième partie, « Du contrat au statut », p. 217-460.

⁴ Voir Louis Leretaille, *Histoire de la pensée économique*, deuxième partie, « La pensée économique à prétention scientifique », p. 77-188.

⁵ Louis Blanc, *Organisation du travail*, Bureau de la société de l'industrie fraternelle, Cinquième édition, 1847 [1839].

Pour connaître la vie du peuple, ses travaux, ses souffrances, il me suffisait d'interroger mes souvenirs.

Car, moi aussi, mon ami, j'ai travaillé de mes mains. Le vrai nom de l'homme moderne, celui de travailleur, je le mérite en plus d'un sens. Avant de faire des livres, j'en ai *composé* matériellement ; j'ai assemblé des lettres avant d'assembler des idées, je n'ignore pas les mélancolies de l'atelier, l'ennui des longues heures...⁶

Michelet ancre l'autorité de son discours sur le peuple dans sa propre expérience de compositeur, montrant la pensée comme découlant de la tâche manuelle. Plus loin, il décrit la force de travail du peuple comme une propriété précieuse : la brodeuse de filet de pêche ne possède rien, mais demeure « de son droit et de son travail, doublement propriétaire ».⁷ Elle ressemble ainsi à ce que les socialistes conceptualiseront comme *prolétaire*, à savoir le travailleur ne possédant que sa propre force physique de travail. Ce coup d'œil intuitif sur la tâche modeste d'une femme aurait pu servir de support pour relever le contraste entre la minorisation politique du peuple et son poids économique ; mais il n'accorde pas à la brodeuse l'aura dont il rehausse volontiers la figure unifiée du peuple.

C'est que le peuple, valeur politique et valeur économique, demeure pour les libéraux, les saint-simoniens, puis les proudhoniens et leurs émules, un objet aux contours insaisissables : s'il désigne négativement tous ceux qui ne sont pas bourgeois, il peine à s'incarner positivement hors des modèles du paysan des campagnes et de l'ouvrier industriel des villes. Les femmes en sont tacitement absentes et l'exemple de la brodeuse proposé par Michelet relève de l'exception plus que d'une claire conscience des travaux féminins. De même, les employés et toute l'ancienne « classe stérile »⁸ qu'on n'appelle pas encore « secteur tertiaire », semblent exclus de cette réflexion, qui s'intéresse davantage au caractère productif du travail qu'à la relation salariée. Le travailleur produit, mais celui qui est payé pour ses services demeure à la marge de cette nouvelle pensée du travail.

Parallèlement, le travail domestique subit, outre la marginalisation du travail de service, un mouvement d'invisibilisation. La généralisation du salariat dans des manufactures, des usines, ou des bureaux tend à concentrer le travail productif dans des lieux clos et à isoler le travail domestique reproductif, désormais soustrait aux regards. Au Moyen Âge et à l'époque moderne, l'espace de travail se confond largement avec l'espace domestique : artisans et marchands travaillent en ménage au sein du foyer. L'employé vit dans la famille pour laquelle il travaille et son espace de vie s'incorpore à celui de la production. Au XIX^e siècle en revanche, les

⁶ Jules Michelet, « À M. Edgar Quinet » *Le Peuple*, G.F., 1974 [1846], p. 58.

⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 210.

⁸ « La classe prétendue stérile est donc aussi productive que l'autre classe, puisque c'est d'elle que vient le produit de la valeur vénale des ventes des productions en première main. », François Quesnay, *Œuvres économiques et philosophiques*, J. Baer, Francfort, 1888 [1766], p. 387.

manufactures puis les usines emmènent les travailleurs hors de chez eux. Le travail rémunéré s'externalise et la ségrégation des espaces distingue de plus en plus les tâches. Alors que certaines tâches, extérieures, rémunérées, tendent à occuper tout l'espace de la représentation du travail, d'autres, domestiques, réservées aux femmes et souvent gratuites, en sont exclues. À Michelet s'exclamant « Ainsi quel changement pour celui qui est forcé de quitter le travail domestique pour entrer à la manufacture ! »⁹, il est tentant de répondre : quel changement pour celle dont le travail demeure domestique ! Ce clivage entre les tâches recoupe une division sexuelle, comme le résume Silvia Federici :

Avec la disparition de l'économie de subsistance qui prédominait dans l'Europe précapitaliste, l'unité entre la production et la reproduction, typique de toutes les sociétés reposant sur une production pour l'usage, prit fin. Ces activités portèrent dès lors sur des rapports sociaux et furent sexuellement différenciées.¹⁰

La ségrégation des espaces de travail aboutit ainsi à une ségrégation des espaces masculins et féminins. Elle confisque les termes du travail pour ne plus les appliquer qu'au travail de production destiné à la circulation sur le marché.

En effet, non seulement les rôles sexués se polarisent, attribuant les rôles actifs, politiques et économiques, aux hommes, mais à rebours le discours qui en prend acte tend à redoubler cette partition en n'apposant pas les termes de la productivité voire de l'activité sur les tâches féminines¹¹. Le discours médical et les progrès du discours scientifique appelés par la révolution positiviste achèvent ce processus de marginalisation, en attribuant à la femme des étrangetés et des pathologies qui font écho à son exclusion politique¹². Idéalisée par le Romantisme, la femme n'en est pas moins dépossédée dans le même temps par le Code civil. Déifiée par Auguste Comte, elle est minorisée et exclue de la vie publique, au point que le féminin se change en valeur dégradée, dégradante et invisible. Si Michelet consacre un chapitre de *La Femme* à « L'ouvrière »¹³ et Louis Blanc une partie de son *Organisation du travail* à leurs tâches¹⁴, elles ne les intéressent que lorsqu'elles se salarient hors du foyer. Les tâches ménagères, l'éducation des enfants, la tenue de l'intérieur, sont promues en goût spontané chez les femmes,

⁹ Michelet, *Le Peuple*, op. cit., p. 100.

¹⁰ Silvia Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Entremonde, 2014, p. 147.

¹¹ De fait les tâches ménagères n'ont été intégrées à la réflexion sur le travail dans les termes de la production qu'à partir du mouvement féministe des années 1970, voir Françoise Bourgeois, « Travail domestique et famille du capitalisme », *Critiques de l'économie politique*, nouvelle série 3 (avril-juin 1978) p. 3-23.

¹² Voir Nicole Edelman, *Discours médical et construction des catégories homme/femme, masculin/féminin*, *Sens public*, 2003 et Yvonne Knibiehler, « Le discours sur la femme : constantes et ruptures », dans *Romantisme*, 1976, n°13-14, *Mythes et représentations de la femme*, p. 41-55. Alors que les femmes étaient chargées du soin au Moyen Âge, la médecine moderne en fait son objet.

¹³ Michelet, *La Femme*, Hachette, 1860.

¹⁴ Louis Blanc, *L'Organisation du travail*, op. cit., Livre I, chapitre 2, section « Travail des femmes ».

relevant de la nature et non de l'effort. L'invisibilité du travail reproductif entraîne ainsi celle des travailleuses qui en sont chargées. En un mot, elles ne sont prises en compte que lorsque leur travail les projette dans le monde des hommes.

Dans cette reconfiguration des modes et des espaces de production, les servantes cumulent tous les aspects qu'occulte la pensée économique et politique, à savoir à la fois le travail de reproduction indispensable au travail productif et une large partie de l'activité féminine. Alors même que les serviteurs constituent une des plus anciennes catégories de salariés¹⁵, voire la catégorie à partir de laquelle a été pensée l'organisation du travail hors d'une économie de subsistance, la nature de leurs tâches les exclut des espaces et des productions qui intéressent leur temps. Majoritairement féminine¹⁶, la profession de servante n'intéresse guère ceux qui entreprennent de penser le peuple comme sujet historique masculin. Les ouvrages qui s'intéressent au statut des domestiques sont soit des manuels de prescriptions destinés aux maîtres ou à leurs employées, soit des allusions à leur emploi qui s'appuient davantage sur des conjectures que sur l'enquête. C'est pourquoi cette fonction évoque davantage une résurgence d'Ancien Régime que le modèle à partir duquel concevoir les relations salariées modernes. Michelet mentionne brièvement les employés de maison dans une note de bas de page de l'introduction au *Peuple* :

Il ne faut pas s'étonner si les caisses d'épargne reçoivent moins de l'ouvrier que du domestique. Celui-ci n'achète point de meubles, et peu de nippes ; il trouve bien moyen de se faire nipper par ses maîtres.¹⁷

Si le vêtement apparaît bien parmi les rétributions de beaucoup de domestiques notamment parisiens, la phrase n'investigue guère au-delà du lieu commun.

Il semble en fait que le caractère domestique des tâches de la servante la rende trop proche pour être observée. Son sexe féminin mais aussi sa présence dans l'intimité l'insèrent dans le lieu perçu comme celui du repos par opposition au lieu, désormais séparé, du travail et de l'utilité sociale. Son omniprésence la rend invisible. Au centre de l'administration du domaine privé, la servante est paradoxalement écartée dès lors que cette attention se porte sur la théorie du travail. La discrétion qui la caractérise et la négligence dont elle est l'objet confinent au manque de termes pour l'appréhender. Ce manque ouvre la voie à la formulation la plus spontanée des présupposés sur ce qui constitue l'ordre social.

¹⁵ Voir Robert Castel, *op. cit.*

¹⁶ Voir l'introduction historique du présent travail.

¹⁷ Michelet, *Le Peuple*, *op. cit.* p. 59.

La formulation du rôle des servantes, à laquelle ne s'attèle guère le discours économique et politique, a lieu dans la fiction. La littérature présente nombre de servantes, de valets et de suivantes, qui fournissent à Michelet comme à d'autres les lieux communs dans lesquels puiser. La servante apparaît relativement tôt dans l'histoire littéraire française, principalement comme figurante, dans les *Cent Nouvelles Nouvelles* de Philippe Pot ou l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. La foule de serviteurs divers que présentent les textes correspond peu aux métiers attestés historiquement et apporte moins au texte une précision réaliste qu'un emploi de style bas, comme le soldat fanfaron ou le paysan ignare. Les cuisinières, les tortillons et les dindonnières qui se présentent à la cour du Prince dans *Peau d'Âne* trahissent dans le texte la méconnaissance de cette foule laborieuse qu'on sait nombreuse sans connaître le détail de leur tâche : comme les fées et les châteaux, elles relèvent du code plus que de l'imitation du réel. Peu de référentialité chez les servantes de fiction, donc, qui sont d'ailleurs toutes plus ou moins confondues comme des déclinaisons variées d'un même type littéraire. À ce titre, la fonction des servantes dans la fiction demeure, comme celle de leur modèle vivant, transitive à leur maître. Neutralisées sur le plan de l'aventure individuelle, elles appuient l'aventure des protagonistes, parfois brillamment : Molière offre à Martine et à Toinette de déciller habilement leurs maîtres dans *Tartuffe* et *Le Malade imaginaire*. Mais, si présentes qu'elles soient sur scène, elles demeurent, comme leur comparse Scapin, adjuvantes dans l'aventure des maîtres, en particulier du projet de mariage des enfants.

Une fonction des serviteurs et servantes qui traversent les genres fictifs doit d'ores et déjà retenir l'attention : celle de dire la vérité. De la comédie romaine à Sancho Pança, les serviteurs sont dotés d'un franc-parler qui produit un décalage, souvent comique, entre la rhétorique des maîtres, dont la maîtrise est un signe d'aristocratie ou de noblesse, et la réalité que leur langage met à nu. Ils disent plus crument. Ils disent donc plus justement. Leur apparition exploite à l'envi la partition entre la façade et la réalité. L'Arlequin de Marivaux passe maître dans ce rôle d'explicitation qui confine à la satire lorsqu'il demande : « Un orgueil qui est noble ! Donnez-vous comme cela de jolis noms à toutes les sottises, vous autres ? »¹⁸ Il s'agit de mettre explicitement en cause la fonction dissimulatrice du langage des maîtres. « Ah, dans les cabinets de toilette, comme les masques tombent ! » écrira Célestine, héritière consciente de sa fonction. « Comme s'effritent et se lézardent les façades les plus orgueilleuses ! »¹⁹ Il faut remarquer le rôle décisif confié en 1785 par Beaumarchais à Suzanne, digne fiancée de Figaro qui lui donne habilement la réplique dès l'exposition de *La Folle Journée* : « De l'intrigue, de

¹⁸ Marivaux, *La Double Inconstance*, acte III, scène IV, éd. Nelson, 1972 [1724], p. 235.

¹⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Gallimard, coll. folio classique, 1984 [1900], chapitre II, p. 72.

l'argent, Figaro, te voilà dans ta sphère »²⁰, constate-t-elle. À lui de pourfendre par le verbe le privilège de la naissance, l'arbitraire de la justice et tous les abus de pouvoir. À Suzanne de faire entrer dans le registre grave de la tyrannie politique la question des relations sexuelles entre maître et servante, qui relève jusqu'alors de la grivoiserie légère. Il lui revient également, avec sa maîtresse la comtesse, de déjouer par le déguisement la prédation du comte et de dénouer la pièce : Suzanne se détache du type de la soubrette adjuvante et agit pour elle-même. Elle ne sort pas toutefois d'une discrétion qui, si elle agit dans le drame, la prive des tirades de son sémillant fiancé.

Plus qu'un personnage, la servante, dont le métier la dérobe à l'attention des auteurs, constitue une figure, une fonction fictive qu'il faut remplir dans l'œuvre plus qu'une image référencée et référentielle d'une situation historique. Or cette fonction principalement comique, si elle traverse les genres et les siècles, s'insère dans des conditions historiques qui évoluent et d'adresse donc à des publics qui diffèrent. Si la situation historique du peuple et des femmes au cours des transformations du XIX^e siècle échoue paradoxalement à penser le rôle des domestiques, leur présence littéraire vient-elle combler ce manque ? La position paraît d'abord risquée, tant la figure se construit justement hors de toute référentialité. Mais si son emploi relève d'un code partagé avec le lecteur, alors il faut supposer que ce code se prête à être investi par la situation historique, matérielle, religieuse et plus largement idéologique dans laquelle l'œuvre se dévoile au public : la parole d'Arlequin, de Suzanne, ou de Célestine, si encodée soit-elle par la transmission d'un type constitué, ne saurait avoir les mêmes usages sous Louis XV, face à Marie-Antoinette, ou en pleine Affaire Dreyfus.

Le recours au domestique comme code a ainsi été étudié comme un terrain de médiation et de conciliation imaginaires à des conflits réels. Hiewon Shin a interprété la résistance des domestiques dans l'œuvre de Shakespeare et de Cervantes selon une perspective historique. En introduisant un jeu dans la problématique narrative de l'autorité, l'insubordination des serviteurs parle particulièrement à un public aux prises avec la question de l'autorité despotique des pères et de l'absence des mères au XVI^e siècle²¹. Si l'impertinence relève bien du type du serviteur de comédie, elle offre, du fait de son contexte de production, des usages spécifiques à un public ancré dans une histoire singulière. L'actualisation de la figure héritée en personnage singulier se présente donc comme la résolution fictive d'un questionnement social, tout en s'énonçant sur un mode qui la distingue d'une préconisation ou d'un diagnostic.

²⁰ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, Ruault, 1785, p. 6.

²¹ Hiewon SHIN, « Fatherly violence, motherly absence, servants' resistance in Shakespeare and his time », *Renaissance Studies*, 25, 2010, p. 666–683.

En se gardant de considérer la servante de fiction comme le reflet documentaire de son modèle historique, il convient donc de ne pas négliger ce que son apparente abstraction permet de formuler. La formulation littéraire du conflit, indicible ailleurs, renseigne sur la partition du pensable et de l'impensable, à condition de l'aborder comme une médiation soumise aux exigences de la fiction.

Cette fonction de support possible d'une solution fictionnelle à des conflits réels mérite un petit examen au sujet du second XIX^e siècle français. La servante y est un point aveugle de la pensée économique et politique. Non seulement les conflits de discours et l'imprimerie industrielle y stimulent la production fictionnelle, mais la période interroge également toutes les coordonnées sociales de la figure. De 1848 à la première guerre mondiale, le peuple passe ainsi du statut de figure théorique de la légitimation démocratique à celui d'acteur politique majeur. 1848 marque ainsi une entrée en scène du peuple comme sujet historique concret, invalidant la conception du « grand nombre » dirigé par le « petit nombre », passivement et docilement. La naissance de la Deuxième République voit en outre l'émergence d'un mouvement féministe, qui s'il demeure largement insatisfait, revendique le rôle des femmes dans la société. La réflexion autour du peuple prend un caractère d'urgence : la surprise historique dévoile les manquements de la théorie politique, qui n'a pas su prévoir la force de transformation du peuple ; la répression qui s'ensuit ne peut que susciter l'effroi et l'interrogation sur la juste place à accorder à des masses méconnues et redoutées tout autant que prises en pitié. Les fastes du Second Empire ont de quoi irriter l'élite littéraire, qui s'était solidarisée avec le peuple dans le mouvement républicain, et accusent le divorce entre avant-garde artistique et élite sociale. La répression de la Commune émeut moins, tant le peuple parisien révolté effraie : la solidarité des classes moyennes et du prolétariat, qui a permis 1848, s'est effondrée. L'acclimatation de la III^e République écarte progressivement l'idée de République sociale, mais manifeste sa solidité en triomphant de l'Affaire Dreyfus. L'Affaire a révélé d'autres lignes de clivage dans la société française, en plaçant au cœur des débats l'antisémitisme, l'hostilité à la jeune Allemagne et le pouvoir de l'armée. L'histoire tend pourtant à oublier le point de départ du scandale : le bordereau trouvé par Marie Caudron, épouse Bastian, agent du contre-espionnage français embauché comme femme de ménage auprès de Maximilian von Schwartzkoppen.²²

La servante, devenue au fil du siècle la femme de ménage, semble ainsi hanter la maison et son époque à l'insu des discours politiques, qui laissent à la fiction le soin de s'emparer du sujet. En l'absence de sociologie constituée, la littérature dessine les contours intuitifs de

²² Les circonstances historiques et l'histoire des domestiques seront détaillées dans l'introduction historique qui suit cette introduction générale.

l'organisation sociale. « Travaillez, prenez de la peine »²³ : le vers de La Fontaine exprimait un consensus autour du modèle biblique et agricole du travail bien ordonné tout en s'abstrayant du réalisme prosaïque. La référence aux mythes et le désir d'énoncer ce en quoi consiste les vertus modestes des humbles soulignent la capacité de la fiction littéraire à confronter à la fois l'élaboration conceptuelle des termes, les présupposés non conscients des auteurs, le discours social et la possibilité de mettre à distance ces représentations. Les lettres du XIX^e siècle sont ainsi menées à réinventer la servante parce qu'elles ont elles-mêmes redéfini leur rôle. La place des femmes, minorée dans la vie sociale, s'accroît dans le champ littéraire : en dépit des défiances, de plus en plus d'auteurs publient, notamment des romancières, et de plus en plus de femmes lisent. Faut-il y lire une des sources de l'intérêt renouvelé que les textes prennent aux sujets féminins, tâchant de considérer les femmes non plus comme des créatures idéales mais comme des personnes réelles, dans la petitesse et la discrétion qui leur sont recommandées ? Un autre facteur pousse les textes à un examen attentif de la diversité des types sociaux : la passion pour les physiologies, les vignettes, les catalogues de types parisiens qui parcourent le XIX^e siècle s'intéressent aux emplois mineurs et invisibles. Comme les microbes, récemment mis au jour par Pasteur, les plus petites figures de la société pourraient la mouvoir de manière occulte. Les textes se tournent vers le portrait de la servante et y importent l'observation documentée et le souci de précision qui la libèrent d'une fonction figée. La figure se trouve alors au carrefour de regards axiologiques, scientifiques, politiques dont elle est le point aveugle. Mais le roman devient le lieu où convergent, sous la forme d'une mosaïque dialogique, tous ces regards.

La plupart des romans majeurs du premier XIX^e siècle racontait la stratégie sociale d'un jeune homme, en capacité de réussir socialement et s'imposant à la bourgeoisie avec plus ou moins de succès : Rastignac, Julien Sorel, Bel-Ami et Jean Valjean, tous conquièrent ainsi une place qui s'appuie sur la mobilité sociale offerte par la démocratie libérale. Cette mythologie répond à une forme d'aspiration démocratique, mais ne suffit pas à répondre aux conflits que manifeste le déficit démocratique de la deuxième moitié du siècle. Pierre Barbéris remarque la proximité des préoccupations sociales de l'après-1848 et des sujets romanesques :

Les jeunes gens, les femmes, les a-sociaux (ne disons pas encore le peuple), c'est le total, c'est l'ensemble de ce qui finalement n'a rien gagné à la révolution bourgeoise, et qui depuis sa stabilisation libérale constitue la masse incomprise, opprimée, exploitée. Tout un surgissement littéraire, tout un bloc héroïque dit ce reste, ce surplus, cette immense et valable humanité faisant problème dans un monde révolutionné qui se voulait désormais non

²³ Jean de La Fontaine, « Le Laboureur et ses fils », *Fables*, V, 9, Denys Thierry et Claude Barbin, 1668.

problématique ou ayant cessé de l'être, cette Histoire à nouveau nécessairement à faire, à subir, à assumer, à penser (...).²⁴

Le roman se saisit plus particulièrement de la question de ces laissés pour compte de la Révolution. La place du peuple émerge dans le récit comme en régime républicain et ce d'abord sur un mode sensationnel. Deux romans font date dans la mise en scène du peuple au mitan du siècle : *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue en 1843, appuyé sur le fantasme du peuple criminel, et *Les Misérables* de Victor Hugo en 1862, qui le peint en victime. Le succès retentissant des deux romans dans toutes les couches de la société est tel qu'il fixe durablement l'image du peuple dans les consciences. Or ils insistent tous les deux sur le caractère exotique du peuple, sur des scènes spectaculaires qui amplifient le fantasme des bas-fonds, écartant le typique, le trivial et la médiocrité de leur référent. Ce faisant ils s'attachent à scruter une figure qui se trouve tout à la fois fondue dans une masse et observée de près, comme un personnage, et non uniquement comme un type.

Mais n'y a-t-il pas un risque à mettre le petit peuple en fiction ? La question morale, au XIX^e siècle, devient rapidement politique, d'autant que le roman est frappé de soupçons. Michelet, mettait en garde contre les romans, s'en prenant en particulier à George Sand, à Eugène Sue et à Balzac. Le genre nuirait au moral populaire en révélant la noirceur de la société française : « Cette manie singulière de se dénigrer soi-même, d'étaler ses plaies, et comme d'aller chercher la honte, serait mortelle à la longue. »²⁵ Le reproche s'adresse aux prémices réalistes de ce qui deviendra la modernité littéraire. Or, c'est pourtant le même Michelet qui souligne malgré lui un des intérêts majeurs de l'observation romanesque du peuple en général et singulièrement des domestiques : dans la société moderne, selon lui, « Plus de contact avec le peuple. Le bourgeois ne le connaît plus que par *La Gazette des Tribunaux*. Il le voit dans son domestique qui le vole et se moque de lui. »²⁶ La question qu'il soulève ici est celle du lien décisif qui unit la soustraction du peuple au regard des bourgeois et la problématique de sa représentation. Le domestique, seul travailleur visible aux bourgeois, les représente tous, en même temps qu'il est séparé de sa classe, comme l'est son maître. Sur cette remarque se greffe un stéréotype, celui du domestique voleur, qui montre comment la construction du personnage par *type* vient se substituer à l'observation empirique. La représentation des domestiques, qui sont majoritairement des femmes, s'offre donc comme lieu privilégié de l'analyse d'un discours idéologique, d'autant plus révélateur qu'il joue ce rôle à son insu.

²⁴ Voir Pierre Barbéris, *Balzac : une mythologie réaliste*, Larousse, 1971, p. 113.

²⁵ Michelet, *Le Peuple*, *op. cit.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 136.

La figure de la servante connaît des destins divers selon les supports médiatiques, dont les évolutions la mobilisent différemment. L'abondance des pièces de théâtre et en particulier des comédies parisiennes reconduit l'emploi comique de la soubrette dès les premières années du XIX^e siècle²⁷. Héritière de la comédie antique et de la Comedia dell'Arte, la soubrette est immédiatement intégrée au personnel du jeune théâtre du Vaudeville. Plusieurs comédies lui accordent un rôle majeur. Dans *Laissez-moi Faire, ou La Soubrette Officiense*, de Varez et Armand-Seville, en 1813, celle qui s'appelle comme chez Marivaux Lisette est même le seul personnage à parler de toute la comédie²⁸. Désignée comme la « suivante » de sa maîtresse, elle réunit toutes les caractéristiques du type sans guère convoquer de référence aux bonnes qui vivent et travaillent dans les appartements contemporains. Le type se fait volontiers comme au XVIII^e siècle masque ou déguisement, par exemple dans *Une soubrette de qualité* de Decourcelle et Najac, en 1854²⁹. Ce dispositif entre dans le répertoire des situations grivoises, non sans affinités avec la littérature érotique qui accorde également une place de choix aux soubrettes³⁰. La scène réfléchit ainsi une conscience de son propre fonctionnement conventionnel. La soubrette au théâtre est un code et non une représentation mimétique, elle ne procède pas d'une remise en cause de la partition entre sujets graves et sujets légers.

Au contraire du théâtre, la presse, qui revendique sa véracité et une attention méticuleuse au quotidien, accorde une place croissante aux domestiques : ils apparaissent notamment comme personnages héroïques de fait-divers, ou à la recherche d'une place dans les petites annonces. La chronique judiciaire leur porte une attention particulière à partir de 1874, après l'engouement des lecteurs pour le crime dit de la rue de Sèze, commis par un domestique assassin. Le siècle s'achève autour des témoignages et des photographies de Marie Caudron, personnage secondaire de l'Affaire Dreyfus. Théâtre et presse présentent donc deux versants de la figure : la soubrette conventionnelle, entièrement abstraite des tâches matérielles, et la domestique singulière, qui si elle dévoile une part de fantasme, s'attache à transcrire un fait particulier.

Du côté du roman, il est remarquable que le personnage de la domestique soit convoqué de manière plus fréquente et dans un rôle plus important précisément au moment où se reformulent les fondements de la communauté nationale. Les personnages de servantes se montrent plus marquants, plus sensibles, plus visibles, surtout à partir de *Geneviève* de Lamartine

²⁷ Voir Yves Moraud, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro. Valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, P.U.F., 1981, chapitre I « Les Servantes », p. 36-43.

²⁸ Emmanuel Varez et Armand-Seville, *Laissez-moi Faire, ou La Soubrette Officiense*, Farges, 1814.

²⁹ Adrien Decourcelle et de Najac, *Une soubrette de qualité*, comédie-Vaudeville en un acte, Lévy, 1854.

³⁰ Voir Sarane Alexandiran, *Histoire de la littérature érotique*, Payot&Rivages, 2008, p. 161-175.

en 1850, puis de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt. Néanmoins, plutôt que de voir dans ce phénomène nouveau, qui place la servante au centre de certaines œuvres, un fait historique homogène, il importe de prendre en compte des différences qui distinguent les démarches auctoriales et les enjeux esthétiques propres à chaque œuvre.

Le renouvellement de la figure romanesque de la servante se fonde sur les acquis du réalisme. La représentation privilégiée du jeune homme dans cette esthétique n'excluait pas la représentation des femmes, mais elle les écartait de l'aventure. Comme l'écrit Naomi Schor :

*Realism, far from excluding woman from the field of representation, draws its momentum from the representation of bound women (...). The female protagonist is represented as forbidden to experience sexual pleasure, fulfill her ambitions, and move about freely.*³¹

En 1834, le destin d'une *Eugénie Grandet* ne repose en effet que sur les interdictions qui l'empêchent de mener son aventure amoureuse et sociale. En 1883, de manière similaire, Maupassant représente la passivité fatale à laquelle est assignée sa protagoniste dans *Une vie*. À ces jeunes femmes animées d'idéaux et brisées par la réalité, les deux romanciers adjoignent un personnage de femme du peuple, moins idéaliste et plus entreprenante : leur servante, la grande Nanon pour Eugénie, Rosalie pour Jeanne, qui toutes deux viennent jouer un rôle de contrefort au destin de leurs maîtresses, fonction héritée du théâtre. La dialectique de la passivité et de l'activité, de la domination sociale et de l'obéissance, traverse ces romans en s'appuyant non seulement sur une jeune femme à l'éducation stricte, mais sur ce contrepoint populaire, hérité du type littéraire mais chargé de nouvelles fonctions.

En dehors de cette position de contrepoint, la servante présente un défi à la recherche anti-romanesque qu'annonce le roman de la femme entravée : comment gagner l'intérêt des lecteurs pour une servante commune, ordinaire, sans histoire *a priori* romanesque ? Faut-il lui prêter un idéal brisé sur un ton sérieux ? Raymond Lebègue formule ainsi le problème qui se pose aux auteurs réalistes et modernes, qui choisissent la servante comme sujet non seulement parce qu'elle appartient au peuple, mais parce qu'elle échappe au spectaculaire et au dépaysement construits par Hugo et Sue : « est-il possible d'intéresser le public à une servante qui ne soit pas mêlée à une histoire d'amour ? »³² L'incarnation individuelle de la figure dans sa précision implique un redéploiement du romanesque hors de l'aventure et du sensationnel ; à rebours, le refus moderne de ces modalités romanesques change la servante en objet non secondaire et dégradé mais privilégié. L'actualisation romanesque de la figure de servante parle ainsi du

³¹ Naomi Schor, *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 144. Traduction : Le réalisme, loin d'exclure la femme du champ de la représentation, s'alimente de la représentation de femmes entravées (...). Le texte représente l'interdiction faite à la protagoniste femme de faire l'expérience du plaisir sexuel, d'atteindre ses ambitions, et de se déplacer librement.

³² Raymond Lebègue, « Notes sur le personnage de la servante », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1983 (1), p. 13.

progrès du désir de vraisemblable et de transformation de la vraisemblance à l'époque moderne. Elle tourne le dos à l'aventure pour repousser les limites de la mimésis et résulte d'un changement de perspective qui prend le détail pour principal objet.

Qu'en est-il lorsque le roman moderne construit des héroïnes à partir des domestiques ? L'anti-héroïne peut-elle être suspectée du même effet antidémocratique que le grand héros césariste redouté par Michelet ? Il s'agit en fait de réfléchir au texte non seulement comme symptôme d'un discours social, qui peut éventuellement ressortir à un discours de classe, mais également comme lieu qui échappe partiellement à l'emprise idéologique ou qui négocie avec elle pour construire un regard singulier sur un impensé de l'économie contemporaine. Si les domestiques du roman moderne n'ont rien des futures kolkhoziennes jdanoviennes et ne sont pas construites dans des fins polémiques, elles traduisent, trahissent, ou construisent une image ambiguë des rapports sociaux et familiaux qui en soulignent les porosités et le besoin de savoir de leur époque. Transformer la domestique en héroïne ou prendre une servante pour sujet central d'une intrigue est une gageure autour de laquelle s'affirme l'esthétique réaliste. En d'autres termes, changer le personnage invisible de la servante en personnage problématique à la recherche de valeurs authentiques dans un monde de valeurs dégradées, pour reprendre la terminologie de Lucien Goldmann, constitue une démarche qui implique de redéfinir l'éthique du romancier³³.

La servante romanesque du second XIX^e siècle porte ainsi la promesse de résoudre, sur un plan fictionnel, un conflit social réel, qu'il s'agisse d'un conflit de valeurs ou d'une guerre sociale larvée. La singularité de la position des domestiques ne va pas de soi en l'absence de discours théorique. La fiction dessine alors les contours de l'objet et de ce fait même rend visible un objet jusqu'alors invisible, senti comme un prolongement dans le monde bourgeois du monde ouvrier. Partant, non seulement la servante agit sur le plan de la représentation, mais elle désigne de surcroît les conflits sociaux : en actualisant la figure sous la forme d'un personnage vraisemblable, en lui offrant un destin, le roman propose des issues qui sont des résolutions aux contradictions de sa position. Elle procède donc à une exhibition et à une résolution, au moins symbolique, du conflit.

Il revient ainsi au dialogisme romanesque de constituer le thème de la servante en terrain d'échange entre l'héritage comique du type et l'attention référentielle nouvelle apportée au travail modeste. Se démarquant de l'enquête scientifique et analytique des économistes, les textes romanesques abordent le personnage de domestique en y investissant une somme de discours

³³ Voir Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1964.

sociaux, de représentations stéréotypées, ou au contraire d'élaboration singulière. La vraisemblance renouvelée de ces images contribue à forger une perception des tâches domestiques, de la famille et de l'organisation sociale. Le romanesque se propose ainsi comme un outil capable de sentir et de représenter l'embarras de son époque au sujet du service et de dépasser l'affrontement entre un principe aristocratique d'arrière-garde et une revendication libérale moderne. Cette intuition romanesque ne saurait être attribuée systématiquement à une intention d'auteur consciente et il conviendra de l'aborder davantage comme le produit d'une situation sociale qui la rend pensable, dicible, et qui contribue au vraisemblable de la fiction. À ce titre, la question de la représentation des servantes offre un moyen de lire le romanesque comme un régime de discours théorique sur le travail, non pas de manière intentionnelle ou explicite à la manière de l'essai ou du pamphlet, mais de surcroît et presque malgré lui, comme une expérience d'écriture et une forme de représentation qui met des mots sur ce que la pensée contemporaine se révèle incapable de discuter de manière frontale. Objet d'une inquiétude politique, économique, sexuelle et sociale, la servante est le point de convergence de discours scientifiques ou idéologiques que la mise en fiction romanesque permet de faire dialoguer. Cette étude souhaiterait contribuer à montrer, à partir de cet exemple particulier, de quelle façon le roman parvient non à théoriser mais à élucider la question du pouvoir et de sa violence réelle, hors de la fiction.

La question du rapport du roman aux discours sur le monde social soulève également un problème épistémologique. Elle instruit sur la formation d'un besoin théorique nouveau, qui débouche sur la constitution de la sociologie dont la naissance se confond symptomatiquement avec l'instauration de la III^e République. C'est pourquoi il est possible d'observer rétrospectivement l'élaboration de la servante de roman réaliste à travers les catégories inventées par les sciences sociales postérieures. Il sera ainsi possible de comprendre non seulement les élucidations que fournissent les récits et les images, mais ce qui empêche les romanciers d'observer la servante comme une salariée, ou de considérer les tâches ménagères comme du travail. Réciproquement, le roman se montrera attaché à suivre une démarche d'enquête, une rigueur documentaire, voire une construction typique qui précèdent l'élaboration formelle des instruments de la sociologie.

Cette étude s'appuie sur des résultats antérieurs utiles, qui appellent néanmoins d'être complétés. La question de la servante de roman en régime réaliste souffre en effet d'un double handicap. D'une part, le défaut de sources gêne le travail historique. Anne Martin-Fugier dans

*La Place des bonnes*³⁴ puis Jacqueline Martin-Huan dans *La Longue Marche des domestiques*³⁵ ont rassemblé et synthétisé des informations essentielles sur la pratique du service domestique et sur la réalité du métier. Elles s'appuient néanmoins à l'occasion sur un corpus romanesque. Cet usage ne distingue pas toujours ce qui, dans la représentation romanesque, renvoie à des réalités historiques et sociologiques et ce qui tient à l'autonomie de la fiction. Une grande partie des ressources historiques est donc à retrouver dans des ouvrages sur l'histoire de la vie privée³⁶, l'histoire des femmes, ou de manière oblique dans celle de l'urbanisation de la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'autre part, les études littéraires comptent quelques propositions brillantes mais peu systématiques sur le sujet. Hiewon Shin esquisse ainsi un lien entre la transformation historique des structures familiales et celle du type du serviteur au XVI^e siècle en un bref article³⁷. Le livre de Susan Yates, *Maid and Mistress : Feminine Solidarity and Class Difference in Five Nineteenth-Century French Texts*³⁸, éclairant, synthétise de manière incontestable des traits essentiels de la figure de la « bonne » en les liant au contexte historique et matériel de leur élaboration. Cette brève étude ne porte néanmoins que sur cinq textes majeurs, qui engagent certes la problématisation de la position de servante à un point exceptionnel, mais tendent à effacer la masse des textes plus secondaires, plus populaires également, qui précisément du fait d'une moindre complexité dévoilent plus directement un certain discours social.

Il s'agit ici de s'appuyer aussi souvent que possible, sur ces réflexions à la fois stimulantes et trop courtes pour véritablement éclairer la complexité du sujet. Elles offrent des intuitions brillamment formulées au sujet du lien entre la constitution en régime romanesque de la servante comme objet de représentation réaliste et le désir de repenser l'ordre familial, social et politique. Loin de chercher dans le texte un reflet de l'histoire par une comparaison systématique entre fait historique et fait littéraire, ce travail montrera au contraire que le sujet littéraire émerge de questions posées par un contexte historique parce qu'il permet de les réinvestir dans la fiction : la servante gagne l'indépendance d'une figure ou d'un motif sur lequel les discours s'affrontent. Il faudra se garder de considérer la référentialité comme le support du récit mais au contraire se demander si ce ne sont pas les récits qui, en formant des lieux communs, des stéréotypes, ou en récusant les préjugés, ne façonnent pas des attentes et des catégories de perception du réel. La fiction serait, dès lors, un outil de projection des représentations plus qu'un miroir. Plutôt que

³⁴ Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Perrin, coll. tempus, 2004 [1979].

³⁵ Jacqueline Martin-Huan, *La Longue Marche des domestiques en France, du XIX^e siècle à nos jours*, Nantes, Opéra, 1997.

³⁶ Voir Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée, t. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 1999 [1986].

³⁷ Hiewon Shin, « Fatherly violence, motherly absence, servants' resistance in Shakespeare and his time », *Renaissance Studies*, 25, 2010, p. 666–683.

³⁸ Susan Yates, *Maid and Mistress : Feminine Solidarity and Class Difference in Five Nineteenth-Century French Texts*, New York, P. Lang, coll. The Age of Revolution and Romanticism, 1991.

de les hypostasier, ce travail ambitionne de contribuer à poser la question de l'efficacité romanesque d'une part, de la pensée du roman d'autre part : les textes forgent-ils un imaginaire, des représentations, des cadres de perception chez leurs lecteurs et au-delà, en particulier lorsqu'ils inspirent de nouvelles grilles de lecture scientifiques ?

En intégrant la dimension discursive dans une dimension sociale, il conviendra de s'appuyer sur les acquis du discours social et de la sociocritique pour se garder de considérer les idées comme circulant hors texte et hors contexte de manière diffuse. Il faudra au contraire les rattacher à des parties de l'espace social, plus ou moins hégémoniques, sans que l'hégémonie intellectuelle recoupe systématiquement le poids économique. Le dialogisme romanesque produit-il un discours plus adéquat sur son objet, ou ne sert-il qu'à voiler une difficulté à le saisir rationnellement ? Le rôle de la servante renseignera particulièrement sur les involutions de la question de la légitimité : la légitimité démocratique, la légitimité des auteurs et la légitimité du genre romanesque, surtout antiromanesque, se répondent, mobilisant la question connexe du crédit que tire le texte, et avec lui l'auteur, de la juste représentation des oubliés, des laissés-pour-compte, des illégitimes.

Dans ces démarches du second XIX^e siècle, la servante prend différents visages. Cette figure mouvante se réinvestit dans des personnages dont il importe de confronter la variété : Parisienne ou campagnarde, bonne à tout faire ou spécialiste, personnage principal ou secondaire, elle apparaît dans des romans de premier plan comme dans des œuvres moins décisives. À défaut d'un recensement exhaustif, le corpus étudié s'attache à maintenir une forme de diversité afin de filtrer une étendue significative de discours et de résolutions fictionnelles des problématiques qu'ils soulèvent.

Le roman d'arrière-garde de Lamartine, *Geneviève, Histoire d'une servante*, présente ainsi en 1850 la première servante en position de protagoniste principale au sein d'un roman ouvertement soumis à une revendication politique et morale issue du catholicisme social. Il constitue un intertexte fréquemment convoqué par ses successeurs, qui dialoguent à travers le personnage de la servante avec l'homme d'État, le poète et le romancier qu'est Lamartine. Cette œuvre peu estimée, du fait de la subsomption du projet littéraire à l'impératif discursif, traduit également une confiance singulière dans la capacité de la fiction à propager un discours représentatif d'un courant d'opinion.

Germinie Lacerteux des frères Goncourt, paru en 1865, tient une place incontestable dans l'institution de la servante parisienne comme personnage de roman réaliste. Non seulement le texte innove par l'attention étiologique dont la servante est l'objet, mais il divise le monde littéraire en suscitant d'une part de vives protestations, d'autre part un engouement, donnant

naissance à une véritable mode littéraire. Zola s'en inspire et mobilise lui-même des domestiques dans des rôles de premier plan, dans *Pot-Bouille*, en 1882, qui offre l'exemple rare d'un chœur de domestiques ; et dans *Le Docteur Pascal*, en 1893, situé lui dans les faubourgs de Plassans, où Martine personnifie la transition d'un ordre ancien à un avenir meilleur. Deux romans de Maupassant forgent également des personnages complexes de servantes : *Une vie*, en 1883, roman normand de la femme entravée, et *Notre cœur*, en 1890, roman parisien de la faiblesse masculine.

Deux nouvelles sont indispensables à l'étude. Elles ont d'ailleurs laissé leur empreinte sur la représentation littéraire de la servante. « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly, paru au sein des *Diaboliques* en 1874, se soustrait *a priori* à une étude sur la figure tant le personnage d'Eulalie qu'incarne brièvement la protagoniste Hauteclair est à la fois éphémère et faux ; pourtant, la place centrale de ce masque, inscrit au cœur du dispositif narratif, convoque largement les projections du lecteur et permettra d'en dégager les présupposés. D'autre part, « Un cœur simple », premier des *Trois contes* de Flaubert parus en 1877, porte à son degré le plus haut le sublime modeste de cette figure dans un recueil consacré à la grandeur quotidienne.

Le Journal d'une femme de chambre de Mirbeau, paru en 1900, sonne comme une rupture, à plusieurs égards. D'une part, il s'agit du premier roman confiant à une employée de maison les fonctions de narratrice. D'autre part, le texte rend compte des effets de l'Affaire Dreyfus et du tournant politique qui engage le roman sur la voie d'une critique de la réhabilitation réaliste des faibles. Ce tournant ne va pas sans guider le texte vers une nouvelle forme de déconstruction narrative et de quête de vraisemblance.

Plusieurs romans et nouvelles, objets d'analyse moins nourries, permettront de préciser le sens ou la représentativité des textes précédents. Le roman de Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, représentera les positions de l'arrière-garde littéraire en 1866, ainsi qu'une littérature écrite par une femme pour des jeunes filles, visant un effet pratique sur ses lectrices.

La veine comique apparaîtra à travers deux textes de Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin » et « Monsieur Tringle », parus dans les *Contes choisis* en 1874. Ces contes manifestent une forme d'actualisation de la fonction comique du type, par ailleurs récupérée au théâtre, au sein de la satire réaliste. Dans un registre similaire, le dixième chapitre du roman parisien d'Alphonse Daudet, *Le Nabab*, paru en 1877, raconte une orgie de domestiques voleurs des plus univoques qui traduit sur un registre comique une forme de défiance et convoque une grande partie des lieux communs qui circulent à son époque.

Les romans naturalistes du premiers Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille* en 1876, *En ménage* en 1881 et *À van-l'eau* en 1883, reposent largement sur la question de la constitution du

couple et du foyer. Les tâches ménagères y sont l'objet de négociations constantes et mettent en lumière le difficile partage entre masculinité et féminité. Chez Zola, trois romans présentent des servantes d'arrière-plan qui contribuent à localiser une forme de résolution fictionnelle des questions sociales : *Nana*, en 1880, qui précise incidemment le rôle discret mais actif de la servante Zoé ; *La Joie de vivre*, en 1884, roman qui sépare la figure du service sacrificiel, Pauline, de celle de la servante, Véronique ; et enfin *Fécondité*, en 1899, qui dévoile le tableau de la famille idéale dont la domestique est exclue sans nuance.

Les contes de Maupassant offrent des aperçus précieux sur les évidences partagées avec le lecteur : « En famille » et « Les Tombales » parues dans *La Maison Tellier* en 1881, « La Fenêtre », « L'Odyssée d'une fille » et « Le Rosier de Madame Husson » dans le recueil homonyme en 1883, « Rose », « La Parure » et « Histoire vraie » des *Contes du jour et de la nuit* en 1884 offrent en outre des exemples de textes circulant du quotidien au livre. « Yvette » (1884) renseigne également sur la complémentarité de la servante et de la prostituée, tandis que *La Petite Roque*, paru en 1886, se présente comme le recueil le plus marqué par la présence de la servante : chacune des dix histoires qu'il réunit a recours à un personnage de servante, qu'elle soit passive ou active, parisienne ou normande, idéale ou rouée. « Mademoiselle Perle » et « Rosalie Prudent » retiendront particulièrement l'attention.

L'étendue chronologique relativement restreinte de ce travail ne permet pas de faire émerger une évolution historique de la figure de la servante entre 1848 et 1900. Une approche chronologique du corpus aurait, de ce point de vue, le défaut de feindre des ruptures esthétiques, puisque les échos des événements sont perturbés par l'autonomie de l'élaboration littéraire de la figure. Ils se donnent davantage à lire dans une étude raisonnée des différentes problématiques soulevées par la servante. Néanmoins, il ne s'agit pas d'établir un catalogue thématique des situations récurrentes dans lesquelles se trouve placée la servante, comme le vol, la maternité ou la prostitution ; la servante sera en effet étudiée moins comme un thème que comme un opérateur mobilisé pour comprendre le monde social ou exprimer les limites du compréhensible. Trois grandes questions seront successivement abordées.

La première partie esquissera la vitalité de la sociabilité littéraire du second XIX^e siècle, structurée et médiatisée par des cercles amicaux, des cafés, des journaux, publics ou intimes, l'efflorescence des revues, qui poussent le roman à exhiber une réflexion et des prises position plus nettes. Les répercussions de 1848 et les reconfigurations politiques qui suivent engagent les auteurs à redéfinir leur rôle social et leur légitimité, au moment où le travail et l'utilité deviennent des valeurs ascendantes. La figure de servante se constitue alors en terrain d'émulation entre les auteurs, qui redéfinissent la forme romanesque à l'occasion du récit de vies modestes.

La deuxième partie s'intéressera à la manière dont les romans réfléchissent, à travers la servante, à la question de la relation de service qu'elles peinent à saisir dans les termes du travail salarié. Les textes mobilisent de façon incidente à ce sujet les réprobations ambivalentes de l'argent et de la domination bourgeoise. Si le travail domestique n'a été pensé comme *travail* et comme production, donc ne fut intégré à la réflexion de l'économie politique que dans les années 1970, les romans révèlent la façon dont la caractérisation du travail ménager le rend impensable dans ces termes. L'analyse et le défaut de termes pour parler du service puise donc dans le stéréotype, dont le roman désigne simultanément les limites.

Enfin la troisième partie envisagera l'analogie entre famille, cité et société, la servante jouant le rôle de seuil entre le familial et l'étranger, l'intérieur et l'extérieur, voire le licite et l'illicite. Chargée de protéger l'intime, elle en incarne également la porosité. Elle offre un support pour défendre un modèle familial qui traduit une vision politique, jusqu'à offrir un aperçu sur une appréhension renouvelée de l'individu.

P réambule historique

Les domestiques en France et à Paris
dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Avant d'étudier la figure de la servante comme instrument de problématisation des questions sociales par le roman, il faut en relever l'origine matérielle. En effet, le XIX^e siècle est à plus d'un titre une période de renouvellement profond des relations de travail, des relations entre Paris et la France, des relations entre les hommes et les femmes. La condition des domestiques en France, et singulièrement à Paris, est plus qu'une autre marquée par ces transformations. Avant de s'intéresser à la domestique comme personnage de fiction, il faut établir ce qu'avaient de déconcertantes les mutations sociales et comment la domestique hors-fiction devient problématique au regard de ses contemporains.

I Démographie, migrations et emploi

Le XIX^e siècle a été celui d'une révolution sociale sans précédent puisqu'elle a lieu sur tout le territoire européen et touche tous les aspects de l'organisation sociale. Les ordres sociaux, abolis par 1789, laissent le champ ouvert aux classes sociales, dont les frontières, moins nettes, légitiment le désir d'ascension sociale. Le capitalisme réunit les individus dans des villes, dans des usines, autant qu'il les sépare par le fétichisme de la marchandise. C'est dans ces conditions nouvelles, celles d'une démocratie formelle plus ou moins achevée et d'une démocratie sociale encore rêvée sur fond de révolution industrielle, que se trouvent redessinés les rapports entre les rôles sociaux.

Le cas est d'autant plus manifeste à Paris. Capitale écrasante du pays, la ville a hérité des volontés absolutistes des derniers Rois de France comme de la centralisation jacobine. La population parisienne se trouve, du fait de la concentration des activités, à l'avant-garde d'une

certaine modernité. Et surtout, elle se conçoit comme l'initiatrice de la Révolution française, c'est-à-dire une Lumière à l'échelle européenne. Aussi l'historien Louis Chevalier insiste-t-il sur la singularité de l'histoire des Parisiens :

Il y a une identité parisienne qui l'emporte souvent sur les différences sociales et sur les différences départementales, et l'histoire de Paris, telle qu'elle a été conçue jusqu'à ce jour, trouve dans ce fait une justification. Quelle que soit son origine, et même quelle que soit sa structure sociale, la population parisienne est fidèle à cette identité supérieure et empruntée.³⁹

Cette conscience de soi parisienne se construit aussi dans une rivalité avec « la province », parfois fantasmée comme idyllique mais le plus souvent méprisée et qui le ressent profondément. Plus encore que 1789, 1848 montre que la capitale occupe dans le pays la place d'une avant-garde politique et économique. Elle se soulève, fait et défait les gouvernements, mais surtout se modernise à un rythme que peuvent difficilement suivre les villes de province – à l'exception peut-être de Marseille, Lyon et Bordeaux. Les rapports entre Paris et la province sont donc des rapports de défiance mutuelle. Alors que Paris incarne la capitale du vice, qui vole aux « pays » les meilleurs de ses enfants, les campagnes sont vues par les Parisiens comme le lieu de l'immobilisme politique et économique. Les Expositions Universelles confirment cette nouvelle vocation de la capitale à devenir à soi seule un spectacle, c'est pourquoi le regard sur Paris, sur les Parisiens et sur les sous-groupes de sa population se charge de fantasmagorie.

Au-delà de cette défiance mutuelle, Paris et la province se caractérisent par des situations économiques très contrastées, qui justifient d'importants déplacements de population en direction de la capitale. Différentes crises agricoles rendent la vie paysanne de plus en plus difficile : disette de 1846-1847, crise du phylloxera dans les années 1860... Surtout, la mécanisation et les gains de productivité font baisser les besoins de main-d'œuvre dans les campagnes, alors qu'une transition démographique inachevée et la résistance française aux idées malthusiennes favorisent les familles nombreuses.⁴⁰ En revanche, Paris, ses ateliers et surtout ses grands chantiers de modernisation attirent une main-d'œuvre abondante, d'autant plus que le développement rapide du réseau de chemin de fer au tournant du siècle facilite l'émigration. La population de Paris passe d'un million trois cent mille habitants en 1851 à deux millions en 1871. Le recensement de 1891 montre une stagnation, mais en 1914, on compte bien deux millions neuf cent mille Parisiens. Cette croissance est principalement le fait d'une immigration intérieure vers Paris, immigration forte, marquée par une intégration rapide et un fort désir d'élévation sociale.

³⁹ Louis Chevalier, *La Formation de la population parisienne au XIX^e siècle*, P.U.F., 1950, p. 13.

⁴⁰ Voir Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, 1991.

L'immigration vers Paris est difficile à évaluer pour deux raisons. La première est le manque d'outils statistiques convaincants à cette période : les recensements, en 1851, 1871 et 1876, sont peu nombreux et peu précis. La seconde est la force, décroissante au fil de l'industrialisation du pays, de l'immigration temporaire ou viagère, qui fournit beaucoup de travailleurs itinérants et non qualifiés, candidats à quelques années de domesticité. À partir de 1901, la Statistique générale de la France fournit des renseignements plus précis, notamment sur les migrations.

Les femmes occupent une place importante dans cette immigration de travail. Contrairement au premier exode rural, principalement masculin, cette seconde vague voit affluer en ville des femmes à la recherche d'un emploi qui leur permette de gagner leur vie. Le mariage ou les liens de concubinages demeurent une source de revenus déterminante pour les femmes, mais l'immigration féminine n'est plus directement sous condition de mariage. La travailleuse célibataire apparaît. Or le code Napoléon, s'il permet aux femmes de se salarier, les laisse dans l'état de mineures, sous la dépendance du mari ou du père. Cette dépendance légale est renforcée par une dépendance matérielle : les salaires sont si bas pour les femmes qu'ils leur permettent difficilement de subsister sans l'appui d'un second salaire, alors que les salaires masculins leur autorisent le célibat.

Pour la plupart des migrantes, jeunes et dépourvues de toute qualification, la place de domestique paraît enviable, notamment parce que les places offertes incluent le gîte et le couvert, enjeux particulièrement importants pour des femmes seules en ville. La domesticité devient la première carrière brigüée par les migrantes, au point qu'elle se montre, dès le recensement de 1846, très largement féminine⁴¹. Les employeurs cherchent également plus volontiers des femmes en raison d'un préjugé qui veut que les femmes soient plus naturellement douées pour les travaux domestiques, préjugé sur lequel il faudra revenir plus en détail. Pour l'heure, il faut s'en référer aux analyses démographiques de l'historien Abel Châtelain sur l'origine géographique des bonnes parisiennes⁴². Selon lui, les recensements indiqueraient des origines variées au début de la période : plus de la moitié des domestiques seraient immigrées de l'intérieur voire étrangères (Belges et Hollandaises notamment) et elles seraient dans la plupart des cas employées par des bourgeois de même origine qu'elles. En 1901, la part des immigrées dans la domesticité s'est accrue. Selon l'historienne Anne Martin-Fugier, seules 8% des domestiques seraient nées à Paris en 1900⁴³. Les origines géographiques des bonnes sont aussi

⁴¹ Voir Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Plon, 1958, p. 296.

⁴² Voir Abel Châtelain, « Migrations et domesticité féminine urbaine en France, XVIII^e siècle- XX^e siècle », *Revue d'histoire économique et sociale*, 1969, n° 4, XLVII^e vol., p. 506-528.

⁴³ Voir Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes - La domesticité féminine à Paris en 1900*, Perrin coll. Tempus, 2004.

beaucoup moins variées : l'apport de la Bretagne est écrasant (une sur six à sept), ainsi que celui du sud du Massif Central et du Morvan. Cette polarisation de l'origine des bonnes vient sans doute de filières d'immigration qui se sont constituées au fil du second XIX^e siècle, période qui est précisément celle où l'immigration se fait de moins en moins provisoire.

Au cours de la période qui va du Second Empire au début du XX^e siècle, une domestique gagne à Paris entre 42 et 50 francs par mois et une nourrice 75 francs⁴⁴. La différence est conséquente, comme le montre la comparaison avec un salaire moyen d'institutrice de campagne, avoisinant les 70 francs par mois pour une élite intellectuelle diplômée⁴⁵. Les salaires féminins sont donc faibles, mais présentent des espérances, des augmentations, de possibles cadeaux en nature, qui favorisent la migration. Par ailleurs, la faiblesse des salaires renseigne sur les employeurs : la plus petite bourgeoisie emploie une bonne, mais ne peut lui verser qu'un salaire très faible.

L'autre grande tendance de cette catégorie de travailleurs est sa féminisation. Cette féminisation de la profession s'accroît au fil du demi-siècle. À Paris, on compte parmi les domestiques trente-et-un hommes pour soixante-neuf femmes en 1851, tendance qui s'accroît jusqu'en 1901 où l'on compte dix-sept hommes pour quatre-vingt-trois femmes⁴⁶. La proportion de femmes devient écrasante au point que la fonction est identifiée comme féminine. Avec la disparition des hommes du service à domicile, les femmes assument de nouvelles tâches : service personnel du maître de maison, réception des invités et parfois entretien du jardin ou des chevaux. La féminisation de la profession va également de pair avec une baisse des revenus. Comme l'écrit l'historienne Jacqueline Martin-Huan, « lorsque survient une augmentation substantielle des salaires, entre 1853 et 1884, les salaires masculins se trouvent accrus de 80%, tandis que ceux des femmes de 46%.⁴⁷ » Les femmes prennent une part écrasante dans le métier, or on constate qu'elles y sont moins valorisées. Cela peut être dû à ce que la *Statistique annuelle de la France*, source majeure sur ces questions démographiques, répertorie les hommes domestiques principalement à la fonction de « maître d'hôtel » ou de « valet de maison », indice d'un train de maison plus élevé et donc de meilleurs gages. En d'autres termes, il est vraisemblable que le tout-venant de la domesticité parisienne est en 1900 très largement féminin, alors que les hommes domestiques ne se rencontrent que dans quelques très grandes maisons, ce qui renforce en retour la dévalorisation de la domesticité féminine.

⁴⁴ Voir Marcel Cusenier, *Les Domestiques en France*, Université de Paris, Faculté de droit et des sciences économiques, 1912.

⁴⁵ Voir Jacques et Mona Ozouf, *La République des instituteurs*, Hautes Études, Gallimard, 2001.

⁴⁶ Voir Marcel Cusenier, *Les Domestiques en France*, *op. cit.*, p. 18

⁴⁷ Jacqueline Martin-Huan, *La Longue Marche des domestiques en France, du XIX^e siècle à nos jours*, Nantes, Opéra, 1997, p. 47.

La Statistique annuelle de la France distingue cependant mal les différentes professions de service généralement admises comme celles de domestiques, ce qui rend tout calcul chiffré incertain. Elle différencie ainsi les « hommes attachés au service de la personne » des « hommes attachés au service de la maison », catégories qui semblent subsumer mais non se confondre avec les hommes domestiques c'est-à-dire attachés au service exclusif d'un foyer et demeurant à domicile. De même pour les femmes, distinguées entre « attachées au service de la personne », « cuisinières » et « faisant les deux à la fois », ce qui suggérerait que les femmes domestiques ne seraient pas attachées au service de la maison, or les sources sont nombreuses qui indiquent une situation différente.

Néanmoins, l'examen de ces sources permet de conclure à l'augmentation constante quoique de moins en moins massive du nombre de domestiques à Paris au cours du second XIX^e siècle. Il montre que cette profession s'est féminisée jusqu'à devenir presque exclusivement féminine et qu'elle a été de moins en moins rémunérée jusqu'au XX^e siècle.

II L'haussmannisation de Paris

Les travaux du baron Haussmann, commandités par Napoléon III mais réclamés depuis le début du siècle par la gauche révolutionnaire⁴⁸, marquent une rupture décisive dans l'histoire de la ville et des Parisiens. L'ampleur du changement est telle qu'elle prête à des descriptions et des commentaires copieux dans la littérature de son époque⁴⁹ ; elle reste pour les historiens d'aujourd'hui une étape décisive et un modèle de transition urbanistique comme transition idéologique. Révolution spatiale, l'haussmannisation transforme les immeubles donc les appartements et les foyers. Révolution urbaine, elle est en même temps une révolution de l'intime. Les manières de vivre dans le foyer, de l'organiser, de l'entretenir se transforment rapidement. Cette rapidité interroge et donne matière à décrire de nouveaux fonctionnements domestiques. Il s'agit dans ce processus de bien plus que d'urbanisme, puisque ces travaux non seulement servent mais déclenchent une nouvelle phase du capitalisme⁵⁰.

Paris, ville-capitale, était un mythe bien avant que les Jacobins n'en fissent le centre écrasant de la France⁵¹. Outre son rôle politique, économique et administratif primordial, la ville

⁴⁸ Voir David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, trad. Matthieu Giroud, Les Prairies ordinaires, 2012 [2006], première partie.

⁴⁹ Voir TDC, *La Revue des enseignants N°1075*, mai 2014, « Le Paris d'Haussmann », éd. du CNDP, 2014.

⁵⁰ Voir David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, *op. cit.*, chapitre « L'argent, le crédit et la finance ».

⁵¹ Voir Michel Ragon, *Paris, hier, aujourd'hui, demain*, Hachette, coll. La nouvelle encyclopédie, 1965.

jouissait d'une identité propre, comme un corps organisé⁵², c'est-à-dire un ensemble cohérent dans lequel toutes les parties, si distinctes fussent-elles, avaient un rôle propre à jouer qui assurait le fonctionnement du tout, du petit porteur d'eau immigré temporaire au banquier d'affaires. Ce corps était également fantasmé comme une identité, voire érotisé : lorsqu'en 1834 Rastignac s'écrie en conclusion du *Père Goriot* « À nous deux maintenant ! » comme s'adressant à une maîtresse capricieuse, il colporte ce sentiment perceptible dans le discours social du premier XIX^e siècle d'une ville incarnant un corps politique⁵³. Les différents organes de cette ville-corps correspondent à une identité spatiale : l'aristocratique faubourg saint-Germain et son rival de « contrefaçon » du faubourg saint-Honoré⁵⁴, le garde-manger du quartier central des Halles, les manufactures de l'Est, fonctionnent ensemble comme un réseau urbain, mais sont en même temps autant de vignettes pittoresques dont s'empare la littérature. À cette spatialisation bien comprise s'ajoute un goût pour l'occulte et les quartiers inconnus de la bourgeoisie, fantasmés comme les « bas-fonds » de l'Île de la Cité à partir de la publication des *Mystères de Paris* en 1843. Certains quartiers de Paris sont donc marqués socialement, même si ce marquage est souvent plus fort dans les représentations qu'il ne l'est de fait.

Il n'en reste pas moins que la ville voit dans l'ensemble cohabiter les classes au sein des mêmes quartiers et des mêmes immeubles. L'élévation des étages est permise par les progrès techniques depuis le début du XIX^e siècle, et la forte hausse de la population parisienne a rendu nécessaire d'élever les immeubles jusqu'à cinq, voire six étages. Cependant, en l'absence d'ascenseurs – qui apparaissent en 1880 mais ne se répandront qu'au XX^e siècle –, les étages supérieurs restent pénibles d'accès et les loyers sont souvent moindres. Les premiers étages, plus accessibles, moins éclairés, jouissant d'une meilleure isolation et d'une meilleure vue sur la rue, sont davantage prisés des couches supérieures de la société et par conséquent coûtent plus cher. En ce sens, l'immeuble parisien typique abrite une mosaïque sociale, qu'on n'appelle pas encore une « mixité sociale ». Les représentations romanesques de la maison bourgeoise font leur miel de cette homothétie entre Paris et un de ses immeubles. Le cas de la maison Vauquer est sans doute le plus célèbre. Le quartier de la montagne Sainte-Genève offre une bigarrure encore plus forte que le reste de la ville, dont Balzac se saisit comme d'un exemple de ces cohabitations parisiennes riches en nuances :

Le premier étage contenait les deux meilleurs appartements de la maison. Madame Vauquer habitait le moins considérable, et l'autre appartenait à madame Couture, veuve d'un commissaire ordonnateur de la république

⁵² Voir Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. 2, Éditions de Minuit, 1961.

⁵³ Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Les éditions du Cerf, 1989 [1939].

⁵⁴ Voir Charles Lefeuve, *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison*, 1875.

française. Elle avait avec elle une très-jeune personne, nommée Victorine Taillefer, à qui elle servait de mère. La pension des ces deux dames montait à dix-huit cents francs. Les deux appartements du second étaient occupés, l'un par un vieillard nommé Poiret ; l'autre, par un homme âgé d'environ quarante ans, qui portait une perruque noire, se teignait les favoris, se disait ancien négociant, et s'appelait M. Vautrin. Le troisième étage se composait de quatre chambres, dont deux étaient louées, l'une par une vieille fille nommée mademoiselle Michonneau ; l'autre, par un ancien fabricant de vermicelles, de pâtes d'Italie et d'amidon, qui se laissait nommer le père Goriot. Les deux autres chambres étaient destinées aux oiseaux de passage, à ces infortunés étudiants qui, comme le père Goriot et mademoiselle Michonneau, ne pouvaient mettre que quarante-cinq francs par mois à leur nourriture et leur logement ; mais madame Vauquer souhaitait peu leur présence et ne les prenait que quand elle ne trouvait pas mieux : ils mangeaient trop de pain. En ce moment, l'une de ces chambres appartenait à un jeune homme venu des environs d'Angoulême à Paris pour y faire son droit, et dont la nombreuse famille se soumettait aux plus dures privations afin de lui envoyer douze cents francs par an. Eugène de Rastignac, ainsi se nommait-il, était un de ces jeunes gens façonnés au travail par le malheur, qui comprennent dès le jeune âge les espérances que leurs parents placent en eux, et qui se préparent une belle destinée en calculant déjà la portée de leurs études, et les adaptant par avance au mouvement futur de la société, pour être les premiers à la pressurer. Sans ses observations curieuses et l'adresse avec laquelle il sut se produire dans les salons de Paris, ce récit n'eût pas été coloré des tons vrais qu'il devra sans doute à son esprit sagace et à son désir de pénétrer les mystères d'une situation épouvantable aussi soigneusement cachée par ceux qui l'avaient créée que par celui qui la subissait.

Au-dessus de ce troisième étage étaient un grenier à étendre le linge et deux mansardes où couchaient un garçon de peine, nommé Christophe, et la grosse Sylvie, la cuisinière⁵⁵.

La célèbre description de la pension de Rastignac suit donc la verticalité croissante des étages et descendante des statuts sociaux. Le génie balzacien saisit le sens des intérêts bourgeois pour motiver, au point de vue sociologique et au point de vue romanesque, cette spatialisation apparemment fortuite. Deux remarques sur ce passage intéressent plus directement la présente étude : d'une part, cette vue en coupe de la maison introduit le héros, « un jeune homme venu des environs d'Angoulême », à l'étage le plus haut occupé par les pensionnaires, c'est-à-dire au statut social le plus dégradé de la maison. Il « se prépar[e] une belle destinée ». Et effectivement, la trajectoire de Rastignac sera celle d'une ascension sociale spectaculaire et donc d'une descente des étages. D'autre part, cet ultime étage habité par Rastignac est surmonté d'un « grenier » habité par les domestiques, « un garçon de peine, nommé Christophe et la grosse Sylvie, la cuisinière », immobiles socialement et spatialement, eux. L'élévation dans l'immeuble bourgeois, comme la place dans la société bourgeoise elle-même, est donc soumise à fluctuation et Balzac joue de cette analogie ; mais le dernier étage, lui, est exclu du mouvement et ses occupants, qui

⁵⁵ Balzac, *Le Père Goriot*, I « Une pension bourgeoise », éd. Thierry Bodin, coll. Folio classique, Gallimard, 1971 [1834], p. 30-31.

ne sont pas bourgeois, ne sont significativement désignés que par leurs prénoms et professions : « garçon de peine » et « cuisinière ». Ainsi s'observe, chez Balzac, un premier type de relégation verticale des domestiques : ils ne sont pas au plus bas de l'échelle sociale, mais hors de la mobilité sociale. Comme le remarque l'historien de l'art François Loyer, « l'intérêt du système est la clarté logique de sa lecture : la forme architecturale renvoie au statut de l'espace urbain, lequel renvoie lui-même à une échelle sociale globale.⁵⁶ » Entre l'hôtel aristocratique et la cité ouvrière, la pension offre l'image d'une bourgeoisie polymorphe et cette métonymie entre l'habitat et l'habitant séduit ou produit l'imaginaire balzacien.

La cohabitation de classe connaît des transformations majeures à partir de l'été 1853. Les travaux d'Hausmann l'affectent à la fois verticalement et horizontalement. Ces travaux sont menés avec le soutien voire en faveur de la grande finance incarnée par les frères Pereire, à qui Zola fera allusion dans *La Curée* à travers la figure de Saccard. Trois aspects de l'hausmannisation de Paris transforment le plus directement la condition des domestiques et tendent à en faire une identité problématique : tout d'abord la relégation horizontale des populations ouvrières aux frontières de la ville ; ensuite la modernisation de l'habitat vertical ; et enfin l'hégémonie du capitalisme financier dans une société du spectacle.

La relégation des populations ouvrières hors du centre-ville.

L'ampleur des investissements à crédit requis par le projet de transformation de Paris entraîne une forte hausse des loyers. Les prix de l'immobilier dans Paris sont multipliés par six entre 1855 et 1866⁵⁷. Cette hausse n'est guère combattue par les pouvoirs publics, pour deux raisons principalement : elle favorise l'accélération de l'accumulation du capital ; et elle permet de reléguer les populations pauvres, c'est-à-dire les populations ouvrières, hors du centre onéreux de la ville et de les repousser aux frontières, banlieues meilleur marché fraîchement annexées à la ville et en particulier au Nord-Est. Il s'agit en effet de dissoudre la concentration ouvrière et son menaçant potentiel révolutionnaire. Outre la hausse des loyers, le déplacement des usines et ateliers polluants vers la périphérie contribue à écarter les ouvriers, non seulement de nuit mais également de jour. Il faut insister sur les conséquences pragmatiques et matérielles de la défiance du régime vis-à-vis des travailleurs, forces vives de 1848, possiblement

⁵⁶ François Loyer, *Paris au XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, Hazan, 1987, p. 99.

⁵⁷ Voir David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, *op. cit.*, p. 204.

républicaines voire révolutionnaires, hostiles au régime. Cette défiance consiste, comme l'a très exactement formulé Louis Chevalier au sujet de la première moitié du siècle, à identifier *classes laborieuses* et *classes dangereuses*⁵⁸, le travail et la canaille. Une série de lois impériales appuie cette assimilation et contribue, dans les années 1850 du moins, à disperser les travailleurs et artisans afin d'empêcher que ne se fomentent une contestation au régime : interdiction de l'association, des syndicats, des réunions, des repas collectifs *etc.* En somme la dispersion des ouvriers et leur relégation hors des centres-villes peut relever d'une même entreprise qui vise à désorganiser les solidarités ouvrières.

Cette transition vers la répartition horizontale des classes sociales à Paris s'accuse dans le recensement de 1866, qui montre une hausse de plus de 50% de la population des quartiers périphériques⁵⁹. La vidange du centre-ville et la densité des nouveaux arrondissements périphériques suit ce qui était déjà une tendance parisienne : alors que la bourgeoisie se concentre dans les quartiers ouest de la ville, la masse ouvrière réside plutôt au Nord, à l'Est et de plus en plus dans les banlieues⁶⁰. François Loyer note que « c'est autour de 1830 que la répartition sociologique de Paris s'amorce, pivotant rapidement de l'axe nord-sud (Saint-Georges/Plaisance) à l'axe est-ouest (Ternes-Auteuil/la Chapelle-Butte-aux-Cailles) »⁶¹. Ce premier tournant est suivi d'un second, dans ces années 1850, lorsque Belleville, nouvellement annexée à Paris, devient le cœur, le rendez-vous et le symbole de la vie ouvrière, après qu'Hausmann eut rasé en urgence les bidonvilles du centre-ville pour y installer des halles gigantesques. Le changement d'axe s'opère également dans l'imaginaire collectif : Belleville rejoint le faubourg Saint-Antoine, historiquement révolutionnaire, dans ce mythe de l'« autre Paris ». Telle est la formule employée par le *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, paru en 1867 à l'occasion de l'Exposition universelle :

Quatre heures ! L'autre Paris s'éveille, le Paris du travail. C'est à peine si ces deux Paris se connaissent : celui qui se lève à midi, celui qui se couche à huit heures. Ils se regardent en face rarement, - mais trop souvent, - aux jours funestes des révolutions. Ils demeurent loin de l'autre ; ils parlent une langue différente. Ils ne s'aiment pas : ce sont deux peuples.⁶²

Ce discours traduit une vision de la cohabitation de classe bien plus hostile que celle de la maison Vauquer. « C'est à peine si ces deux Paris se connaissent », puisqu'ils ne vivent plus dans les mêmes immeubles. L'hausmannisation de Paris a bien eu comme effet délibéré non pas de

⁵⁸ Voir Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, *op. cit.*

⁵⁹ Voir le *Journal de la société de statistique de Paris*, tome 12-13 (1871-1872), p. 1-10.

⁶⁰ Voir Jacques Retel, *Éléments pour une histoire du peuple de Paris au XIX^e siècle*, CSU, 1977.

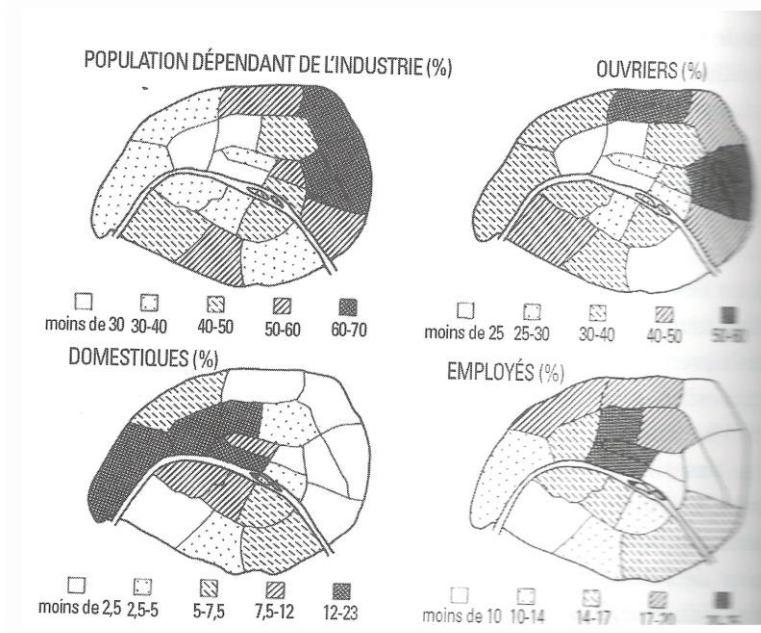
⁶¹ François Loyer, *Paris au XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, *op. cit.*, p. 106.

⁶² Cité par David Harvey, *op. cit.*, p. 437.

créer, ni d'achever, mais de précipiter une ségrégation spatiale qui isole la bourgeoisie des travailleurs. Et cet isolement à vocation sécuritaire a un effet idéologique important qui est de renforcer le fantasme d'une classe travailleuse dangereuse et même essentiellement *autre* : « ce sont deux peuples ». Le lien de communauté qui subsistait dans la pension Vauquer au-delà de la différence de classe est ici dissous. Par ailleurs, la société ne semble déjà plus un corps organisé en une multitude d'organes ; elle est désormais coupée en deux ensembles isolés voire opposés. La réorganisation de Paris sur l'axe Est/Ouest recouvre la polarisation politique et sociale des Parisiens.

Cette polarisation est lourde de conséquences pour les domestiques, marqués par une double appartenance. D'une part, comme le nom de leur fonction l'indique, ils sont attachés à la maison, au foyer de leurs maîtres, et y résident : ils vivent donc où vivent les bourgeois qui les emploient. D'autre part, en tant qu'employés aux revenus faibles, attachés aux tâches ingrates et manuelles d'entretien de la maison, ils font partie des populations ouvrières et des ouvriers les moins qualifiés. La forte ségrégation sociale de Paris à laquelle mènent les travaux d'Hausmann entraîne donc un fort isolement de classe des domestiques parisiens. En témoigne la carte de la répartition de la population issue du recensement de 1866 : alors que les ouvriers habitent majoritairement les actuels XIX^e et XX^e arrondissements, les domestiques sont dix fois plus nombreux dans les XVI^e, IX^e, XVII^e, VII^e et VI^e arrondissements que partout ailleurs dans la capitale⁶³.

⁶³ *Ibid.*, p. 236.



Répartition des travailleurs parisiens par profession en 1866, d'après David Harvey, *Paris, Capitale de la modernité*, op. cit.

La ségrégation sociale a également des conséquences sur la répartition des hommes et des femmes dans la capitale. Hommes et femmes ne touchent en effet pas les mêmes salaires et n'occupent pas les mêmes emplois : « la désindustrialisation et la dépopulation du centre-ville qui avait été le principal bastion de l'emploi féminin⁶⁴ » déplacent les femmes dans d'autres quartiers. Les salaires féminins baissent et il devient moins intéressant pour une femme, surtout mariée, de travailler plutôt que de se charger de son foyer :

Les jeunes filles seules qui immigraient arrivaient probablement en tant que domestiques ramenées des domaines campagnards de la noblesse, ce qui signifiait que la plupart se retrouvaient dans la partie ouest, non industrielle, de la ville. La division est-ouest de la classe ouvrière parisienne prit par conséquent l'aspect démographique d'un Est majoritairement masculin et d'un Ouest majoritairement féminin.⁶⁵

L'immigration féminine se tournant principalement vers la domesticité, son point d'arrivée coïncide avec les quartiers bourgeois.

Les conséquences de cette polarisation des hommes et des femmes dans la ville sont doubles. Non seulement les femmes domestiques vivent en étrangères dans le monde des bourgeois, mais ce monde est aussi un espace où les hommes de leur classe sont rares, donc dans une situation de mariage ou de concubinage difficile. Outre cette double conséquence sur

⁶⁴ David Harvey, op.cit., p. 288.

⁶⁵ *Idem.*

la vie des domestiques employées à domicile, il faut remarquer une modification du statut professionnel des femmes en général : si les salaires féminins baissent et qu'il devient plus intéressant financièrement pour elles de s'occuper du foyer et de la reproduction de la force de travail plutôt que de rechercher un emploi extérieur, alors le travail féminin a tendance à se *domestiquer*, c'est-à-dire à revenir au foyer⁶⁶. Ce mouvement de retour des femmes satisfait bien à l'idéologie réactionnaire du Second Empire et il n'est pas sans conséquence sur la systématisation de l'attribution du travail ménager aux femmes. Sans faire de toutes les femmes des domestiques, puisque la plupart des femmes au foyer accomplissent le travail domestique hors de tout statut professionnel, ce mouvement change les domestiques en une image possiblement comprise comme une synecdoque des femmes en général. Cette idéologie renforce en retour la forte féminisation de la profession observée jusqu'en 1900 dans la *Statistique annuelle de la France*.

Parallèlement à ce mouvement de retour des femmes de classes populaires vers le foyer, les nouvelles mobilités permises par le développement des réseaux de communication démocratisent l'accès aux campagnes proches de la ville :

À la fin du Second Empire, un étonnant renversement s'opéra. Les classes populaires aussi purent faire des excursions dans la campagne ; repousser la limite de l'accès à la nature comme bien de consommation était en train de devenir aussi important que repousser la limite de la quête de terres neuves pour le développement de l'industrie et de l'immobilier.⁶⁷

Le mouvement centripète de retour au foyer des femmes du peuple et le déplacement général des quartiers populaires aux frontières s'accompagnent donc d'une tendance centrifuge, plus faible, à sortir non seulement du foyer mais de la ville pour jouir de la nature. Quand les occupants de la pension Vauquer se promenaient le dimanche au Jardin des Plantes voisin, ce sont les bords de la Seine et de la Marne qui occupent les loisirs populaires parisiens de la fin du siècle. La *partie de campagne* sera le sujet de plusieurs nouvelles de Maupassant et, avant elles, la Germinie des frères Goncourt profite en 1865 de cette nature offerte par le développement du réseau ferroviaire autour de Paris⁶⁸. Les travaux d'Hausmann ont donc des conséquences directes et rapides sur la répartition et la mobilité des femmes travailleuses dans Paris.

⁶⁶ Voir Silvia Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, op. cit.

⁶⁷ David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, op.cit., p. 428.

⁶⁸ Sur la circulation des servantes dans et hors la ville, voir chapitre 8.

La transformation des immeubles parisiens

La politique d’Haussmann ne consiste pas à rénover la ville de Paris. Il s’agit plutôt de construire de nouveaux centres autour de la ville ancienne, bien reliés entre eux par un solide réseau de communications, afin de peupler les zones annexées en 1860 et encore peu urbanisées. Pour cela, le préfet ne s’attaque pas à l’insalubrité et à la vétusté de Paris dans son ensemble ; il s’appuie sur la construction de logements de luxe par des promoteurs privés, modernes, équipés de technologies de pointe, et disposés dans les nouveaux quartiers bourgeois de l’Ouest et des nouveaux boulevards. Les logements populaires, eux, n’ont pas besoin d’être revalorisés pour être occupés puisque la hausse des loyers suffit à les rendre attractifs : « l’habitat ouvrier semble pour l’instant échapper à la mutation technologique ou économique de l’époque ainsi qu’à ses conséquences architecturales » comme le précise François Loyer⁶⁹. Or ce sont dans les immeubles bourgeois que vivent les domestiques, qui se trouvent ainsi au cœur d’une architecture de pointe reposant notamment sur l’hygiène et les nouvelles facilités du service.

Le système de financement des constructions haussmanniennes, à crédit⁷⁰, renforce la tendance née sous Louis-Philippe à l’immeuble de rapport. Le terrain est donc exploité par un seul concessionnaire, ce qui favorise la construction d’îlots, c’est-à-dire d’immeubles formant un pâté de maison encadré de quatre rues. Les étages forment des appartements occupés par différents foyers, et sont souvent identiques d’un étage à l’autre – ce qui permet aux occupants d’un même immeuble de connaître intuitivement le plan des logis superposés. Cet élément est important : il s’agit d’une nouveauté du XIX^e siècle qui contribue au sentiment de transparence d’un foyer à l’autre. Le plan d’appartement voit apparaître deux phénomènes architecturaux nouveaux : d’une part, la spécialisation *a priori* des pièces, qui n’est plus laissée à l’appréciation de l’occupant mais destinée dès la construction à une fonction dont le découpage se standardise (chambre, cuisine, toilettes, réception) ; d’autre part, l’organisation du plan de l’appartement en fonction des arrivées d’air et d’eau, répondant à un souci d’hygiène prégnant dans l’architecture et l’urbanisme haussmanniens. L’immeuble Second Empire typique est bâti au sein d’un îlot, c’est-à-dire d’un ensemble loti continu dont les façades sur rue se joignent et qui ménage en son centre une cour. Les cours s’étaient répandues dans l’architecture parisienne de la Restauration, mais leur statut restait ambigu comme le note François Loyer :

L’exiguïté de ces cours-puits, même couplées entre deux immeubles, les rend

⁶⁹ François Loyer, *Paris au XIX^e siècle : l’immeuble et la rue*, op. cit., p. 153.

⁷⁰ Voir David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, op. cit., chapitre « L’argent, le crédit et la finance ».

néanmoins peu attrayantes – d’autant qu’elles acceptent traditionnellement des fonctions d’hygiène ou de réserve (WC communs, puits ou fontaine, local à ordures, remises et apprentis divers). Une sorte de double usage s’établit donc, qui fait du rez-de-chaussée un espace de service, extrêmement exigu et sans attrait, formant la dépendance de l’entrée, tandis que les étages se régularisent et que les façades se reculent. Le statut de la cour – espace noble ou espace de service ? – reste très ambigu.⁷¹

La cour de l’immeuble haussmannien tranche l’ambiguïté en faveur d’une fonction hygiénique. Elle s’élargit et permet de recevoir les boîtes à ordures, en manière de relais vers la décharge. Le raccordement à l’égout est obligatoire pour les nouvelles constructions depuis 1852. Haussmann s’attache à développer le réseau souterrain, et à approvisionner la ville, et les foyers, en eau.

En 1870 la quantité d’eau par jour et par habitant était passée à 50 gallons (encore largement moins qu’à Londres), des travaux en cours permettraient de passer quelque temps après à 64 gallons par jour et par habitant. Au sujet de la distribution en eau, Haussmann fut bien moins efficace. La moitié des logements n’avait pas l’eau courante en 1870.⁷²

Il faut ici tenir compte du fait que l’eau n’est pas distribuée de manière égale au sein de la population. Les premiers foyers à être équipés en eau courante sont les immeubles neufs de l’Ouest et les immeubles de rapport bourgeois des boulevards dont les propriétaires peuvent avancer les sommes nécessaires à ces travaux considérables. Ce sont donc les domestiques des familles les plus aisées qui bénéficient en premier lieu de cette technologie de pointe qu’est l’eau courante, à la demande. Cela représente une transformation notable du travail, et notamment des conditions d’hygiène dans lesquelles se fait le service, en économisant également la corvée de monter l’eau, achetée dans la rue à l’un des dix-huit mille porteurs d’eau de la ville. Cette tâche, traditionnellement masculine, disparaît à mesure que les logis s’équipent, ce qui contribue à la féminisation de la profession par la raréfaction des services considérés comme proprement masculins. Au demeurant, comme cela est encore visible aujourd’hui, un immeuble équipé d’eau courante l’est très rarement jusqu’au sixième étage. Celui-ci n’est souvent équipé que d’une fontaine et d’une cuvette de toilettes communes, sur le palier. Il en est de même pour le chauffage central hydraulique, dont les canalisations s’arrêtent la plupart du temps au dernier étage occupé par les bourgeois⁷³.

Or l’une des caractéristiques les plus déterminantes de l’immeuble haussmannien est précisément la formation de ces sixièmes étages. Avant l’apparition de ces immeubles modernes,

⁷¹ François Loyer, *Paris au XIX^e siècle : l’immeuble et la rue*, op. cit.

⁷² David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, op.cit. p. 387. Un gallon équivaut à 3,78 litres donc 50 gallons à 189 litres et 64 gallons à 242 litres.

⁷³ Certains bourgeois font installer à leurs propres frais un raccordement du chauffage de leur appartement vers les chambres de bonnes, comme au 13, boulevard Montparnasse, dans l’actuel VI^e arrondissement, pratique qui demeure exceptionnelle.

les domestiques couchent dans l'appartement des maîtres, là où ils dérangent le moins, c'est-à-dire dans des espaces confinés et discrets, sous l'escalier, voire dans la cuisine⁷⁴. Lorsqu'un grenier est disponible ou commode à aménager, il arrive qu'on les y installe, et la demeure de Sylvie et Christophe telle que l'imagine Balzac est à ce titre une juste image des pratiques de son temps, à ceci près que l'espace des domestiques est rarement privé : il peut servir de débarras, on peut également y loger un enfant. Les immeubles modernes tels que les travaux d'Hausmann les multiplient systématisent la division du dernier étage en ce qui s'appelle désormais « chambres de bonnes ». Le sixième étage est le plus pénible d'accès, en l'absence d'ascenseur. Sous les toits, mal isolé, et peu lumineux, il est difficile de lui trouver des locataires parmi la bourgeoisie à laquelle sont désormais exclusivement réservés ces immeubles. Les attribuer aux domestiques est une manière d'économiser de l'espace dans l'appartement principal, à la manière d'un grenier ou d'une cave. Si ces étages peu aérés et peu entretenus sont insalubres, la séparation de l'habitat des maîtres de celui des domestiques constitue une nouveauté. Aussi réduite soit-elle, la chambre de bonne offre à cette dernière un espace *privé*, ce qui est entièrement nouveau. Cet espace privé permet de posséder des biens, même en quantité limitée, et de jouir d'une très relative intimité. Il devient possible à la bonne de défaire sa malle. Il est par ailleurs, sinon en droit du moins en pratique, hors de la vue et de la surveillance des maîtres : ceux-ci ont bien le droit de propriété sur la chambre de bonne, mais ne s'y aventurent pas. L'installation en chambre de bonne n'est donc pas une panacée, mais elle est à l'image du logement ouvrier parisien. Comme les ouvriers dans Paris, les domestiques ont été relégués hors des espaces bourgeois, à l'échelle de l'immeuble. Mais comme pour les ouvriers, cette relégation renforce un entre-soi et une possible solidarité. Par ailleurs, la séparation de l'espace de travail et de l'espace de vie vient recouper celle de la journée de travail et de la nuit de repos. Cette nuit de repos, aussi courte soit-elle, dérobée à la vue des maîtres, devient peu à peu l'objet de fantasmes de débauche qu'on retrouvera aussi bien dans la presse que dans *Germinie Lacerteux* en 1865 ou *Donatienne* en 1903. En tout état de cause, l'aménagement de logements ouvriers au sein de la demeure bourgeoise constitue un pas de plus dans la transformation du service domestique en salariat, qui sépare temps de travail et temps de repos, alors qu'en vivant chez leur maître, ils étaient en permanence à leur disposition. L'aménagement d'étages de bonnes est donc à la fois une relégation et une libération, comme le salariat, activité libre et nécessaire ; il confirme la polarisation de la société en deux classes plutôt qu'en une multitude d'organes d'un corps social.

L'hébergement au sixième étage devient une caractéristique supplémentaire de la bonne

⁷⁴ Émile Massard, *Proposition relative à l'hygiène et au travail des gens de maison*, déposée au Conseil municipal de Paris, 27 mars 1906 : « Ces pauvres filles couchent un peu partout, dans les couloirs, dans les salles de bain, dans la cuisine... » Cité par Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Grasset, 1985.

parisienne par opposition à la bonne de campagne ou à la bonne de province. La physionomie de la bonne parisienne se distingue de plus en plus de la bonne provinciale, notamment par cette séparation d'avec la vie de la famille qu'elle sert. Or cette séparation résonne comme une image de la division des foyers issue de la révolution industrielle, du salariat, et de l'exode rural. Il n'est que de comparer le groupe des bonnes du sixième étage de *Pot-Bouille* de Zola, roman parisien de 1882, et la Véronique de *La Joie de vivre*, roman qui en est en quelque sorte une antithèse en Normandie, paru deux ans plus tard. Alors que les unes vivent hors du foyer, et le méprisent ouvertement pour recréer une solidarité entre elles, la bonne Normande, pourtant contemporaine mais vivant parmi ses maîtres, est encore membre de la famille.

La ségrégation spatiale renforcée des différents quartiers de Paris est donc à la fois horizontale, puisqu'elle consiste en une unification sociale des quartiers, et verticale : les loyers augmentant dans les quartiers bourgeois, ils ne sont plus accessibles à l'employé comme M. Poiret ou à l'étudiant comme Rastignac. Les pensions Vauquer se raréfient, ou du moins les étages s'homogénéisent. Mais le grenier de Christophe et de la grosse Sylvie demeure : les domestiques ne peuvent être délocalisés, puisqu'ils appartiennent par définition à la communauté du foyer bourgeois. L'haussmannisation de Paris les place donc dans une situation nouvelle : celle de devenir minoritaires dans leurs maisons, dans leurs quartiers, et d'habiter des lieux désormais entièrement occupés par la bourgeoisie. En ce sens, par le jeu de la mutation de l'équilibre social des différents quartiers, ils sont à la fois une minorité au sein des quartiers bourgeois, et très peu présents au sein des quartiers populaires. La solidarité de classe à laquelle pouvait mener la fréquentation quotidienne d'autres petits employés, artisans, ou ouvriers est donc plus difficile qu'auparavant. Parallèlement, la création dans les immeubles modernes d'étages entièrement occupés par les domestiques recrée cette possibilité sous une autre forme. En outre, les domestiques, parce que membres des foyers bourgeois, sont les premières spectatrices et les premières bénéficiaires, dans leur travail, de la modernisation technologique des foyers.

Financiarisation du capital et marchandise-spectacle

Le géographe David Harvey a bien montré que l'haussmannisation a non seulement servi mais permis l'accélération de la concentration financière du capital. L'ampleur des chantiers a ainsi rendu indispensable la transition d'un système bancaire fondé sur l'or sonnante et trébuchante, celui de la base monétaire, celui des Rothschild, que Marx appelait le système

bancaire « catholique »⁷⁵, à un système « protestant », fondé sur le crédit, celui de la superstructure financière incarné par les frères Pereire. Si ces derniers firent faillite en 1867, leur conception de la finance, elle, triompha à long terme, et permit la dématérialisation complète de l'économie. Or lorsque Louis-Napoléon Bonaparte est élu, en 1851, la France sort d'une crise de surplus de main-d'œuvre et de capital. Pour absorber ces surplus, le Prince-Président entame une politique de grands travaux, suivant en cela la doctrine saint-simonienne. Le réaménagement de Paris entre dans cette politique, mais il la déborde largement : les sommes à avancer sont telles qu'aucun capitaliste ne pourrait la fournir en or. Seul le crédit, abstrait, pouvait inventer les sommes demandées par Haussmann. Et cette méthode se montra tout à fait encourageante puisque c'était bien en argent réel qu'elles étaient à termes rendues. Ainsi les banques prêtant à crédit prirent-elles une large avance à la faveur de ces travaux, dont un des intérêts était aussi de réaliser cette dématérialisation de la finance.

L'absorption des surplus de capitaux et de travail conduit à la restructuration de Paris, qui creuse les inégalités. Il n'est donc pas surprenant que cette restructuration, en reléguant les populations ouvrières hors des centres, ait renforcé la polarisation de la société en deux classes séparées et opposées. À ce titre, la réorganisation de Paris apparaît bien comme une réorganisation du capital. Mais ce mouvement de réalisation spatiale des rapports sociaux est en même temps, du point de vue financier, un pas vers l'abstraction et la dématérialisation des richesses.

Les produits de consommation qui arrivent en masse dans la capitale occultent de plus en plus le travail nécessaire à leur production. D'un même mouvement, l'accélération de la modernisation du capitalisme rend le travail moins visible, et moins considéré. Cela a une double conséquence : tandis que le travail humain est réifié, la marchandise est quant à elle exhibée et investie de propriétés symboliques nouvelles. Les expositions universelles de 1855, 1867, 1889 ou 1900 en sont un témoignage. Walter Benjamin y voit « les lieux de pèlerinage de la Marchandise fétiche », où « la fantasmagorie de la culture capitaliste atteint son plus grand rayonnement »⁷⁶. C'est dire que cette économie financiarisée, en grande partie virtuelle, produit des marchandises qui se donnent à voir comme un spectacle, et qui, en plus de leur enveloppe visible, suggèrent un contenu métaphysique objet d'un culte nouveau, rejetant le travail du côté de l'ignoble et de ce qui doit échapper à la vue. De la même manière, les boulevards haussmanniens sont pavoisés de vitrines commerciales vers lesquelles ils drainent les passants, notamment celles des grands magasins, moteurs de ce spectacle de la marchandise. Remarquons

⁷⁵ Voir Karl Marx, *Critique de l'économie politique*, livre I, éd. V. Giard et E. Brière, trad. Laura Lafargue, 1909 [1859], chapitre 2, section C, p. 248.

⁷⁶ Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1990.

que ces marchandises sont exposées sur la place publique, alors qu'elles sont souvent destinées à l'intimité du foyer. Cette publicité de la marchandise intime, doublée du sentiment d'entre-soi renforcé dans les quartiers bourgeois des grands magasins, contribue à redéfinir la frontière entre espace privé et espace public. Cela est d'autant plus vrai pour les femmes, premières cibles d'un commerce de masse puisque leur revient en premier lieu la tâche de consommer ces produits et d'aménager leur intérieur. Selon David Harvey :

Elles aussi devinrent une partie du spectacle (en particulier quand arriva la mode des robes aux énormes crinolines), qui s'auto-entretenait et définissait les espaces publics comme des lieux d'exposition de marchandises et de commerce, accompagnés d'une aura de désir sexuel et d'échangisme. Ce fut, de toute évidence, en contradiction profonde avec le culte de la domesticité bourgeoise qui visait à confiner les femmes à la maison.⁷⁷

La remarque met en évidence une conséquence concrète et directe de cette nouvelle ère de consommation de masse : la moindre présence de la maîtresse de maison au foyer, en même temps qu'un souci renforcé de son apparence. Dans le même temps, la domesticité se féminise, et les femmes deviennent de plus en plus domestiques. Il existe donc un double mouvement, mouvement vers l'extérieur pour les bourgeoises, vers l'intérieur pour les travailleuses. Précisément, l'appartenance de classe est de moins en moins lisible :

La frontière entre les femmes respectables et les femmes de petite vertu demandait à être surveillée de plus près, et la politique d'une vie de rue – des musiciens ambulants et des pamphlétaires – faisait l'objet d'une attention policière considérable. Dès lors se répandit un sentiment d'insécurité et de vulnérabilité, de l'anxiété bourgeoise, voire même d'anomie, derrière le masque turbulent du spectacle de la marchandisation dans les espaces publics.⁷⁸

Les archives de la police de Paris confirment cette difficulté nouvelle à distinguer les marginaux et les criminels, à commencer par les femmes⁷⁹. Cet assouplissement des frontières sociales et l'inquiétude qui en découle apparaissent bien comme une conséquence directe de l'entrée dans une société du spectacle. Chez Balzac, le personnage de l'« amphibie social »⁸⁰ comme Vautrin ou Lucien de Rubempré peut appartenir à plusieurs sphères sociales en changeant de costume : il suffit qu'Eugène de Rastignac paraisse Pair de France pour le devenir. L'univers de la *Comédie humaine* est à la fois celui des possibles pour les jeunes héros, et celui d'une inquiétude : le chef de la sûreté peut n'être qu'un criminel, comme Vautrin. En cela, Balzac se montrait visionnaire

⁷⁷ David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, op. cit., p. 342.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 343.

⁷⁹ Voir Bruno Fuligni (dir.), *Dans les secrets de la police, L'Iconoclaste*, 2008 et Véronique Willemin, *La Mondaine : histoire et archives de la police des mœurs*, Hoëbeke, 2009.

⁸⁰ Honoré de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, 1843.

d'un fonctionnement social qui se réalise peu d'années après sa mort ; c'est en effet sous le Second Empire que le costume et la consommation deviennent des marqueurs sociaux si décisifs qu'ils trompent la police. Le crédit masque l'être. Et c'est tout naturellement que cette confusion possible inquiète la bourgeoisie, qui se souvient de 1848 et qui, vivant désormais séparée de la classe laborieuse, la fantasme davantage :

Le sentiment bourgeois d'anxiété et d'insécurité dans le milieu du spectacle est palpable. L'anxiété en particulier reflétait la montée d'un sens nouveau de distinctions des classes basé sur la consommation et les apparences plutôt que sur les relations de production. Les classes sociales se distinguaient plus que jamais, le masque était maintenant devenu plus important que la réalité, la vie quotidienne imitant les mises affichées au bal masqué ou pendant le Carnaval. « Les robes marchent sur les visages, les paysages sur les sentiments », écrit Goncourt.⁸¹

Quelles sont les conséquences de cette accélération de la concentration du capital pour les domestiques ? Il faut en retenir trois principalement : la transformation du rapport entre travail humain et produits de consommation, la transformation de l'espace et du travail domestiques, et la peur sociale née de la polarisation des classes.

Le fétichisme de la marchandise et l'entrée dans une première société de consommation ont tendance à occulter le travail humain, de plus en plus dissimulé et déconsidéré. Les domestiques, qui travaillent au foyer, jouent désormais un moindre rôle symbolique dans la maison que l'accumulation des marchandises à la mode. Cette réalité sociale prend notamment la forme dans la fiction d'une opposition entre façade et intérieur de l'immeuble. Par ailleurs, le phénomène joue un rôle important dans l'accélération du renouvellement des domestiques dans un même foyer : le travail tendant à s'invisibiliser, les places sont de plus en plus précaires.

Ensuite, l'accès au crédit bancaire et à la consommation trace une seconde frontière, non plus géographique mais économique, entre les classes. Le Paris moderne des boulevards et des grands magasins devient l'espace domestique de la bourgeoisie. Parallèlement, le foyer est un espace de plus en plus ouvert, transparent et audible aux occupants de l'immeuble notamment. L'arrivée des produits de consommation pour le foyer, notamment pour la cuisine et pour le linge, modernise les tâches domestiques sans que cela signifie nécessairement de les simplifier.

Enfin l'anomie sociale qui résulte de l'entrée dans une économie où les relations entre les classes disparaissent sous les relations entre produits fétichisés attise une peur sociale dirigée contre les classes laborieuses. Les domestiques, seuls représentants du monde du travail dans le foyer bourgeois, se prêtent tout naturellement à fixer cette inquiétude sociale.

⁸¹ David Harvey, *Paris, capitale de la modernité, op.cit.*, p. 345.

III Statut politique, statut juridique : droits et définition.

L'industrialisation du pays a transformé les rapports de classe, dont le salariat devient la norme. L'ouvrier devient la figure de référence du travailleur. La massification et la standardisation des biens transforment les habitudes de consommation. Cette révolution économique est bien sentie par les essayistes contemporains, qui de Lamennais à Blanqui s'attachent à décrire les transformations sociales auxquelles elle mène, voire prescrivent des politiques ou des utopies visant à en réguler les excès. Dans cette économie de la production, le service est difficile à comprendre et à penser. C'est d'autant plus le cas du service à la personne : faisant figure de résidu de la hiérarchie des ordres abolie par 1789, il ne manque pas d'apparaître comme un travail. Comment penser, réguler, et légitimer ce type d'activité ? Tout au long du Second Empire et de la Troisième République, les domestiques sont donc l'objet d'une réflexion politique difficile.

Si le XIX^e siècle marque la transition d'une hiérarchie sociale fondée sur la foi à une hiérarchie organisée par le salariat, les domestiques sont à la fois une survivance d'Ancien Régime apparemment anachronique et au cœur de la question de la réorganisation du travail.

Il n'est pas anodin que la Déclaration des Droits de l'Homme telle que l'établit la Constitution du 24 juin 1793 statue en son dix-huitième article :

Tout homme peut engager ses services, son temps, mais il ne peut se vendre, ni être vendu, sa personne n'est pas une propriété aliénable. La loi ne reconnaît point de domesticité, qu'un engagement de soins et de reconnaissance entre l'homme qui travaille et celui qui l'emploie.⁸²

Il s'agit bien de marquer une rupture nette avec le service aristocratique, en substituant le contrat à l'état, dans le droit fil du libéralisme qui anime cette Déclaration. D'autres lois et articles révolutionnaires aboliront la livrée ou le service de nuit, sans effets durables⁸³. L'effort du législateur s'inspire donc d'un égalitarisme qui tend à effacer les distinctions d'état.

Cependant, la Constitution du 5 fructidor an III (1795), si elle prend acte de cette abolition des distinctions ontologiques, rétablit une hiérarchie politique en précisant : « est électeur tout citoyen français, âgé de 25 ans, sachant lire et écrire, exerçant une profession, et payant une contribution directe ou foncière. » Or les gens de maison, hébergés par leur employeur, ne paient ni contribution directe ni contribution foncière. Maladresse de cette

⁸² Consultable sur le site du conseil constitutionnel : <http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-du-24-juin-1793.5084.html>

⁸³ Voir Marcel Cusenier, *Les Domestiques en France*, thèse, Université de Paris, 1912, p. 186-187.

Constitution révolutionnaire ? Il semble au contraire que la définition du corps électoral national prenne délibérément le parti d'écartier les individus vivant ou travaillant sous une dépendance trop directe de leur employeur, censée les priver d'opinion propre⁸⁴. C'est un héritage de la définition antique de la citoyenneté républicaine, pour laquelle l'indépendance économique détermine l'indépendance politique et donc la capacité à former un jugement.⁸⁵ Elle agit comme un juste milieu entre une conception radicalement libérale qui exclurait du vote tout individu économiquement dépendant et une conception oligarchique voire aristocratique qui limiterait trop drastiquement le corps des électeurs.

Il faut souligner également l'exclusion de droit de toutes les femmes. Selon l'historienne Françoise Mayeur, environ 75% des femmes de la moitié septentrionale de la France savent lire et écrire.⁸⁶ Or c'est dans cette population que se recrutent les domestiques parisiennes. Si le taux d'alphabétisation est vraisemblablement moindre chez les classes populaires et à la campagne, il est remarquable que les domestiques parisiennes savaient dans une forte proportion lire et écrire, condition exigée des hommes pour être électeurs. Seuls leur sexe et leur état professionnel les excluent donc du corps électoral. Leur opinion est donc à double titre illégitime.

1848, qui pourtant revient sur nombre de ces exclusions ontologiques, ne remet pas en cause ce privilège masculin : alors que les esclaves noirs sont du jour au lendemain affranchis, citoyens, et pourvus du droit de vote, les femmes, quoique actives dans le mouvement révolutionnaire, en restent privées⁸⁷. Les débats au sujet de l'admission des hommes domestiques dans le corps électoral défrayent l'Assemblée constituante. Car si 1848 a bien institué un suffrage masculin véritablement universel car sans conditions de ressources, son problème principal est de s'accommoder du salariat, et *a fortiori* du service : est-ce un travail ? Est-ce une aliénation aux plus riches ? Les domestiques reçoivent finalement le droit de vote, mais sans être éligibles. Ils ne peuvent pas non plus être jurés au tribunal, ce que le juriste Rémy Dubois commentera ainsi encore en 1907 : « Cette mesure se conçoit aisément, car il est nécessaire que le juré jouisse d'une entière indépendance, et soit à l'abri de toute espèce d'influence »⁸⁸. Jusqu'au XX^e siècle, le domestique est donc considéré comme dépendant, sous

⁸⁴ Selon Pierre Rosanvallon, « Le seul vrai débat de l'époque touche à la définition du domestique. Compris au sens le plus large, il englobe en effet toutes les personnes employées au service du maître (...) », *Le Sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992, p. 124.

⁸⁵ Voir John G. A. Pocock, *Politics, Language and Time : Essays on Political Thought and History*, New York, Atheneum, 1971 et Philip Pettit, *Républicanisme. Une théorie de la liberté et du gouvernement*, Gallimard, 2004 [1997].

⁸⁶ Voir Françoise Mayeur, *L'Éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Hachette, 1979.

⁸⁷ Voir Michel Offerlé, « De l'autre côté des urnes, Français, Françaises, indigènes, 1848-1930 », dans P. Favre, J. Hayward et Y. Schémeil (dir.), *Être gouverné. Études en l'honneur de Jean Leca*, Presses de Sciences Po, 2003, p. 73-90.

⁸⁸ Voir Rémy Dubois, *De la condition juridique des domestiques*, thèse de doctorat, Lille, H. Morel, 1907, p. 131.

influence, et son opinion comme surdéterminée. Il est remarquable que ce déterminisme ne considère pas les professions salariées de la même manière, et cette distinction qui semble aujourd'hui illégitime met en évidence la difficulté à penser le service au même titre que le salariat.

Outre l'accès au suffrage, l'évolution du droit des domestiques traduit également cette difficulté à le penser comme travail. Les droits des domestiques sont dans l'ensemble plus faibles que ceux de l'ensemble des salariés. L'âge, la maladie ou la grossesse sont des causes de renvoi légitimes par l'employeur, parce qu'ils nuisent objectivement au service. En outre, le droit du travail exclut souvent les domestiques par omission : lorsqu'est créé en 1874 le corps des Inspecteurs du Travail, ceux-ci ne sont pas habilités à pénétrer le domicile privé de l'employeur. Les domestiques, dont le lieu de travail est le domicile privé, ne sont ainsi pas accessibles à ces fonctionnaires. Cela leur nuit d'autant plus que les lois ont tendance à accorder plus de valeur à la parole du maître qu'à la leur⁸⁹. De la même manière, les lois républicaines de 1898 sur les accidents du travail et de 1900 sur la limitation de la journée à onze heures ne s'appliquent pas à eux. Et le tribunal des Prud'hommes, créé en 1806, ne leur sera ouvert qu'en 1957. Dans le même moment, la servante est donc à la fois incontournable pour la famille bourgeoise et exclue des lois, moins par déni de démocratie que par omission.⁹⁰ La double exclusion, du monde des bourgeois et du monde des travailleurs, est manifeste : si la loi continue d'exprimer une nécessaire protection de ces classes laborieuses par leurs supérieurs sociaux, la solidarité de classe et les acquis du syndicalisme ne les incluent pas.

Les domestiques de Paris sont en effet difficiles d'accès au syndicalisme. Isolés dans les foyers, logés sur place au contact de quelques camarades peu nombreux, il leur est difficile de s'organiser. Le contact direct avec l'employeur rend les confrontations dangereuses, d'autant que la rupture du contrat est facilitée par des lois défavorables. Quant aux syndicats ouvriers, ils ne se tournent guère vers ces métiers, considérés comme des sinécures. L'éloignement géographique des foyers politisés de l'Est parisien est également un obstacle. Ce n'est qu'en 1886 que la Chambre syndicale ouvrière se soucie de leur cas et admet les hommes domestiques dans ses rangs. Cette chambre syndicale édite un bulletin de liaison destiné aux domestiques : *Le Journal des gens de maison*. D'obédience plutôt réformiste, la publication propose des caisses de secours mutuels qui esquissent un début de protection sociale. Le premier Syndicat français des

⁸⁹ Article 1781 du Code Civil : « le maître sera cru sur son affirmation pour la quotité des gages, le paiement des salaires de l'année échue, et les acomptes donnés pour l'année courante. » Abrogé le 2 août 1868 : en cas de contestation, on doit recourir aux preuves de droit commun et faire intervenir un témoin. « Au cas où le domestique réclame la totalité des gains d'une année, soit entre 300 et 450 francs, il doit s'incliner devant les déclarations de son maître. »

⁹⁰ Voir Jacqueline Martin-Huan, *La Longue Marche des domestiques en France, du XIX^e siècle à nos jours*, *op. cit.*

gens de maison, créé à partir de cet organe, ne voit le jour qu'en 1902. Réservé aux hommes, il prône une morale et une hygiène plutôt conservatrice, voire prêche un paternalisme et un respect des maîtres qui ne tranche pas avec le discours bourgeois. Un autre syndicat, le Genêt, rassemble les domestiques en 1899 ; ses options sont si réactionnaires qu'elles seront à l'origine du terme « jaune » pour désigner les syndicats contre-révolutionnaires. Le groupe est largement alimenté par des troupes anti-dreyfusardes dont le Joseph du *Journal d'une femme de chambre* donne l'image. Quant au syndicat des employées de maison, il ne naît qu'en 1904, à l'initiative d'une religieuse de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris, sous le nom éloquent du Ménage⁹¹.

La conflictualité du service domestique s'avère donc faible à cette période, contrairement à la représentation que s'en font les classes supérieures. Louis Chevalier souligne ainsi qu'en dépit de leur participation relativement faible à la Commune de Paris⁹², la Troisième République voit se renforcer une vision des domestiques comme ennemis de l'intérieur⁹³. Ces représentations se propagent principalement par voie de presse, et singulièrement par le fait divers qui fait son miel de plusieurs affaires criminelles impliquant des domestiques⁹⁴.

Les domestiques constituent ainsi, du point de vue juridique, une forme d'impensé qui traduit une difficulté à saisir leur rapport à l'employeur, au salariat, et à la nation.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le choix de l'industrialisation du pays et la modernisation du capitalisme transforment les Français, dans leurs rapports de classe, les rapports entre les sexes, et jusqu'à l'organisation des foyers. Au cœur de ces bouleversements, l'ensemble professionnel et social que constituent les femmes domestiques, notamment parisiennes, concentre les problématiques de l'époque. Elles charrient les questions que tente de résoudre l'haussmannisation de Paris, qui est à la fois le produit de la modernisation scientifique, un facteur de la financiarisation du capital, et une révolution des modes de vie. Les bonnes forment alors une population qui devient *problématique* au sens de Lukàcs, et à travers laquelle peuvent être abordées les questions de transformation des subjectivités liées au Second Empire. Parler des domestiques, c'est donc viser le problème de la réorganisation du foyer, de la ville, et de la société, méditer sur la dissolution du corps social rêvé ou tenter de contenir les

⁹¹ Voir Joceline Chabot, *Les débuts du syndicalisme féminin chrétien en France, 1899-1944*, Presses universitaires de Lyon, 2003.

⁹² Entre 1639 et 2425 domestiques arrêtés selon Jacques Rougerie, *La Commune de 1871*, P.U.F., 2009. Le caractère arbitraire et précipité de ces arrestations ne permet guère de conclure à l'implication politique dans la Commune.

⁹³ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 360-361.

⁹⁴ Sur le traitement médiatique des domestiques criminelles, voir le chapitre 6.

débordements d'une classe travailleuse menaçante. En retour, il faut rappeler que la modernité correspond également à une transformation des subjectivités bourgeoises. Il faudra en tenir compte lorsque les auteurs, romanciers, journalistes, ou prêcheurs, décriront la situation des domestiques, et remarquer qu'ils en sont les employeurs. Car ce n'est peut-être pas tant la situation des domestiques elles-mêmes qui devient problématique que celle des populations dont les domestiques peuvent apparaître comme l'*exemplum* : les immigrés, les travailleurs, les femmes. Toutes les coordonnées sociales de ces groupes sont transformées. Si la figure des domestiques travaille l'imaginaire et l'idéologie bourgeoise à partir d'Hausmann, ce n'est pas que cette figure soit elle-même en crise, mais elle devient une image renvoyant à un faisceau de crises urbaines, sociales, et politiques que l'écrit prend en charge d'élucider.

Partie I : La servante, objet
d'avant-garde romanesque

Avant de se constituer comme un thème, la figuration romanesque de la servante se présente comme un instrument de conversion d'une problématique sociale en une problématique romanesque. Raconter le roman de la servante implique une prise de position dans le champ littéraire, qui prête elle-même à élucidation. Comme l'écrit Gyorg Lukács dans *La Théorie du roman*, « le roman est le seul genre littéraire où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'œuvre. »¹ Il importe donc de revenir d'une part sur la formation de cette éthique, particulièrement bouleversée par le changement de statut de l'écrivain et des lettres au XIX^e siècle ; et sur la constitution de cette éthique en problématique formelle et poétique d'autre part.

Pour cela, il convient de brosser un rapide portrait des auteurs. Il s'agira d'esquisser non seulement leurs trajectoires sociales, mais les relations qui les unissent, qu'elles soient d'émulation ou au contraire d'opposition. Se dessinent ainsi les champs de force qui régissent le monde littéraire et qui rendent pensables, novateurs, ou au contraire inaudibles certains modes de représentation. Pour cela, il convient de suspendre une lecture en termes d'autorité individuelle du scripteur sur son œuvre pour envisager une origine plus diffuse au texte. L'intention n'est pas de plonger l'œuvre dans un déterminisme qui suffirait à en rendre compte, mais au contraire de la sortir de la nécessité pour retracer le champ des possibles d'où elle émerge. Ces champs de force filtrent les problématiques historiques pour les constituer en points d'accroche narratifs voire en conflits romanesques.

Les cadres de perception des auteurs se construisent ainsi socialement, c'est-à-dire, entre autres, littérairement. Ils proposent une certaine vision du monde, compte tenu en particulier des dispositions dont ils héritent et de leurs prises de position sur la question sociale. Cette vision se convertit alors en outils romanesques. Acte de communication, le texte mobilise des catégories génériques qui programment sa propre réception. Cet encodage peut être interprété

¹ Cité et traduit par Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*, p. 33.

soit comme transparent, arrimant au texte une véritable charge discursive, soit au contraire comme laissant davantage d'initiative interprétative à son lecteur. Il faudra alors voir comment le texte dialogue avec sa propre intention rhétorique, en étudiant notamment les préfaces, qui l'explicitent sans constituer toujours un programme que respecte le cours du texte.

Au-delà de la question du genre littéraire, le parti-pris que constitue la servante manifeste des options qui se donnent à lire dans la disposition narrative de l'intrigue, dans les fonctions qui lui sont confiées. Ces fonctions de la servante dans le texte, fonctions symboliques ou narratives, manifestent le crédit accordé au sujet et la mission qui lui est confiée de prendre en charge un point de vue et un discours. Se donnera alors à observer la conversion de l'éthique du romancier en ethos fictif de la servante.

Chapitre 1- Le champ littéraire face à la servante

Afin de comprendre comment décrire la domestique peut constituer un instrument pour explorer et penser la société, il faut commencer par revenir sur les dispositions très variées des auteurs qui l'ont façonnée. Ces auteurs se répartissent en trois générations principales, qu'il convient d'aborder comme autant de champs de forces, émergeant les uns à la suite des autres, et au sein desquels le positionnement poétique relève également d'une prise de position éthique et éventuellement politique. En effet, au cours du second XIX^e siècle se cristallise l'opposition entre d'une part un regard sur le peuple issu d'un paternalisme traditionaliste, éventuellement aristocratique, catholique et à ce titre empreint d'un réel souci pour la question sociale, comme celui de Lamartine ; et d'autre part une compréhension à la fois plus bourgeoise, plus libérale, et plus moderne des rapports sociaux. Le personnage de la domestique devient la matière et l'instrument d'une réflexion et d'une transition entre une vision des relations fondées sur la fidélité et une conception plus contractuelle et matérialiste. Il importe donc de situer les auteurs dans leurs positionnements vis-à-vis des questions sociales, du problème de l'*autorité*, en particulier de l'autorité littéraire, positionnements qui peuvent être hérités d'un milieu social d'origine ou au contraire forgés sur une transgression à l'égard de cet héritage, notamment par le roman. Il convient également de mesurer l'écart entre le discours tenu hors travail littéraire par un auteur sur l'organisation sociale et celui qui se donne à lire dans ses romans. En outre,

ces prises de position peuvent varier au fil d'une carrière d'écrivain, mais aussi en fonction du statut public ou privé du discours, de l'interlocuteur, ou des circonstances historiques.

La première génération, celle de l'idéalisme missionnaire, est portée par la voix romantique de Lamartine et de ses émules. Sous le Second Empire, les frères Goncourt ouvrent la voie à une approche du récit romanesque tentée par les sciences, et qui sera celle des naturalistes, avec autour de Zola Maupassant et Huysmans. Parallèlement, Flaubert se situe à égale distance de l'art pour l'art et du réalisme incarné par Champfleury. Enfin, les jeunes naturalistes, dont Mirbeau, deviendront les porte-voix d'une génération fin-de-siècle inspirée par des réactionnaires comme Barbey d'Aurevilly, et marquée par la problématique de l'Affaire Dreyfus.

Tous ces auteurs se distinguent par les idées qu'ils affichent, leurs opinions politiques, leurs prises de parti, et le poids qu'ils leur accordent. Certains abordent la littérature comme directement subordonnée à un combat éthique : c'est le cas par exemple pour Lamartine, défait à l'élection présidentielle deux ans avant de publier *Geneviève*. Mais une perspective sociologique relève également l'écart de leurs positions sociales, de leurs origines et de leur légitimité dans le champ littéraire, qui contraint partiellement les possibles qui s'ouvrent à eux. Pourtant, tous ont convoqué ce personnage de bonne dans leurs récits, qu'il s'agisse de romans, de contes, ou de nouvelles. Ils garantissent ainsi une certaine continuité de la présence de ce personnage jusqu'alors très discret en littérature ; mais ils mettent également en évidence sa plasticité, loin de l'emploi stéréotypé que le théâtre par exemple a pu continuer d'exploiter.

Il faut donc revenir sur la somme des influences sociales, éventuellement contraires, qui entourent la rédaction des œuvres afin de dégager, au-delà d'une apparente mode ou récurrence du personnage de bonne, la singularité du positionnement de chacun, la polyvalence du personnage et sa valeur opératoire dans le cadre d'une élucidation du social.

I La génération de l'idéalisme missionnaire : Lamartine et Louise Colet

Le romantisme s'est construit sur l'idée décisive de la personnalité spécifique de l'écrivain, homme éclairé à la fois hors de la société et en communion avec elle du fait de sa sensibilité supérieure capable d'exprimer les maux de sa génération². Et un regard rétrospectif sur 1789 aime croire que la Révolution française a bien été le fruit de la pensée et des discours

² Voir Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Armand Colin, 2004.

mobilisateurs des Lumières. Tout se passe comme si les discours avaient engendré les actes³. Si l'efficacité des textes paraît avérée, elle implique une responsabilité des écrivains. Autour des journées de février 1848, cette vision évolue vers la formulation d'une mission sociale et politique des hommes de lettres. La responsabilité est devenue explicitement politique et même institutionnelle, d'où l'implication, plus ou moins précoce et active, des George Sand, Victor Hugo ou même dans une moindre mesure Charles Baudelaire dans l'agitation révolutionnaire de février. L'action politique d'Alphonse de Lamartine de février à juin 1848, sa candidature à la première élection présidentielle, soulignent cette inflexion dans la vision romantique du poète :

Le poète n'est plus l'esprit qui rêve et prie ;
Il a la grosse clef de la Conciergerie.⁴

écrivira cinq ans plus tard Hugo dans *Châtiments*. Il s'agit en effet de transformer la mission de représentation symbolique du peuple en mandat républicain tout à fait institutionnel, formel, et hors du monde des lettres. L'ambition est également de porter la voix de sa génération comme Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle*. Si l'échec retentissant de Lamartine, battu par Louis-Napoléon Bonaparte, a pu faire passer sa candidature pour peu sérieuse, il serait expéditif de mésestimer ce qu'elle représente de nouveau dans la relation que l'ethos de l'écrivain entretient au public en tant que Nation française. Et ce d'autant plus que malgré sa destitution du pouvoir, Lamartine compte sur l'écriture pour maintenir sa relation avec un public quand bien même celui-ci n'est plus un électorat. Il fait paraître en 1850 un roman en prose, *Geneviève, histoire d'une servante*, qui non seulement est le premier roman français à choisir pour héroïne éponyme une domestique, mais qui se revendique de cette conception à la fois missionnaire envers le peuple et mandataire de sa volonté politique.

A/ Trajectoire et positionnement de Lamartine.

Alphonse de Lamartine, né en pleine Révolution française, n'a pas connu l'Ancien Régime. Aristocrate de bonne origine, il est propulsé par la publication et le succès des *Méditations poétiques* en 1820. Ce recueil marque la conjonction la plus représentative de la poésie lyrique romantique et du soutien à la branche royale légitime. Lamartine a contribué avec Hugo

³ Voir Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution*, Éditions du Seuil, 1990.

⁴ Victor Hugo, *Châtiments*, I, 11, [s.n.], Genève, 1853, p. 51. Le recueil ne gagne l'article pour s'intituler *Les Châtiments* que dans ses rééditions.

et à la suite de Chateaubriand à constituer l'ethos d'un poète que sa sensibilité d'exception rapproche de manière presque mystique des sentiments du peuple. Cet ethos est également marqué par son désintéressement, son indifférence à l'argent, sa pureté morale et un sens du dévouement sacrificiel pour la nation. Le recours à la poésie lyrique en est le signe. Académicien, il appartient aux cercles consacrés, reconnus et officiels, au moment où naît à Paris le mouvement de la bohème. Or cette reconnaissance institutionnelle est le support d'une carrière politique : Lamartine est député depuis 1833. La démarche n'est pas neuve, Chateaubriand également a été ministre, et beaucoup d'aristocrates légitimistes trouvent dans les mandats électoraux le moyen de *représenter* le peuple comme l'entendait l'Ancien Régime. Il serait donc trop rapide d'interpréter son investissement en politique comme un moyen de se rapprocher du peuple et d'abolir les distinctions sociales. Jamais Lamartine ne souhaite revenir sur la division des états sociaux. Bien au contraire, il incarne le type d'une aristocratie sociale qui regrette l'Ancien Régime parce que l'aristocratie y protégeait le peuple. Cependant il se distingue des contre-révolutionnaires et des conservateurs en ce qu'il étudie très sérieusement l'économie et les différents rapports que son mandat met à sa disposition sur la situation de son pays. Il s'intéresse de près, comme il en rend d'ailleurs compte dans la préface de *Geneviève*, aux travaux de Frédéric Bastiat, économiste libéral et lui aussi député dans les années 1840. C'est qu'il s'agit selon lui de fonder un État stable, pérenne, adapté au monde moderne donc à l'abri d'une révolution. Lamartine incarne un courant aristocratique profondément social, celui de Claire de Duras⁵, qui deviendra le « catholicisme social » d'Albert de Mun à la fin du siècle⁶.

Il serait inexact de lire dans la conversion de Lamartine aux idées républicaines une réelle conviction démocratique. Cette conversion traduit surtout son sentiment du danger que représente la formation de masses prolétariennes misérables⁷, et en ce sens il compte d'abord parmi ses admirateurs Louis Blanc. Mais le socialisme dont il se revendique explicitement consiste plutôt en une charité publique et une philanthropie d'État qui permettraient de contenir les masses en limitant les aspects les plus criants de la misère : la mission que Lamartine se forge est empreinte de verticalité aristocratique. C'est pourquoi, en 1848, il devient l'adversaire acharné de Blanc, de Barbès et d'Albert, qu'il a tôt fait d'évincer du gouvernement provisoire. Dans ses *Souvenirs*, Alexis de Tocqueville, lui-même rallié à la République, rapporte l'animosité que suscite Lamartine chez les « honnêtes gens »⁸ : si sa naissance les rassure contre un retour

⁵ Renee Winegarten, « Woman and Politics : Madame de Duras », *New Criterion*, Nov 2000, n° 19 (3), p. 21-28.

⁶ Voir la thèse de Dominique Dupart, « Le Lyrisme démocratique de Lamartine : étude des discours politiques de 1834 à 1848 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [en ligne], thèses et HDR soutenues, mises en ligne le 1^{er} février 2009, consultées le 11 octobre 2017.

⁷ Voir Henri Guillemin, *Lamartine et la question sociale*, Gallimard, coll. La Palatine, 1973, chapitre IV, p. 201.

⁸ Alexis de Tocqueville, *Souvenirs*, Calmann Lévy, 1893, deuxième partie, chapitre VI « Mes rapports avec Lamartine », p. 162-172.

possible de la guillotine, ses propositions d'instaurer un impôt sur le revenu, d'augmenter considérablement le traitement des instituteurs et surtout de nationaliser les chemins de fer ont tout pour évoquer une menace sur la propriété privée. Lamartine apparaît donc à gauche comme traître aux ouvriers, qu'il a évincés du gouvernement, et à droite comme dangereux partageux.

S'il a tenté de parer au massacre des ouvriers en juin, ce n'est pas qu'il se solidarise avec leur vision mais qu'il pense que lui seul peut incarner cette équivoque : représenter le peuple pour garantir la pérennité des hiérarchies sociales. Lamartine serait-il cynique ? Il semble en tout cas que sa stratégie politique soit bien éloignée de l'image traditionnelle du poète nébuleux et malhabile en politique, image forgée à la suite de sa défaite électorale et empreinte du discrédit qui a pesé sur toute la génération de l'illusion lyrique. Sa position intenable le mène à une chute rapide, mais elle est également une matrice de discours : le parti de Lamartine n'étant clair pour personne, il est amené à se justifier, à légitimer ses décisions, à préciser sa vision politique sans cesse, et ses romans ne sont pas exempts de cette injonction à clarifier ses prises de position.

La figure de Lamartine porte donc à la fois une forte légitimité, et l'image d'une génération romantique dont février 1848 marque l'éclatant triomphe, et l'élection présidentielle de décembre le dépassement. Mais l'équivoque politique qu'il incarne, à savoir s'appuyer sur la République et les idées socialistes pour garantir précisément les institutions d'une irruption des ouvriers au sein du pouvoir, n'est pas sans conséquences dans sa conception des lettres et de leur rôle.

Elle marque en premier lieu sa conception de la figure du poète, de l'ethos digne de pratiquer la poésie. Henri Guillemin remarque ainsi le basculement de ses positions à l'égard des poètes ouvriers. Le mouvement des poètes ouvriers était largement animé et patronné par des dames du monde lettrées comme George Sand et Louise Colet. Lamartine les soutient d'abord, et affirme avec vigueur l'utilité et la gloire de ces poètes modestes :

On sait que Lamartine s'est plu, un temps, à couvrir d'éloges les artisans-poètes, les Reboul, les Jasmin et autres Savinien Lapointe. Dans sa nouvelle préface de *Jocebyn*, le 27 septembre 1840, il exaltait ces « pauvres ouvriers qui, après avoir limé le fer et raboté le bois tout le jour, s'enferment la nuit dans leur mansarde, et sentent, et pensent avec autant de nature et plus d'originalité que nous ». Plus tard, en 1859, écarté de la lutte politique, Lamartine parlera d'un autre ton et dira tout haut alors ce que les exigences de sa tactique l'obligeaient autrefois à taire ; on l'entendra railler ces « médiocrités rimées sur lesquelles des artisans, dépaysés dans les lettres, tentent trop souvent, sans génie et sans outil, de faire extasier leur siècle » ; cette « poésie des ateliers », ajoute-t-il, n'aboutit guère qu'à de pitoyables « avortements ». (*Cours familier de littérature*, t. VII, p. 304)

Mais avant 1848, il lui importait d'encourager ces doux rimeurs, auxiliaires trop utiles, prêcheurs bénévoles de soumission passive dans les

rangs des ennemis de la paix sociale ; les couronnes qu'il leur décerne, d'ailleurs, flatteront la classe ouvrière tout entière.⁹

La palinodie que Guillemin interprète comme une forme d'hypocrisie de Lamartine, changeant de discours entre 1840 et 1859, vient peut-être d'une transformation immense des circonstances politiques et biographiques de ces deux discours. Il n'en reste pas moins que l'exemple du rapport aux poètes ouvriers laisse penser que la position de Lamartine sur la poésie est homothétique de celle qu'il adopte en politique : il faut s'appuyer sur le peuple, lui concéder quelque reconnaissance, afin de se prémunir contre une haine qui ne peut que se déchaîner en révolution sanglante.

Dès lors, qu'en est-il de ses prises de position sur le rôle des lettres après sa chute en 1848 ? C'est singulièrement la parution en 1850 de *Geneviève, histoire d'une servante*, qui lui donne l'occasion d'un manifeste. Il y définit son rôle d'écrivain, se présentant non comme *dictator* déchu mais comme homme de lettres ; il y précise en outre la mission qu'il attribue à l'écrit : celle de s'adresser aux masses en les représentant. Cette mission, Lamartine l'expose de deux manières et en deux lieux dans *Geneviève*. D'abord dans la préface, qui prend la forme du récit autobiographique d'une rencontre avec une jeune ouvrière méridionale ; puis dans les premiers chapitres du roman même, où l'auteur se met à nouveau en scène à la rencontre de son personnage éponyme.

1- Préface de *Geneviève* : le mandat de Reine Garde.

C'est tout d'abord la préface au roman qui porte la formulation la plus explicite de la mission de Lamartine. Cette mission, le romancier s'en sent mandaté par la volonté populaire incarnée par Reine Garde, une couturière et poétesse à ses heures, qu'il dit rencontrer au cours d'un voyage à Marseille. Cette jeune admiratrice du poète, dont l'existence historique est attestée, vient chez lui de sa propre initiative et devise de ses goûts littéraires. Lamartine se montre bienveillant envers la jeune femme, empreint de condescendance aristocratique. Ils constatent ensemble qu'il n'existe que très peu de lectures s'adressant à la masse des humbles et les mettant en scène, reprenant implicitement l'argument classique selon lequel le sujet doit ressembler à son public. Lamartine décide alors d'écrire des romans qui s'adresseraient au peuple, ce à quoi souscrit la jeune femme, qui devient la dédicataire du roman.

⁹ Henri Guillemin, *Lamartine et la question sociale, op. cit.*, p. 215.

Le mouvement par lequel Lamartine construit son mandat d'écrivain populaire est double et redondant : d'une part, il fait porter au personnage de Reine Garde, personnage de jeune femme modeste et exemplaire, un discours très fidèle à sa propre vision historique ; d'autre part, il se met lui-même en scène comme recevant ce discours de cette jeune femme, et se mettant à son service. La redondance entre le discours formulé et le discours reçu est donc médiatisée par ce personnage, qui est d'ailleurs une ancienne domestique¹⁰ : Lamartine accepte de Reine Garde un point de vue qu'il lui rédige lui-même. Ce premier personnage de travailleuse sert donc de support et de légitimation à un discours d'édification populaire, qui suit plusieurs étapes.

Tout d'abord, les propos sont marqués par une vision verticale des classes sociales, montrées comme naturellement hiérarchisées. Comme le dit dès le début de son récit Reine Garde, « En Provence les nobles et le pauvre peuple, ça ne se méprise pas, au contraire ; les uns en haut, les autres en bas, mais tous de bon cœur sur le même pavé. »¹¹ C'est là le ton du bon sens, qui rappelle les fins conservatrices du républicanisme de Lamartine. On ne saurait formuler plus simplement le principe aristocratique. Or cette hiérarchie sociale idéalisée n'est pas sans conséquences dans le domaine de la lecture et des lettres, qui vont être le sujet de la réunissant Lamartine et Reine Garde. Celle-ci, racontant ses années de service, rapporte l'anecdote suivante au sujet de ses maîtresses :

Quand elles sortaient bien belles et bien parées pour le bal, et que j'étais obligée de les attendre souvent jusqu'à des deux ou trois heures du matin dans leurs chambres pour les déshabiller à leur retour, elles me disaient : « Reine, Reine, voilà un de nos livres qui t'amusera pendant que nous danserons. » Je le prenais, je m'asseyais toute seule au coin de leur feu et je lisais le livre toute la nuit, et puis quand j'avais fini, je le relisais encore jusqu'à ce que je l'eusse bien compris ; et, quand je n'avais pas bien compris tout, à cause de ma simplicité et de mon état, je leur demandais de m'expliquer la chose, et elles se faisaient un plaisir de me satisfaire.¹²

La « simplicité » et l'« état », c'est-à-dire la condition sociale, constituent un lectorat différent, moins capable, et qui a besoin de l'éclairage des classes supérieures pour comprendre. L'ordre aristocratique se trouve ici transposé au domaine de la lecture : la hiérarchie sociale recoupe une hiérarchie de compétence des lecteurs, lieu commun de l'élitisme culturel qui ne surprend guère venant de Lamartine et à cette époque, mais qui lui permet, placé dans la bouche de son personnage de servante, de justifier son rôle de missionnaire. La médiation de Reine Garde

¹⁰ Sur le passé de servante de Reine Garde, voir le chapitre 2.

¹¹ Alphonse de Lamartine, *Geneviève, Histoire d'une servante*, réédition Nelson, 1932 [1850], p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 19.

importe un discours politique dans le domaine des lettres, d'autant plus lorsque se pose la question d'un patrimoine littéraire fortement marqué par un propos politique :

C'est vrai, dit Reine, excepté *Robinson* et la *Vie des saints*, qu'est-ce donc qui a été écrit pour nous autres ? ... Ah ! il y a encore *Télémaque* et *Paul et Virginie*. Mais, cependant, *Télémaque* traite de la manière dont il faut s'y prendre pour gouverner un peuple, et cela ne nous regarde guère ; et ce livre a été écrit pour l'éducation du petit-fils d'un roi ; ce n'est pas notre état à nous, n'est-ce pas ?¹³

Il est remarquable d'entendre ici de manière explicite que « cela ne nous regarde guère » : la profession de foi antidémocratique est des plus limpides, et confirme l'originalité du positionnement politique de Lamartine, dont l'appartenance au parti républicain n'a jamais signifié les convictions égalitaristes. Suivant l'homologie du modèle de la lecture et du modèle politique, le peuple, c'est-à-dire la majorité de la population, ne peut être concerné par les élites mises en scène dans la plus grande partie des romans.

Cette conception a une conséquence immédiate : de même que le peuple n'est pas appelé à gouverner mais à être gouverné, de même il ne saurait occuper la place d'auteur, et ne peut qu'être le public d'un auteur. Ainsi lorsque Lamartine dit lire les vers que Reine Garde a écrits à son oiseau, il livre ce premier commentaire :

J'étais étonné et touché de ce que je lisais. C'était naïf, c'était gracieux, c'était senti, c'était la palpitation tranquille du cœur devenue harmonie dans l'oreille ; cela ressemblait à son visage modeste, pieux, tendre et doux ; vraie poésie de femme, dont l'âme cherche à tâtons, sur les cordes les plus suaves d'un instrument qu'elle ignore, l'expression de ses sentiments.¹⁴

L'éloge est ambigu, et rappelle ce qu'Henri Guillemin souligne de la position de l'auteur vis-à-vis des poètes ouvriers. La poésie n'est pas reconnue comme valable dans l'absolu : c'est une « vraie poésie de femme », le complément du nom suffisant à annuler le compliment. Le poète est touché par la recherche poétique, sans pour autant reconnaître le texte comme commensurable à sa propre production et c'est pourquoi il ajoute :

J'étais bien loin de lui conseiller d'imprimer encore un recueil de ses poésies, qui n'étaient, comme certaines eaux, bonnes à boire qu'à la source.
— Ah ! monsieur, s'écria-t-elle, que dites-vous là ? je n'y ai jamais pensé.
Moi, faire des livres !¹⁵

Comme ce sera le cas de Geneviève, Reine Garde se montre ici d'une modestie exemplaire et sa vertu consiste à ne pas se forger d'ambitions hors de sa classe¹⁶. Elle est donc vouée à

¹³ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶ Remarquons néanmoins que Reine Garde n'a pas toujours suivi le conseil de Lamartine, puisqu'elle a publié des poèmes au sein de l'anthologie de François Gimet, *Les muses prolétaires*, E. Fareu, 1856. Reine Garde : page 187

l'admiration des grands auteurs et au respect de gouvernements éclairés. Elle reprend docilement et avec admiration les opinions du grand homme, qu'elle semble devancer pour mieux les légitimer. Or c'est la personne de Lamartine qui opère cette jonction entre rôle politique et rôle dans l'économie des lettres. De même que Lamartine se montrait républicain pour défendre des positions philanthropiques, de même il devient auteur de roman afin d'alléger le déficit de lecture des petites gens. En cela, il ne fait que répondre à un souhait qu'il place de manière explicite dans la bouche de Reine Garde, attristée du manque de livres dont elle puisse être la lectrice : « Ah ! quand viendra donc une bibliothèque des pauvres gens ? Qui nous fera la charité d'un livre ? »¹⁷ À la modestie de la couturière répond donc la charité de Lamartine auteur. Si la rhétorique de justification du livre est habituelle dans la préface, elle se double ici d'un mandat populaire : non seulement Lamartine écrit pour donner au peuple des livres qui le concerneraient, mais il écrit aussi à leur demande. La « charité d'un livre » transpose ainsi la philanthropie catholique revendiquée par l'auteur en politique dans le domaine des lettres. Et la préface met en scène avec beaucoup d'insistance ce mouvement qui donne l'initiative fictive à Reine Garde, et présente le récit de Lamartine comme la réponse à une humble commande. L'auteur sollicité à mots couverts quoique fort lisibles par sa jeune admiratrice lui répond ainsi :

C'est vrai pourtant ! le peuple qui veut s'instruire, se distraire, s'intéresser par l'imagination, s'attendrir par le sentiment, s'élever par la pensée, va mourir d'inanition ou s'enivrer de corruptions, si on n'y prend garde. Il faut que la société s'en occupe, ou il faut que Dieu suscite un génie populaire, un Homère ouvrier, un Milton laboureur.¹⁸

Au plan de la fiction, Lamartine, ici personnage de Lamartine, se contente de reprendre le discours de son interlocutrice. Il y ajoute cependant une dimension morale, qui subordonne la lecture à l'impératif du *docere et placere*, donc à une exigence hétéronome d'édification morale. La formule du « génie populaire » est remarquablement ambiguë : s'agit-il d'un génie *d'origine* populaire, d'un ouvrier capable d'écrire à la manière d'Homère ? ou d'un génie *pour le populaire*, s'adressant à lui ? L'élitisme culturel de Lamartine, qui est celui de son époque, semble ici lui faire manquer l'objet qu'il recherche, au moment même où il lit la poésie écrite par une ouvrière. Il attend en effet d'un génie populaire qu'il vienne du peuple sans que ses écrits n'en portent la marque. Lamartine permet ainsi d'observer à quel point en 1850, si l'auteur s'interroge sur le rapport de la classe d'origine à la constitution d'un public, il est encore très éloigné de sa pensée de relativiser le goût et le bon goût, c'est-à-dire de prendre conscience de son propre

et suivantes.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

conditionnement social. C'est donc à un génie littéraire, appartenant nécessairement à la classe dominante mais prêt à servir le peuple, que revient naturellement d'écrire cette littérature populaire qui fait défaut et qui édifiera les classes travailleuses nouvellement alphabétisées. Et Lamartine insiste sur l'origine modeste du mandat qui lui est confié par Reine Garde :

Mais, selon vous, Reine, quelle serait la bibliothèque qu'il faudrait composer pour les familles de votre condition ? (...)
— Il faudrait les inventer, monsieur, car décidément ils n'existent pas dans la langue. Il y a des centaines, des milliers de livres pour vous ; pour nous autres, il n'y a que des pages ?
— Peut-être bien, lui répondis-je, que le moment de les écrire est venu en effet, car voilà que tout le monde sait lire.¹⁹

La littérature à écrire est donc relative à un public, qui exprime ici directement son désir, et à un moment historique. Si ce dialogue semble aujourd'hui peu vraisemblable du fait d'un certain aveuglement sociologique et d'une redondance dans l'insistance avec laquelle Lamartine définit sa mission, il est remarquable que l'auteur définit son travail d'écriture en des termes que Sartre, en 1947, ne reniera pas, à savoir que c'est en fonction de ceux *pour qui* l'auteur écrit, et dans une certaine situation, qu'il définit *ce qu'il* écrit. « Voilà que tout le monde sait lire » constitue effectivement une rupture, un moment historique qui transforme les mandats de l'écrivain. Le romantisme missionnaire de Lamartine prépare ainsi une évolution qui deviendra l'engagement intellectuel.

La préface de *Geneviève* constitue un manifeste implicite sur le lien entre roman et action politique. Elle prend la forme populaire d'un apologue mettant en scène l'auteur face à une jeune ouvrière, personnage réel mais qui pourrait bien être une allégorie de la volonté nationale. Celle-ci adresse deux demandes : celle d'une littérature accessible d'une part, et celle d'une littérature morale d'autre part. C'est ainsi que *Geneviève* se trouve justifié par un mandat populaire confié, sinon dans les urnes, du moins dans le texte à Lamartine.

2- Discours de légitimation et ethos du romancier dans *Geneviève*

Les premiers chapitres du roman redoublent le mandat populaire de la préface par une seconde mise en scène. Lamartine reprend le cadre de son roman en vers *Jocelyn* paru en 1836, dont il affirme qu'il raconte l'histoire véritable d'un de ses amis, et qu'une suite lui en a été demandée :

On m'a interrogé sur les détails accessoires du drame, sur les paysages, sur les personnages secondaires, sur le tisserand, sur l'évêque, sur l'ami, sur la

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

servante, sur le chien enfin, et sur les oiseaux ; on a voulu savoir d'où venait cette pauvre Marthe, et où elle était allée après la mort du curé, et si Marthe était son vrai nom, et si sa bonté et son dévouement pour son maître n'étaient pas une invention aussi du poète (...). J'ai répondu vingt fois en causant ; voici l'occasion de répondre plus explicitement et à un plus grand nombre de curieux de sentiments.²⁰

Le mandatement reprend celui qui était mis en scène dans la préface par le truchement de Reine Garde : Lamartine écrit pour satisfaire un public qui le lui réclame. Alors que la préface mettait en scène la demande d'une forme, le roman en prose, ici l'auteur justifie le thème abordé. Il raconte donc l'histoire de Marthe, prénom qui évoque la servante de Jésus²¹. Elle serait en réalité Geneviève, et son histoire se présente comme un récit dérivé de *Jocelyn*. Or ce récit commence par une métalepse, puisque Lamartine entre dans la vie de ses personnages : à la mort de « l'abbé D..., que j'ai nommé Jocelyn dans mes vers »²², événement qui clôt le roman de 1836, l'auteur séjourne chez lui afin de mettre en ordre ses affaires. Il vit seul avec la bonne de cet abbé, Geneviève, appelée Marthe sous sa plume dans *Jocelyn*, et changée en « une morte qui vit »²³ depuis le décès de son maître. « Telle était Geneviève »²⁴ clôt le second chapitre du roman. Si le prénom de Geneviève laisse immédiatement entendre qu'elle sera l'héroïne de la narration éponyme, Lamartine n'utilise pas cette présentation du personnage pour la prolonger par le récit de sa vie. Il consacre plutôt le troisième chapitre du roman à une dissertation politique, où il situe la seule référence explicite à son propre rôle en 1848 :

Aussi, pendant le peu de jours que j'ai passés au pouvoir, quand il a été question, dans les conseils de gouvernement, de donner ou de retirer le droit électoral aux domestiques, j'ai été loin d'imiter à leur égard le stupide rigorisme de la Convention, qui excluait du droit de citoyen et de suffrage les individus en état de domesticité ; législation brutale et aveugle, qui refaisait des esclaves là où la nature a fait plus que des hommes libres ; des enfants, des fils, des frères d'adoption. J'ai dit : Honorez le domestique, vous fortifierez la famille, ce pivot de toute démocratie morale (...).²⁵

La notion de « démocratie morale » éclaire l'équation qu'opère Lamartine entre son rôle de représentant politique, sa compétence morale, et sa légitimité à éduquer et gouverner le peuple. Une telle notion semble à même de réinvestir les valeurs aristocratiques dans les coordonnées d'un régime parlementaire, et dans celles du roman en prose.

Revenant à son récit, il met en scène sa cohabitation avec Geneviève, dont la vertu l'impressionne et à qui il demande de lui raconter l'histoire de sa vie :

²⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

²¹ Évangile de Jésus-Christ selon saint Luc chapitre 10, versets 38-42.

²² Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, p. 80.

²³ *Ibid.*, p. 83.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

— ConteZ-moi donc cela, puisque vous n'avez rien à faire, que j'ai fini de lire mon livre, et que nous avons une longue veillée devant nous. Je voudrais savoir l'histoire de tout le monde, lui dis-je en souriant ; car voyez-vous, Geneviève, l'esprit n'est qu'une grande curiosité comme la science. Il y a un enseignement, pour celui qui comprend, dans la vie de chacun.

— Mais je ne suis qu'une pauvre servante, et je n'ai jamais été autre chose : que voulez-vous que je vous dise ? Cela vous ennuerait comme le bruit de mes aiguilles de bas ennuie les enfants.

— Vous seriez la fourmi du plancher, le grillon de la cheminée, l'araignée de la poutre, que cela m'intéresserait, répondis-je.²⁶

Une des vertus de Geneviève est donc de refuser de prêter un intérêt à sa propre personne, comme Reine Garde refusait de publier ses vers. La comparaison qu'établit Lamartine avec « la fourmi », « le grillon », « l'araignée » n'a d'ailleurs rien pour repousser cette modestie ni placer son interlocutrice sur un pied d'égalité : les états sociaux sont respectés. C'est par obéissance qu'elle accepte de prendre la parole : « Je vous obéirai, monsieur, dit-elle en rougissant, si cela vous amuse. »²⁷ Elle mène à la première personne le récit de sa vie, jusqu'au bout du roman où la voix de Lamartine réapparaît explicitement comme telle. C'est donc un Lamartine mandaté par le peuple à travers Reine Garde et désireux d'offrir aux masses des récits édifiants qui, selon la fiction, transmet la parole à une travailleuse vertueuse, Geneviève. Lamartine subsume la voix populaire sous sa propre vision, tout en n'ayant de cesse de se mettre en scène dans une démarche de service envers les personnages populaires, eux-mêmes trop modestes pour revendiquer une parole autonome, et ne s'exprimant que pour obéir aux directives d'un chef bienveillant et cherchant à les édifier. La démarche de l'auteur est celle d'un ventriloque : elle façonne des personnages dans le but de leur faire porter son propre discours, mais munis de la légitimité démocratique reconnue au peuple et du crédit qu'une vision catholique et aristocratique accorde aux humbles et aux vertueux. Reine et Geneviève, ces deux domestiques, sont ici mises *au service* du discours de Lamartine, dans le but d'édifier un lectorat projeté comme modeste et populaire.

3- Un contre-modèle d'hétéronomie littéraire.

L'ambition de donner à lire aux masses ouvrières en leur offrant des romans qui les représentent n'appartient pas au seul Lamartine. Elle inspire également les professions de foi de la *Revue indépendante*, fondée par Pierre Leroux, George Sand, et Louis Viardot en 1841, et où interviennent Louis Blanc ou Proudhon. Ce courant assigne à la littérature une mission politique,

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

celle de l'art social. Lamartine est peut-être aiguillonné par ces émules contemporains, républicains, plus proches du peuple, et moins soucieux des hiérarchies. Sans le nommer, Lamartine pense sans doute aussi au succès retentissant des romans d'Eugène Sue, qui valent à leur auteur une gloire populaire considérable et un siège de député. Aussi l'ambiguïté du projet politique de Lamartine, qui s'appuie sur les républicains pour mieux freiner une révolution sociale, autorise-t-elle à soupçonner, derrière la profession de foi charitable affichée dans *Geneviève*, le désir de retrouver le succès des *Méditations poétiques*, en un versant populaire : il s'agirait d'écrire non plus un recueil de vers lyriques, mais un roman en prose ; non plus sur les sentiments élevés et exceptionnels d'une vocation mystique, mais sur la noblesse d'une femme du peuple ; de célébrer non plus la naissance du duc de Bordeaux, mais la beauté discrète des sentiments d'une âme humble. En d'autres termes, considérant la position de Lamartine dans l'échiquier politique de l'époque, et la stratégie qui le conduit à s'appuyer sur le peuple, le discours tenu par la préface de *Geneviève* pourrait être compris comme une forme de populisme littéraire, qui s'appuie sur le soutien des masses sans en procéder. L'écriture se montre spécialement subordonnée à des impératifs hétéronomes, dont le plus urgent est de regagner le soutien populaire qui a fait défaut en décembre 1848. Le retour en grâce ne se faisant pas sentir, Lamartine changera de position du tout au tout, par dépit sans doute, abandonnant dans ses derniers ouvrages les personnages populaires. C'est donc que Lamartine n'est pas encore *l'intellectuel* que seront Zola et ses successeurs : il n'intervient pas dans le champ politique au titre de détenteur d'une légitimité littéraire, mais au contraire, la légitimité des lettres repose sur un interventionnisme en faveur des plus pauvres.

Cette hétéronomie de l'écriture romanesque explique peut-être, en partie et malgré elle, la fortune du personnage de domestique dans le roman du XIX^e siècle. En effet, Lamartine crée à travers le personnage de Geneviève un type proche de *Pamela, ou la Vertu récompensée*, de Richardson, roman paru en 1740 et dont le succès a parcouru toute l'Europe. Comme Pamela, Geneviève devient domestique, ce que souligne le titre. Et comme Pamela, Geneviève subit l'assaut des séducteurs et la calomnie des envieux avec une imperturbable humilité. Elle sert de prétexte ou de support à une vision du roman, celle de l'édification des masses populaires, et à un ethos de romancier, celui du missionnaire aristocratique et social qu'est Lamartine. Cette mission et cet ethos deviendront des contre-modèles pour les générations suivantes : les romanciers modernes du second XIX^e siècle s'affirment contre cette mission d'édification et d'idéalisation, contre le paternalisme aristocratique de Lamartine et du romantisme avec lui, et contre le modèle du roman sentimental richardsonien. Le thème de la domestique apparaîtra alors tout naturellement comme le meilleur terrain pour manifester leur écart vis-à-vis de ce

modèle contesté, et affirmer, contre l'hétéronomie lamartinienne, leur propre indépendance. *Geneviève* marque donc l'histoire du traitement de la domestique au XIX^e siècle à titre de repoussoir, une quinzaine d'années avant que le sujet ne devienne un enjeu de luttes et de légitimation dans le champ des lettres.

B/ Louise Colet et la littérature sociale

Avant de prendre la forme d'un enjeu romanesque moderne, *Geneviève* a inspiré ses contemporains. La jonction qui s'y opère entre d'une part une réflexion sur les statuts sociaux relatifs des auteurs, des lecteurs, et des personnages, et d'autre part une vocation sociale confinant à une certaine hétéronomie se retrouve dans le courant de l'art social, qui projette les derniers feux d'un romantisme missionnaire laïcisé et républicain.

Louise Colet se situe dans cette recherche propre à l'art social de mettre les lettres au service de la cause du peuple, et recourt elle aussi, à la suite de Lamartine, au personnage de la servante. Elle incarne même une des principales voies de diffusion de la réflexion sur ce personnage, puisque parisienne, aristocrate de naissance, elle vit au cœur de la sociabilité littéraire romantique de son temps. Elle accueille chez elle Victor Hugo et Victor Cousin, elle prend part au conflit qui oppose Musset à George Sand dans *Lui*, et sa correspondance avec Flaubert offre à ce dernier de formuler ses principes esthétiques. Elle anime donc un réseau littéraire qui, loin d'être unifié dans ses conceptions et ses prises de position, n'en est pas moins un espace d'émulation.

Comme George Sand, Louise Colet patronne des poètes ouvriers : Pierre Dupont ou le goguettier Gustave Mathieu publient dans *L'Illustration*, avec un certain succès. Très marquée par les événements de 1848, elle admire Lamartine, dont elle épouse les idées sur le rôle des lettres dans le progrès social et l'édification du peuple. Son succès populaire valide apparemment son projet bien plus que les défaites électorales de son inspirateur. Or Louise Colet a lu *Geneviève*, et elle est convaincue par le projet que Lamartine y défend. Sa foi dans le pouvoir mobilisateur et édifiant de la fiction la guide notamment dans l'affirmation de ses convictions féministes. C'est pourquoi elle entreprend d'écrire *Le Poème de la femme*, une suite de six récits lyriques qui dresseront autant de portraits censés embrasser l'ensemble des conditions sociales des femmes. Les six parties s'intitulent dans le projet initial : « La Paysanne », « La Princesse », « La

Prostituée », « La Femme supérieure », « La Servante » et « La Bourgeoise »²⁸. Seuls trois de ces récits ont été écrits, et publiés entre 1853 et 1856, peu de temps après *Geneviève*. Dans cette suite d'états sociaux représentatifs, seule « la Servante » est une travailleuse, puisque « la Prostituée », elle, représente le crime et le monde illicite des bas-fonds plus que le labeur. Le travail demeure néanmoins secondaire dans l'aventure et le portrait de la servante Mariette ; la poétesse place au premier plan sa relation avec son maître, le pervers Lionel de Vernon, auteur et séducteur sous les traits duquel elle attaque Alfred de Musset. Il ne s'agit donc pas du récit biographique ou réaliste d'une bonne, mais d'un prétexte pour révéler les dessous de l'intimité d'un homme du monde et membre de sa société. La servante de Colet ne témoigne pas d'un effort de représentation réaliste des conditions du travail domestique de son époque et la forme dans laquelle le récit est mené, celle des décasyllabes, demeure celle des Romantiques du premier dix-neuvième siècle. Elle se situe cependant au carrefour d'une somme de relations interpersonnelles qui pèsent largement sur sa représentation : d'une part, l'histoire de cette servante a pour but d'accuser Alfred de Musset de manipulation et d'instrumentalisation des femmes ; d'autre part, elle permet à Louise Colet de prêter allégeance à Lamartine en reprenant son sujet et son projet d'un art social célébrant les vertus du peuple. Enfin, l'effet principal et non programmé de ce récit sera d'intéresser Flaubert à ce personnage de servante.

C/ Zulma Carraud : édification morale et entreprise moderne.

Au sein de ce courant littéraire qui mêle les derniers feux du romantisme à une réflexion sur la justice sociale, George Sand brille par ses réflexions sur la place des femmes, et notamment sur leur pouvoir dans la sphère domestique. Il est intéressant qu'elle ne se soit pas saisie du personnage de la domestique pour en faire un personnage principal, alors que plusieurs de ses romans traitent des travaux des champs ou de la maison. Le sujet est donc à la mode, sans dominer cette sphère de la vie littéraire. C'est une autre amie de Balzac, et habitante de Nohant, Zulma Carraud, qui s'en saisit en revanche en 1866 dans *Une servante d'autrefois*. Lettrée de province, mère de famille et philanthrope, Zulma Carraud vit entièrement à la marge des recherches littéraires d'avant-garde qui animent la capitale. Elle mène une vie humble et se dévoue aux plus modestes, qu'elle les soigne ou leur apprenne à lire. Ses romans s'imprègnent

²⁸ « La Paysanne » est publié en annexe à la *Correspondance* de Flaubert, éd. Jean Bruneau et Bernard Masson, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980, p. 945-963.

ce désir de célébrer la valeur chrétienne de charité et de préserver les vertus du foyer. *Une servante d'autrefois* s'ancre dans ce projet d'édification, les valeurs morales défendues appartenant au passé, à cet « autrefois » qui désigne en fait la période pré-révolutionnaire. Le roman est donc typique de ce que Bourdieu appelle un « vieillissement », c'est-à-dire que son projet littéraire est en 1866 d'arrière-garde²⁹. Sa vie provinciale la situe dans une périphérie artistique plus lente, au milieu du XIX^e siècle, à découvrir et à assimiler les propositions de l'avant-garde parisienne. Les provinces sont plus vraisemblablement le lieu des arrière-gardes artistiques, et *Une servante d'autrefois* en est une manifestation. Si le roman est édité par Louis Hachette boulevard Saint-Germain, et imprimé rue de Fleurus dans le VI^e arrondissement de Paris, il le doit à l'amitié de Balzac pour son auteure ; or ce quartier littéraire du demi-siècle de Balzac est dans les années 1860 passé à l'arrière-garde, l'avant-garde s'étant déplacée rive droite. Par ailleurs, ce roman conventionnel ne se situe pas dans la démarche d'explorer de nouveaux rôles pour le texte. C'est pourquoi s'il est postérieur à *Germinie Lacerteux* d'un an, il appartient bien à la génération précédente.

Les dispositions sociales de Zulma Carraud peuvent expliquer une des singularités de son récit. Contrairement à l'ensemble des auteurs qui s'intéressent au personnage de la domestique comme outil d'exploration de la société, Zulma Carraud vient d'une famille commerçante. Ses parents sont merciers à Issoudun, très aisés, et à la tête d'une affaire moderne. Zulma Carraud appartient donc à la bourgeoisie, et non à l'aristocratie, et qui plus est une bourgeoisie enrichie par le commerce, et au fait du fonctionnement d'une entreprise familiale moderne. Son expérience personnelle lui procure une conscience aiguë de la manière dont la prospérité ou la difficulté de l'entreprise pèsent directement sur l'organisation de la famille. Sa vision de la cellule familiale n'est donc pas empreinte de regrets aristocratiques ou de spéculation idéologique, elle vient d'une expérience de première main, elle-même largement conditionnée par la structure des échanges capitalistes. La domestique qu'elle met en scène dans son roman, Fanchette, s'en ressent : le personnage est bien montré comme la cheville entre le travail gratuit des membres de la famille-souche et le travail salarié, moderne, promu par le capitalisme au rang de modèle dominant. Ainsi :

Mme Sionnet était une vaillante femme, se donnant beaucoup de mal pour faire prospérer son commerce. Madelon, sa vieille servante, ne suffisant plus à tenir le ménage, elle lui avait donné pour aide Fanchette Madoré, petite fille de treize ans, dont les parents étaient dans une grande misère. Moyennant la

²⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000 [1992], « Deux modes de vieillissement », p. 243-259.

soupe le matin, le dîner de midi, et un sou par jour, l'enfant venait d'un soleil à l'autre et faisait tout ce qu'on lui donnait à faire.³⁰

Par ailleurs, le roman est marqué par une description énumérative des biens réunis dans la maison, du mobilier et en particulier des vêtements, jusqu'à la mention de leur prix comme lorsque « Zabeth avait une robe de gros de Tours bleu de ciel ornée de la fameuse valencienne à deux cents francs l'aune »³¹ où la compétence de la mercière Carraud se faire entendre.

Une servante d'autrefois présente donc plus qu'un récit promouvant les vertus de la famille, car celles-ci sont comme nous le verrons intimement liées aux vertus de l'entreprise capitaliste individuelle. En cela, aussi édifiant que le roman se donne à lire, il porte un discours fort différent de celui de Lamartine et de Louise Colet. Le regard porté sur la domestique, sur la question du travail, et sur les vertus à promouvoir, est bien situé autrement, marqué par l'appartenance à la bourgeoisie commerçante et par le rôle de femme au foyer.

II La génération du tournant de la modernité

La génération de l'illusion lyrique était marquée par les derniers feux d'un romantisme qui croyait fermement en sa vocation missionnaire et en la possibilité pour les textes de transformer l'ordre social. La génération qui lui succède est celle de la désillusion liée au coup d'État de 1851, et au cynisme du pouvoir et de la révolution industrielle. Elle voit s'opposer progressivement les tenants de l'art social et de l'art pour l'art, tandis que la valeur littéraire de l'efficacité et de la noblesse de sa mission bascule vers les valeurs esthétiques dégagées d'ambition externe. Le regard qu'elle jette sur les structures sociales est un regard de plus en plus désabusé, et cette attitude esthétisante, qui consacre l'autonomie du champ littéraire, est en même temps un refuge face au cynisme du monde contemporain. Mais le monde des lettres n'en est pas pour autant détaché de la société, au contraire ; il entretient avec l'ensemble du Second Empire, et en particulier avec le champ du pouvoir politique, des relations qui sont parfois déterminantes pour la composition des œuvres. Comment le personnage de servante, au sein de ce courant apparemment détaché du questionnement directement politique, voire qui définit ses aspirations contre ce questionnement, va-t-il être utilisé ? Il faut s'intéresser aux conditions sociales de l'élaboration des œuvres, et en particulier au discours tenu par les auteurs, pour apercevoir que

³⁰ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, Hachette, 1866, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 65.

c'est précisément parce qu'elle est *a priori* un sujet réaliste que la bonne peut servir à manifester un nouveau type de rapport à la représentation du réel.

A/ Les Goncourt ou le parti de ne pas prendre parti

L'histoire littéraire, notamment depuis Gustave Lanson, a considéré Baudelaire comme le chantre de cet âge qui se détourne d'une vision prophétique voire messianique de l'auteur pour se retrancher dans une recherche formelle et esthétique³². Or, Baudelaire publie en 1857 dans *Les Fleurs du mal* un poème écrit plus tôt, avant 1844 : « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse... » Le poème est généralement interprété au regard d'une inspiration autobiographique, comme une adresse à la mère au sujet de Mariette, la bonne de Baudelaire qui le choyait étant petit. Et c'est là un indice précieux, très éclairant au sujet des Goncourt, du rôle symbolique important de la bonne pour les bourgeois que sont les auteurs : avant d'être leurs employées, leurs bonnes les ont souvent élevés, notamment dans leurs plus tendres années. À cet égard, la jalousie de la mère est révélatrice du lien affectif important, et de la répartition des fonctions maternelles entre mère et servante pour la plupart des enfants de la grande et de la petite bourgeoisie. La figure de la servante est donc représentée de manière connotative dans ses rapports de pouvoir, mais la dénotation porte sur l'ambivalence des sentiments et la fascination toute baudelairienne pour la mort³³. Elle incarne à ce titre une époque de regrets du passé, de nostalgie, mais aussi une forme de mauvaise conscience.

Ces éléments nourrissent une réflexion qui sans être aussi directement politique que celle de Lamartine n'en est pas moins sociale, voire sociologique avant l'heure. Quelques mois avant *Une servante d'autrefois* de Zulma Carraud paraît un roman de Jules et Edmond de Goncourt qui lui

³² Cette interprétation est celle de Sartre, Bourdieu, Charle et Sapiro, mais a été contestée notamment par Anthony Glinoe dans « Romantisme *vs* autonomie. Notes sur un déclassement », dans R. Grutman (dir.), *Quels XIX^e siècles ? Considérations inactuelles Les Cahiers du XIX^e siècle*, n° 2, 2007, p. 37-48.

³³ Une autre lecture serait également possible, qu'il faut risquer avec prudence. La servante au grand cœur partage avec d'autres femmes des *Fleurs du mal* d'incarner la nostalgie d'une époque passée, douce et révolue, comme le personnage du sonnet « À une passante ». Elle est également un des rares personnages populaires du recueil à être représenté de manière méliorative. Incarnerait-elle une allégorie de la République, passée, perdue, « au grand cœur » généreux pour les humbles et vis-à-vis de qui le poète exprime des regrets (« Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse ») ? Il serait trop rapide de forcer l'interprétation dans le sens d'une lecture directement politique ; néanmoins, un sous-texte marque le souci de la question sociale, identifiant les plus modestes et les plus mal lotis aux morts par l'intermédiaire de la servante disparue. En cela Baudelaire satisfait bien à son désir de créer, par l'antithèse, des contrastes qui assouplissent les valeurs, sociales ou esthétiques, dominantes. La jalousie de la mère à l'égard de sa bonne montre que, comme les états sociaux, le beau et le laid, le vivant et le mort ne sont pas des catégories éanches. Voir Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herxén*, trad. Guy Petitdemange et Patrick Charbonneau, Payot, coll. Critique de la politique, 1996.

aussi raconte l'histoire d'une domestique. Les deux frères reprennent le sujet que Lamartine avait traité quinze ans plus tôt, l'histoire d'une bonne, et se situent dans une perspective d'avant-garde et une recherche plus moderne qui appartiennent à la génération littéraire suivante. Il s'agit de *Germinie Lacerteux*, paru chez Charpentier en 1864.

À cette date, les frères Goncourt occupent une place singulière dans le champ du pouvoir et dans le champ des lettres, qu'il faut comparer à celle de Lamartine quelques années plus tôt. Romanciers reconnus, ils sont à la fois proches du pouvoir politique, et ont garde de n'en fréquenter que la branche la plus rebelle au style conventionnel du Second Empire. Ils laissent à Octave Feuillet ou Cabanel de fréquenter le cercle de l'impératrice Eugénie aux Tuileries, d'organiser ses loisirs et de prescrire son goût à Compiègne, tandis qu'eux animent le cénacle de la princesse Mathilde Bonaparte, nièce peu austère de Napoléon I^{er}. Ils occupent donc une position minorisée au sein des puissants, dont le caractère périphérique n'est que tout relatif, mais qui leur permet de revendiquer leur marginalité au sein même des cercles institutionnels. Aussi proche soit-elle du pouvoir politique, cette position les autorise d'ailleurs à affirmer à plusieurs reprises, et très sincèrement, leur défiance à l'égard du pouvoir politique et l'indépendance de leur jugement. À quelques années de distance, leur positionnement vis-à-vis du pouvoir politique est donc très différent de celui de Lamartine, qui, lui, a non seulement justifié l'intérêt du poète pour le pouvoir, mais l'a exercé comme député puis de manière hégémonique pendant les premiers mois de 1848.

Éclectiques et élitistes, les Goncourt fréquentent les cercles des puissants où ils influent sur la formation du goût, tout en recevant dans leur propre Salon la plus grande partie des nouveaux entrants dans le champ artistique qui revendiquent une révolution esthétique. Les deux frères s'inscrivent ainsi au cœur de la sociabilité littéraire de leur époque, et nouent des amitiés avec Gautier, Flaubert, ou Huysmans. Cette manière de pratiquer les échanges par des rencontres au Salon, dans des cercles et cénacles à la fois étroits et souvent renouvelés, marque encore une différence de poids dans l'élaboration du goût par rapport à Lamartine. Ils tiennent pour un retour à un mécénat des lettres à la manière du XVIII^e siècle, et ne cherchent en aucun cas de légitimité populaire ou de mandat démocratique à leur œuvre³⁴. Tout se passe comme si l'échec de la République, sensible dans le *Geneviève* de Lamartine par le rappel nostalgique de la foi de l'auteur dans le peuple et sa recherche d'un mandat démocratique, avait abouti au désintéressement voire à la réprobation des Goncourt à l'égard de l'engagement politique, qu'il s'agisse de briguer des fonctions électives ou même de prendre position. La désillusion de 1848 passe par les filtres

³⁴ Une partie de leur œuvre est ainsi consacrée à un éloge nostalgique du XVIII^e siècle et de l'Ancien Régime : *Histoire de la société française pendant la Révolution* en 1854, *Histoire de Marie-Antoinette* en 1858. Edmond de Goncourt fera publier en 1887 *La femme au dix-huitième siècle* et l'année suivante *Madame de Pompadour*.

des structures du champ littéraire, et joue sur les perceptions des Goncourt, les détournant de la prise de parti pour rendre licite un pur retranchement artiste sur les valeurs littéraires. Il ne faut donc pas déduire du choix de leur sujet dans *Germinie Lacerteux* une option républicaine.

Et pourtant, il ne conviendrait pas de conclure hâtivement à un schéma binaire dans lequel les Romantiques seraient des révolutionnaires, et les modernes désinvestis de tout enjeu de pouvoir. La prise de parti semble plutôt se déplacer et se transformer, y compris à l'insu des auteurs. Si les Goncourt ne souhaitent pas exercer le pouvoir politique, leur pratique du Salon contribue à structurer le champ littéraire en définissant des camps et des prises de position communes. Leur proximité avec la princesse Mathilde leur donne voix même indirectement aux nominations, aux récompenses, ou à tout le moins aux préférences des plus puissants. Le prix qui porte et fait connaître leur nom aujourd'hui est l'emblème de l'élaboration d'une échelle de valeurs autonome, à la fois indépendante du pouvoir politique et du marché. En ce sens, ils n'agissent plus directement sur le pouvoir physique, comme Lamartine appelant Cavaignac à Paris, mais construisent un pouvoir symbolique décisif, qui décerne des distinctions rendues efficaces par la croyance qu'elles forgent. S'ils se défendent donc d'agir dans le champ politique, ils n'en prennent pas moins parti dans un système symbolique qu'ils ont contribué à constituer.

Ce positionnement construit donne à interpréter deux des traits principaux du travail des Goncourt, visibles dans *Germinie Lacerteux* : une méthode, celle de l'enquête, de la note sur le vif et du document humain, dont témoigne notamment le *Journal* ; et une thématique, celle qui anime leurs romans : la question des basses classes, de la misère, et des milieux sociaux les plus faibles. Ceux-ci sont explorés grâce à des personnages de femmes : *Germinie Lacerteux* succède à *Sœur Philomène* (1861) et à *Renée Mauperin* (1864). Les trois romans explorent trois milieux en suivant l'itinéraire de personnages éponymes. Les titres de romans portent en eux-mêmes une vision de la mission romanesque : s'attacher à l'étude d'un personnage en portant un regard qui cherche la neutralité de l'état-civil. Claude Duchet a montré que le titre de *Madame Bovary, mœurs de province* de Flaubert, paru en 1857³⁵, efface le prénom et le nom de l'héroïne éponyme pour ne lui laisser que son identité sociale, c'est-à-dire son nom d'épouse précédé de son titre, tous deux la rattachant à son mari³⁶. C'est le personnage tel que le voit la société qui l'entoure que nomme Flaubert dans son titre. Les Goncourt en revanche adoptent une démarche qui revendique davantage d'objectivité : le prénom et le nom sont propres, singuliers, et ne laissent apparaître ni personnages homonymes, ni époux qui absorberait l'identité de ces célibataires. L'intrigue de

³⁵ Claude Duchet, « Discours social et texte itاليque dans *Madame Bovary* », dans Michael Issacharoff, dir. *Langages de Flaubert*, Lettres Modernes, 1976.

³⁶ Les deux premiers chapitres du roman font apparaître plusieurs personnages portant ce même nom : la mère de Charles, sa grand'mère et sa première épouse. Lorsqu'Emma Rouault devient Madame Bovary, elle hérite donc d'un nom déjà utilisé et bien peu singulier.

Renée Mauperin repose d'ailleurs sur l'opposition au désir de son frère de changer de patronyme. Cette posture d'objectivité, celle de l'état-civil ou de l'enquête de police, est aussi celle de l'étude clinique des patients. À cet égard, l'absence de sous-titres dans les romans des Goncourt marque le refus de céder à l'usage de l'époque qui introduit l'intrigue en livrant un point de vue partiel sur le personnage. La manière dont les Goncourt abordent leur *Germinie Lacerteux* est donc fort différente de ce que Lamartine proposait d'emblée dans sa *Geneviève, histoire d'une servante*, où le prénom sans patronyme isolait le personnage de son état social pour se focaliser sur sa singularité et son exemplarité à la manière d'une hagiographie.

Le recours au personnage de la servante a ainsi des motivations et des usages extrêmement différents chez les Goncourt et chez Lamartine. Les Goncourt présentent leur récit comme une étude de cas, comme un document humain, alors que le roman de Lamartine revendiquait dès la préface son utilité sociale. La modernité de la démarche des Goncourt réside précisément en ce que l'étude d'un personnage de condition modeste est *a priori* un sujet politique, et qu'eux se refusent explicitement à prendre parti politiquement. Puisque leur prise de position s'effectue strictement dans le champ littéraire et symbolique sans viser de portée pratique, choisir un personnage au sujet duquel le public attend un discours politique est une manière de décevoir délibérément cet horizon ; et cette stratégie qui contrarie le public affirme en même temps le transfert de la revendication de *représentation* du peuple dont se prévalait Lamartine au *mode de représentation* romanesque. De même que Manet a peint quelques mois plus tôt dans *Olympia* une prostituée sans mise en scène sentimentale, sans l'habiller d'un sens moral ou édifiant, et en exhibant plutôt la crudité du regard et de la représentation, de même les Goncourt choisissent précisément le sujet édifiant de la bonne qu'avait traité Lamartine pour travailler à un nouveau réalisme dégagé des exigences externes de l'art social ou de la revendication de légitimité démocratique.

1- Préface de Germinie Lacerteux

C'est sans doute contre ces exigences politiques et pour prendre le contre-pied d'un horizon d'attente formé notamment par Lamartine que les Goncourt écrivent la préface de *Germinie Lacerteux*. Cette préface explicite autant qu'elle dissimule paradoxalement les prises de position des auteurs. Elle s'ouvre en effet sur une revendication de vérité qui est commune à d'autres romans réalistes : « Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. »³⁷ Il est toutefois frappant de prendre de front le public, là où Lamartine revendiquait de le combler,

³⁷ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, éd. Nadine Satiat, GF Flammarion, 1990 [1864], « Préface », p. 55.

indice de ce que la distinction passe désormais par un certain désintéressement vis-à-vis du succès – désintéressement dont ils contribuent ici à faire une valeur et dont l'affirmation peut paradoxalement être une cause de succès³⁸. Les Goncourt précisent par la suite ce que signifie la « vérité » dont ils se revendiquent : « ce livre vient de la rue »³⁹, « [Que le public] ne s'attende point à la photographie décollée du plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'Amour. »⁴⁰ La revendication de la clinique comme esthétique montre tout l'écart qui sépare les Goncourt de l'idéalisme. La clinique représente en propre le modèle d'un regard objectif et dégagé de toute partialité. La préface ne manque cependant pas d'ambiguïté, puisqu'elle adopte aussitôt après ces revendications d'impartialité un tour plus politique :

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, 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 qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir.⁴¹

La tournure est particulièrement ambiguë, puisque dans cette suggestion du « droit au roman » pour les plus humbles, les Goncourt ne laissent pas entendre s'ils parlent des lecteurs du roman ou de son objet : les « basses classes » ont-elles donc droit à *être représentées par* le roman, ou à *accéder à* la lecture des romans ? Ces deux options, que Lamartine rendait égales dans sa propre préface de *Geneviève*, sont ici confondues. Toujours est-il que l'argumentation partage ici un argument avec la préface de *Geneviève* : c'est au nom de l'âge démocratique, de l'abolition des états sociaux, « dans un pays sans caste et sans aristocratie légale »⁴², que le peuple peut et doit avoir droit au roman. Les Goncourt récusent donc *a priori* un argument qui ne manquera pas de leur être opposé, selon lequel la médiocrité sociale de leur héroïne disqualifie leur roman.

Ils avancent enfin un dernier argument sans lien évident avec le précédent mais qui conclut la préface par une image particulièrement révélatrice du point de vue des Goncourt sur leur objet :

Et [que le roman] cherche l'Art et la Vérité ; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris ; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines d'autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité ; que le

³⁸ Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain, Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Éditions du Seuil, 2011.

³⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁴² *Ibid.*, p. 56.

Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom :
Humanité ; - il lui suffit de cette conscience : son droit est là.⁴³

La justification du roman serait donc humanitaire, voire humaniste, car le mot d'*humanité*, proféré comme une revendication, souligne l'inclusion des plus faibles : le roman donne à voir la misère, mais à la manière d'une dame de charité, d'une dame patronnesse – bien loin de la clinique d'abord revendiquée. L'argument est celui d'une édification paternaliste : « apprendre la charité ». Et à bien des égards, *Germinie Lacerteux* fonctionne en effet comme une apologétique des pauvres, le récit construisant une étiologie du destin désastreux de son personnage. Mais cette justification montre aussi incidemment que le public à qui est voué le récit, et allégorisé ici dans la figure des « heureux de Paris » et des « enfants » des « reines d'autrefois », appartient au même monde que les auteurs : il ne s'agit pas comme pour Lamartine d'offrir un roman au peuple pour son édification, mais d'exhiber au grand monde parisien le peuple afin de lui enseigner la charité, selon une imagerie qui se rapproche davantage de la charité d'Ancien Régime que de l'égalité républicaine. Cette dernière vignette tranche, peut-être à l'insu des auteurs, l'ambiguïté de la formule du « droit au roman » : il semble bien s'agir du droit à *être représenté par* le roman et non encore à le lire.

L'idée commune aux Goncourt et à Lamartine en revanche est que le privilège de classe est aussi un point de vue d'observation privilégié sur la société. Comme ils l'écrivent peu de temps après dans leur *Journal* :

C'est peut-être un préjugé, mais je crois qu'il faut être un honnête homme et un bourgeois honorable pour être un homme de talent. J'en juge par Flaubert et par nous et par la comparaison avec les grands hommes de la Bohême, son romancier Muger, son historien Monselet, son poète Banville.⁴⁴

Les Goncourt tiennent donc qu'il existe des conditions à la fois matérielles, sociales et morales hors desquelles le talent ne peut éclore. En cela, ils sont comme Lamartine les précurseurs d'une appréciation sociologique de leur art. C'est pourquoi ils ne tiennent en aucun cas à ce que leur roman soit perçu comme un brûlot républicain – ce qui s'explique également par leur proximité avec la sphère du pouvoir et ses princesses.

2- Les Goncourt aristocrates

Les Goncourt multiplient, contre les soupçons d'obédience républicaine, les professions de foi élitistes, confondant à dessein leur statut d'aristocrates et celui d'éminences littéraires, en

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Le 17 novembre 1868, cité par Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 137.

particulier dans cette autre formulation très synthétique du *Journal* : « Il faut être aristocrates pour écrire *Germinie Lacerteux*. »⁴⁵ La formule rassemble une part intéressante de la poétique des auteurs et de leur conception sociologique de l'écrivain. Les deux frères déplorent en effet la dépendance financière des écrivains à l'égard du marché, et notamment de la presse. Selon leur idéal d'Ancien Régime, seule la rente permet d'accéder à une écriture libérée des impératifs externes, et en cela, « il faut être aristocrates pour écrire », quel que soit le roman. Cette défiance à l'égard du marché est en accord avec la pratique du Salon, qui se revendique et agit de fait comme une instance de consécration plus puissante que l'argent. Mais surtout, la formule résume que le point de vue des auteurs sur leur personnage est lié à leur position sociale, au-delà de leur condition matérielle. L'aristocrate, contrairement au bourgeois, se revendique d'un devoir de protection envers les faibles, à la manière de la « reine d'autrefois » dont le fantasme s'exprime dans la préface. L'intérêt porté à un personnage comme Germinie est fait de condescendance, de compassion, et de responsabilité : le point de vue construit par le roman laisse en effet poindre, sous les dehors de l'enquête scientifique dans laquelle se reconnaîtra l'école naturaliste, la subsistance d'une morale aristocratique et charitable⁴⁶. Cette morale d'aristocrate est en même temps marquée par le vœu d'un retour à l'Ancien Régime, et par un décalage vis-à-vis de l'aristocratie financière triomphante sous le Second Empire, du baron Haussmann aux frères Pereire. La nuance est d'autant plus importante qu'elle entre en cohérence avec la position des Goncourt, à la fois proches des bienfaits du pouvoir et rétifs à le soutenir. Et un point de vue rétrospectif montre également qu'il fallait effectivement être aristocrates pour écrire le roman, marqué par des stéréotypes et des points de vue sur les classes travailleuses qui unifient la classe des auteurs sur le plan idéologique. Il faut donc être aristocrates, enfin, pour publier légitimement un roman sur un tel sujet, qui ne manquera pas de se voir taxé de pornographie, et que seule l'origine et la position sociale des auteurs a pu sauver d'une condamnation *a priori*. À rebours, affirmer qu'« il faut être aristocrates pour écrire *Germinie Lacerteux* » au moment-même où on l'écrit, c'est se prouver que parce qu'on l'écrit, on est bel et bien aristocrates, par une forme de redondance qui conforte les auteurs dans leur identification aux valeurs aristocratiques.

Les Goncourt revendiquent en effet leur appartenance aristocratique. Pour de petits aristocrates de province, la stratégie peut sembler délicate voire présomptueuse. Mais ils viennent d'une noblesse ancienne, et ont accès à une rente modeste qui suffit à deux célibataires. En embrassant l'esprit aristocratique, ils valorisent une naissance qui leur accorde un avantage

⁴⁵ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, 10 septembre 1866.

⁴⁶ Voir Erich Auerbach, « Germinie Lacerteux » dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Gallimard, coll. tel, 1968 [1946], p. 489-517.

indiscutable sur les membres plus fortunés de leur société, et rejettent l'argent, dont ils sont relativement dépourvus au sein de leur milieu, comme une valeur bourgeoise dégradée : il s'agit donc davantage d'une stratégie discursive que d'un véritable héritage. Ainsi légitimés, ils peuvent mépriser aussi bien l'art social d'un Champfleury, jugé démagogique, que l'art asservi aux loisirs de la tête du pouvoir comme celui d'Octave Feuillet, ou encore l'art prostitué au marché comme l'écriture journalistique. La revendication d'une origine sociale spécifique pèse largement dans leur positionnement esthétique, qui en retour leur permet de façonner les catégories de pensée à travers lesquelles ils observent, comme en témoigne le *Journal*, leur société, leurs habitudes, et les enjeux auxquels ils s'intéressent, notamment une certaine revendication d'indépendance. *Germinie Lacerteux* leur offre paradoxalement de survaloriser et de renouveler leur revendication d'appartenance à l'aristocratie, en embrassant le discours.

Ce processus toujours inachevé d'élaboration de leur place au sein du champ littéraire et de la société du Second Empire influence le choix de leur sujet. Avant *Germinie Lacerteux*, ils sont perçus comme des réalistes, suffisamment moraux ou en tout cas pas suffisamment immoraux pour risquer leur place dans les mondanités parisiennes. Il leur importe de jouer précisément sur cette frontière entre l'inclusion lénifiante et l'exclusion déshonorante, notamment en recourant à des sujets scandaleux ou qui indisposent la morale officielle sans chercher trop manifestement la provocation. *Madame Bovary* vient de valoir à son auteur à la fois l'estime de ses pairs, et un procès retentissant – procès qui lui-même a assuré un certain succès commercial au livre – du fait non seulement de son sujet, mais de son traitement. De la même manière, le choix que font les Goncourt du récit de la vie d'une bonne parisienne permet par son sujet de se distinguer radicalement des écrivains officiels et bon teint de la cour, et de mettre en évidence la différence de leur style avec celui des Champfleury ou des socialistes qu'ils méprisent. En ajoutant à cette bonne une maîtresse aristocratique, Mademoiselle de Varandeuil, les romanciers s'offrent la possibilité de décrire les rapports vassaliques auxquels ils croient et créent un relais à leur point de vue au cœur du roman.

« Il faut être aristocrates pour écrire *Germinie Lacerteux* », certes, mais en retour, écrire un roman réaliste sur une bonne est une manière pour les Goncourt d'affirmer leur appartenance à l'aristocratie, dans tous les sens du terme : aristocratie de naissance, quoiqu'il ne s'agisse pas de très grande noblesse ; aristocratie sociale également, puisque les Goncourt vivent à Paris de leurs rentes et fréquentent la fine fleur du raffinement de leur époque ; mais surtout, et c'est l'affirmation la plus forte que cherche à imposer le roman, aristocratie littéraire : dans un siècle où tous ou presque prétendent aux lettres, les Goncourt montrent que leur goût, leur point de vue, leur technique, leur style, tout distingue leur roman du récit vulgaire que laissait attendre un

tel sujet. Le choix du sujet est donc, comme il l'était pour Lamartine mais dans une perspective fort différente, une affirmation décisive au sein de la stratégie de positionnement des auteurs, qui par des arguments éthiques affirment une position esthétique adaptée à la compréhension qu'ils ont du champ littéraire et de la société de leur temps.

B/ Flaubert et le double refus de l'idéalisme et du réalisme

Comme Baudelaire, Flaubert sert de figure de prédilection à une grande partie de la sociologie de la littérature. Ce courant critique lit dans son œuvre, et en particulier dans son roman *L'Éducation sentimentale*, l'expression de la désillusion qui a suivi l'idéalisme romantique et une forme de préconscience de l'imprégnation de l'œuvre par le milieu social au sein duquel elle est conçue.

C'est au sujet de Flaubert que Bourdieu formule le plus clairement sa vision de la manière dont le roman peut penser le social :

Ainsi, la double distance du neutralisme social et le balancement constant entre l'identification et l'hostilité, l'adhésion et la dérision qu'elle favorise, prédisposaient Flaubert à produire la vision du champ du pouvoir qu'il propose dans *L'Éducation sentimentale*. Vision que l'on pourrait dire sociologique si elle n'était pas séparée d'une analyse scientifique par la forme dans laquelle elle se livre et se masque à la fois. (...) La mise en forme qu'il opère fonctionne comme un euphémisme généralisé et la réalité littérairement déréalisée et neutralisée qu'il propose lui permet de satisfaire une volonté de savoir prête à se contenter de la sublimation que lui offre l'alchimie littéraire (...) : mettre en forme, c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire est ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité qui, dite autrement, serait insupportable.⁴⁷

Le milieu social se donne à comprendre à l'auteur, pris entre sa connaissance intime de ses rouages et son désir de les contester, hésitation qui influence le choix du sujet et du point de vue qu'il construit. Flaubert l'a manifesté en comprenant que l'élan démocratique de son siècle avait également donné lieu à la démocratisation des prétentions au beau et au goût ; c'est ce qu'il investit dans le personnage du bourgeois, petit et médiocre, mais qui devient *sujet* de littérature : *Madame Bovary* est à la fois le beau récit d'une vie médiocre, et l'histoire d'une vie médiocre qui se pique de beauté⁴⁸. L'aspiration au beau est elle-même devenue un des traits caractéristiques de la bourgeoisie dont vient Flaubert, et qu'il condamne. Au demeurant, comme le remarque Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Flaubert se débarrasse très opportunément d'une définition

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁴⁸ Voir Isabelle Daunais, « Le roman d'un monde pictural », *Flaubert et la peinture - textes réunis et présentés par Gisèle Séginger*, Lettres modernes Minard, « Gustave Flaubert, 7 », 2010, p. 65-77.

de la bourgeoisie en termes de classe : « J'appelle bourgeois tout ce qui pense basement ». Le bourgeois n'est donc pas celui qui exploite, le propriétaire qui jouit d'une position matériellement privilégiée, mais celui qui est médiocre et inconscient d'être médiocre⁴⁹. L'ironie à l'égard du bourgeois est en cela presque tautologique. Elle n'est plus politique, et elle permet à l'auteur de se dédouaner de toute contradiction entre sa position de classe et ses partis-pris éthiques. En un sens, elle permet à Flaubert, sans être aristocrate, de rejoindre l'argument cher à Lamartine et aux Goncourt d'occuper un point de vue privilégié qui légitime sa parole.

Or c'est surtout le travail *ironique*, au double sens de sarcastique et d'interrogatif, qui prime dans l'image calcifiée de Flaubert. Et il est certain que le premier Flaubert, celui des années 1840 et 1850, découvre cette médiocrité de la bourgeoisie triomphante de son époque, avide de titres et de distinction, et qu'il trouve dans le regard lucide qu'il porte sur elle une source d'inspiration romanesque qui fera sa gloire. Dans le *Dictionnaire des idées reçues*, compilation comique des stéréotypes bourgeois, l'entrée « Bonnes » affiche comme définition : « Toutes mauvaises. Il n'y a plus de domestiques ! »⁵⁰. Une autre entrée, « Domestiques », est biffée, qui affirme « Tous voleurs »⁵¹. La satire de la bourgeoisie et de son discours mène assez naturellement à la question de leur relation aux domestiques, notamment aux bonnes, marquée par la réification et les plaintes des bourgeois inconscients de leur propre position sociale. Le sujet de la place d'une bonne dans une maison bourgeoise se profile, mais n'est pas primordial chez ce premier Flaubert qui se consacre à décrire et dénoncer les rouages d'une vision du monde bourgeoise, c'est-à-dire médiocre, qu'il voue aux gémonies.

1- « La contradiction créatrice »

Pourtant il importe de revenir sur les nuances et la diversité de son œuvre, ne serait-ce que par fidélité au principe sociologique et historique qui guide l'explication du choix d'un sujet romanesque par la stratégie de l'auteur. Car Flaubert s'intéresse lui aussi à la bonne comme sujet romanesque, dans un conte, « Un cœur simple », qui découle du travail de Flaubert sur le grotesque bourgeois mais marque une inflexion dans son approche de la bourgeoisie.

« Un cœur simple » paraît en effet en 1877, dans un contexte personnel et politique qui éclaire les choix de Flaubert. Celui-ci travaille depuis quelques années à *Bouvard et Pécuchet*

⁴⁹ « Lorsque Flaubert déclare, par exemple, qu'il "appelle bourgeois tout ce qui pense basement", il définit le bourgeois en termes psychologiques et idéalistes, c'est-à-dire dans la perspective de l'idéologie qu'il prétend refuser. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. Folio essais, 2008 [1948], chapitre III, p. 131.

⁵⁰ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Arvensa, 2014 [1911], p. 20.

⁵¹ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Le Livre de Poche, 1997 [1911], p. 71. L'édition précédente ne présente pas les entrées biffées du dictionnaire.

lorsqu'il s'interrompt pour reprendre un projet ancien de conte sur une domestique. Il fait alors figure d'écrivain consacré, et non plus de nouvel entrant contestant les valeurs établies comme il s'y employait dans sa correspondance avec Maxime Du Camp ou dans *Madame Bovary*. Ce premier roman, scandaleux en 1857, est désormais largement admiré. Flaubert est reconnu comme un maître par toute la jeune génération, de Zola à Maupassant. Il a reçu la Légion d'honneur et a rencontré l'Empereur. Il n'en forme pas pour autant d'illusions sur ces honneurs mondains, d'autant plus qu'il a tenté de tirer de sa position un succès lucratif au théâtre avec *Le Candidat* en 1874, et que la pièce a été un échec⁵². Ce dernier Flaubert, celui de 1877, n'a plus l'agressivité de sa jeunesse, mais n'en demeure pas moins déçu par ses contemporains, et marqué par les deuils – ceux de sa mère, de George Sand morte en 1876, et peut-être aussi celui de Louise Colet, son ancienne maîtresse, la même année. C'est à George Sand, son amie et correspondante, qu'il adressait ses projets romanesques comme autrefois à Louise Colet, et sa disparition au cours de la rédaction des *Trois contes* prive son travail de sa principale destinataire.

L'époque est également fort différente de celle de ses premiers écrits. Le Second Empire, son luxe outrancier, et ses prébendes arbitraires ont été engloutis par la guerre avec la Prusse, dont la Normandie a particulièrement souffert. La République est installée pour durer, les troubles de la Commune ont été sanglants mais brefs, et les bourgeois se rallient à ce nouveau régime qui a fait la preuve de ce qu'il n'avait aucunement l'intention de menacer la propriété privée et la morale établie. L'opinion républicaine a donc radicalement changé d'orientation en une dizaine d'années, puisque de synonyme de révolutionnaire elle est devenue pour ainsi dire compatible avec un certain conservatisme matériel et moral. La place des pauvres et des travailleurs modestes a évolué : le suffrage universel masculin et l'alphabétisation changent leur statut et affaiblissent les barrières de classe.

Enfin, vingt ans après *Madame Bovary*, et treize ans après *Germinie Lacerteux*, les principes qui ordonnent le champ littéraire se sont modifiés. George Sand et Louise Colet incarnaient les derniers feux de l'art social, leurs morts marquent symboliquement la fin d'une certaine voie du roman, d'une vocation humanitaire, charitable, et édifiante. L'émergence difficile de la III^e République a donné une nouvelle valeur à l'engagement des romanciers et au positionnement politique, notamment grâce aux naturalistes. 1877 voit ainsi le triomphe de Zola avec *L'Assommoir*, c'est-à-dire d'un roman réaliste, qui se revendique du naturalisme, et qui prend ouvertement le parti de montrer avec crudité la violence de la vie des ouvriers de Paris, renonçant à les idéaliser tout en les dédouanant apparemment par une étiologie mécaniste de ce

⁵² « Pour être un *four*, c'en est un ! », lettre à George Sand du 12 mars 1874, consultable sur <http://flaubert.univ-roen.fr/correspondance/conard/outils/1874.htm>

que la bourgeoisie voit comme des turpitudes. Zola est d'ailleurs acclamé, quelquefois à contresens, pour prendre le parti des pauvres⁵³.

Or c'est le moment que choisit Flaubert pour reprendre ce projet qui semblait oublié, et né vingt-cinq ans plus tôt de sa correspondance avec Louise Colet. La genèse du texte montre que Flaubert a trouvé son inspiration chez son amie, et dans la contestation de son projet et de ses admirations littéraires⁵⁴. En effet, à la fin de 1852, Louise Colet rédige *Le Poème de la femme*⁵⁵. Elle demande à Flaubert son opinion et ses conseils sur son poème « La Paysanne », qu'elle fera suivre quelques années plus tard de « La Servante ». Leur correspondance montre que Flaubert apprécie dans « La Paysanne » l'idée d'une vie modeste, monotone, marquée par une brève idylle de jeunesse mais suivie de souffrances et d'une mort en forme d'apothéose. Ce thème choisi par Colet reprend l'argument du *Geneviève* de Lamartine, qu'elle admire et dont elle se réclame. Mais dans ses lettres, Flaubert condamne systématiquement tous les effets de pathétique, d'idéalisation, ou d'amplification auxquels se livre la poétesse. Selon lui, la vie du personnage de Jeanneton doit être livrée sans jugement surplombant du narrateur, lequel doit s'efforcer de s'en tenir à la notation stricte des faits et des sensations.

Au sujet de l'héroïne du second poème de Louise Colet, « La Servante », Flaubert écrit : « Il faut que ton héroïne soit *médiocre*. Ce que je reproche à Mariette c'est que c'est une femme supérieure. »⁵⁶ Ici, quelques temps avant de commencer à travailler sur *Madame Bovary*, Flaubert suggère ce paradoxe qui sera au cœur de son travail romanesque, qu'une anti-héroïne est un meilleur sujet qu'une héroïne vertueuse qui agirait comme un modèle édifiant. Sans s'en prendre explicitement à Lamartine ou au roman romantique, Flaubert exprime donc un parti pris qui le guidera dans son projet romanesque et en fera la modernité, par réaction à ces modèles anciens. Colet, elle, se place nettement dans la suite du projet de Lamartine : sa Mariette héroïque ressemble à Geneviève, parce que Lamartine et son projet de littérature pour le peuple emportent l'enthousiasme de Colet. À l'inverse, Flaubert n'a que mépris pour les professions de foi et les romans de Lamartine. Il s'en prend d'ailleurs violemment à *Geneviève*, recommandé par son amie, dont il déplore autant le caractère conventionnel que le style stéréotypé.⁵⁷ Il récuse avec violence tout ce qui a trait chez Lamartine au modèle du roman du XVIII^e siècle, notamment les rebondissements et les coups de théâtre artificiels visant des émotions violentes, et à ce titre il se place dans la droite ligne des contempteurs du *Pamela* de Richardson, dont la

⁵³ Voir Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, P.U.F., 1980.

⁵⁴ Voir Sylvia Douyère, « Un cœur simple », *Pensée universelle*, 1974 et Alison Fairlie, « La contradiction créatrice. Quelques remarques sur la genèse d'Un Cœur simple » in *Essais sur Flaubert*, Nizet, 1979.

⁵⁵ Cf. *supra*, « Louise Colet et la littérature sociale ».

⁵⁶ OC III, p. 402, cité par Sylvia Douyère.

⁵⁷ Voir Sylvia Douyère, art. cit., p. 216.

publication en France avait donné lieu à une controverse⁵⁸ ; mais il refuse également ce qui est au cœur du projet de Lamartine, à savoir de construire une histoire qui soit un modèle édifiant adressé aux classes pauvres. Flaubert n'a que faire d'assigner une portée pratique, qui plus est politique, à son travail, et il l'exprime à travers une critique de Louise Colet qui porte obliquement contre Lamartine.

Outre sa correspondance, dans laquelle il vilipende le maître romantique, quelques notes de Flaubert à cette époque montrent que la critique de cet esprit ancien dont il s'apprête à faire une arrière-garde lui laisse l'idée d'un sujet de roman. Alison Fairlie appelle ce principe poétique une « contradiction créatrice »⁵⁹, c'est-à-dire un mouvement négatif de refus d'une esthétique ancienne qui lui sert à formuler ses propres aspirations. Plus Flaubert formule les écueils dans lesquels Louise Colet sombre à la poursuite de Lamartine, plus il suggère ce que devrait être l'histoire d'une femme modeste. Une critique négative l'engage ainsi sur la voie d'un projet positif. L'idée d'un récit sur la vie d'une bonne de campagne reste, comme souvent chez Flaubert, en sommeil pendant vingt-cinq années, au cours desquelles la France, le champ littéraire, et Flaubert lui-même changent considérablement. Pourtant, le conte que devient « Un cœur simple » en 1877 est marqué par de multiples allusions au *Geneviève* de Lamartine, qui semblent indiquer que son auteur lui donnait toujours le sens d'une opposition au poète romantique, dont adolescent il avait aimé et copié le *Jocelyn* mais qu'il avait passé sa carrière à repousser plus ou moins explicitement jusqu'à en faire le contre-modèle de la modernité.

2- « Un cœur simple » contre *Geneviève*

Le texte d'« Un cœur simple » comporte plusieurs indices renvoyant obliquement à l'intertexte que constitue *Geneviève*. Alison Fairlie, les a dénombrés précisément :

Finally, Flaubert would he have sown explicit indices to signal certain allusions? One could, with all reservations, propose three. First, the title: the narrator of Lamartine's work remarks: « I feared to rummage for long in this *cœur simple* for memories », and elsewhere: « in these *cœurs simples*, friendship... » (it is I who underline).⁶⁰

Le titre « Un cœur simple » est donc une citation de Lamartine. Alison Fairlie relève un autre indice dans les prénoms des enfants Aubain :

Then, the names Paul and Virginia would they have been chosen because the book of Bernardin de Saint-Pierre is one of the very rare works to which Lamartine

⁵⁸ Voir Pierre Hartmann, « La réception de *Pamela* en France : les Anti-Paméla de Villaret et Mauvillon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1/2002, vol. 102, p. 45-56.

⁵⁹ Alison Fairlie, art. cit.

⁶⁰ Alison Fairlie, art. cit., p. 222

accorde la faveur de plaire à toutes les classes sociales (le seul dans *Graziella*) ?⁶¹

Cette faveur accordée à *Paul et Virginie* par Lamartine était rappelée dans la préface de *Geneviève*, où Reine Garde s'interrogeait ainsi : « C'est vrai, dit Reine, excepté Robinson et la Vie des saints, qu'est-ce donc qui a été écrit pour nous autres ? ... Ah ! il y a encore *Télémaque* et *Paul et Virginie*. »⁶² Émettant des réserves sur *Télémaque*, Reine Garde souligne que *Paul et Virginie* demeure le seul roman à s'adresser aux gens de sa condition. Lamartine renouvelle ainsi dans la préface de *Geneviève* la faveur exprimée dans *Graziella*, et l'allusion de Flaubert dans son propre conte la vise sans doute aussi. Un dernier indice se donne à lire dans un des éléments les plus décisifs du conte :

Enfin, le compagnon de Geneviève le plus chéri (et qui est abattu de la manière la plus mélodramatique, là où Félicité ne fait qu'imaginer le « meurtre » du perroquet par Fabu) – il est vrai qu'il s'agit ici d'un chien – ce compagnon porte le petit nom de Loulou.⁶³

Loulou, nom du chien de la Geneviève de Lamartine, devient dans « Un cœur simple » celui du perroquet de Félicité. Or si Geneviève porte son affection sur un chien, Reine Garde, dans la préface, vouait, elle, une passion à son chardonneret :

Nous nous parlions tant, nous nous fêtions tant tous les deux ! Ah ! on dit que les bêtes n'ont pas d'âme ! Je ne veux pas offenser le bon Dieu ; mais si mon pauvre oiseau n'avait pas d'âme, avec quoi donc m'aurait-il tant aimée ? (...) j'espère bien qu'il y aura des arbres et des oiseaux en paradis, et je ne crois pas faire mal pour cela encore.⁶⁴

La foi naïve de Félicité, qui englobe son oiseau parmi les enfants de Dieu, semble bien une version pathétique formulée par Flaubert de cette première version idéaliste présente chez Lamartine.

Par ailleurs, Flaubert utilise, outre des éléments narratifs, des épisodes entiers calqués sur *Geneviève*, comme le mauvais tirage au sort des jeunes hommes qui les condamne au service militaire, ou la pénible vente des biens de la maison à laquelle assiste la servante impuissante. Il s'agit ici moins de citations faisant directement indices que d'inspiration qui relèvent également du stéréotype sur les classes populaires.

Le choix du sujet d'« Un cœur simple » doit donc beaucoup à Lamartine. En critiquant ce prédécesseur légitime, institué, et dont l'influence se fait sentir plus près de lui en Louise Colet, Flaubert forme son projet de récit reposant sur la figure d'une bonne modeste, médiocre,

⁶¹ *Idem*.

⁶² Lamartine, *Geneviève*, *op.cit.*, p. 33-34, cf. supra.

⁶³ Alison Fairlie, art. cit., p. 222

⁶⁴ Lamartine, *Geneviève*, *op.cit.*, p. 27.

et conté d'une voix neutre. Comme les Goncourt, Flaubert conteste l'ordre littéraire établi en choisissant le terrain de ceux à qui il s'oppose, pour mieux manifester ses propres options éthiques et esthétiques.

Bourdieu parle de « Flaubert qui se définit et se construit dans et par toute la série des doubles négations qu'il oppose à des couples de manières ou d'auteurs opposés – comme le romantisme et le réalisme, Lamartine et Champfleury etc. »⁶⁵ Et il n'est guère surprenant que Flaubert bâtit sa propre position dans le champ littéraire sur une contestation des partis-pris lamartiniens. C'est là une stratégie classique de nouvel entrant. Là où Lamartine, en grand aristocrate social, se penche vers le peuple pour le sauver, le bourgeois Flaubert utilise sa position sociale pour désarticuler le discours de son milieu et en montrer le ridicule. Là où l'un veut faire le Salut des petits en qualité de grand, l'autre réduit tout un chacun à la médiocrité – encore que la médiocrité de Félicité soit à élucider. L'ambition de Lamartine était politique et spirituelle, celle de Flaubert est féroce, apolitique, amorale, et purement littéraire. Tout en Lamartine s'offrait donc à Flaubert pour en faire l'archétype du contre-modèle romantique à abattre, de l'arrière-garde antique, et c'est précisément en se dégageant de toute responsabilité morale et sociale que Flaubert affirme l'autonomie du champ littéraire : le texte ne revendiquant plus de portée pratique, il ne peut plus être jugé à l'aune d'autre chose que de sa propre réussite littéraire. Si Lamartine avait donc préfiguré les questionnements sociologiques de Sartre (« Pourquoi écrire ? », « Pour qui écrit-on ? ») et maintenu les lettres dans une certaine hétéronomie, Flaubert, lui, contribue à rendre le texte véritablement autonome en tournant le dos à cet ethos et en réduisant toute différence sociale à un esprit plus ou moins bourgeois, c'est-à-dire médiocre. C'est pourquoi il est significatif que cette condamnation de Lamartine soit si précoce dans la carrière d'écrivain de Flaubert : en 1852, il n'est encore qu'un bohème parisien méconnu, et qui fréquente le salon littéraire de Louise Colet à défaut d'écrire lui-même. Or sa critique de Lamartine, occasionnée par ses conseils à Colet, coïncide avec la rédaction de *Madame Bovary* : tout se passe comme si l'opposition au style et aux partis-pris de *Geneviève* lui avait non seulement fourni l'idée d'un conte, qu'il n'écrira qu'en 1877, mais avait également changé Flaubert le bohème en Flaubert auteur de *Madame Bovary*.

Les griefs de Flaubert à l'égard de Lamartine portent d'abord sur son éthos, celui du lyrisme romantique :

Non, je n'ai aucune sympathie pour cet écrivain sans rythme, pour cet homme d'État sans initiative. C'est à lui que nous devons tous les embêtements

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 122.

bleuâtres du lyrisme poitrinaire, et lui que nous devons remercier de l'Empire :
homme qui va aux médiocres et qui les aime.⁶⁶

Contre le naufrage de *l'illusion lyrique*, Flaubert sera l'homme de la désillusion, d'une génération qui ne croit plus en la politique parce qu'elle se sent trahie par ceux qui devaient porter ses aspirations. Il est rare d'entendre Flaubert condamner l'Empire, tant il affectait l'indifférence à l'égard du régime. Mais il est en revanche déjà typique de Flaubert de lier l'échec politique et l'échec d'un style, qui tous deux assimilent Lamartine aux « médiocres », sujet flaubertien par excellence.

La question du *style* de Lamartine offre à Flaubert l'occasion de préciser, par la bande, la recherche à laquelle il se livre dans son propre travail sur *Madame Bovary* :

Causons un peu de *Graziella*. C'est un ouvrage médiocre, quoique la meilleure chose que Lamartine ait faite en prose. Il y a de jolis détails : le vieux pêcheur couché sur le dos avec les hirondelles qui rasant ses tempes, Graziella attachant son amulette au lit, travaillant au corail, deux ou trois belles comparaisons de la nature, telles qu'un éclair par intervalles qui ressemble à un clignement d'œil : voilà à peu près tout. Et d'abord, pour parler clair, la baise-t-il ou ne la baise-t-il pas ? Ce ne sont pas des êtres humains, mais des mannequins. Que c'est beau, ces histoires d'amour où la chose principale est tellement entourée de mystère que l'on ne sait à quoi s'en tenir, l'union sexuelle étant reléguée systématiquement dans l'ombre comme boire, manger, pisser, etc.! Le parti pris m'agace. Voilà un gaillard qui vit continuellement avec une femme qui l'aime et qu'il aime, et jamais un désir ! Pas un nuage impur ne vient obscurcir ce lac bleuâtre ! Ô hypocrite ! S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau ! Mais la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine. Il est plus facile en effet de dessiner un ange qu'une femme : les ailes cachent la bosse.⁶⁷

La formulation de Flaubert se montre délibérément provocatrice, et met en scène le contraste entre les lexiques des deux auteurs. Mais elle offre également une profession de foi réaliste de « vérité », qui exige d'être rédigée dans les termes mêmes qu'utilise la langue non littéraire. Il s'agit donc de creuser l'écart entre forme littéraire et forme non littéraire, c'est-à-dire de travailler le style de la *prose*. Et c'est dans la même lettre, et partant d'une nouvelle remontrance adressée à Lamartine, que Flaubert se livre à une théorie du style en prose éclairante au sujet de ses propres travaux :

Jamais de ces vieilles phrases à muscles saillants, cambrés, et dont le talon sonne. J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu ; un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin

⁶⁶ Lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, en ligne sur <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm> , consulté le 2 novembre 2017.

⁶⁷ *Ibid.*, lettre à Louise Colet du 24 avril 1852.

voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière. La prose est née d'hier ; voilà ce qu'il faut se dire.⁶⁸

Les termes de Flaubert accumulent les métaphores de mouvement, la prose repousse énergiquement la fixité et la tranquille passivité des stéréotypes et des convenances que choisit Lamartine. C'est d'un même mouvement l'objet du récit lamartinien qu'il s'agit de pourfendre ; mais cette opposition à Lamartine est elle-même créatrice puisque dans cette lettre où Flaubert s'affirme contre son prédécesseur, il se prend à réinventer le récit, à en donner une version flaubertienne :

Il y aurait eu moyen de faire un beau livre avec cette histoire, en nous montrant ce qui s'est sans doute passé : un jeune homme à Naples, par hasard, au milieu de ses autres distractions, couchant avec la fille d'un pêcheur et l'envoyant promener ensuite, laquelle ne meurt pas, mais se console, ce qui est plus ordinaire et plus amer. (...) Cela eût exigé une indépendance de personnalité que Lamartine n'a pas, ce coup d'œil médical de la vie, cette vue du Vrai, enfin, qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion. À propos d'émotion, un dernier mot : avant la pièce de vers finale, il a eu soin de nous dire qu'il l'a écrite tout d'une *seule haleine et en pleurant*. Quel joli procédé poétique ! Oui, je le répète, il y avait là de quoi faire un beau livre, pourtant.⁶⁹

Flaubert investit les coordonnées du roman lamartinien et en esquisse une réécriture. Son expérience de lecteur de Lamartine sert donc de support à son expérience d'auteur de prose, et accrédite une lecture d'« Un cœur simple » comme réécriture, quoique lointaine et différée, de *Geneviève*.

C'est en formulant ses propres principes éthiques et esthétiques, formulation qui n'est rendue nécessaire que par la circonstance fortuite des demandes de Colet, que Flaubert construit l'outillage romanesque qui engage la prose française dans une recherche renouvelée. En ce sens, le repoussoir Lamartine, et notamment son roman *Geneviève*, est bien un point d'appui pour le jeune Flaubert, comme il le sera pour une partie de ses successeurs. Flaubert s'inspire également des Goncourt, et « Un cœur simple » tire beaucoup de leçons de *Germinie Lacerteux*, auquel il rend un discret hommage. La mention précise et presque documentaire des loisirs du peuple, de leurs mots, l'intention à tout le moins de les transcrire de manière vérace vient bien des deux frères. De même, les mentions du contexte politique qui constitue une toile de fond à la fois subtile et essentielle dans les linéaments des destins et des sentiments des personnages sont une manière de tourner le dos à l'engagement politique tout en conservant une recherche romanesque sur le fait social.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*.

« Un cœur simple » prend son origine dans un double refus, celui de l'idéalisme de Lamartine, et celui du réalisme de Champfleury, dont les derniers feux satiriques ne portent plus la contestation de l'ordre social établi. Ces deux pôles ont cependant évolué entre la publication de *Madame Bovary* et la rédaction des *Trois contes*, et Flaubert en est devenu un des personnages décisifs. Dernier livre publié du vivant de Flaubert, il se démarque des grands romans des débuts en ce que son approche de ses personnages se fait plus abstraite du monde social : madame Aubain et Félicité vivent en province, presque recluses, loin de l'agitation parisienne qui était le décor de *L'Éducation sentimentale*. En outre, chacun de ces contes s'intéresse au sentiment religieux, relativement absent auparavant : la sainteté de Saint Julien, le martyr de Jean-Baptiste, ou la foi naïve et sincère de Félicité. Et pourtant, « Un cœur simple » reprend une réflexion romanesque de longue haleine. *L'Éducation sentimentale* portait en effet sur la place de l'art et du goût dans l'âge industriel ; *Bouvard et Pécuchet* pose aussi la question de la constitution du goût et des critères de jugement dans une société dont les hiérarchies et les capitaux sont redistribués. Et en un sens, « Un cœur simple », par l'intermédiaire de la fascination de Félicité pour son oiseau, parle aussi du goût des humbles, de leur appréciation de la beauté. « Ce jour-là, il lui advint un grand bonheur »⁷⁰ annonce l'arrivée du perroquet dans le foyer de Mme Aubain. Il occupe alors toutes les affections de Félicité, « car il venait d'Amérique ; et ce mot lui rappelait Victor » : l'admiration esthétique serait-elle le symbole d'une affection perdue ? C'est une des suggestions du récit, qui prolonge ainsi l'exploration de tout l'œuvre de Flaubert sur le goût. Le personnage de Félicité permet ainsi à Flaubert une variation dans son approche de la perception esthétique, dont on voit qu'elle est étroitement associée à un positionnement éthique voire mystique. Alors que son œuvre est plus connue pour sa cruauté envers la médiocrité bourgeoise, la médiocrité populaire lui permet de déployer des nuances d'une subtilité nouvelle. Au sein même des *Trois contes*, le personnage de Félicité offre une variation par rapport à Saint Julien et à Saint Jean-Baptiste, variation chronologique qui est aussi une variation dans le caractère du personnage, ordinaire, médiocre et anti-héroïque. En ce sens Félicité manifeste les prises de position de Flaubert et laisse entendre leur évolution au sein de son œuvre.

C/ Champfleury le réaliste

Champfleury incarne l'autre pôle, réaliste, de ce à quoi s'oppose Flaubert. Ce charismatique chef d'école a lui aussi recours à des personnages de bonnes dans ses contes,

⁷⁰ Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, éd. Marie-France Azéma, Le Livre de Poche, coll. Libretti, 1994 [1877], p. 69.

notamment les *Contes choisis* parus en 1874. Son heure de gloire se situe comme pour Flaubert davantage dans les années 1860 : il est alors le chef de file de l'école réaliste, dont il revendique, avec Duranty, l'étiquette. Il s'oppose vigoureusement aux Goncourt, en particulier sur la question de la portée pratique du texte romanesque : alors que les deux frères ont déserté la mission sociale de l'écrivain, Champfleury, lui, la revendique. Mais pour lui l'art social consiste moins à faire l'éloge de travailleurs idéalisés qu'à se moquer de la bourgeoisie, notamment par le biais d'une fine observation réaliste. C'est que lui seul, parmi les écrivains reconnus qui l'entourent, n'est ni bourgeois – son père est employé de mairie – ni parisien, ni proche de la cour ; il se trouve ainsi en mesure, contrairement à Flaubert par exemple, de se moquer ouvertement de la bourgeoisie en tant que classe sociale, sans risquer une inconfortable contradiction. Le bourgeois est pour lui à la fois le médiocre et le propriétaire, voire le médiocre *parce que* propriétaire.

Champfleury ne compose pas de récit prenant une domestique comme personnage principal, mais utilise plutôt des domestiques pour mettre en évidence le grotesque de leurs maîtres, comme c'est le cas dans « La sonnette de Monsieur Berloquin » et « Monsieur Tringle ». L'écart par rapport au projet de Lamartine repris par Louise Colet tient à ce que Champfleury ne recherche pas l'édification, puisqu'il ne part pas de l'hypothèse d'un point de vue privilégié lié à une position socialement privilégiée. Son mépris de la poésie est aussi lié à ce refus de l'élitisme qui anime les cercles littéraires parisiens. Ainsi, son désir de transformer le monde social par les lettres s'appuie sur un présupposé plus égalitaire, et sur une contestation des hiérarchies sociales. Ses textes portent la marque de cette solidarité de fait avec le peuple, depuis lequel ils sont écrits, et non d'une supériorité telle que la professent les préfaces de *Geneviève* ou de *Germinie Lacerteux*. C'est l'effet d'une prise de parti politique, mais aussi d'une origine sociale revendiquée, et changée en emblème. Champfleury accorde même au peuple une sensibilité et un jugement supérieurs aux classes oisives, qui confine à la « complaisance éthique »⁷¹. C'est à cette complaisance éthique, à cette facilité du réalisme, que Flaubert s'oppose, tout autant qu'au messianisme de Lamartine.

Or en 1874, Champfleury, comme Flaubert, a vieilli. Lui aussi a gagné sa respectabilité, et notamment la Légion d'honneur en 1867, des mains du régime même qu'il a combattu. Sa notoriété littéraire a été éclipsée d'abord par le premier Flaubert, puis par les Goncourt, et enfin par la vague naturaliste. Il s'est replié à Sèvres, où il occupe un poste de conservateur de musée qui lui permet d'entretenir le culte des arts populaires. Ses positions démocratiques se sont calcifiées, avec l'instauration de la République, en un culte du bon peuple français, modeste et

⁷¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 130.

éternel, proche des idées conservatrices voire réactionnaires. Les *Contes choisis* de 1874, et les personnages de bonnes qu'ils mettent en scène, se ressentent de cette double veine : d'une part, ils portent la marque de l'art social qui a fait la gloire de leur auteur ; et d'autre part, ce premier discours se voit nuancé par un certain vieillissement qui tend à neutraliser la révolte sous la forme d'une comédie plus farcesque que politique. Ces derniers textes demeurent satiriques et acerbes, mais selon une intention plus manifestement comique de divertissement que ne l'est alors l'écriture resserrée, neutre et recueillie du Flaubert des *Trois contes*, quittant la satire pour approcher la question du mysticisme. En ce sens, le dernier Champfleury et le dernier Flaubert incarnent bien deux évolutions opposées d'un discours critique sur la médiocrité bourgeoise, issues de deux types d'analyse et de deux démarches esthétiques distinctes.

III Le cercle naturaliste des soirées de Médan

Le moment naturaliste constitue une évolution sensible du rapport des auteurs à la question sociale, et de fait les domestiques présentes dans leurs écrits témoignent d'une réflexion renouvelée sur les enjeux sociaux de leurs temps. Non seulement les naturalistes écrivent dans un contexte politique nouveau, celui de la République née sur les ruines d'une guerre éprouvante, mais ils importent dans l'espace littéraire des dispositions sociales nouvelles, qui sans déterminer de manière univoque leur positionnement constituent bien le terreau d'un regard neuf jeté sur le mouvement de la société, matière de leur œuvre. Et cette réflexion, qui se veut scientifique, est elle-même étroitement liée à des prises de position qui vont de l'invention de l'intellectuel engagé par Zola à la retraite et à la conversion d'un Huysmans, positions qui ne sont pas sans liens avec le devenir de la petite bourgeoisie dont ils sont issus sous la III^e République.

A/ Zola, romancier populaire.

Il importe donc de partir des dispositions spécifiques que cette nouvelle génération d'auteurs importe dans le champ littéraire, à commencer par celles d'Émile Zola, représentant de cette nouvelle classe modeste mais lettrée qui voit le jour sous le Second Empire. Comme Balzac, Baudelaire, ou Flaubert avant lui, Zola est un jeune homme de province arrivé à Paris pour étudier. Sa situation diffère néanmoins de celle de ses illustres aînés : ruinée par la mort du père, la famille Zola émigre à la capitale avec ce fils chargé de la faire vivre aussi tôt que possible.

Il n'est donc pas le « bon bourgeois » des Goncourt, celui à qui un certain patrimoine familial permet une oisiveté propice à l'écriture, au contraire. Il n'est pas non plus l'étudiant bohème, figure des années 1840, pressé par sa famille de terminer son droit mais dilapidant la maigre allocation maternelle dans des plaisirs illicites. Zola, né en 1840, appartient à une nouvelle génération, marquée par de nouvelles dispositions sociales et éthiques : il n'est pas en révolte contre l'esprit de sa famille ou contre son milieu ; et il est poussé par l'urgence de gagner sa vie, ce qui l'oriente vers des choix spécifiques. Ses premiers emplois médiocres ne lui ont pas épargné l'expérience de la misère, non par choix mais par contrainte. En ce sens, Zola demeure un des seuls auteurs ayant accédé à la reconnaissance de ses pairs sans avoir vécu toute sa vie en bourgeois, mais qui au contraire a travaillé, et même travaillé physiquement⁷², et fait l'expérience de la gêne matérielle. Son premier emploi chez Hachette le situe d'ailleurs au poste le moins intellectuel de la maison, puisqu'il doit déplacer des charges de livres, avant de gagner les fonctions de rédacteur. Sa trajectoire est celle d'un individu qui est venu aux lettres avec difficulté, qui a connu le travail, et dont les raisons d'en vouloir à la bourgeoisie ou à l'ordre social sont très différentes de celles d'un Flaubert. Ce n'est pas à sa médiocrité éthique ou à son conformisme esthétique qu'il s'attaque, mais bien à sa position matériellement privilégiée, à son hypocrisie. Le grief révèle une évolution du regard porté sur les hiérarchies sociales : alors que ses prédécesseurs considéraient les privilèges matériels comme indispensables à l'écriture, Zola livre une bataille décisive en imposant sa légitimité d'auteur précisément du fait de son exclusion des milieux les plus favorisés socialement.

L'évolution concomitante du contexte permet à Zola de transformer sa situation en une prise de position décisive qui change la physionomie du champ littéraire. En effet, les progrès de l'alphabétisation élargissent l'accès au livre et les années 1860 comptent un public plus nombreux et plus divers que celui de l'immédiat après-1848⁷³. Les publications se font elles aussi plus nombreuses, plus diverses, et dès lors l'accès aux professions intellectuelles est plus aisé pour qui dispose, comme Zola, d'un petit capital culturel. Le contexte historique est également différent : Zola publie ses premiers récits en prose dans les années 1860, mais forme rapidement le projet d'un cycle romanesque dans lequel l'histoire *naturelle et sociale* d'une famille deviendra celle du régime impérial. Or ce régime s'effondre aussitôt qu'il termine son premier roman,

⁷² « Il raconte lui-même qu'un hiver il vécut quelque temps avec du pain trempé dans l'huile, de l'huile d'Aix que des parents lui avaient envoyée ; et il déclarait philosophiquement alors : "Tant qu'on a de l'huile on ne meurt pas de faim". »

D'autres fois il prenait sur les toits des moineaux avec des pièges et les faisait rôtir en les embrochant avec une baguette de rideau. D'autres fois, ayant mis au clou ses derniers vêtements, il demeurait une semaine entière en son logis, enveloppé dans sa couverture de lit, ce qu'il appelait stoïquement "faire l'Arabe". » Guy de Maupassant, *Émile Zola*, A. Quantin, 1883, p. 4.

⁷³ Voir Roger Chartier, *op. cit.*

surprise inopinée au moment où l'auteur s'y attaque. Mais la surprise n'est que pour l'individu : il n'est guère surprenant que ce soit justement au moment où le régime est attaqué par des contestations de l'intérieur, par l'objectivation à ambition scientifique, et par la défection de la petite bourgeoisie sur laquelle il s'appuyait qu'il s'effondre. En d'autres termes, la parution des *Rougon-Macquart* est subjectivement prémonitoire, mais elle est objectivement le symptôme de l'effondrement des bases du Second Empire. Les dispositions contestataires de Zola, modeste travailleur lettré, entrent donc en coïncidence avec le mouvement de la société et du pouvoir de son temps, pour conférer à son travail romanesque une certaine puissance d'objectivation et de réflexion sur le monde social. Et l'ascension rapide de l'auteur qu'est Zola illustre le mouvement de sa classe d'origine, celle d'une petite bourgeoisie servie pas ses lettres, par l'élargissement du public lettré, imprégnée d'idées positivistes, mais qui ne bénéficie pas des prébendes du Second Empire dont elle accepte l'effondrement au profit d'une République qui reflètera davantage ses aspirations et ses intérêts.

Cette puissance d'objectivation de l'œuvre, cette capacité à transcrire la vision du monde de son milieu d'origine et à lui donner une cohérence, est sinon pensée du moins sentie par Zola. En assignant au naturalisme la vocation d'étudier la société de la même manière que la médecine de Claude Bernard étudie le corps, c'est-à-dire une ambition scientifique, il rejoint l'esprit positiviste de son temps, qui se soucie de rationalité, d'efficacité, et de technique. Mais il ne s'agit pas que d'un effet de mode. Un des buts assignés par Comte à la science positive et singulièrement à la sociologie est aussi de connaître le monde pour le transformer. Cette ambition de transformation du monde, notamment du monde social, ce désir de mettre fin à l'injustice en l'exhibant par le roman animent bien Zola, plus que Claude Bernard. Le souci de la Justice éclate dans l'Affaire Dreyfus, mais anime aussi le Zola de *La Fortune des Rougon*, vingt-cinq ans plus tôt. La démarche du romancier n'est pas seulement celle d'un observateur ou d'un analyste, elle a aussi vocation à servir le public. En ce sens, la vocation missionnaire de l'écrivain telle que la formulait Lamartine réapparaît sous une forme transmuée, moins explicite, et moins romantique. Elle n'est plus celle d'un aristocrate élu au Parlement et à l'Académie française, mais celle d'un jeune travailleur, animé par des valeurs morales, et dont la légitimité vient davantage de sa ressemblance avec le peuple en un temps de suffrage universel que de sa supériorité sociale. C'est-à-dire que si, en 1850, Lamartine se sent légitime à offrir des romans au peuple, c'est parce que sa position socialement privilégiée est également un point de vue romanesque privilégié ; et si, en 1870, Zola se réclame, tout autrement, d'une juste représentation romanesque du peuple, c'est en tant qu'homme révolté contre les hiérarchies sociales : sa position d'écrivain privilégié vient donc de sa position sociale non privilégiée. Son discours fervent contre l'Académie

française relève de la même contestation des institutions détentrices d'un pouvoir abusif et usurpé. L'évolution du rapport de l'auteur au public est donc analogue à la transformation du régime politique : la légitimité et l'*autorité* ne viennent plus d'un statut privilégié d'extériorité mais de l'appartenance au peuple.

Aussi Zola fait-il retour à la question politique dont la génération des Goncourt et Flaubert s'était résolument détournée. Son éthique d'écrivain prend à revers celle de ses maîtres, et Wolfgang Asholt repère que cette éthique engage en particulier un nouveau rapport à l'argent :

[...] comme le dit Zola, « l'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes ». En des termes très proches de ceux qu'employaient Baudelaire, Zola rappelle en effet que c'est l'argent qui a affranchi l'écrivain de la dépendance à l'égard des mécènes aristocratiques et des pouvoirs publics et, contre les tenants d'une conception romantique de la vocation artistique, il appelle à une perception réaliste des possibilités que le règne de l'argent offre à l'écrivain : « Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage, il faut reconnaître la dignité, la puissance et la justice de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau. »⁷⁴

Zola n'a de cesse de manifester son éloignement vis-à-vis des valeurs aristocratiques, du mécénat, du Salon, qui sont au cœur de la légitimité littéraire selon les Goncourt. Et cela vient aussi de ce qu'il n'a aucun intérêt à les défendre ; il n'est comme eux ni rentier, ni aristocrate, ni admis dans les cercles proches du pouvoir à même de parrainer les arts. Son intérêt est plutôt de défendre la liberté qu'offre le marché par rapport aux exigences arbitraires d'un mécène aristocratique ou d'une académie. Et en cela Zola est représentatif de tout un groupe dont la fin du Second Empire marque l'ascension.

1- Zola lecteur de Germinie Lacerteux.

Tout dispose *a priori* Zola à s'opposer aux Goncourt, à leur morale, à leur regard sur le monde social et sur le rôle de l'écrivain. C'est pourtant *Germinie Lacerteux*, dont il rédige un éloge remarqué dans *Le Salut Public* du 24 février 1865, qui inspire sa conversion au roman réaliste. La méthode de l'enquête sur des documents humains, réels, l'imitation des manières de parler du peuple, l'attention sociologique aux lieux fréquentés et aux trajectoires des personnages, emportent l'adhésion d'un jeune Zola contestataire. Si l'article loue principalement la « vérité » du roman, il précise de plusieurs manières ce qu'il entend derrière cette valeur romanesque.

⁷⁴ Wolfgang Asholt, « La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès », *Revue d'études vallésiennes*, n°1, 1984, p. 5-15, cité par Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 156.

Le premier parti dont se réclame Zola est d'appartenir à une nouvelle génération : « Je suis de mon âge »⁷⁵, écrit-il, comme pour mettre à bas le principe de la légitimité par l'ancienneté et par l'expérience. Il s'agit là d'un argument classique de nouvel entrant, qui a intérêt à valoriser sa propre nouveauté et sa propre rupture vis-à-vis des conventions du milieu littéraire. Mais en 1865, la phrase rappelle également que les jeunes auteurs n'en sont plus à ressasser l'échec de 1848, et à s'abandonner aux désillusions : ce nouvel âge croit, lui, au pouvoir de l'écrit.

Surtout, Zola admire dans *Germinie Lacerteux* le travail romanesque particulier des deux frères. Selon lui, le récit consiste à plonger un personnage « capable des dernières hontes et des derniers dévouements »⁷⁶ dans « un milieu grossier »⁷⁷. Il développe cette idée selon laquelle les Goncourt inventent un roman fondé sur un portrait, et sur une description. Deux éléments sont ici à souligner : d'une part, cette analyse inspire le travail romanesque de Zola, qui plongera un sujet déterminé par l'hérédité dans un milieu, et donc en lisant les Goncourt, le jeune critique comprend ce projet et se l'approprié, dans un mouvement qui est autant de réception que de formation de sa vision du roman. Et d'autre part, et plus allusivement peut-être, Zola semble sentir tout le parti qu'il y a à tirer du personnage de la bonne : puisqu'elle tient l'écart entre deux milieux sociaux, deux extrêmes moraux, les « dernières hontes » et les « derniers dévouements », elle ouvre le champ des possibles sociaux et romanesques. Et comme elle est femme, elle est un « être passionné »⁷⁸, et elle se prête davantage à être le jouet de son milieu que la froide raison masculine. La critique de *Germinie Lacerteux* apparaît d'abord comme la critique d'un sujet romanesque. Elle s'avère donc, rétrospectivement, un véritable laboratoire de la construction romanesque zolienne. *Pot-Bonille* s'annonce dans cette remarque au sujet du couple Varandeuil-Lacerteux :

Le parallèle entre la domestique et la maîtresse s'impose forcément à l'esprit ; les auteurs n'ont pas mis sans raison ces deux femmes en face l'une de l'autre, et ils ont fait preuve de beaucoup d'habileté dans l'opposition de ces deux figures qui se font valoir mutuellement, qui se complètent et s'expliquent.⁷⁹

L'intérêt du portrait social tient donc à ce qu'il s'inscrit, en positif, dans un milieu donné, et qu'il permet, en négatif, des contrastes entre les différents états sociaux, travaillant ainsi par le roman la question de l'identité entre singularité individuelle et appartenance de groupe, la psychologie romanesque soutenant le projet sociologique d'ensemble.

⁷⁵ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* », *Le Salut Public*, 24 février 1865.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

Et Zola insiste sur cette innovation sociologique en soulignant que le caractère novateur de *Germinie Lacerteux* réside notamment dans l'identité sociale de son héroïne : « Les timides vont opposer Mme Bovary à Germinie Lacerteux. Une femme mariée, une femme de médecin, passe encore ; mais une domestique, une vieille fille de quarante ans, cela ne se peut souffrir. »⁸⁰ La remarque souligne que l'ambition artistique des années 1860, en littérature comme en peinture, est de créer l'intérêt pour la représentation d'un sujet jusqu'alors non digne d'intérêt. L'indignité sociale de Germinie repousse la limite du roman, dans le prolongement et au-delà de *Madame Bovary*, roman qui déconstruisait l'idée selon laquelle l'intérêt du roman résidait dans la qualité, sociale et morale, de son personnage. Zola propose une lecture singulière de Flaubert. Emma Bovary est certes mariée, mais c'est en cela que réside l'indignité de ses rapports avec ses amants et ce qui a valu un procès à leur auteur ; de même, Charles Bovary n'est pas médecin mais officier de santé et Zola fait ici bon marché des dispositifs mis en place par Flaubert pour suggérer la médiocrité sociale de son personnage. Le jeune critique littéraire prend donc parti pour la bassesse sociale plus que pour l'élaboration flaubertienne du médiocre, de l'entre-deux, en même temps qu'il construit cet intérêt pour les sujets bas en bon héritier des acquis de Flaubert.

La lecture des Goncourt par Zola révèle, notamment dans ces libertés d'interprétation, les partis-pris du lecteur-critique plus que ceux des auteurs : l'accent est mis sur l'innovation que constitue le choix du sujet, au détriment du positionnement aristocratique des auteurs. Zola insiste sur le sujet, l'histoire d'une bonne, ce qui augure de l'inflexion que connaîtra la représentation de ce personnage au sein du naturalisme : c'est bien le mouvement dont Zola est le fondateur, et dont les idées maîtresses germent dans cette critique des Goncourt, qui reconstruit le personnage de la domestique au-delà du cliché lamartinien, et hors de toute idéalisation sur sa position de classe et sa position de femme. Le naturalisme élabore une domestique plus déterminée, qui fonctionne davantage comme un rouage d'une mécanique sociale autonome que comme le sujet singulier des Goncourt ; mais il n'en est pas moins héritier de l'apport que constitue ce décentrement du regard romanesque vers les coulisses de la bourgeoisie.

De même que la critique négative du *Geneviève* de Lamartine menait Flaubert sur la voie féconde d'« Un cœur simple », de même *Germinie Lacerteux*, en particulier par son sujet, devient une source du projet romanesque de Zola, qu'il reconnaît chez les Goncourt en même temps qu'il l'élabore pour lui-même ; et cette reconnaissance s'effectue alors même que Zola construit une vision très différente de sa mission de romancier, qu'il transmettra à ses émules naturalistes.

⁸⁰ *Idem.*

2- Les servantes des *Rougon-Macquart*.

Le projet romanesque de Zola change l'enquête de terrain des Goncourt en une conviction matérialiste, déterministe, support d'une poétique : le devenir du personnage se change en destin fatal dès lors qu'il est encodé par son hérédité et par son milieu. C'est d'ailleurs ce qu'inscrit le sous-titre même de son cycle romanesque : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Cette poétique repose néanmoins sur une ambiguïté : prétextant partir d'un principe déterministe pour examiner la société, l'auteur entreprend de faire la preuve de cette incidence des déterminations sur le personnage. Ce qui se prétend une prémisse est donc plutôt ce qu'il faut démontrer. Or dès lors que tous les personnages du cycle appartiennent aux deux branches d'une même famille, il importe pour Zola de faire varier les milieux sociaux dans lesquels ils évoluent, puisque ce n'est que par la variation des milieux qu'il pourra mettre en évidence leur influence sur l'histoire qu'il raconte. À ce titre, la causalité par le milieu rend indispensable la description des milieux pauvres, travailleurs, ou illégitimes en littérature. C'est ainsi le principe même du cycle des *Rougon-Macquart* qui appelle la représentation des milieux pauvres, de même que le *Poème de la femme* de Louise Colet appelait des variations menant à la prostituée et la domestique. Zola se souvient sans doute aussi des qualités de personnage qu'il avait reconnues en Germinie, sans qu'aucun membre de la famille Rougon-Macquart ne devienne à proprement parler domestique. Le personnage le plus directement inspiré par Germinie, Gervaise Macquart, occupe une fonction proche mais non similaire de blanchisseuse. Ces personnages apparaissent au demeurant à plusieurs reprises, et pèsent sur le destin des héros éponymes du cycle. C'est le cas en particulier de Baptiste, maître d'hôtel de *La Curée*, de Zoé, la domestique de *Nana*, du chœur des domestiques dans *Pot-Bouille*, de Véronique dans *La Joie de vivre*, et de Martine, la bonne du *Docteur Pascal*. Mais ces différents romans convoquant des personnages de domestiques ressortissent eux-mêmes à des époques et des projets qu'il convient de distinguer.

La notoriété vient à Zola en 1877 avec *L'Assommoir*, premier véritable succès de librairie qui le situe aux yeux de tous à gauche, voire à l'extrême-gauche, position dont il ne se défend pas. *Nana*, en 1880, est le neuvième roman de la série et cause un grand scandale. Zola réunit dès lors tous les traits de l'écrivain illégitime aux yeux de ses pairs : ses succès de librairie, ses revenus importants, et désormais les sujets jugés racoleurs ont tout pour le situer du côté des écrivains de gare, loin des avant-gardes dont il se réclamait à l'époque de sa critique de *Germinie Lacerteux*. Or ce sont justement ses convictions de gauche qui lui permettent d'échapper au rôle de Victorien Sardou du roman et de réussir le coup de force de changer son succès commercial suspect en approbation populaire. Zola devient l'auteur du peuple, celui qui écrit le peuple et

celui qui écrit *au* peuple. Ses ambitions édifiantes s'en ressentent, et le personnage de Zoé dans *Nana* permet de montrer la royauté de la cocotte comme un simulacre dérisoire.

Au moment même de ce grand succès et du coup de force qui transforme sa popularité en légitimité survient une crise personnelle causée par la mort de sa mère en 1880. Il écrit alors coup sur coup, en deux volumes, l'histoire du personnage d'Octave Mouret, dans *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des dames*. *Pot-Bouille* paraît en 1882, et accorde un rôle décisif au groupe des domestiques vivant dans l'immeuble dont il expose une vue en coupe. L'opposition de deux groupes de personnages, les maîtres et les domestiques, met en évidence l'observation des états sociaux comme de groupes constitués, plus ou moins unifiés, fonctionnant comme des classes. Les domestiques vont jusqu'à constituer un chœur, puisqu'elles parlent d'une seule voix dans le goulet de l'arrière-cour. Cette disposition rappelle également la proximité du roman zolien avec une esthétique théâtrale, son goût pour les tableaux, ou pour les coups de théâtre. Les décors y sont décisifs pour l'action, à tel point que l'immeuble semble en lui-même receler les potentiels poétiques de l'intrigue. Le sentiment de la justice sociale anime le roman, la dénonciation d'un chaos, d'une hiérarchie et d'une superposition vicieuse qui n'engendre que le désordre et ne suscite que les passions mauvaises dans tous les étages c'est-à-dire à tous les niveaux de la société. Si les bonnes sont loin de porter les qualités morales d'une Germinie, et le roman de plaider pour leur vertu méconnue, elles n'en vivent pas moins une injustice.

Cette vision des domestiques a radicalement évolué en 1893, dans *Le Docteur Pascal*, dernier roman du cycle et qui accorde un rôle décisif au personnage de Martine, servante du personnage éponyme. Au contraire de *Pot-Bouille*, ce roman raconte l'histoire d'un foyer méridional harmonieux, bien ordonné par l'autorité du chef de famille qu'est Pascal, seul homme du foyer, qui dispose autour de lui de sa nièce et de sa bonne pour le servir, ce dont toutes deux se réjouissent. La bonne se révolte contre cet ordre heureux par jalousie envers sa maîtresse, devenue amante de Pascal, s'allie à la mère et détruit son œuvre scientifique. La domestique apparaît comme une menace parce qu'elle perturbe l'ordre patriarcal et non par la logique de la cohabitation des classes, comme c'était le cas dans *Pot-Bouille*. *Le Docteur Pascal* prend pour cadre la petite ville de Plassans, et la vaste maison de la Souleiade ne plonge pas ses habitants dans la même promiscuité que les immeubles haussmanniens de Paris. Mais le changement de vision tient aussi à un accident biographique : Zola lui-même a changé, à la fois à titre personnel, et dans son rapport au monde des lettres. Le changement est d'abord personnel : après s'être indigné de ces maîtres qui usent de leurs bonnes pour satisfaire leurs désirs sexuels dans *Pot-Bouille*, Zola s'est lui-même engagé dans une relation adultère avec sa jeune lingère, de vingt-sept ans sa cadette, Jeanne Rozerot. Il a deux enfants d'elle et mène avec remords une vie bigame. Il

lui est donc difficile de continuer à dénoncer les rapports entre maîtres et servantes. Par ailleurs, il a vieilli, physiquement et socialement. Il n'est plus le révolté de 1867 ; depuis 1889, il brigue régulièrement un siège à l'Académie française. Signe d'une institutionnalisation de ce discours qui lui avait gagné une légitimité populaire, Zola est désormais davantage soucieux d'édifier les masses républicaines que de révolter les intellectuels contre l'Empire. Cette évolution de sa situation personnelle et de son positionnement au sein du champ des lettres place la rédaction du *Docteur Pascal* sous des auspices très différents de ceux qui inspiraient les premiers volumes des *Rougon-Macquart*. Toutefois, il n'est pas certain que ce vieillissement tienne à la seule personne de Zola ; la situation politique a changé, bien des combats menés ont été emportés. La chute du Second Empire, l'institutionnalisation d'une République conservatrice, le ralliement des Catholiques un an plus tôt contribuent à asseoir la société sur des valeurs différentes de celles qui avaient révolté Zola. Il n'est plus temps de dénoncer les cruautés d'un régime cynique envers les faibles, mais davantage de proposer de nouvelles valeurs, notamment familiales. Et l'œuvre de Zola suit ce programme, puisque c'est à cette réflexion sur le cercle domestique et sur l'instauration d'un patriarcat républicain qu'elle se consacre à partir du *Docteur Pascal*, et en particulier dans *Fécondité*. Cette dernière veine de l'œuvre romanesque de Zola marque son déclin, et c'est dans le combat politique, celui de l'Affaire Dreyfus, que l'auteur montre qu'il est taillé pour lutter à la marge plus que pour régner en pleine consécration.

B/ Le naturalisme à la recherche des marges

Au-delà de la seule personne de Zola, les naturalistes constituent une société au sein de l'ensemble du champ littéraire. Ce sous-champ reçoit de l'ensemble des gens de lettres des prescriptions et des enjeux, et joue lui-même un rôle prescripteur, d'abord entre les naturalistes, ceux des *Soirées de Médan* en 1880 par exemple, puis à l'extérieur, où il parvient à imposer son regard sur le réalisme. Le cercle naturaliste hérite des conflits et des positions créés par ses prédécesseurs, et se situe par rapport aux acquis des Goncourt et de Flaubert, et ce non seulement à travers les prises de position de Zola mais aussi de manière singulière pour chaque auteur ; le souci de documentation cher à Flaubert, ou l'enquête de terrain des Goncourt, qui placent le réalisme dans une perspective documentaire et presque pédagogique, ne sont pas reçus de la même manière par un Hennique, par un Huysmans, ou par un Maupassant. Ces émules retravaillent et mettent à jour cette position réaliste, à laquelle le succès commercial a

donné un ascendant écrasant⁸¹. Ils sont eux aussi marqués à la fois par l'évolution du contexte historique dans lequel ils écrivent, et par leur propre héritage social. *Les Soirées de Médan* sont en effet publiées en 1880, dans un contexte républicain qui est aussi celui de la mort de Flaubert. Il s'agit de s'affirmer comme une génération nouvelle, et de chercher de nouveaux combats à mener. Le front se déplace sensiblement sur un terrain moins politique que celui du premier naturalisme, et plus psychologique. Deux disciples de Zola mettent particulièrement en évidence la difficulté que rencontre le naturalisme à survivre dans ce nouveau contexte : Huysmans et Maupassant. Si l'un comme l'autre font des hiérarchies sociales la matière de leurs récits, ils posent à nouveau, pour la réactualiser, la question de la représentation littéraire des basses classes. Chacun de ces auteurs s'intéresse à la nature des rapports sociaux, dans ses aspects psychologiques et ses enjeux de pouvoir. Le personnage de la domestique apparaît à l'occasion de la description de cette nouvelle bourgeoisie moderne et parisienne, remotivé comme enjeu de prise de position poétique ; mais il met également au jour les contradictions dans lesquelles se trouvent ces auteurs, et qu'ils cherchent à résoudre par la fiction.

1- Huysmans et l'impasse du foyer.

La figure de Huysmans révèle une contradiction idéologique. Né en février 1848, symptomatiquement en pleine révolution républicaine, il ne prend pas part aux luttes politiques qui ont marqué une grande partie du monde littéraire. Mobilisé en 1870, alors qu'il est jeune et encore indécis politiquement, il raconte cette expérience de manière satirique dans *Sac au dos*, récit qui repose sur le refus délibéré de tout discours politique. Il appartient néanmoins à cette petite bourgeoisie lettrée du VI^e arrondissement, plongée physiquement au cœur de la vie littéraire, entre la rue de Fleurus et la Seine, entre librairies, imprimeurs, et Sorbonne. Fils d'un lithographe et d'une maîtresse d'école, son milieu le dispose à respecter les lettres, voire à s'y investir. Il travaille longtemps comme fonctionnaire du ministère de l'Intérieur, emploi à la fois peu glorieux et confortable, qui requiert un certain capital intellectuel. Son milieu est donc à la fois lettré et proche des cercles littéraires, sans tenir pour une avant-garde contestataire. Choisir le camp du naturalisme n'est pas pour lui le signe d'une rupture avec ses origines sociales : le naturalisme est bien devenu le camp de la littérature légitime pour ses semblables, d'autant plus que le naturalisme de Huysmans est *a priori* dépolitisé. Ce premier Huysmans se consacre en

⁸¹ Un exemple de la sociabilité et de l'émulation qui lient les auteurs sur la question des sujets bas et qui contribue à faire circuler avec la camaraderie les prises de position littéraires est la représentation d'*À la fenille de rose*. Maupassant fit jouer le 19 avril 1875 cette farce pornographique, dont Mirbeau et lui tenaient deux rôles, devant Flaubert, Tourgueniev, Edmond de Goncourt, Zola, Hennique, Céard, Huysmans, Guillemet, Suzanne Lagier et Valtresse de La Bigne. Voir Alain-Claude Gicquel, *Maupassant, tel un météore*, Le Castor Astral, 1993.

effet, dans des récits réalistes et satiriques, à une réflexion sur le foyer et la répartition des tâches domestiques. Ses personnages s'interrogent sur la possibilité du célibat, hésitent entre le mariage ou le recours à une bonne, recherchent un bon repas ou un rapport sexuel pour un prix modique... Que ces questions deviennent objet de récit manifeste que les réponses ne vont plus de soi. La structure du foyer bourgeois se transforme, et donne matière à raconter c'est-à-dire à réfléchir et à remettre en ordre. Le nouvel urbanisme, l'accès à de nombreux services de toute sorte dans la capitale, la fragilité des couples ont mis à mal l'équation entre la famille et le foyer, et Huysmans, le Parisien, le petit bourgeois, le célibataire, appartient au groupe social le plus touché par ce mouvement et le plus inquiet de cette perturbation. Prise entre un certain libéralisme libertaire qu'elle a contribué à porter et le conservatisme que lui prescrit sa nouvelle position dans l'échelle sociale, la petite bourgeoisie reste indécise sur la question de la famille, dont elle souhaite à la fois la conservation et l'assouplissement, notamment par le biais de la loi Naquet sur le divorce en 1884. Les récits du premier Huysmans utilisent ainsi le personnage de la bonne comme exemple d'une cheville entre le statut conjugal et le statut de salariée : la bonne peut-elle faire office d'épouse ? L'épouse peut-elle suffire à assurer l'ensemble des tâches domestiques ? Et surtout, le raconter ne risque-t-il pas de mettre au jour la vénalité de toutes les relations, y compris conjugales ? C'est l'angoisse, psychologique autant que sociale, qui anime ces récits. L'évolution postérieure de l'œuvre de Huysmans est d'ailleurs typique du déplacement de la contradiction idéologique de son milieu, pris entre le positivisme triomphant des premiers temps de la République et la réaction spiritualiste de la fin du siècle. Cette évolution spiritualiste, et la conversion de Huysmans dans les années 1890, éclairent rétrospectivement ses premiers récits de fiction, *Marthe*, *En ménage* et *À vau-l'eau*, récits ironiques et presque autobiographiques sur l'impasse qu'est devenu le foyer et au sein de laquelle la bonne personnifie une contradiction idéologique.

2- Maupassant ou l'identité incertaine

Guy de Maupassant incarne quant à lui une contradiction qui est plus sociale et économique que strictement idéologique. La carrière de Maupassant, très courte, puisqu'il écrit presque toute son œuvre entre 1880 et 1890, permet une saisie synchronique de ses prises de positions, contrairement à celles de Huysmans ou de Zola qui connaissent plusieurs périodes dans un contexte changeant. Né en 1850, Maupassant appartient à la même génération que Huysmans, celle qui n'a pas connu les révolutions populaires. Le milieu dont il vient diffère cependant : provincial, longtemps éloigné des centres intellectuels où se forme l'avant-garde, Maupassant naît dans une famille à prétentions aristocratiques. Son père, Gustave Maupassant,

a en effet sollicité et obtenu du tribunal de Rouen en 1846, peu avant la naissance de Guy, le droit d'ajouter à son patronyme la particule qui lui permet de passer pour aristocrate⁸². Maupassant n'a donc pas grandi comme Lamartine au sein d'un domaine ancestral, marqué par des valeurs aristocratiques comme le devoir de protéger les humbles ou la fidélité à l'Église romaine. Néanmoins, il grandit entouré par une aspiration aristocratique et passe pour aristocrate aux yeux du monde. Sa position sociale est objectivement marquée par cette particule : Maupassant peut soit prolonger l'aspiration à la respectabilité aristocratique de son père, en adoptant les valeurs à la façon d'un Balzac, soit lui tourner le dos en briguant une autre légitimité. Sa trajectoire apparaît comme hybride entre ces deux positionnements possibles.

Dès son arrivée à Paris en 1877, grâce à l'entremise de Flaubert, il rencontre Edmond de Goncourt, qui incarne à la fois le pôle aristocratique et l'avant-garde littéraire des années 1860. Il se détourne immédiatement de son cercle et du salon qu'il anime à la manière du XVIII^e siècle. Edmond se montre rapidement cruel envers Maupassant dans son *Journal*, en particulier après la représentation de la pièce pornographique *À la feuille de rose*. En retour, Maupassant conteste la conception des Goncourt d'une vie littéraire protégée par les amitiés puissantes et le mécénat ; il ne touche aucune rente et ne prétend pas à l'oisiveté de l'écrivain aristocrate telle que la revendiquent les deux frères. Il vit donc de son emploi au Ministère de la Marine, d'une part, et de ses publications dans la presse, d'autre part. Sa carrière s'appuie sur la presse : c'est celle d'un publiciste extrêmement dépendant d'un marché de publications rapides, nombreuses, rémunérées, marché saturé par le poids du discours éditorial, des acheteurs bourgeois du *Gaulois* ou du *Gil Blas*. Maupassant choisit d'écrire pour le marché, c'est-à-dire qu'il opte pour la liberté offerte par l'argent telle que l'avait célébrée Zola, contre l'élitisme du cercle oisif et aristocratique des Goncourt, plus rémunérateur d'un point de vue aristocratique donc symbolique mais risqué d'un point de vue pécuniaire. La particule de Maupassant lui permet de passer pour aristocrate dans le monde, sans lui offrir de rente ou de capital pour se consacrer exclusivement à une écriture désintéressée. Ses options dans le champ littéraire s'en ressentent. Maupassant soulève le problème de cette identité aristocratique trompeuse en 1885 dans *Bel-Ami*, roman de son triomphe dont le héros, Georges Duroy, personnage autobiographique en plusieurs points, a comme le père de Maupassant recours à la transformation de son nom. Cette stratégie, raillée avec une ironie héritée de Flaubert, montre la lucidité de Maupassant quant à l'importance des distinctions sociales. La biographie de Maupassant instruit donc largement sur cette contradiction, celle d'une aristocratie de façade qui se sait usurpée et qui le prédispose à questionner le bien fondé des positions sociales. Les missions qu'il assigne au roman, et ses

⁸² Alain-Claude Gicquel, *Maupassant, tel un météore*, op. cit., p. 12.

sujets, s'en ressentent. Comme Flaubert son mentor, Maupassant travaille davantage à saper la médiocrité bourgeoise qu'à défendre le peuple. Ses textes n'en manifestent pas moins l'imprégnation par certaines valeurs aristocratiques, notamment la virilité⁸³, et un regard paternaliste envers les paysans normands. Cette contradiction d'appartenance sociale première, entre aristocratie et bourgeoisie, se retrouve dans d'autres aspirations contradictoires chez Maupassant, et que son œuvre semble chercher tantôt à réconcilier, tantôt à montrer comme conflictuelles : inscrit au centre de la sociabilité littéraire parisienne par ses amitiés avec les naturalistes et avec les hommes de presse, Maupassant s'isole régulièrement loin d'un monde que ses lectures schopenhaueriennes lui présentent comme de plus en plus vain. Léon Daudet brosse de lui un portrait qui met en valeur ces contradictions :

Bien qu'en dehors des Soirées de Médan, où figurait sa Boule de suif, il fût peu édité chez Charpentier, Maupassant venait rue de Grenelle. Il était alors de traits réguliers, brun, assez gras, lourd d'esprit comme un campagnard et généralement silencieux. Il ne souffrait pas encore de cette misanthropie, coupée de crises de snobisme, que déclencha chez lui, quelque temps plus tard, la paralysie générale. Mais déjà il se frottait aux médecins comme à de merveilleux thaumaturges. Il les questionnait longuement dans les embrasures de portes et dans les antichambres. C'était le temps du "document humain". On disait : "Guy - tout le monde l'appelait Guy - est très consciencieux. Il se renseigne quant à certains cas pathologiques qui seront dans son prochain roman." Il courait sur lui mainte anecdote scabreuse ou bizarre, et j'ai toujours pensé que son détraquement cérébral avait débuté beaucoup plus tôt qu'on ne l'avait cru. Il canotait, jouait les Hercule, affectait un profond mépris pour ces lettres qui le faisaient vivre et lui donnaient la célébrité.⁸⁴

Maupassant, le faux aristocrate menant la vie d'un bourgeois, le Normand de Paris, fréquente les salons où il se montre taiseux et snob. Bon vivant, il souffre dès 1877 de la syphilis qui le tuera en 1893. Daudet souligne ici son mépris assez ingrat pour les lettres, alors qu'il prend à plusieurs reprises fait et cause pour la liberté d'expression des romanciers, en particulier au cours du procès de Desprez en 1884⁸⁵. Le positionnement social et psychologique de Maupassant n'a donc pas l'évidence de celui d'un Lamartine ou même d'un Zola. Il est plus ambigu, plus torturé. Est-il à même de devenir le porte-voix d'une catégorie entière ?

C'est ce que suggère le portrait que donne de lui Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, qui voit dans les récits de Maupassant le prototype du bien de consommation bourgeoise de son temps, et dans ses personnages des portraits idéal-typiques de cette classe :

Ils figurent l'ordre dans ce qu'il a de plus exquis : le calme de la nuit, le silence des passions, tout concourt à symboliser la bourgeoisie stabilisée de la fin du

⁸³ Voir André Rauche, « Le défi sportif et l'expérience de la virilité », dans Georges Vigarello, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, *Histoire de la virilité*, t. II - *Le triomphe de la virilité - Le XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2011.

⁸⁴ Léon Daudet, *Souvenirs et polémiques*, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1993, p. 30.

⁸⁵ Voir Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 365.

siècle, qui pense que rien n'arrivera plus et qui croit à l'éternité de l'organisation capitaliste.⁸⁶

Si l'explication de Sartre a été parmi les premières à étudier précisément l'idéologie à l'œuvre au sein de la fiction, elle manque ici de nuances quant à l'analyse de cette « bourgeoisie stabilisée », dont Maupassant serait le chantre. Selon elle, le récit ne menace ni ne dérange cet ordre bourgeois qui prend la forme de la nécessité et de l'éternité. La structure des récits de Maupassant se résume ainsi :

Dans une société en ordre, qui médite son éternité et la célèbre par des rites, un homme évoque le fantôme d'un désordre passé, le fait miroiter, le pare de grâces surannées et, au moment qu'il va inquiéter, le dissipe d'un coup de baguette magique, lui substitue la hiérarchie éternelle des causes et des lois. On reconnaît en ce magicien, qui s'est délivré de l'histoire et de la vie en les comprenant et qui s'élève par ses connaissances et par son expérience au-dessus de son auditoire, l'aristocrate de survol dont nous parlions plus haut.⁸⁷

Sartre fait en somme de Maupassant un aristocrate rallié à l'esprit bourgeois triomphant des années 1880, et dont les récits annuleraient toute possibilité de désordre qui limiterait la portée ou la durée de ce triomphe. Cette conclusion, qui n'est qu'une étape de la démonstration par ailleurs décisive de Sartre, repose sur plusieurs approximations. La première est un malentendu sur son origine sociale : comme beaucoup de ses contemporains, Sartre prend vraisemblablement Maupassant pour un aristocrate vivant en bourgeois, alors que son héritage familial est plus ambigu. Surtout, il semble sourd à l'ironie que Maupassant construit précisément contre ce « schéma universel de l'homme d'expérience », dont il est plus un détracteur qu'un thuriféraire : le maire de « La Petite Roque » n'est-il pas un violeur torturé par le regret ? et Julien de Lamare, l'époux indigne d'*Une vie*, n'a rien qui inspire confiance en cette stabilité bourgeoise de la fin du siècle...

Au contraire, plusieurs des motifs récurrents des récits de Maupassant lui permettent de travailler l'évidence de cet ordre social immuable voire de la dénoncer comme étouffante. Ses récits sont parcourus par le problème de la labilité des identités, qui ont perdu de leur évidence : les femmes honnêtes ressemblent à des prostituées et les prostituées à des femmes honnêtes, à tel point que la confusion entre maison bourgeoise et maison close est courante ; *Bel-Ami* raconte l'histoire d'un parvenu, qui se fait passer pour ce qu'il n'est pas ; « Rose » parle d'un homme déguisé en femme, « La Parure » d'un collier de fausses pierres qui détruit la vie de celle qui s'y est laissé prendre... Si ordre social il y a, c'est un ordre non seulement raillé par un regard qui se plaît à souligner ses dysfonctionnements, mais surtout un ordre qui repose sur des

⁸⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 145.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 147.

prémises trompeuses, des valeurs dégradées, de la fausse monnaie. Et c'est peut-être précisément à ce titre, parce qu'il parle de l'angoisse d'être trompé, que Maupassant est une voix de la bourgeoisie : cette bourgeoisie des années 1880, objectivement triomphante, est bien loin de se reconnaître subjectivement comme telle. L'invasion prussienne et la surprise de la Commune ont inquiété les possédants ; le retour à un mysticisme marial, dont témoignent avec éclat de fameuses conversions au catholicisme dans le monde littéraire, après une période marquée par le rationalisme positiviste, montre qu'ils sont toujours à la recherche d'une stabilité à laquelle ils ne croient pas. Si les récits de Maupassant expriment la vision du monde de la bourgeoisie, c'est davantage celle d'une bourgeoisie anxieuse de son devenir que certaine de son intangibilité.

Cette poétique marquée par l'angoisse s'exprime particulièrement dans le motif du piège, que forment notamment ces identités instables propices au quiproquo⁸⁸. L'explication psychanalytique de ce motif peut se doubler d'une compréhension sociologique du problème qui anime – ou qui détruit – Maupassant : lui-même pris entre deux identités, aristocratique et bourgeoise, et deux systèmes de valeurs, touché par l'épidémie de syphilis qu'il voit tuer ses semblables à mesure qu'elle le ronge, constatant à la fois l'échec de l'idéal démocratique et l'impossibilité de tout retour en arrière, apparaît comme le dernier naturaliste et le précurseur d'un esprit fin-de-siècle fataliste. En ce sens, et à condition de rappeler l'impasse à laquelle le système de valeurs bourgeoises semble avoir mené, il est possible de considérer Maupassant comme la voix de sa classe.

Le personnage de la domestique trouve aisément sa place dans cette poétique du piège des valeurs bourgeoises et des identités hybrides. Personnage du foyer, défini par lui et par le fonctionnement de l'intérieur bourgeois, la bonne incarne voire allégorise l'attrait éventuellement trompeur de l'intimité domestique. Elle est en même temps un personnage hybride, souvent un double physique de sa maîtresse comme dans « La Fenêtre », et prête à la confusion des identités, notamment des identités de classe. Enfin la bonne est souvent, comme Maupassant l'est un peu lui-même, une immigrée de l'intérieur, une paysanne déplacée, et quelquefois normande, venue en ville pour travailler et l'auteur, pétri de tendresse pour les paysans de son pays, les traite avec un regard qui semble ne plus oser la condescendance aristocratique d'un Lamartine et s'en tenir à dénoncer la violence de ceux qui les méprisent, comme dans « Histoire vraie ». Nulle surprise alors à ce que les récits de Maupassant soient saturés de la présence des domestiques : sur ses six romans, deux ont recours à un véritable personnage de servante, décisif pour l'intrigue. Dans *Une vie*, c'est Rosalie qui révèle la

⁸⁸ Voir Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*, Kimé, 1993.

monstruosité du mari, relève la protagoniste, et mène le récit à son terme en en formulant la moralité. Dans *Notre cœur*, c'est également une jeune bonne, Élisabeth, qui contrebalance la figure de la femme fatale dans le récit et le cœur du héros. Dans les très nombreuses nouvelles de Maupassant, les bonnes sont également légion. Le recueil *La Petite Roque* en est particulièrement saturé, puisque chacune des dix nouvelles convoque une bonne, qu'elle soit l'actrice principale du drame comme dans « Rosalie Prudent » ou présente à titre métaphorique comme dans « Mademoiselle Perle ».

Maupassant, faux aristocrate dépendant du contexte éditorial et des revenus qu'il offre, incarne certaines contradictions de son groupe social et de son époque. Mondain et misanthrope, sportsman malade, il incarne une transition entre un naturalisme documenté, qui explique le monde, et un sentiment fin-de-siècle, donnant voix à l'angoisse du délitement, notamment de la disparition des identités, à un sentiment d'insécurité. À ce titre, son positionnement est à la fois représentatif et polémique : il dénonce l'ordre qui l'entoure, son absurdité, son cynisme, tout en donnant voix à ses pairs. En insistant sur les contradictions de son époque, il explore la labilité des identités, notamment de sexe, de classe sociale, ou d'âge. Le personnage polymorphe de la servante s'avère dans cette perspective particulièrement utile à incarner et à questionner cette problématique morale contemporaine de l'identité, qui n'est pas sans fondement social.

IV La génération fin-de-siècle

La fin du XIX^e siècle renouvelle les lignes de clivage sur la question sociale, sur la notion d'autorité, et sur le rôle des lettres au sein de l'espace public. Ces infléchissements interviennent à la faveur de plusieurs évolutions historiques. L'enracinement de la République opportuniste redessine les lignes de force : la République n'est plus synonyme de Révolution et les opportunistes, en menant une politique libérale au sein même du régime démocratique, d'un même mouvement rompent avec l'idéal de la « Sociale » et pérennisent le régime. Le ralliement des Catholiques à la République, et celui des socialistes eux-mêmes, mettent un terme aux hésitations qui ont agité le siècle.

Ce régime républicain vidé de certaines de ses ambitions historiques et notamment de l'aspiration à l'égalité matérielle réelle peine à s'imposer comme un système de valeur faisant pièce efficacement au pouvoir de l'argent. Plusieurs réactions face à ce constat de cynisme se donnent à entendre comme autant de partis-pris, notamment dans le domaine des lettres. Une

réaction de désillusion, volontiers antisémite et réactionnaire, tout au moins désabusée est celle d'un certain décadentisme. L'Affaire Dreyfus, qui marque symboliquement la fin du siècle, redessine les lignes de partage dans l'opinion : en même temps qu'elle ébranle les institutions républicaines, elle donne naissance à la figure de l'Intellectuel, au-delà de la seule figure de Zola, luttant pour la justice et pour un système de valeurs primant le respect des institutions. Elle redéfinit les ambitions de l'écrivain, son éthos, et le rôle de son discours au sein de l'espace public. Ce faisant, elle offre des combats possibles auxquels ne croyait plus la désillusion fin-de-siècle. Mais elle constitue également, paradoxalement, une moralisation du monde des lettres qui pourrait le replonger dans une dépendance à l'égard d'impératifs externes. L'évolution de ces prérogatives acquises à l'Intellectuel se manifeste à nouveau dans le recours au personnage de la domestique, qui incarne à la fois une synecdoque du peuple, d'un public possible, voire d'un possible auteur. Parallèlement, le personnage a acquis sa légitimité dans les lettres et le sujet ne peut être traité sans allusion même subtile à l'histoire littéraire du demi-siècle écoulé. Or l'année 1900, qui clôt le XIX^e siècle, est symboliquement celle de la publication du *Journal d'une femme de chambre*, roman d'Octave Mirbeau qui épouse le point de vue de la bonne en en faisant sa narratrice. La trajectoire littéraire et politique de son auteur marque précisément une évolution éthique significative, où s'unissent les problématiques sociales d'une génération et le travail proprement romanesque d'un sujet.

A/ Mirbeau, dandy et anarchiste.

La figure d'Octave Mirbeau est révélatrice de l'investissement des problématiques du temps dans le personnage de la domestique. Sa trajectoire personnelle se compose de plusieurs étapes qui semblent aujourd'hui des revirements mais lui permettent de parcourir un spectre large du monde littéraire de son temps. Né comme Huysmans en février 1848, Mirbeau appartient aussi à la même génération que Maupassant. Pour lui, Lamartine est déjà un classique scolaire et Zola, son aîné de peu et son modèle, une institution⁸⁹. Le premier Mirbeau travaille longtemps comme journaliste avant d'envisager l'écriture romanesque⁹⁰. Dans les années 1870, il appartient au courant des dandys qui ne se reconnaissent ni dans leur époque, ni dans l'avant-garde que la Bohême a constituée pour les générations précédentes : la pauvreté n'est pas une valeur morale ni esthétique pour lui, et il s'accommode fort bien de ses succès commerciaux.

⁸⁹ Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 206.

⁹⁰ Voir Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Cahiers intempestifs, coll. Lieux littéraires/6, 2003.

Ces années de jeunesse sont marquées par la nécessité de se faire une situation : il hésite entre affinités littéraires d'avant-garde, plutôt progressistes ou à tout le moins sensibles à une inspiration sociale, et une position plus ouvertement réactionnaire qui pourrait lui offrir une carrière dans l'administration. Après une tentative infructueuse dans l'administration monarchiste, il s'engage durablement dans le journalisme, suivant des positions ambivalentes : s'il est toujours antisémite, il affiche davantage son anticléricalisme et son anti-autoritarisme qu'il ne se le permettait dans ses années monarchistes. La chute de Mac Mahon a de fait contraint le monarchisme à évoluer : puisqu'il n'est plus une perspective politique crédible, il doit se convertir en position esthétique, éventuellement récupérée en prise de parti non conformiste ou dandy.

En 1880, il rejoint son camarade Maupassant dans les colonnes du *Gaulois*, dont l'option légitimiste autorise surtout la raillerie, les bons mots mondains, voire la gauloiserie bien nationale qui lui donne son titre. Le monarchisme demeure une provocation, à tout le moins l'affirmation que l'ordre républicain n'est en rien le point d'arrivée des luttes politiques passées. La position originale et les talents de conteur de Mirbeau assurent son succès et lui permettent rapidement de vivre confortablement de sa plume. À ce titre, il se situe bien au pôle bourgeois de la légitimité auctoriale, celui qui revendique le marché comme espace de liberté contre les académismes et le pouvoir politique. Et s'il brocarde la bourgeoisie, ce n'est ni à la manière d'un Flaubert pour des raisons esthétiques, ni comme Zola au nom d'une appartenance au peuple, mais bien davantage par une revendication sinon cynique du moins non conformiste.

Le premier Mirbeau n'a rien du réactionnaire typique : opiomane, acteur de la pièce pornographique de Maupassant *À la Feuille de rose*, il fréquente Zola à Médan. Au début des années 1880, il fonde le journal *Les Grimaces*, où la défense du trône et de l'autel est surtout prétexte à des caricatures et des satires du beau monde dans lesquelles se forme sa plume de romancier. Il se bat en duel, contre Catulle Mendès ou Paul Déroulède, pratique qui tient autant de l'allégeance aux valeurs aristocratiques que de la provocation, et rend hommage en une du *Figaro* à Barbey d'Aurevilly à l'occasion de la publication d'*Une histoire sans nom*.

1- Mirbeau admirateur de Barbey d'Aurevilly.

L'éloge de l'auteur prend la forme d'une défense contre des critiques mal avisés :

On ne lui pardonne pas, au milieu des écroulements de cette fin d'un siècle,
au milieu des idolâtries qui mettent, agenouillé au pied de la Mode, – cette

divinité des gens qui ne croient plus à rien – tout un peuple d'imbéciles et d'athées (...).⁹¹

Comme Barbey, Mirbeau se distingue de ses contemporains et appelle à davantage de lucidité que les exigences de la mode et les jugements rapides. Il faut réhabiliter « celui que nous nous plaisons tant à admirer dans sa pauvreté noble et dans sa fière obscurité »⁹². Il s'agit de disqualifier une critique qui s'en prend notamment à ses excentricités :

Barbey est plus connu par l'étrangeté de ses costumes et l'affectation de son dandysme, que par la magistrale beauté de son œuvre. À quoi bon revenir sur une bizarrerie de détails, qui n'a rien à voir, en réalité, avec l'homme et l'écrivain.⁹³

La défense du dandy est d'autant plus frappante qu'elle émane d'un autre dandy. Aussi Noël Arnaud remarque-t-il dans sa notice biographique à son édition du *Journal d'une femme de chambre* : « On dirait que Mirbeau peint son autoportrait »⁹⁴. Et la démarche de Barbey est bien présentée comme une inspiration pour ses contemporains :

Il a passé à travers les choses et les hommes de son temps, incorruptible et farouche, bataillant comme un chevalier, la plume au poing, sans se soucier que le sang des blessures qu'il avait faites, vînt rougir l'encre dont elle était armée.⁹⁵

Rien d'étonnant à ce que Barbey d'Aureville constitue aux yeux de Mirbeau une figure tutélaire, fascinante et inspirante. Le vieil auteur normand, quoique de quarante ans son aîné, incarne une survivance de l'âge balzacien, de valeurs aristocratiques révolues, et d'une morale faite de foi et d'audace. Barbey compte beaucoup de disciples tardifs dans cette fin de siècle déçue par la promesse républicaine. Ces admirateurs frappent par leur diversité, comme le note Marie-Christine Melmoux-Montaubin : « Rien de commun certes au premier abord entre l'illuminé Léon Bloy, catholique pamphlétaire, l'anarchiste Mirbeau, défenseur de Dreyfus, et le réfractaire Vallès, communard exilé. »⁹⁶ Le discours réactionnaire de Barbey fait école comme après coup, non pas à l'heure du succès d'*Une vieille maîtresse* en 1851 mais plus tardivement, lorsque l'institution de la République attendue avec ferveur par toute une classe lettrée a laissé place à l'amère trahison des Jules, à la perte de l'Alsace-Lorraine, et à la répression, trop sanglante pour être soutenue sans scrupule, de la Commune. Or c'est dans ce moment où la désillusion confine au dégoût, en 1874, que paraissent *Les Diaboliques* : le recueil de nouvelles, fomenté dès le début des années 1850, apparaît comme un sommet de l'art du maître Barbey, son talent de

⁹¹ Octave Mirbeau, « Barbey d'Aureville », *Le Figaro*, 8 octobre 1882.

⁹² *Idem*.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Octave Mibeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Gallimard, coll. Folio classique, 1984, éd. Noël Arnaud, p. 460.

⁹⁵ Octave Mirbeau, art. cit., cité par Noël Arnaud.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11

conteur travaillant à ciseler la nouvelle, et révélant au mieux les ambiguïtés de sa morale aristocratique et de son goût dandy⁹⁷. Il est immédiatement admiré par une génération d'auteurs, dont Mirbeau, qui entrevoit en lui une échappatoire à l'impasse dans laquelle semble s'engouffrer le roman naturaliste, fortement lié au projet républicain.

La publication des *Diaboliques* attire un regain d'attention pour une veine esthétique que le réalisme puis le naturalisme semblaient avoir rendue obsolète, et qui s'appuie notamment sur la conception de l'art pour l'art. Comme Baudelaire, comme les Goncourt ou Banville, Barbey avait publié dans la revue *L'Artiste* de Théophile Gautier, à laquelle ce dernier avait donné comme profession de foi : « Nous croyons à l'autonomie de l'art ; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but. »⁹⁸ Gisèle Sapiro remarque, au sujet de ces tenants de l'art pour l'art des années 1850 : « Les hiérarchies esthétiques renvoient généralement à une hiérarchie sociale entre les écrivains et artistes d'origine bourgeoise ou aristocratique et ceux qui sont issus de la petite bourgeoisie »⁹⁹. Cette homologie observée entre position sociale et parti pris esthétique éclaire également les options de Mirbeau. Les tenants de l'art pour l'art réinvestissent en littérature le raffinement d'une certaine distinction aristocratique :

Ces nouveaux venus sont de dignes héritiers du romantisme, auquel ils doivent nombre de caractéristiques qui les distinguent des réalistes, d'origine sociale plus modeste, comme la conception de l'art pour l'art, le désintéressement (opposé à l'utilitarisme et au moralisme de l'art social), le soin extrême apporté à la forme et à l'écriture, la quête de l'originalité, l'outrance, le goût pour l'étrange – « Le beau est toujours bizarre », décrète Baudelaire (« Exposition universelle de 1855 », O.C. II, p. 578) –, le macabre, la mélancolie, la sensualité, l'intérêt pour l'histoire.¹⁰⁰

Est-ce cet héritage romantique, ce privilège aristocratique qui séduit, quelques vingt ans plus tard, le jeune Mirbeau lecteur des *Diaboliques*, recueil élaboré au cœur de ces années 1850 ? Ou l'évocation de Valognes et de la Normandie rappelle-t-elle au jeune journaliste son Perche natal ? Toujours est-il que « la quête de l'originalité, l'outrance, le goût pour l'étrange » et « le macabre, la mélancolie, la sensualité » deviendront des caractéristiques du roman mirbelien, qui redonne vie à un certain dandysme, et où la désillusion puise dans cette inspiration du désintéressement contre le moralisme d'époque. Mirbeau prolonge ainsi la recherche narrative menée par ses aînés, et que Gisèle Sapiro récapitule ainsi :

L'ennoblissement du genre romanesque avait d'ores et déjà été entrepris avec bonheur par Flaubert, comme on l'a vu. Il parvint à concilier les deux

⁹⁷ Pascale Auraix-Jonchière, *Barbey d'Aurevilly et l'écriture. Formes et signes*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. Thésothèque 38, 2011.

⁹⁸ Théophile Gautier, « Introduction », *L'Artiste*, 14 décembre 1856.

⁹⁹ Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 191.

principaux modes de distanciation par rapport au roman mondain et au roman-feuilleton, à savoir la démarche scientifique et le souci de la forme. La tension entre ces deux exigences devait cependant s'exaspérer chez ses successeurs. Les plus dotés socialement, comme les Goncourt ou Barbey d'Aureville, inclinèrent vers la posture esthète à mesure que le succès de Zola, rythmé par les scandales qui marquent l'entrée des outsiders dans un milieu resté très élitiste, le conduisait à se faire le théoricien du naturalisme et son chef d'école (bien qu'il rejetât ce titre).¹⁰¹

Mirbeau entre en littérature au moment où le partage semble achevé entre la recherche de la forme et le triomphe des successeurs de Zola. Sa carrière de journaliste l'incline à travailler la forme romanesque dans le sens de la spontanéité et de la rapidité des notes sur le vif. En ce sens, il reprend le flambeau de la « posture esthète », celle de son inspirateur Barbey, qui semblait alors disqualifiée par Zola, sans pour autant rompre avec le maître de Médan chez qui il puise par ailleurs des sujets réalistes.

Plusieurs traits rapprochent donc le jeune Mirbeau de son aîné Barbey : tous deux normands, ils se sont brillamment insérés dans le monde littéraire et artistique parisien, où ils financent une vie de dandys provocateurs par leurs articles de presse. Alors que Barbey s'était finalement retiré des mondanités pour vivre en paria volontaire, Mirbeau devient une autorité pour le goût artistique parisien. Barbey était connu pour la sûreté de son jugement esthétique, et, proche des Goncourt, il fut pressenti par Edmond pour siéger à l'Académie que créait ce dernier ; c'est finalement Mirbeau qui occupa ce siège : Barbey était mort en 1889. La place revenait à celui qui apparaissait comme son digne successeur.

Comme Barbey, Mirbeau s'en prend aux valeurs bourgeoises, au positivisme, à la modernité. Catherine Boschian-Campaner parle d'un « même acharnement à pourfendre la société »¹⁰² chez l'un et chez l'autre. Mirbeau s'inspire de l'attitude cynique, de la provocation que Barbey tenait de Joseph de Maistre ; sans comme eux tenter d'établir des lois sociales, il garde ce goût pour la découverte et la révélation des ressorts intimes des rapports humains. En effet, chez Barbey l'écriture est toujours marquée par l'histoire, par le désastre de la Révolution, moment dont l'aspect fondateur est nié. Ce malaise vis-à-vis de la République déclenche une hybridité des formes, et appelle les thèmes de l'ambiguïté : l'hermaphrodisme, l'ambivalence des signes sociaux qui ont perdu leur évidence, comme chez Maupassant. L'écriture exhibe ainsi un conflit entre la dénonciation de l'instabilité du réel, et le désir de rétablir un ordre par un récit ordonné et tourné vers un sens¹⁰³. Mirbeau s'en souvient, lui qui hésite entre la dénonciation de l'ordre bourgeois au profit des petites gens, et le refus de s'engager en politique. Aussi la critique

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 353.

¹⁰² Catherine Boschian-Campaner, « Barbey d'Aureville et Octave Mirbeau : de l'analogie à l'antinomie », *Cahiers Octave Mirbeau*, édités par la société Octave Mirbeau, Angers, n°33, 1996.

¹⁰³ Pascale Auraix-Jonchière, *Barbey d'Aureville et l'écriture*, *op. cit.*

relève-t-elle chez Mirbeau le retour de bien des thèmes issus de l'imaginaire aurevillien : les « femmes fatales suceuses d'âme »¹⁰⁴ et la fatalité coupable du désir physique, ou la passion qui donne accès à une transcendance d'ordre satanique semblent nées dans *Une vieille maîtresse* et transmises par échos dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*. De la même manière, comme chez Barbey, aucun personnage de Mirbeau n'est entièrement sympathique : les victimes sont toujours aussi coupables ou complices du tort qu'elles subissent, la cruauté s'accompagne souvent de panache, et la narration s'attache à déconstruire le camp des bons personnages auxquels le lecteur pourrait s'identifier sans nuances.

2- Barbey d'Aurevilly et le projet d'une femme de chambre à la première personne.

Au-delà de cette influence manifeste, plusieurs indices laissent penser que Barbey d'Aurevilly a pu être l'inspirateur direct non seulement de la tonalité esthétique mais du sujet même du *Journal d'une femme de chambre*, publié par Mirbeau en 1900 c'est-à-dire plus de dix ans après la mort de l'auteur des *Diaboliques*. En effet, si Mirbeau a lu attentivement Barbey et a écrit plusieurs articles¹⁰⁵ sur son œuvre, peut-être a-t-il pris connaissance d'un texte polémique, écrit pour la presse¹⁰⁶ et reproduit dans la quatrième partie des *Œuvres et les hommes*, intitulée « Les Romanciers ». L'article critique un roman d'Henry de Pène publié sous le pseudonyme de l'« Abbé *** » en 1864, *Mémoires d'une femme de chambre*¹⁰⁷. Barbey s'insurge que la belle promesse du titre, celle d'ausculter les mœurs bourgeoises par le biais du regard narquois et désabusé d'une bonne, ne soit pas tenue : « attiré par ce titre que je m'obstine à trouver très-piquant et plein de promesses, je lus cette platitude qui voulait avoir de la pointe (...)»¹⁰⁸

Partant de cette déception, Barbey développe de manière très précise l'intérêt du sujet qu'il aborde, et le compare à la littérature frénétique :

Les Mémoires d'une femme de chambre ! Quel titre et quel thème, en effet, à développer sous ce titre heureux ! (...) les Mémoires d'une femme de chambre, qui sont aussi des Mémoires du Diable à leur façon, s'appuient sur une donnée

¹⁰⁴ Catherine Boschian-Campaner, « Barbey d'Aurevilly et Octave Mirbeau : de l'analogie à l'antinomie », art. cit.

¹⁰⁵ Voir « Barbey d'Aurevilly » dans *Le Figaro* du 8 octobre 1882, ou « La Gloire des lettres » dans le *Journal* du 21 juillet 1895.

¹⁰⁶ Selon Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, la publication dans la presse de l'article reste introuvable.

¹⁰⁷ Ce même roman subit également les foudres d'Émile Zola dans le premier article de *Mes haines* intitulé « L'Abbé *** ». Cette critique ne formule néanmoins guère de principe romanesque, mais présente une surprenante condamnation du sujet traité : « Nous introduire dans les coulisses ou nous introduire dans les couvents, raconter les aventures de Margoton-la-Sauteuse ou les aventures du frère dom Gargillesse, le moine mystique et libertin, c'est chatouiller également notre sensualité et nous attacher par cet intérêt honteux que nous portons à tout fruit défendu. » *Mes haines*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893, p. 14.

¹⁰⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Romanciers », dans *Œuvres critiques*, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Les belles lettres, 2004, chapitre XXI, « *Les Mémoires d'une femme de chambre (sans nom d'auteur)* », p. 1233.

humaine d'un tout autre intérêt et d'une toute autre réalité ! Satan, cette dernière ressource des damnés en littérature, n'a point à y paraître comme dans un conte allemand, et on n'y renverse pas le dessus des toits, comme on renverse, dans le *Diabole boiteux*, le couvercle d'une tabatière, pour voir ce qui se passe dessous !¹⁰⁹

Les allusions à Soulié et à Lesage laissent entendre que le roman moderne doit chercher un satanisme immanent, laïcisé et réaliste, et non plus recourir au fantastique. La femme de chambre apparaît comme l'archétype du sujet aurevillien : comme *Une vieille maîtresse* racontait l'histoire d'un envoûtement passionnel profane, la femme de chambre offre le privilège de sonder l'intérieur du foyer et des âmes sans passer par le truchement inélégant du surnaturel. Surtout si, comme le Diable, elle a accès aux secrets, elle ne les regarde par d'en haut mais en circulant parmi eux, image même du dispositif aurevillien.

Or le recours à la domestique comme point de focalisation doit s'accompagner d'un travail du personnage qui le rende digne d'intérêt, capable de susciter l'intérêt du lecteur :

Admettez qu'avec cette supériorité de donnée première, la femme de chambre des *Mémoires* en question fût un brin de fille... de génie, comme par exemple la Suzanne du *Mariage de Figaro*, quel ouvrage délicieux n'auriez-vous pas en perspective ! Quel livre pétillant, frétilant, et émoustillant pour les curiosités les plus froides et les plus rassises !¹¹⁰

La comparaison avec la Suzanne de Beaumarchais éclaire le fonctionnement du personnage imaginé par Barbey. Dans *Le Mariage de Figaro*, l'intérêt du spectateur était déplacé des maîtres, protagonistes principaux chez Marivaux, vers les valets, placés à l'initiative de l'action. Le déplacement se fait admettre du spectateur par un surcroît de brio comique et de verve prêté aux valets, au-delà de leur fonction traditionnelle. De la même manière, le roman qui prendrait pour narratrice une femme de chambre devra emporter l'adhésion du lecteur en justifiant le caractère inattendu de ce point de vue par l'élaboration d'un personnage à l'esprit réellement « pétillant, frétilant, et émoustillant ».

Le sexe féminin de la narratrice ne vient apparemment qu'à l'appui de ces qualités d'observation :

et, vous le savez, la femelle de toutes les espèces est, en fait d'observation, de finesse et de tact, bien au-dessus de tous les mâles de la terre, même dans cette espèce supérieure de messieurs les valets !¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1234-1235.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 1235.

¹¹¹ *Idem.*

Chez Barbey, le personnage satanique est fréquemment incarné par une femme. Or présenter la femme de chambre comme une moderne Suzanne n'est peut-être, pour le romancier que Barbey appelle de ses vœux, qu'une subtilité pour dissimuler un tout autre enjeu :

Quel plus excellent cadre de mœurs, de comédie humaine ou sociale ! Quelle satire possible plus amusante ou plus cruelle ! Quelle auscultation des vices et des hypocrisies du temps plus profonde ! Et notez que ce serait là un livre tout à fait nouveau, tout à fait digne du dix-neuvième siècle et des progrès du dix-neuvième siècle, car avant le dix-neuvième siècle un pareil livre était impossible.

Il n'y a que dans un temps comme le nôtre, épris et raffolant d'égalité, qu'un livre intitulé : les *Mémoires d'une femme de chambre* pouvait promettre et donner les jouissances démocratiques les plus vives aux esprits qui sont friands de ce genre de jouissances... Il n'y avait que dans un pareil livre qu'on pouvait rabattre – joliment et bien ! – l'orgueil des maîtres –, la plus grande ennemie d'une femme quelconque étant naturellement sa femme de chambre, de cela seul qu'elle l'est.¹¹²

Ici Barbey formule explicitement le caractère immédiatement *politique* du sujet : en république, la domestique n'est pas *accidentellement* mais *essentiellement* l'ennemie de sa maîtresse. Elle incarne à elle seule une contradiction propre à son siècle entre un discours d'égalité et la réalité des hiérarchies. Barbey saisit avec acuité la recherche qui a animé ses prédécesseurs sur ce sujet, de ses amis les Goncourt à son ennemi Flaubert : comment la relation de vassalité induite par le service domestique peut-elle se justifier à l'âge démocratique ? Pour lui cette relation problématique est sans issue, et la femme de chambre ne peut que se changer en ennemie de l'intérieur. Il n'existe pas de relation apaisée entre maîtresse et servante et ce ne sera donc pas une situation pathologique mais une situation normale que présenteraient, dans toute sa cruauté, ces mémoires de femme de chambre. L'échec de l'égalité réelle est imputé à l'« orgueil des maîtres » et ne débouche pas sur une condamnation morale de la bonne : ici Barbey écrit en véritable aristocrate, condamnant l'hypocrisie bourgeoise qui ne se prévaut de l'égalité que pour mieux se défaire de ses devoirs envers les plus faibles. La valeur aristocratique mobilisée se distingue néanmoins de celle d'un Lamartine qui, plus social, donnait une vision plus christique de sa Geneviève, laquelle refusait absolument de devenir l'ennemie de ses bourreaux. Barbey et Lamartine constituent deux figures opposées d'aristocrates : Lamartine, grand aristocrate, catholique social et progressiste, opte pour la République qui offre aux petites gens les conditions matérielles de la vertu ; Barbey, petit aristocrate réactionnaire converti au catholicisme, déplore la République et ne peut condamner le peuple de verser dans le vice d'époque puisqu'il est livré à la domination de l'hypocrisie bourgeoise.

¹¹² *Idem.*

Barbey insiste sur cette corrélation éclairante entre le roman de la femme de chambre et l'âge démocratique :

Et de fait, ce n'était certainement pas au dix-septième siècle, ce n'était pas même au dix-huitième, que des Mémoires de femme de chambre – du moins de ceux-là que j'osais rêver, et qu'après le livre que voici j'ose espérer encore de mon temps – pouvaient jamais être écrits. Au dix-septième, et même au dix-huitième, on avait des serviteurs ignorants et fidèles, et fidèles peut-être parce qu'ils étaient ignorants.¹¹³

C'est bien le dix-neuvième siècle, inauguré par des discours égalitaires, laïcs, et libéraux qui rend caduque la situation des serviteurs. Comme à son habitude, Barbey situe l'anecdote dans une perspective historique, à la manière des romantiques. Comme eux, il se réfère, ici allusivement, à la Révolution comme moment ambivalent, qui à la fois a renversé sans retour possible l'ordre social et en même temps produit des situations de désordre qu'il déplore politiquement mais qui prêtent à un travail proprement *romanesque*¹¹⁴.

La question de l'égalité réelle entre les citoyens devient celle de l'égalité entre les personnages dignes de porter le point de vue du roman. Et elle contamine finalement celle du statut d'auteur de ce roman que Barbey souhaite lire : si la femme de chambre est une narratrice de choix, une femme de chambre pourrait-elle écrire d'authentiques mémoires ? Barbey hésite. Il répond d'abord en se montrant plus égalitariste que les démocrates, et remarque que « des femmes de chambre pourront beaucoup mieux nous renseigner sur les mœurs de ce temps, à nous, que Rousseau sur les mœurs du sien, quand elles voudront s'en mêler. »¹¹⁵ L'allusion à l'expérience de valet racontée par Rousseau dans les *Confessions* se double d'un questionnement sincère sur l'homologie entre une position sociale favorable et un point de vue romanesque privilégié : « Ce serait peut-être un peu moins bien écrit au point de vue littéraire, mais pourquoi ne serait-ce pas aussi violent et aussi profond ? »¹¹⁶ L'ambiguïté de la position idéologique de Barbey se donne à lire dans ce « pourquoi » : quels motifs y a-t-il en effet à réserver l'écriture à une certaine classe, au dix-neuvième siècle ? La question est laissée sans réponse, ce qui n'est pas anodin sous la plume d'un Barbey qui ne se réduit jamais à la caricature d'un esprit réactionnaire.

L'article se clôt sur une dernière suggestion en forme de prescription : ces mémoires peuvent aussi bien être écrits par un auteur, c'est-à-dire un homme, et un écrivain professionnel, à condition qu'il soit agile et fin observateur :

¹¹³ *Ibid.*, p. 1236.

¹¹⁴ Voir Pascale Auraix-Jonchères, *Barbey d'Aurevilly et l'écriture*, *op. cit.*

¹¹⁵ Barbey d'Aurevilly, « Les Romanciers », art. cit., p. 1237.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 1238.

J'ai cité Beaumarchais ; je pensais aussi à Laclos, au monstre charmant des *Liaisons dangereuses*. L'homme assez souple pour écrire les lettres rouges de désir et sans orthographe de cette petite pensionnaire de seize ans qui s'appelle Cécile de Volanges pouvait peut-être écrire les *Mémoires d'une femme de chambre* et faire croire à leur réalité !¹¹⁷

Le rapprochement avec le roman de Laclos rappelle l'idéalisation du XVIII^e siècle que Barbey partage avec les Goncourt, et montre pour finir de nouveaux possibles du roman de la bonne. Non seulement ce roman sera original et sémillant, sataniste sans fantastique et discrètement dérangeant pour l'idéologie républicaine de l'égalité, mais il pourra reposer sur un dispositif pervers. Il s'agit ici d'érotisme, sans doute, mais également d'une structure narrative qui enserme le lecteur dans la complicité du mal : dans *Les Liaisons dangereuses*, le dispositif narratif commande que, comme Valmont et Merteuil, le lecteur ait accès à la totalité des lettres échangées entre les personnages et donc aux équivoques et aux manipulations, auxquelles il ne peut que s'associer en en formant le sens. De la même manière, le regard de la femme de chambre dans le roman fantasmé par Barbey emmènera avec lui la complicité du lecteur dans une connaissance exhaustive de l'intimité des différents personnages, dans leurs tricheries et leurs mensonges, et ce à leurs dépens. Le roman forgera pour le lecteur un rôle de complice dans cette relation forcément haineuse aux maîtres, relation qui nie et réalise en même temps un certain égalitarisme républicain. En ce sens l'auteur aura quelque chose de Laclos : il saura imiter la maladresse stylistique de la narratrice tout en élaborant une structure virtuose qui placera le lecteur en situation de complicité contre l'hypocrisie bourgeoise du siècle.

En déplorant donc que le roman qu'il a lu, ces *Mémoires d'une femme de chambre* de 1864, n'adopte pas franchement le point de vue de la subalterne, Barbey suggère un roman possible, dans lequel la bonne serait la voie d'accès à l'envers du décor et aux dessous de la femme, du foyer, et du discours libéral bourgeois. Lui qui disait de Baudelaire : « il ne chicane ni avec l'horreur, ni avec le dégoût, ni avec rien de ce que peut produire de plus hideux la nature humaine corrompue »¹¹⁸ reconnaît dans la femme de chambre un personnage de prix, circulant dans la saleté physique et accédant aux bassesses morales de ses maîtres. Sous sa plume, la domestique devient à elle seule un piège pour les contradictions du discours républicain. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin le remarque dans son introduction aux « Romanciers » :

Contre un réalisme qui privilégierait tout uniment l'observation du réel, Barbey propose une définition du roman comme alliance d'observation et d'imagination et s'efforce de peser le poids respectif de l'une et de l'autre.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Poètes », dans *Œuvres critiques*, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Les belles lettres, 2004, chapitre XXIII, « M. Charles Baudelaire », p. 952.

L'importance du réalisme dans le champ littéraire de son époque l'engage à mettre l'accent avant tout sur l'importance de la seconde.¹¹⁹

Le personnage de la domestique dont il vante le potentiel de narratrice rassemble précisément observation et imagination : la bonne, point de focalisation du roman, observe la vie bourgeoise, à la manière du Diable boiteux de Lesage ; elle accrédite une notation précise qui surprend l'intimité des maîtres ; mais elle est elle-même personnage et à ce titre produite par l'imagination d'un auteur qui ne partage ni son sexe, ni sa classe, ni sa place dans la maisonnée. Le travail de conversion de l'observation par l'imagination est au cœur du roman souhaité par Barbey d'Aurevilly.

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin ajoute que la critique devient comme souvent pour les romanciers, un atelier de l'œuvre, comme pour Flaubert, critique de Louise Colet, qui change ses remontrances en un conte de sa propre plume. Pourquoi Barbey n'a-t-il pas écrit le roman qu'il imagine dans cet article et qu'il estime si novateur et décisif ? Il a pourtant utilisé le personnage de la domestique, non comme personnage principal et sujet d'écriture, mais au contraire comme masque mystérieux de la belle Hauteclaire, dans « Le Bonheur dans le crime », troisième nouvelle des *Diaboliques*. Le recueil paraît en 1874 chez Dentu, maison d'édition qui avait publié dix ans plus tôt les *Mémoires d'une femme de chambre* d'Henry de Pène alors anonyme¹²⁰. Publier dans la même maison que le roman qu'il critiquait de nouveaux mémoires de femme de chambre était probablement difficile car redondant, mais le choix de Barbey s'explique également par des motifs internes.

La nouvelle « Le Bonheur dans le crime » met en scène un couple adultère : Hauteclaire Stassin, aimée du comte de Savigny, entre au service de son épouse sous l'identité d'une femme de chambre, Eulalie, et l'empoisonne. La nouvelle reflète par endroits les opinions formulées par Barbey dans sa critique des *Mémoires d'une femme de chambre* : Eulalie est bien « la plus grande ennemie » de la comtesse. Barbey ne se dédit pas de son article : le dévouement de la bonne mimé par Eulalie débouche sur une trahison de l'intérieur qui divise la *maison* aristocrate en une image de la Révolution. Mais rien n'est dit du point de vue de Hauteclaire-Eulalie sur la maison Savigny. Bien au contraire, c'est précisément dans le silence du personnage de fausse servante que réside le mystère de la nouvelle : c'est à un médecin, le docteur Torty, qu'est confié de manière plus classique le rôle de narrateur et d'observateur, construction qu'il importera de détailler plus loin. Si Barbey a formé le vœu de lire un journal de femme de chambre, réel ou fictif, son œuvre romanesque laisse penser qu'il préfère consacrer son propre travail non à

¹¹⁹ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, op. cit., p. 976.

¹²⁰ De Pène fonde quelques années après la publication de ce roman le quotidien *Le Gaulois*. Il y accueille Mirbeau comme confrère, partageant avec lui ses amitiés mondaines et éditoriales.

« rabattre – joliment et bien ! – l’orgueil des maîtres » ou à redresser les torts des bourgeois, mais plutôt à glorifier des modèles de vertu aristocratique ambiguë. De même que *Le Chevalier Des Touches*, paru cette même année 1864, préférerait à la satire des révolutionnaires l’éloge d’un des derniers grands héros de l’Ancien Régime, « Le Bonheur dans le crime », loin de se consacrer à la cruelle observation des médiocrités de la maîtresse, salue au contraire son panache aristocratique dans l’acceptation de la mort, sans réprouver celui de son ennemie Hauteclair. La célébration des vertus de l’honneur, de la virilité, et du devoir prime ainsi chez le dandy Barbey la dénonciation de ses contrefaçons bourgeoises. Et c’est à un autre que lui, peut-être aussi dandy mais sans doute moins aristocrate, que Barbey confie implicitement d’écrire ce roman.

« Avant le dix-neuvième siècle un pareil livre était impossible », écrivait Barbey. C’est la dernière année de ce siècle qui voit paraître un roman respectant point par point le programme fixé par Barbey : le *Journal d’une femme de chambre* de Mirbeau réalise en 1900, quelques trente-cinq ans plus tard, son vœu, reprenant presque – à un terme d’importance près – le titre du roman qui l’avait déçu. Entre les *Mémoires d’une femme de chambre* de 1864 et le *Journal d’une femme de chambre* de 1900, c’est tout l’écart de la modernité romanesque comprise par Barbey qui se donne à lire. Mirbeau a comme le souhaitait Barbey fondé son roman sur l’observation des mœurs bourgeoises à travers le regard d’une Célestine qu’il a bien dotée de la verve et du piquant d’une Suzanne ; la violence des relations entre maîtres et domestiques montre les contradictions d’une idéologie républicaine que Mirbeau avait de nouveaux motifs de critiquer, sans qu’aucun rapport pacifique entre maîtresse et domestique ne semble possible. Le sujet et la construction du *Journal d’une femme de chambre* semblent directement tirés de la lecture par Mirbeau de la critique par Barbey des *Mémoires d’une femme de chambre*. Et Mirbeau était bien le disciple, le dandy hanté par l’hypocrisie républicaine et le thème de la perversion qui, sans tenir le discours aristocratique que Barbey illustre dans ses romans, pouvait lui succéder.

Mirbeau s’inspire également du « Bonheur dans le crime », nouvelle pourtant si différente de ce projet. Un épisode en particulier semble une allusion directe à l’illustre modèle : comme Hauteclair déguisée en Eulalie est celle de sa maîtresse, la Célestine du *Journal d’une femme de chambre* est la garde-malade du jeune Georges, et en devient également la meurtrière puisqu’il meurt par elle d’un excès de volupté. Pierre Glaudes le remarque dans sa préface au roman de Mirbeau : « revenant sur sa liaison avec Georges, [Célestine] associe le bonheur au mal en peignant la volupté des baisers criminels qu’elle a donnés au jeune homme, tout en sachant que la jouissance lui serait fatale. »¹²¹ Le bonheur dans le mal de Célestine semble bien issu du

¹²¹ Pierre Glaudes, préface à Octave Mirbeau, *Le Journal d’une femme de chambre*, L.G.F., coll. Le Livre de poche

bonheur dans le crime d'Hauteclair, et l'image des soins trop assidus et finalement fatals au patient signale une intertextualité de fait entre les deux textes autant que, de manière oblique, la paternité de Barbey dans l'élaboration du *Journal*. Mirbeau se souvient peut-être encore d'Eulalie lorsque Célestine remarque : « Quand je pense qu'une cuisinière, par exemple, tient, chaque jour, dans ses mains, la vie de ses maîtres... une pincée d'arsenic à la place de sel... un petit filet de strychnine au lieu de vinaigre... et ça y est !... »¹²² Le thème de la servante empoisonneuse manifeste une filiation entre les deux textes.

B/ L'engagement dreyfusard de Mirbeau

La fidélité du roman de Mirbeau au programme fixé par Barbey prend un sens supplémentaire au regard de son époque : écrire ce journal en forme de mémoires en 1900 n'a pas la même signification qu'en 1864. Le monde littéraire a changé et l'ethos de Mirbeau, en particulier à cette date, apporte au projet sa singularité. En effet, alors que « Le Bonheur dans le crime » a orienté le thème de la servante dans le sens d'une commémoration nostalgique des valeurs aristocratiques et chevaleresques, Mirbeau, lui, montre qu'il n'a foi en aucune classe, qu'il ne confie à aucun groupe de mission salvatrice pour l'ensemble de la société, ni même de rôle exemplaire. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, si la servante a bien l'esprit d'une Suzanne, la structure narrative l'emprisonne également dans la réprobation, selon une technique différente mais comparable à celle de Laclos, cité par Barbey, qui lui aussi condamnait ses deux maîtres épistoliers et narrateurs. C'est que le Mirbeau de 1900 n'est plus le monarchiste des années 1880, qui se plaisait par provocation et par dandysme à des choix élitistes. Sans doute le projet initial de Barbey est-il transformé par la sensibilité d'un Mirbeau plus mûr, plus expérimenté, et profondément affecté par l'Affaire Dreyfus. Il faut donc revenir sur la trajectoire politique de Mirbeau, qui est aussi une prise de position dans le monde des lettres, pour souligner comment l'inspiration aurevillienne de son roman a été façonnée par des partis-pris éthiques appelés par son époque.

Qu'en est-il en effet de son travail de romancier ? Avant l'Affaire Dreyfus et les prises de parti qu'elle appelle, *L'Abbé Jules* en 1888 puis *Sébastien Roch* en 1890 présentent d'emblée un parti ouvertement anticlérical, jusqu'alors contenu faute d'assise sociale, qui évolue vers un engagement anarchiste. Mirbeau fait scandale. *Le Jardin des supplices* relève *a priori* de la même ambition scandaleuse : son désir est manifestement moins de redresser que de transgresser.

classique, 2010 (1900).

¹²² Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, Chapitre XIII, p. 317.

Mirbeau dandy et satiriste démasque la morale bourgeoise plus qu'il n'affirme positivement des valeurs nouvelles, comme le fait Zola. En cela, le roman relève de cette esthétique de la grimace, grimace adressée aux conventions, mais également mise à distance de la respectabilité bourgeoise qui n'est elle-même qu'un masque, qu'une grimace : le décadentisme de Mirbeau est issu du réalisme, dont il retient l'art du détail qu'il pousse vers la recherche de l'artifice. C'est moins une dialectique de la hiérarchie des classes entre classes supérieures et travailleurs qui l'intéresse, que le retournement du dessus visible et du dessous caché, des apparences opposées à la réalité. Il fait œuvre de démystificateur, presque d'ethnologue, en refusant les évidences et les conventions comme le suffrage universel, la respectabilité, la République, ou la moralité de l'Église. Une des trouvailles de Mirbeau dans cette exploration acharnée des conventions, exploration menée aussi bien par le biais de la satire journalistique que de la farce ou du roman, vient de la conscience aiguë et visionnaire de la monétarisation des relations humaines, et consiste à dévoiler leur caractère intéressé. L'image allégorique de la prostituée s'offre spontanément pour schématiser ce type de rapports¹²³, comme dans le numéro des *Grimaces* du 29 septembre 1883 où il dénonce la corruption de ses pairs :

Le journaliste se vend à qui le paie. Il est devenu machine à louange et à éreintement, comme la fille publique, machine à plaisir ; seulement celle-ci ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites – son trottoir à lui – accablant de caresses et de gentils propos les gens qui veulent bien *monter* avec lui, insultant ceux qui passent indifférents à ses appels, insensibles à ses provocations.¹²⁴

La provocation germe dans la révolte, révolte morale contre le monde médiatique et littéraire de son temps, et révolte politique sous-jacente qui se refuse à prendre la forme d'un discours positif ordonné et s'adonne plus volontiers au pamphlet – autant de traits décisifs de l'élaboration romanesque.

L'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret consacre en 1891 la notoriété de Mirbeau : alors qu'il n'a encore publié que peu de romans, il y figure parmi les contemporains les plus reconnus, sinon par le public du moins par ses pairs. Or cette reconnaissance du monde littéraire sanctionnée par la presse s'accompagne du plus fort engagement anarchiste : il collabore à la même période à l'hebdomadaire *L'Endebors*, dans les colonnes duquel il fait l'éloge de Ravachol. Ces années de militantisme s'assortissent de fortes camaraderies littéraires, qui probablement le sauvent : lorsqu'en 1894, les « lois scélérates » font de l'anarchisme une opinion délictueuse, Mirbeau se cache, ce qui ne l'empêche pas d'être ouvertement, avec Edmond Rostand, le témoin

¹²³ Sur la métaphore récurrente de l'écrivain-prostituée, voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La Littérature publique*, CNRS Éditions, 2016.

¹²⁴ Octave Mirbeau, « Le Chantage », *Les Grimaces*, 29 septembre 1883.

de mariage de la fille de son éditeur Fasquelle. Sa position *a priori* difficile à tenir hérite du dandysme une capacité à se légitimer précisément *par* cette difficulté : aussi ne peut-elle se condamner en se caricaturant. Mirbeau désavoue dans la presse, comme d'ailleurs Mallarmé, les bombes anarchistes placées dans les lieux publics au prétexte qu'« il n'y a pas d'innocents »¹²⁵ : entre l'attentat qui vise les ennemis du peuple, comme ceux perpétrés par Ravachol, et les bombes qui tuent le public au hasard, Mirbeau distingue. Il serait inexact de voir en lui un anarchiste sans préciser le soin qu'il met à construire une position spécifique, nuancée, et qui conserve un certain humanisme dans son aspiration révolutionnaire.

Cet anarchisme peu théorique mais du moins éthique consiste à vitupérer les institutions politiques mais surtout sociales pour leur hypocrisie. Le revirement par rapport à ses premières positions monarchistes relève d'une stratégie professionnelle, certes, mais n'est pas sans cohérence dans le rejet du goût de son époque, que Flaubert aurait appelée *médiocrité*, et dans le désir d'affirmer des valeurs authentiques, dans le monde des arts pour commencer. Car Mirbeau, critique influent, s'insère dans les milieux littéraires jusqu'à devenir un acteur majeur de cette sociabilité : Edmond de Goncourt le nomme par testament, avec Huysmans, membre de la première académie qui porte son nom et qui se réunit pour la première fois en 1900, année même de la publication du *Journal d'une femme de chambre*. C'est donc l'homme d'un académisme contre l'académisme, d'un anti-académisme fondé sur la sociabilité et la reconnaissance des artistes entre eux et non plus sur l'agrément du pouvoir politique.

Son talent de découvreur d'artistes vaut à Mirbeau une grande estime de ses pairs : il s'intéresse aux avant-gardes, aux postimpressionnistes, aux nabis, à Camille Claudel. Il se moque des « vices » d'Oscar Wilde, mais le défend lors de son procès : le jugement de goût prime celui des juges du tribunal. Il entre dans le cercle des intimes de Claude Monet et de son ami Georges Clemenceau. Par des articles élogieux dans la presse, ou directement en achetant des œuvres pour une collection personnelle restée célèbre¹²⁶, il contribue à forger le goût de son époque, élaborant une position paradoxale quoique commune de journaliste contestataire ayant pignon sur rue dans l'élite cultivée parisienne. C'est en ce sens que Sylvie Thiéblement-Dollet intitule son essai biographique *Octave Mirbeau, un journaliste faiseur d'opinion*¹²⁷. Prenant à revers un académisme pictural moribond, celui des préraphaélites notamment, ou le conformisme politique, identifié dans la personne de Gambetta, Mirbeau incarne ce moment où le champ

¹²⁵ Réponse attribuée à Émile Henry, jugé pour avoir fait exploser le restaurant Terminus Saint-Lazare le 12 février 1894, et à qui un juge aurait crié « Vous avez tué des innocents ! ». Voir Jean-Didier Vincent, *Élisée Reclus : Géographe, anarchiste, écologiste*, Robert Laffont, 2010.

¹²⁶ Il achète *Les Iris* de Van Gogh en 1891.

¹²⁷ Sylvie Thiéblement-Dollet, *Octave Mirbeau, un journaliste faiseur d'opinion*, Presses universitaires de Nancy, 2001.

artistique a acquis une autonomie telle qu'il dépend davantage du marché, donc des critiques, que du pouvoir politique.

Les évolutions de son parcours éthique sont caractéristiques. Par haine des institutions bourgeoises, Mirbeau est antisémite : les Juifs représentent à ses yeux, comme pour beaucoup de ses contemporains et surtout à gauche, une nébuleuse financière et commerçante cynique, tenant pour seule valeur l'argent et s'accommodant de la République par calcul. Cet antisémitisme demeure secondaire chez Mirbeau. La première passion de ce pamphlétaire acharné est la justice et, progressivement, la justice sociale : le succès de sa première pièce de théâtre, *Les Mauvais Bergers*, dû notamment à l'interprétation de Sarah Bernhardt, l'encourage à investir ses convictions militantes anarchistes dans son travail littéraire. Si c'est la démarche même du dandy que de définir son goût à revers du sens commun, la distinction de Mirbeau consiste à choisir le camp des opprimés. Il donnera en 1907, une formulation claire de son éthique dans *La 628-E8* :

Puisque le riche – c'est-à-dire le gouvernant – est toujours aveuglément contre le pauvre, je suis moi aveuglément aussi et toujours avec le pauvre contre le riche, avec l'assommé contre l'assommeur, avec le malade contre la maladie, avec la vie contre la mort !¹²⁸

Le propos mêle étroitement une analyse sur le parti pris favorable qui accompagne la bourgeoisie, sorte de capital symbolique compris avant l'heure et uni au pouvoir politique et à l'argent, et la violence pamphlétaire, écartant la rationalité et revendiquant son propre aveuglement *contre* l'aveuglement commun¹²⁹.

Cela explique sans doute que son antisémitisme ne tienne pas face à l'injustice flagrante de l'Affaire Dreyfus. Il faut reconnaître à Mirbeau une réelle force de conviction qui lui permet, par un mouvement inverse de celui de ses contemporains, non pas de définir sa position sur Dreyfus en fonction de son préjugé antisémite, mais au contraire de nuancer son préjugé à la faveur de la défense du capitaine injustement condamné. Comme le remarque Pierre Michel, plusieurs facteurs pouvaient pousser Mirbeau du côté antidreyfusard : non seulement Dreyfus était juif, mais il était aussi militaire, polytechnicien, parisien et issu d'une famille bourgeoise républicaine, autant de symboles des institutions embourgeoisées et poussiéreuses contre lesquelles luttait le dandy Mirbeau¹³⁰. Pourtant, l'injustice faite à Dreyfus lui apparaît comme la

¹²⁸ Octave Mirbeau, *La 628-E8*, dans *Œuvre romanesque*, tome III, Buchet-Castel, 2001, p. 504-505.

¹²⁹ Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982.

¹³⁰ Voir Pierre Michel, « L'engagement éthique de l'intellectuel : le cas Octave Mirbeau », *Fabula / Les colloques*, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2453.php>, page consultée le 5 novembre 2017.

plus vive manifestation de l'hypocrisie et de la forfanterie des élites en place. Léon Blum, qui l'a côtoyé à *La Revue blanche*, écrira de lui dans ses *Souvenirs sur l'affaire*, en 1935 :

L'âme violente de Mirbeau, tirillée entre tant de passions contraires, ne se donnait pas à demi. Il s'était jeté à corps perdu dans la bataille, bien qu'aucune affinité naturelle ne l'inclinât à s'enrôler sous le nom d'un Juif, parce qu'il aimait l'action et la mêlée, parce qu'il était généreux, et surtout parce qu'il était pitoyable, parce que la vue ou l'idée de la souffrance, souffrance d'un homme, souffrance d'une bête, souffrance d'une plante, étaient littéralement intolérables à son système nerveux.¹³¹

Si l'on en croit Blum, l'engagement de Mirbeau tient plus de la réaction affective voire épidermique que du raisonnement moral ou politique. Le trait, quoique reconstruit *a posteriori* par Blum, le distingue de ses camarades de lutte.

C/ Mirbeau contre les institutions littéraires

Dans sa conversion du cynisme à la passion de la justice joue aussi sa proximité avec Zola. Le chef de file du naturalisme accueille très tôt Mirbeau parmi ses disciples et partage avec lui le goût de la critique de peinture et des impressionnistes. L'autorité de romancier et l'ethos d'homme juste de Zola pèsent plus lourdement encore sur ses disciples littéraires que sur l'ensemble de l'opinion. Mirbeau, qui partage avec lui l'amitié de Clemenceau, s'engage dès la fin de 1897 dans *L'Aurore*. Ses articles sont des charges rhétoriques contre le déni de justice fait à Dreyfus, mais révèlent un positionnement singulier, qui n'est pas simple obédience zolienne, issu de sa trajectoire particulière de pamphlétaire. *La Terre*, paru en 1887, a semblé manquer de vérité à Mirbeau, mais Zola n'en demeure pas moins à ses yeux l'inventeur d'un système romanesque qui épouse le point de vue des plus faibles sans pour autant les idéaliser. De la même manière, comme l'indique Dominique Bussillet :

En 1891, lorsque Zola accepte la présidence de la Société des Gens de Lettres, le ton se durcit ; Mirbeau a en haine tout ce qui est honneur ou décoration et il le lui fait savoir avec amertume dans une lettre qu'il termine en invoquant Flaubert, lui aussi hostile à toute appartenance ou distinction.¹³²

Zola et Mirbeau partagent donc les mêmes opinions, se rangent du même côté de l'échiquier politique et littéraire de leur temps. Ils incarnent néanmoins deux générations distinctes : alors que Zola, de huit ans plus âgé, incarne le maître et la vertu, Mirbeau, lui, rejoint les dandys fin-de-siècle dans une certaine dérision nihiliste. Ces deux cheminements en auraient peut-être fait

¹³¹ Léon Blum, *Souvenirs sur l'affaire*, Gallimard, coll. Folio, 1981 [1935], p. 92.

¹³² Dominique Bussillet, *Mirbeau, Zola et les Impressionnistes*, Cabourg, Éditions Cahiers du Temps, mars 2013.

des adversaires si l’Affaire Dreyfus ne s’était pas présentée comme occasion de trancher nettement dans l’opinion et de rassembler les tenants d’un même bord.

L’Affaire offre un regain de vigueur aux ennemis éternels du conformisme que Mirbeau, en dandy anarchiste, n’a cessé de pourfendre. L’antidreyfusisme, le patriotisme et l’académisme sont raillés dans cette caricature de François Coppée, à qui Mirbeau fait dire dans *L’Aurore* :

Il se passe, jeune homme, que, pour protester contre l’évidente, obstinée et criminelle innocence d’un misérable Juif, et pour parer aux dangers incalculables que cette innocence sacrilège fait courir à de glorieux faussaires, espions et traîtres, tous les bons catholiques et féaux défenseurs de l’honneur de l’armée, l’Académie française, instituée en ligue patriotique, a décidé de se mettre en état de siège, et même en état de Saint-Siège.¹³³

La satire gagne en férocité et rassemble dans une même cible à la fois les institutions sociales que sont l’armée et l’Église, mais aussi l’institution littéraire de l’Académie française. Cette assimilation, qui réapparaîtra dans *Le Journal d’une femme de chambre* dans les figures de Paul Bourget et de Jules Lemaître, identifie une homologie qui se dévoile entre conservatisme littéraire et opinion réactionnaire. Mais le diagnostic du pamphlétaire se livre sous les traits farcesques et grotesques du personnage de bourgeois enflé qu’est ici Coppée, très proche de ceux qu’il met en scène dans son théâtre.

Mirbeau convoque donc ses talents singuliers de pamphlétaire au service de la cause dreyfusarde. Ses amitiés singulières l’engagent à régler ses comptes avec un autre camp, moins attendu : celui des socialistes qui à la suite de Jules Guesde se désintéressent de l’Affaire. Ceux-ci y voient un conflit entre bourgeois, dans lequel la classe ouvrière n’a pas à prendre parti. Le propre de Mirbeau dans l’Affaire est de se scandaliser contre cette option, contre ceux qui sans être antidreyfusards montrent une indifférence coupable. Il rédige ainsi – entre autres – cette caricature, dirigée à sa gauche et adressée « à un prolétaire » :

M. Guesde te dit encore, ou à peu près, ceci :
— Mais considère tous ces gens qui défendent Dreyfus... Il y a Trarieux, sous le ministère de qui furent votées ces fameuses lois scélérates qui vous reléguaient un homme aux marais putrides de la Guyane, en un rien de temps... Il y a Reinach qui, jadis, ne parlait, lui aussi, que de proscrire, fusiller, guillotiner... Il y a Scheurer-Kestner, un patron d’usines !... Et les autres ?... Il y a bien Zola, qui est révolutionnaire, sans doute, mais pas selon l’Évangile de Karl Marx, en qui règne la vérité unique, et que je représente !¹³⁴

En Jules Guesde est dénoncée une étroitesse d’esprit tout aussi cléricale que celle de Coppée, la métaphore de « l’Évangile de Karl Marx » fustigeant la lecture de classe étroite de l’événement

¹³³ Octave Mirbeau, « À cheval, messieurs ! », *L’Aurore*, 5 janvier 1899.

¹³⁴ Octave Mirbeau, « À un prolétaire », 8 août 1898, *L’Aurore*.

au mépris de toute autre éthique. L'article se clôt sur un appel adressé au prolétaire tutoyé avec camaraderie et appeler à associer la cause du peuple à celle du dreyfusisme au nom de la justice. Le fait est que la gauche se recompose bien à l'occasion de l'Affaire autour de l'adhésion à des valeurs, la Justice et la Vérité, primant la sûreté des institutions républicaines. Et tout se passe comme si l'appel de Mirbeau avait été entendu puisqu'au lendemain de l'Affaire, le chef de la gauche n'est plus Guesde l'indifférent mais un Jaurès passionnément engagé du côté dreyfusard et avec qui le journaliste anarchiste aura lié une grande amitié. Mais la solidarité que Mirbeau appelle de ses vœux prend un sens particulier ici, puisqu'elle transforme un anarchisme d'abord dandy qui se raille aisément de la droite bourgeoise antidreyfusarde en un engagement plus ferme et moins sarcastique, qui n'est pas sans conséquences dans son œuvre.

Le même débat se joue au sein du monde littéraire, qui compte lui aussi ses indifférents. Quelques semaines après « J'accuse », Remy de Gourmont, dans les colonnes du *Mercure de France*, refuse de prendre parti dans l'Affaire. La rupture entre Gourmont et Mirbeau, très liés depuis que Mirbeau a défendu un de ses articles en 1891, est exemplaire : alors qu'ils partagent les mêmes valeurs politiques et esthétiques¹³⁵, leur divergence quant à l'exigence de révision du procès Dreyfus les voit s'engager dans deux voies esthétiques radicalement opposées, le travail sur la langue du XVII^e siècle pour Gourmont, l'expérimentation romanesque pour Mirbeau.

Entre un épisode de l'histoire de France et une péripétie biographique pour Mirbeau, l'Affaire Dreyfus joue donc un rôle à l'échelle intermédiaire du milieu littéraire. Ceux qui s'y engagent corps et biens se rapprochent. Mirbeau réunit les fonds pour couvrir l'amende infligée à Zola, soutient le colonel Picquart, est hué et agressé à Toulouse ; il se rapproche de *La Revue blanche*, de Jaurès, de Blum, c'est-à-dire d'hommes qui ne s'en tiennent pas à la récusation négative de l'ordre établi mais suivent une démarche politique républicaine, loin de l'anarchisme de Ravachol. Mirbeau journaliste couvre la révision du procès de Dreyfus à Rennes. Il n'en demeure pas moins une figure de premier plan du monde artistique parisien, où il défend Félicien Rops, et assiste aux obsèques de Mallarmé. Mais ses engagements politiques et littéraires demeurent liés. Symboliquement, son roman *Le Jardin des supplices* paraît à quelques jours de l'annonce de la grâce accordée à l'innocent capitaine.

L'Affaire a donc poussé Mirbeau à éclaircir son ambivalence éthique : alors que le camp conservateur ne reconnaît pas volontiers la valeur de l'Intellectuel en tant que tel et respecte les hiérarchies sociales établies, comme l'Église et l'armée, la valeur de l'Intellectuel naît sur l'idée

¹³⁵ « Dans les années 1890 la séparation entre ce qui relève de la critique de la société, de la dénonciation du régime politique, d'une part, et ce qui concerne plus précisément les avant-gardes artistiques et littéraires, d'autre part, n'est pas nette. » Gérard Poulouin, « Rémy de Gourmont et Octave Mirbeau : de l'amitié à la rupture. », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 341-363.

du renversement des hiérarchies au profit du talent et surtout du sens de la justice, valeur princeps de la nouvelle gauche¹³⁶. À ce titre, Mirbeau se trouve forcé de prendre un parti au premier degré – à tout le moins dans son écriture de journaliste. Son engagement diffère de celui de Zola en ceci que là où Zola décide d’aller se battre contre les institutions au tribunal, parce qu’en tant qu’Intellectuel il a des comptes à demander à la République, Mirbeau, lui, désespère des institutions et d’y faire triompher quoi que ce soit. Sa rhétorique demeure celle de la grimace plutôt que celle d’un justicier et son terrain le plus favorable celui de la satire. En cela, il construit un ethos propice à une certaine dérision romanesque, tout en laissant la place à un souci sincère de justice qui, lui, n’est pas négatif ou grimacier

D/ Le Journal d’une femme de chambre, roman de combat

En 1899 et 1900, le *Journal d’une femme de chambre* s’élabore donc dans un contexte marqué par une triple perspective : d’une part, celle des affinités de cœur de Mirbeau avec le sublime décadent et la figure de Barbey d’Aurevilly, inspirateur du sujet et de la forme du roman ; d’autre part, celui de la fin de l’Affaire Dreyfus, qui a durablement recomposé l’échiquier du monde littéraire ; enfin, celui d’un engagement personnel qui ne se complaît plus dans le cynisme et la réprobation de l’hypocrisie bourgeoise mais qui prend position, au premier degré, en faveur de la justice réelle. Le travail de Mirbeau revendique son indépendance vis-à-vis des valeurs les plus courantes, une indépendance vis-à-vis de la morale et de la bienséance, mais aussi vis-à-vis du parti pris républicain et social de ses camarades naturalistes. Cette distinction consacrée par *Le Jardin des supplices*, et au nom de son désintéressement que rend notamment possible une réelle indépendance financière gagnée à coups de plume, Mirbeau revendique d’intervenir en politique, en affirmant contre la raison d’État celle de sa propre vision de la justice.

Le Journal d’une femme de chambre porte haut cet engagement dreyfusard. Dans l’Affaire, Mirbeau a trouvé le contenu des observations à laquelle se livre la bonne dont il fait sa narratrice : il s’agit de décrire non seulement le vice de la bourgeoisie, son hypocrisie morale, ses perversions intimes, mais aussi d’attacher cette corruption au parti anti-dreyfusard. Loin de s’en tenir à ce simple règlement de comptes, Mirbeau attribue aux domestiques eux-mêmes et notamment à l’infâme Joseph, violeur et meurtrier, les opinions les plus farouchement antisémites. La charge pamphlétaire est donc orchestrée selon un dispositif original et il conviendra d’étudier plus avant la manière dont Mirbeau travaille le concept de *servitude* pour

¹³⁶ Voir Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Les Éditions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1990.

montrer que l'antisémitisme est au fond une position de *valet*, d'aliéné, tandis que le parti dreyfusard est celui des hommes libres.

La charge politique du *Journal d'une femme de chambre* se montre particulièrement polémique contre les figures littéraires de la réaction : Édouard Drumont bien sûr, mais aussi Arthur Meyer, ancien patron de Mirbeau au *Gaulois*, puis Paul Bourget, d'abord proche des naturalistes, sont tour à tour égratignés par des invectives *ad hominem* des plus limpides. À ce titre, *Le Journal d'une femme de chambre* est bien un texte de combat, qui tire les fruits d'une lutte menée sur le terrain politique dans la presse et dans la rue pour redessiner les camps et les affinités dans le monde littéraire.

Si le contexte de l'Affaire Dreyfus pèse avec force sur l'écriture et les prises de position de Mirbeau, il entre également en compte dans la réception de son œuvre. Du fait de l'engagement public de son auteur, *Le Journal d'une femme de chambre* est attendu et lu comme un roman dreyfusard, en particulier par les dreyfusards eux-mêmes. C'est d'autant plus le cas que depuis la grâce présidentielle accordée à Alfred Dreyfus en septembre 1899, le camp dreyfusard est en mal de combat : cette victoire en demi-teinte vide de son objet leur revendication principale et déplace la lutte sur le terrain des principes et des idées, où les Intellectuels sont particulièrement attendus. *La Revue Blanche* joue un rôle singulier dans la réception du *Journal d'une femme de chambre* : le fer de lance du camp dreyfusard, qui a fait paraître le roman en feuilleton dans les premiers mois de l'année 1900, publie une critique élogieuse de Camille de Sainte-Croix. Ce dernier a connu un parcours analogue à celui de Mirbeau : d'abord collaborateur du *Gaulois*, il s'est progressivement engagé contre le boulangisme puis en faveur de Dreyfus, notamment dans *La Revue blanche*.

Sainte-Croix salue dans le roman « une épopée de la servitude civilisée ayant pour auteur un homme qui n'a peur des mots, des idées, ni des actes. »¹³⁷ D'emblée, c'est l'ethos forgé par Mirbeau dans la bataille intellectuelle et le combat physique de l'Affaire qui est avancé comme argument en faveur du roman. Le roman est évalué à l'aune de sa portée sociale : Sainte-Croix loue « la portée humaine et civique d'une telle œuvre. »¹³⁸ Le mot de « portée civique » a de quoi étonner au sujet d'un roman de Mirbeau, jusqu'alors adepte de provocation et de transgression. Et Sainte-Croix explique en guise de péroration son propos :

Il s'attaque au principe même de nos décadences et le dénonce fortement. Or il s'exprime assez clairement, assez éloquemment pour que son enseignement fasse son chemin dans l'esprit de nos fils. S'il est bien compris et senti par

¹³⁷ Camille de Sainte-Croix, « *Le Journal d'une femme de chambre* », *La Revue blanche*, septembre 1900, p. 74.

¹³⁸ *Idem*.

eux, il est de taille à changer la face d'une civilisation, – ainsi que fit, en d'autres temps et pour une autre sphère, la bienfaitrice *Case de l'Oncle Tom*.¹³⁹

La lecture sociale du roman débouche sur une interprétation morale et presque édifiante, qui « dénonce » le « principe même de nos décadences » : si étonnante que semble rétrospectivement cette idée au sujet de ce roman, elle met en évidence le primat dans le contexte dreyfusard de 1900 du poids politique du texte au détriment d'une lecture plus désintéressée. Le parallélisme avec *La Case de l'Oncle Tom* est éclairant : le roman américain abolitionniste de Harriet Beecher Stowe, considéré alors comme un facteur déclencheur de la guerre de Sécession, est convoqué ici pour son poids politique. Mais la comparaison occulte tout autre propos du roman, en particulier sa teneur morale : alors que Beecher Stowe plaide pour un humanisme chrétien étendu à toutes les races par le biais de personnages noirs vertueux, Mirbeau au contraire se garde de toute recommandation morale, use de personnages de domestiques troubles et mène à mots couverts un éloge du vice et d'une sexualité fondée sur l'attraction du mal. Le rapprochement avec *La Case de l'Oncle Tom* conviendrait davantage à la démarche du *Geneviève* de Lamartine. La lecture de Camille de Sainte-Croix, sans doute influencée par une ambition publicitaire, se livre à un apparent contre-sens ou du moins à une critique partielle du roman dans son éloge, pour mieux l'ancrer dans le camp dreyfusard de la morale et de la justice. Ce faisant, elle révèle un certain paradoxe de Mirbeau au sein même de son camp politique : celui du dreyfusisme sans la morale.

Le Journal d'une femme de chambre marque un pivot dans la carrière de Mirbeau, qui le mène à une certaine institutionnalisation. Cette reconnaissance traduit tout autant une modernisation du monde littéraire : *Les Affaires sont les affaires* se joue à la Comédie française en 1903. Mirbeau milite toujours, dans une veine plus ouvertement sociale : ami de Jaurès, il collabore à *L'Humanité*. Il lance la romancière Marguerite Audoux, couturière comme l'était Reine Garde, l'admiratrice de Lamartine. Les points de comparaison entre Lamartine le romantique et Mirbeau le décadent donnent une image de l'évolution de la responsabilité sociale des écrivains : si Lamartine est un aristocrate moral, Mirbeau, lui, est d'abord un dandy qui se pique de distinction sans se réclamer des devoirs de la noblesse. L'un comme l'autre s'engagent néanmoins très pragmatiquement en politique, Lamartine par principe et Mirbeau presque malgré lui. Sur la question de la légitimité de l'auteur à écrire, ils prennent encore deux options divergentes : alors que Lamartine revendiquait d'offrir la littérature au peuple, Mirbeau prétend à un élitisme, qui n'est pas nécessairement un élitisme social mais bien la conscience de ne pas

¹³⁹ *Idem*.

s'adresser aux masses. Les échos sensibles entre leurs deux carrières laissent entrevoir la transformation du rapport à la mission de romancier et au peuple au fil du XIX^e siècle.

Et ce d'autant que Mirbeau a repris le sujet de la servante, abordée non comme personnage secondaire mais comme narratrice, ce qu'avait inauguré Lamartine. Mirbeau investit davantage le personnage en faisant de Célestine l'héroïne et la narratrice exclusive de son roman, là où la Geneviève de Lamartine ne prenait la parole que sur la prière et sous le contrôle de l'auteur, introduit comme personnage de son propre roman. 1900 marque ainsi un tournant symbolique double, à la fois chronologique et poétique. Le roman réinterprète un personnage qui a parcouru le siècle, ce qui lui permet de se positionner vis-à-vis de ses prédécesseurs, romantiques, réalistes, ou naturalistes, de leurs récits et de leurs discours. Et sa position singulière se détache en même temps qu'elle commente l'histoire de ces prises de position littéraires : c'est parce que la bonne y narre l'histoire, sans relais, sans commentaire surplombant ni approbation d'un autre narrateur plus légitime, que *Le Journal d'une femme de chambre* met en évidence ce que le XIX^e siècle, aussi démocratique qu'il se soit revendiqué et aussi progressistes qu'aient été ses écrivains, n'avait pas encore autorisé. La figure de la bonne s'y présente comme une alternative, une trouvaille reprise à l'histoire romanesque du XIX^e siècle, sans doute suggérée par Barbey d'Aurevilly, et qui prolonge cette mise au jour de relations déshumanisées, fétichisées et réifiées. Non seulement Mirbeau achève une vision moderne des rapports et des hiérarchies sociales comme monétisées, mais en plus il revient avec ironie sur une vue traditionnelle et paternaliste : il tient en cela de Flaubert contre Lamartine. C'est-à-dire que son engagement ne prend pas sens au sein d'une revendication de gauche contre la droite, mais dans l'opposition de rapports de subordination naturels ou désirés contre des rapports stipendiés et imposés.

Si Mirbeau investit cette recherche menée depuis Lamartine sur le potentiel romanesque du personnage de bonne, il incarne également les derniers feux d'un type que le XX^e siècle voit disparaître : le polygraphe, homme de théâtre et homme de presse vivant de ses critiques, de ses articles et de ses œuvres littéraires¹⁴⁰. Il pousse donc à son terme la recherche romanesque moderne consistant à tourner l'écrit vers les couches modestes et jusqu'à leur donner la parole, parole qui reste fictive et élaborée par le romancier. Ces multiples mouvements opèrent leur jonction, à l'insu de l'auteur, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, roman de bien des évolutions historiques et littéraires.

¹⁴⁰ Mirbeau est un des derniers à vivre entièrement de sa plume, comme son ennemi juré René Bazin. Voir à ce sujet Jean-Yves Tadié (dir.), *La Littérature française : dynamique & histoire*, Gallimard, 2007, t. II, p. 573.

Conclusion

Après 1848, la figure de la servante apparaît nettement plus représentée et travaillée qu'elle ne l'était auparavant par le roman. Cela tient à la fois à des déterminations propres au contexte historique, qui a rendu la situation des classes travailleuses problématiques et plus intéressantes pour le roman, et à des effets propres au champ littéraire : une émulation se fait jour entre les auteurs, notamment autour de l'utilisation du médiocre, de l'anti-héros et de l'anti-héroïne, pour transférer le romanesque de l'action au style. Lamartine, auteur du très richardsonien *Geneviève*, sert de contre-modèle aux générations qui lui succèdent. Pour contester sa position de légitimiste des lettres, Flaubert, les Goncourt ou les naturalistes racontent des domestiques et marquent ainsi l'écart qui les sépare du maître romantique. Tous ont été inspirés, notamment au début de leur carrière ou au temps de leur jeunesse, par Lamartine, grand homme politique et poète romantique – Flaubert imitait *Jocelyn* et Zola lycéen copiait ses vers. Tous construisent néanmoins leur œuvre sur le refus du modèle romantique et sur les acquis de la modernité, c'est-à-dire le primat de la représentation sur la beauté du fait représenté. Cette critique créatrice se saisit du sujet dont elle souhaite se démarquer, non seulement par référence négative, mais également grâce aux sujets que soulève la servante et qui sont précisément ceux sur lesquels ils construisent des positions distinctes.

Michelet écrivait au sujet du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte :

Je m'en veux du 2 Décembre. Je le reproche et à moi et à toute la classe lettrée, écrivante ou parlante, aux gens de lettres, à la presse et au Parlement. Nous n'avons rien fait pour le peuple et nous en sommes punis. Entrons, s'il se peut, dans de meilleures voies.¹⁴¹

La responsabilité collective que porte Michelet pourrait servir à éclairer plus largement la mauvaise conscience de la classe lettrée pendant le demi-siècle qui suit. Le peuple a émergé sur la scène historique non seulement comme acteur, mais comme victime et le positionnement politique doit donc se traduire en stratégie d'écriture.

La révolution symbolique de la légitimation du petit comme sujet littéraire ressortit à des stratégies très variées de la part des auteurs. Ceux-ci constituent un groupe et entretiennent une sociabilité, que plusieurs axes divisent, en particulier celui de l'engagement politique : la plus grande partie d'entre eux se détourne ouvertement de la politique, comme les Goncourt et Flaubert ; Zola lutte pour faire triompher la Vérité et la Justice, tandis que Lamartine et Mirbeau placent leur œuvre romanesque au service d'un discours politique. Un autre axe récurrent divise

¹⁴¹ Jules Michelet, *Journal*, éd. Perrine Simon-Nahum, Gallimard, coll. Folio classique, 2017 [1959-1962], t. I.

les tenants d'un modèle aristocratique élitiste mais volontiers social par paternalisme et les héritiers d'une pensée libérale plus égalitaire et plus monétarisée. Enfin, les auteurs partagent une relative uniformité sociale : Zola a connu la gêne, mais tous appartiennent à la classe bourgeoise, parfois doublée d'une rente aristocratique et d'une Légion d'Honneur. Peu de femmes appartiennent à leur cercle et Zulma Carraud occupe une marge qui façonne également son positionnement vis-à-vis de sa pratique d'écriture. Si le roman, genre dialogique par excellence, ne saurait s'en tenir au pur énoncé d'un discours collectif élaboré hors texte, il n'en colporte pas moins certaines catégories préconçues, quitte à les mettre en doute. Les revendications modernes y invitent : la vérité, le combat passionné contre la médiocrité, souvent confondue avec la bourgeoisie, bête, boursouflée et vétuste, invitent à une recherche qui dépasse la stylisation. Parce qu'elle convoque des notions éthiques, morales et politiques cruciales pour son époque et pour le milieu littéraire, la servante devient un instrument de positionnement esthétique et d'élaboration de nouveaux modèles dans les classes lettrées, de l'homme de bien qu'était Lamartine à l'Intellectuel comme Mirbeau.

Chapitre 2 - Mises en forme : le personnage de la bonne, pivot de l'élaboration générique

Le parcours des auteurs peut éclairer le réseau de contraintes qui pèsent sur les partis-pris, les options prises par les textes notamment en ce qui concerne le rapport aux questions de hiérarchie des classes et de hiérarchie des sexes. Le poids que constitue l'appartenance sociale n'équivaut néanmoins à une prescription que dans la mesure où le roman s'offre à la travailler et à l'interroger. C'est d'autant plus vrai que la plupart des auteurs, comme les Goncourt ou Maupassant, vivent dans une contradiction d'appartenance qui les expose à des discours différents voire antagonistes. Nulle part, et surtout au XIX^e siècle, ne se donne à voir une pure homologie entre dispositions sociales et discours de l'œuvre. C'est que les déterminations, éventuellement contradictoires, qui influencent les textes permettent également de les produire : le texte s'écrit non en dépit de ses contradictions idéologiques, mais bien dans le but de les résoudre¹. Confronté à des positions d'autant plus irréconciliables qu'elles demeurent implicites, le texte exprimerait un regard subjectif sur les discours constitutifs de la position de son auteur, et s'élaborerait précisément à la recherche d'une médiation ou d'une résolution. C'est ce que suggère Fredric Jameson dans son ouvrage *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* :

¹ Voir Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, E.N.S. Éditions, coll. Bibliothèque idéale des sciences sociales, présenté et édité par Anthony Glinoe, préface de Terry Eagleton, postface de Pierre Macherey, 2014 [1966].

(...) l'acte esthétique est lui-même de nature idéologique, et la production de formes esthétiques ou narratives doit être perçue comme acte proprement idéologique, ayant pour fonction d'inventer des « solutions » imaginaires ou formelles à d'insolubles contradictions sociales.²

C'est pourquoi selon lui la recherche de discours sociaux et l'identification des problématiques idéologiques qui organisent le texte passe davantage par l'étude de sa forme que de son thème :

Les genres sont essentiellement des *institutions* littéraires, des contrats sociaux passés entre un écrivain et un public particulier, qui ont pour fonction de préciser le bon usage d'un artefact culturel particulier.³

Les genres littéraires instruisent donc sur leur origine idéologique dans la mesure où ils relèvent d'un contrat collectif, instance intermédiaire entre le texte singulier et la société dans laquelle il émerge. Ils constituent l'instance principale de socialisation du texte. C'est pourquoi la déconstruction des discours doit prioritairement éclairer :

la fonction de la notion de genre, qui permet de coordonner une analyse formelle immanente du texte individuel avec une double perspective diachronique, celle de l'histoire des formes, d'une part, et celle de l'évolution de la vie sociale, d'autre part.⁴

L'étude des problématiques formelles et singulièrement génériques des romans recourant au personnage de la servante permettra ainsi de mettre au jour le type de rapport dans lesquels ils s'engagent, à la fois vis-vis de leur époque et vis-à-vis des usages de leur époque, à commencer par leurs usages littéraires.

Si Jameson et Macherey situent prioritairement leurs analyses au pôle de la *production* du texte, il faut remarquer que dans la mesure où le genre littéraire est un contrat tacite de nature sociale, alors il conditionne également les conditions de sa *réception*. L'encodage générique correspond en ce sens à une programmation de la réception, parfois lisible explicitement dans le texte. C'est d'autant plus le cas que chaque genre réclame une stratégie éditoriale propre : la publication dans la presse notamment, favorisée par le feuilleton ou la nouvelle, conditionne un rapport au public différent de la publication en volume. Il s'agira ici de questionner l'élaboration générique du texte et son énonciation éditoriale, afin d'envisager sous quel jour il se présente au lectorat et se donne à circuler, c'est-à-dire comment il aborde ce qu'Yves Jeanneret a appelé sa « trivialité »⁵.

² Fredric Jameson, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique (The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act – 1981)*, trad. Nicolas Vieillescazes, Lyon, Questions théoriques, coll. Saggio casino, 2012, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, vol. 1 : *La vie triviale des êtres culturels*, Hermès-Lavoisier, coll. Communication, médiation et construits sociaux, 2008.

Il convient donc de mettre en question ce que la forme adoptée par ces récits de servantes a à dire de leur ambition, de leurs convictions, et de la place qu'elle accorde à ces personnages : comment sont-ils présentés au public ? et quelles contradictions sont mises en évidence par la recherche formelle ? Alors que les romans manifestent tout au long du demi-siècle un travail de déconstruction du genre qui en est simultanément une exploration, la nouvelle quant à elle apparaît beaucoup plus conditionnée par sa dépendance directe aux enjeux médiatiques contemporains.

I Les romans

Si le roman apparaît avant toute analyse comme un genre narratif long sans autre contrainte formelle, Jacques Noiray a montré, à la suite de Georg Lukács et de Lucien Goldmann, les progrès à partir du milieu du XVII^e siècle du roman centré sur l'énumération des biens possédés :

L'apparition du roman de représentation mimétique coïncide en effet, vers la fin du XVII^e siècle, avec l'avènement de la bourgeoisie comme classe possédante nombreuse, disposant d'un pouvoir économique de plus en plus étendu et d'une quantité de biens toujours accrue. [...] Son but est de « tenir registre », comme disait Rousseau, des avoirs de cette classe qui s'enrichit. Il constate un pouvoir naissant. Il témoigne d'une prise de possession du monde.⁶

Le roman de la servante pourrait correspondre à une involution de cette problématique, s'étendant non plus aux objets possédés mais aux relations de subordination : sont-elles légitimes au XIX^e siècle, époque de république et de suffrage universel ? et la réification des individus implique-t-elle de les inclure dans le régime de la description ? Ce sont là des interrogations que le roman est à même de prendre en charge.

La critique matérialiste a montré l'incidence des valeurs que professe la bourgeoisie sur la construction du récit⁷. Au XIX^e siècle, il ne serait plus informé par la célébration des valeurs aristocratiques de l'honneur et de la générosité, mais tiendrait le *compte* des biens possédés, décrirait les objets et le patrimoine, et raconterait la possibilité de l'ascension sociale. La liberté formelle du roman permet en outre d'en faire le lieu de l'analyse, du portrait, donc de l'étude des déterminations diverses qui pèsent sur l'individu. C'est pourquoi le roman de ce siècle

⁶ Jacques Noiray, « Le roman », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *La Littérature française, dynamique & histoire*, op. cit., p. 455.

⁷ Voir Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1964.

s'attache avec succès à l'étude du singulier. Le modèle de référence en devient le roman balzacien, qui triomphe dans la première moitié du siècle. Que devient ce modèle sous l'influence du choix d'un sujet moderne, celui de la servante ? Dans quelle mesure ce personnage, modèle de vertu modeste ou au contraire figure problématique, a-t-il accompagné la modernisation du genre romanesque, genre dialogique par excellence⁸ ?

A/ Le roman édifiant

Au sein des récits prenant pour personnage une servante, deux visent explicitement un effet moral chez le lecteur et la lectrice : *Geneviève* de Lamartine et *Une servante d'autrefois* de Zulma Carraud. Si tous deux abordent le roman selon une esthétique édifiante d'arrière-garde, il est singulier de constater au cœur du récit une complexité que leurs auteurs ne revendiquent pas : ces deux récits paraissent en effet marqués par un conflit interne qui se manifeste dans la forme du texte et qui influence leur construction générique.

1- Une servante d'autrefois, entre conte et roman

Une servante d'autrefois de Zulma Carraud appartient au genre du récit édifiant pour jeunes filles, genre prolifique lorsqu'il paraît en 1866 : la loi Falloux de 1850 a décuplé les rangs des écolières et le nombre des lectrices, au point qu'en 1867 la loi Duruy lui succède pour aménager l'enseignement secondaire des filles⁹. Ce genre pédagogique, florissant sous le Second Empire et pratiqué par les femmes pour construire les femmes, a été étudié par Laurence Chaffin-Lévêque¹⁰. *Une servante d'autrefois* appartient au groupe qu'elle identifie comme celui des « romans ménagers », « dans lesquels l'héroïne reprend la conduite du foyer familial »¹¹. Le récit raconte en effet la succession des générations dans la famille Sionnet, à Issoudun, sous l'angle de vue particulier de la servante qui suit chaque génération de femmes. Il s'ouvre ainsi sur l'embauche de Fanchette :

⁸ Voir Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Suivi de : *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1981.

⁹ Voir Françoise Mayeur, *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Perrin, 2008 [1979].

¹⁰ Voir Laurence Chaffin-Lévêque, *De l'usage de la littérature de jeunesse dans l'éducation des filles au XIX^e siècle*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à Caen sous la direction de Brigitte Diaz.

¹¹ *Ibid.*

Mme Sionnet était une vaillante femme, se donnant beaucoup de mal pour faire prospérer son commerce. Madelon, sa vieille servante, ne suffisant plus à tenir le ménage, elle lui avait donné pour aide Fanchette Madoré, petite fille de treize ans, dont les parents étaient dans une grande misère.¹²

L'histoire de la famille Sionnet se déroule entièrement du point de vue de ses rapports avec cette servante, Fanchette, que le titre du roman place au premier plan. La reprise du foyer familial passe donc d'abord par la promotion de la domestique au sein de la maison : « La vieille Madelon étant devenue tout à fait impotente sollicita et obtint une place à l'hospice des incurables, et Fanchette resta seule servante de la maison Sionnet. »¹³ De la même manière, toutes les étapes de la fondation classique d'un nouveau foyer par la jeune fille de la maison, telles qu'elles se donnent à lire dans les romans ménagers, sont doublées des évolutions du statut de Fanchette. Ainsi quand Zabeth, sa jeune maîtresse, doit se marier, elle dit à sa domestique :

— Allons ! je me marierai puisque vous le voulez tous ; mais à une seule condition, Fanchette, c'est que tu ne me quitteras pas.
— Je le crois bien, que je ne te quitterai pas ! est-ce que tu pourrais seulement vivre sans moi ?¹⁴

L'attention portée par le récit à la fondation d'un nouveau foyer se transforme de manière originale par rapport au genre lorsque meurt Zabeth, qui incarnait jusqu'alors le modèle de la jeune fille devenue maîtresse de maison. La servante Fanchette, en lieu et place de sa maîtresse, assure la pérennité du ménage auprès des enfants, de même qu'elle a lié la première et la deuxième génération Sionnet : « Ma chère fille, répondit la servante désolée et faisant de grands efforts pour parler, je te jure devant le crucifix qui est là, au-dessus de ta tête, de consacrer à tes enfants ma vie et mes jours. »¹⁵ Au-delà de la succession des générations, c'est le personnage de Fanchette qui autorise le récit à se prolonger et en forme la continuité. Mais en plaçant au premier plan le personnage de Fanchette, Zulma Carraud motive les développements ultérieurs du roman après la mort de Zabeth. Au-delà de l'épisode de la mal-mariée qu'était Zabeth, elle peut raconter la reprise du foyer par une mauvaise maîtresse de maison lorsque le maître se remarie.

L'arrivée de la maîtresse dans le foyer draine avec elle le modèle du conte, cette seconde femme s'opposant point par point à la maîtresse vertueuse et morte, en particulier dans son rapport à Fanchette : « Elle ne tarda pas à comprendre que Fanchette était une puissance dans la maison et elle mit tout en œuvre pour la circonvenir. »¹⁶ La structure du conte se mêle alors à

¹² Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, Louis Hachette et Compagnie, 1866, p. 5.

¹³ *Ibid*, p. 14.

¹⁴ *Ibid*, p. 59.

¹⁵ *Ibid*, p. 90.

¹⁶ *Ibid*, p. 111.

celle du roman : par trois fois, Fanchette soupçonne la marâtre de voler son mari, avant de révéler la vérité à son maître par une mise en scène astucieuse :

(...) elle vit Mme Clot occupée à travailler la serrure de la petite armoire. Elle prit la clef de la porte de l'allée qu'elle retirait tous les soirs, entra brusquement dans la chambre et, tirant bruyamment le rideau de l'alcôve :
« Notre maître, cria-t-elle de toute sa force, vous êtes donc malade que votre chandelle est allumée à cette heure ? »¹⁷

D'une manière typique du conte, la mise en scène de Fanchette permet le retournement catastrophique par la révélation. Elle apporte une conclusion morale, en découvrant et châtiant le mauvais personnage, construit comme antithétique du bon¹⁸. Le matériel du conte est d'ailleurs convoqué : la clé, la resserre secrète, le rideau qui met promptement au jour le secret, ainsi que la répétition de l'épreuve.

L'héritage du conte, genre didactique et moral par excellence, se donne donc à entendre dans le roman d'éducation qu'est *Une servante d'autrefois* jusqu'à prendre la forme d'un modèle concurrent : le récit s'ouvre ainsi sur une date précise, « en 1750 »¹⁹, qui relève du souci de réalisme du roman, date aussitôt reprise par « dans ce bon vieux temps »²⁰, qui rappelle davantage le temps immémorial et uniforme du conte. Le nom même de Fanchette Madoré témoigne de cette double filiation générique : alors que le patronyme réaliste évoque l'« état-civil » balzacien²¹, le surnom par lequel est appelée Fanchette résonne au contraire comme un héritage d'un type campagnard générique.

Conte et roman se rejoignent, ou se concurrencent, pour décrire la formation d'un nouveau foyer, au cœur d'un récit dont la continuité est assurée davantage par la servante que par la maîtresse. Or cette problématique de l'accès au foyer se dédouble elle-même, puisque Zulma Carraud incorpore à la question de la pérennité de la famille celle de la prospérité du commerce familial. Le rôle qu'il s'agit de transmettre aux jeunes lectrices a perdu de son évidence : la répartition des fonctions entre commerce, ménage, et soin des enfants est l'objet d'une perpétuelle interrogation, plus que de l'assertion d'un modèle. Se revendiquant auprès de son maître de ses droits à l'affection de sa maîtresse, Fanchette s'écrit ainsi : « Qui donc veillait sur l'enfant pendant que sa mère était occupée à lui amasser du bien ? »²² La question montre à la fois que la bonne supplée aux soins maternels, mais tout autant que le rôle de la mère est de

¹⁷ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸ Dans *Le Malade imaginaire* de Molière, c'est également une mise en scène imaginée par Toinette qui confond la mauvaise marâtre.

¹⁹ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 2.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cf. Balzac, « Avant-propos de la *Comédie humaine* », 1842.

²² Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 80.

gagner de l'argent. Le roman ménager est donc vu sous l'angle du service, au point qu'à un fil narratif traditionnel dans l'édification des jeunes filles – l'histoire de la mal mariée – se mêlent des recommandations économiques, et des prescriptions aux bonnes, qui pourraient faire partie des destinataires virtuelles du récit, le personnage de Fanchette se présentant comme un modèle. Le portrait de Fanchette se montre à plusieurs reprises prescriptif :

La pauvre fille fut un peu effrayée de la grande responsabilité qui pesait sur elle depuis qu'elle était seule à gouverner la maison ; aussi redoubla-t-elle de courage, de vigilance et d'économie. Elle marchandait à outrance en faisant les provisions et finissait toujours par obtenir un rabais sur ce qu'elle achetait : mais non sans se faire dire mille injures.²³

De même que les fonctions respectives de la bonne et de la maîtresse peinent à se distinguer, puisqu'ici c'est Fanchette qui se trouve « seule à gouverner la maison », de même la lectrice programmée par le récit est ambiguë : s'agit-il de la future servante ou de la future maîtresse ?

L'une comme l'autre partagent au demeurant le même souci d'économie. Le point le plus remarquable du roman de Zulma Carraud est d'entremêler étroitement l'économie des sentiments propre au développement romanesque, et l'économie capitaliste, celle du développement et de l'expansion du commerce de tissu de la famille Sionnet. Les principes commerçants, que Zulma Carraud, fille de merciers, maîtrise bien, apparaissent principalement sous deux formes : tantôt sous la forme de leçons explicites, tantôt sous forme de mentions d'échanges financiers qui matérialisent les sentiments des personnages.

Plusieurs passages apparaissent, comme il est attendu dans les romans pédagogiques, sous forme de leçons. L'oncle Sionnet en formule ainsi les principes, les corrélant directement à la structure familiale : « Les femmes sont de pauvres créatures bonnes seulement à tenir le ménage et à élever les enfants, mais incapables de se faire un sort. Ce doit donc être pour elles seules que le père de famille épargne. »²⁴ La famille Sionnet ne cantonne néanmoins pas les femmes au ménage, puisque Madame Sionnet travaille auprès de son mari afin d'« amasser du bien ». La leçon de l'oncle, si elle a le bénéfice d'être explicite, est donc placée en concurrence au sein même du récit avec un autre modèle. Mais l'un comme l'autre interrogent la relation de la mère au travail, aux enfants, le rôle de la bonne comme supplétif de ces fonctions et la place de l'argent dans la famille.

Dans le droit fil de ces interrogations, l'argent intervient constamment dans le récit, en particulier dans les moments de structuration de la famille. Ainsi lorsque l'épicier Guillemain propose le mariage à Fanchette :

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

— Vous voulez vous moquer de moi, monsieur Guillemain ; moi, votre femme, une pauvre servante ?

— Non, ma fille, non, je ne me moque point de vous. Qui donc fera une meilleure femme que celle qui est une servante si dévouée ? (...) Je vous assurerai la jouissance de cette maison et de ses dépendances de votre vivant, avec une rente viagère de cent écus.²⁵

Le marché offert par Guillemain prend une double forme : il propose à la fois un schéma familial, dans lequel les compétences de servante sont directement transférées au statut d'épouse ; mais il marchandise également de façon chiffrée et très précise. Il ressortit donc à la fois au modèle du conte, dans lequel l'homme de condition supérieure offre le mariage à une jeune femme modeste, et à un modèle plus contemporain de roman fondé sur une économie domestique explicite et réaliste, et non abstraite comme l'envisage le conte.

De même, la transmission du modèle du foyer de génération en génération, telle qu'elle façonne le genre du roman ménager et dont Fanchette incarne la continuité, passe également par la circulation de l'argent :

Le soir, Marthe donna cinq louis à Fanchette et lui dit :
« Tu me suivras dans mon ménage comme autrefois tu as suivi ma pauvre mère. »²⁶

Si le cadeau à l'occasion des noces relève de traditions partagées par la lectrice, la précision du chiffre combat ici l'indétermination que le modèle du conte aurait prescrite.

Ce conflit se déplace à un autre niveau lorsque la fidélité aux maîtres et la préservation du capital familial se superposent, comme lorsque Fanchette se récrie face aux domestiques qui lui suggèrent de voler une partie de la somme qui lui est allouée pour faire son marché :

— Cette bêtise ! vous vous y entendez encore bien, vous autres ! c'est justement parce que l'argent sort de la poche de mes maîtres que je le défends si fort ; ils ont déjà assez de mal à le gagner !²⁷

Les récriminations de Fanchette témoignent d'un dialogisme qui confond le principe aristocratique de fidélité aux maîtres, et le principe bourgeois de l'épargne : Fanchette est une servante héroïque, « une servante d'autrefois », c'est-à-dire digne du XVIII^e siècle, parce que son dévouement à ses maîtres se confond avec l'intégration du principe d'épargne de l'argent tiré du commerce. Se laisse entendre la jonction entre un principe d'Ancien Régime dans lequel Fanchette serait une domestique dévouée, et un principe plus moderne, plus ancré dans le XIX^e siècle, qui construit implicitement Fanchette comme une employée modèle, dévouée à la croissance du capital familial.

²⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁶ *Ibid.*, p. 186.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

L'hésitation idéologique de Zulma Carraud, prise entre les valeurs légitimistes de son modèle balzacien et sa propre sensibilité aux valeurs de l'entreprise familiale, transparait donc dans une hésitation générique : le récit est marqué par l'origine du conte, attendu dans un récit édifiant pour jeune fille, mais cette origine est combattue par des détails précis, et notamment la corrélation systématique entre famille et comptabilité.

2- Geneviève

Geneviève, histoire d'une servante de Lamartine, paru en 1850, procède comme *Une servante d'autrefois* d'un désir d'édification. Or là où le roman de Carraud s'insérerait tacitement dans le genre du roman d'éducation pour jeunes filles et désignait du même geste son public, l'appartenance générique de *Geneviève* apparaît dès les premières pages comme problématique. L'auteur se propose de la clarifier en s'appuyant sur les désirs supposés du public visé, le peuple. Cette problématique est développée par Lamartine dans la préface du roman et prolongée dans les premières pages de celui-ci, où il délègue la parole à son héroïne éponyme²⁸. Si la préface du roman constitue une mise en scène accordant à Lamartine un mandat littéraire et donc politique, elle n'en constitue pas moins une prise au sérieux des enjeux génériques et de la détermination du public par la forme du texte.

La préface de *Geneviève* : un questionnement d'ordre sociologique.

Lorsque le personnage de Lamartine rencontre en effet la jeune Reine Garde, celle-ci se plaint à lui de la difficulté qu'elle et ses semblables éprouvent à lire la littérature française en raison du trop grand écart social qui les sépare des personnages représentés. L'incapacité des classes populaires à lire le patrimoine littéraire français est soulignée à plusieurs reprises par la jeune femme, avec une insistance qui laisse deviner que Lamartine a voulu lui déléguer la responsabilité de cette observation. Pourtant c'est par la voix de son propre personnage figuré dans le récit qu'il récapitule le lien qui unit une époque à sa littérature :

(...) voilà que tout le monde sait lire : voilà que tout le monde, par une moralité évidemment croissante dans les masses, va donner au loisir intellectuel le temps enlevé aux vices et aux débauches d'autrefois ; voilà que l'aisance générale augmente aussi par l'augmentation du travail et des industries ; voilà que le gouvernement va être contraint de s'élargir et d'appeler chacun à exercer une petite part de droit, de choix, de volonté, d'intelligence appliquée au service du pays ; tout cela suppose et nécessite aussi une part de temps infiniment plus importante consacrée à la lecture, cet

²⁸ Voir le chapitre 1.

enseignement solitaire dans l'intérieur de chaque famille. La pensée et l'âme vont travailler double dans toutes les classes de la société. Les livres sont les outils de ce travail moral. Il vous faut des outils adaptés à votre main.²⁹

Les nouvelles conditions historiques, en particulier le suffrage universel, créent ce que Lamartine diagnostique comme de nouveaux besoins moraux, et de nouveaux besoins de lectures. En corrélant étroitement l'époque et les lettres, il se montre bien l'héritier du Lamartine romantique, celui des *Méditations poétiques* qui façonnait un vers propre à exprimer les sentiments de sa génération. L'enjeu s'est néanmoins déplacé à l'époque démocratique puisqu'il ne s'agit plus d'exprimer à la première personne ses propres sentiments pour coïncider avec les sentiments du public : à l'heure où tout le monde a droit à « une petite part de droit », Lamartine n'est plus comme en 1820 personnellement représentatif du public. Il s'agit donc de façonner un écrit nouveau, un « outil » pour cette tâche nouvelle qui est de s'adresser aux masses. À ce titre, l'observation de Lamartine sur la transformation du sens de l'écrit par sa massification est extrêmement adéquate et prédit bien des développements ultérieurs. Le personnage de Reine Garde est en revanche entièrement idéalisé :

— Oh ! oui, madame, dit Reine ; lire est mon plus grand plaisir après celui de prier Dieu et de travailler pour obéir à la loi de la Providence. Quand on s'est levé avec le jour et qu'on a cousu jusqu'à ce que l'ombre ne vous laisse plus distinguer un fil noir d'un fil blanc, on a bien besoin de reposer un peu ses doigts et d'occuper un peu son entendement.³⁰

Le goût pour la lecture s'intègre à une vision de l'héroïne populaire sage, pieuse, et mesurée, idéalisation construite à rebours de toute vraisemblance. C'est-à-dire que si Lamartine théorise avec beaucoup d'intuition les conséquences à prévoir de l'élargissement du public de son temps, il ne pratique pas l'observation de terrain qui lui permettrait de découvrir un second paradoxe, celui de valeurs morales et esthétiques spécifiques aux classes auxquelles il se propose de s'adresser.

Or cette problématique du rapport entre le public et les lettres de son temps est abordée selon des arguments qui marquent l'appartenance de Lamartine à un romantisme en pleine obsolescence. Le premier d'entre eux est celui de la ressemblance entre le public et le sujet du roman, condition *sine qua non* de l'identification au personnage donc du plaisir de lire. Reine Garde appartient à la génération alphabétisée de son siècle, elle aime et a besoin de lire. Mais comme les sujets doivent selon elle ressembler aux lecteurs pour être compris et susciter l'empathie, et que la jeune femme a l'esprit aussi modeste que son milieu d'origine, Reine Garde déplore le manque de lectures à sa portée :

²⁹ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

— Mais que pouvez-vous lire ? demanda ma femme.
— Ah ! voilà le mal, madame répondit Reine ; il faut lire, et on n'a rien à lire. Les livres ont été faits pour d'autres. Excepté les Évangélistes et celui qui a écrit l'Imitation de Jésus-Christ, les auteurs n'ont pas pensé à nous en les écrivant. C'est bien naturel, madame, chacun pense à ceux de sa condition. Les auteurs, les écrivains, les poètes, les hommes qui ont fait des poèmes, des tragédies, des comédies, des romans, étaient tous des hommes d'une condition supérieure à la nôtre, ou du moins qui étaient sortis de notre condition obscure et laborieuse pour s'élever à la société des rois, des reines, des princesses, des cours, des salons, des puissants, des riches, des heureux, des classes de loisir et de luxe, dans leur temps et dans leur pays.³¹

La corrélation entre public et sujet inclut les auteurs, eux aussi issus de la classe dominante.

Lamartine en conclut que les livres écrits sous l'Ancien régime sont hors de portée du peuple :

Or cette intelligence, cette science, ce goût perfectionné, délicat et capricieux des hautes classes ; cette langue, ces mœurs, ce ne pouvaient pas être les vôtres, à vous, pauvres gens, surtout au commencement et avant que l'éducation donnée au peuple vous eût apprivoisés aux belles choses.³²

La préface passe ainsi du constat de l'incompétence du peuple à une proposition poétique : Reine Garde en vient à mandater Lamartine, auteur qu'elle admire, et lui confie d'écrire un livre. Au-delà du caractère politique que revêt ce mandat accordé à Lamartine en 1850, deux caractéristiques formelles se dégagent très explicitement des suggestions de Reine Garde : celle d'écrire en prose, et celle d'imaginer un bref récit réaliste. Elle décrit ainsi, au nom de ses semblables, les livres de son goût :

Oui, monsieur. Nous n'aimons pas beaucoup les imaginations, parce que nous n'en avons pas beaucoup nous-mêmes. Nous ne nous intéressons qu'au vrai, parce que nous vivons dans les réalités, et que la vérité, c'est notre poésie à nous.

— Il faudrait qu'elles fussent très simples et très naturelles, ces histoires ; qu'il n'y eût quasi point d'événements ni d'aventures pour ressembler au courant ordinaire des choses ?

— Oui, monsieur, parce qu'il n'y a quasi pas d'événements ni d'aventures dans notre vie, et que tout consiste en deux ou trois sentiments qui forment toute notre existence.

— Il faudrait qu'elles fussent en prose, n'est-ce pas, encore ?

— Oui, monsieur, c'est plus simple pour nous.³³

Le mandatement par Reine Garde de Lamartine au plan de la fiction correspond au plan du discours à une justification par Lamartine du recours à la prose : si *Geneviève* s'avère un récit dérivé de *Jocelyn*, alors tout laisserait attendre que ce roman soit, comme le premier, en vers.

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² *Ibid.*, p. 32.

³³ *Ibid.*, p. 54.

Opter pour la prose montre à la fois un renoncement à l'ambition épique de 1836, mais aussi la recherche d'un public nouveau, différent de celui du premier roman.

Lamartine va jusqu'à envisager les aspects les plus pragmatiques de la lecture, sans qu'il soit possible de trancher s'il s'agit d'une justification *a posteriori* de son texte ou d'une réelle prise en compte des conditions matérielles de ceux à qui il s'adresse :

Aussi il faudrait que ces livres fussent courts, n'est-ce pas ?

— Oui, monsieur, longs comme la durée d'une chandelle, à peu près, pas davantage, parce que les hommes de travail n'ont guère d'autre temps à consacrer aux livres que le dimanche, et que si l'histoire n'était pas finie avant qu'on se couche, la semaine, en passant dessus, la ferait oublier.³⁴

Lamartine prend encore en compte un lectorat populaire fantasmé : le manque de mémoire des ouvriers tient davantage du stéréotype que d'une observation directe. Pourtant, il se montre novateur dans la manière de concevoir le lien entre la *forme* de l'écrit, et la sociologie du public : les manières de vivre conditionnent la consommation culturelle, au-delà de la simple question de la capacité financière.

Ambivalence de Lamartine vis-à-vis du public

Ces observations, fondées théoriquement mais sans substrat d'observation documentée, laissent entendre une ambivalence dans la relation paternaliste que Lamartine, déçu par 1848, entretient à son public de lecteurs-électeurs, et, partant, dans le discours qu'il tient à leur sujet. Lamartine écrit en effet, dans le vœu qu'il forme de voir advenir une littérature nouvelle : « car j'entends par peuple ce que Dieu, l'Évangile, la philosophie, et non pas les démagogues, entendent par ce mot : la partie la plus nombreuse et la plus importante, par conséquent, de l'humanité. »³⁵ La vertu du nombre fait l'importance du peuple. Pourtant il ajoute quelques pages plus loin : « Il ne vaut ni plus ni moins que les autres éléments de la nation. Le nombre n'y fait rien »³⁶. L'hésitation est véritable, quoique sans doute inconsciente : comment accorder reconnaissance et estime au peuple, partie dominante de la population sur laquelle il faut s'appuyer, sans pour autant critiquer les fondements de sa propre supériorité sociale ? Et comment écrire pour un public dont on affirme par ailleurs le peu de compétences lectoriales ? Lamartine tente ici un tour de force rhétorique plus subtil qu'il n'y paraît, en légitimant l'appel à une littérature populaire au nom de la supériorité numérique du peuple, sans concéder aux *valeurs* populaires un poids supérieur au système de valeurs aristocratiques et élitistes qui consacre sa propre supériorité. Le discours porté par la préface au sujet du peuple comme lecteur

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

³⁶ *Ibid.*, p. 59.

vient donc à l'appui du discours politique porté par le tribun déchu, mais il en reflète également les ambiguïtés.

La preuve en est qu'au sein même d'une préface qui présente le roman *Geneviève* comme adressé aux classes populaires à leur propre demande, Lamartine dissémine des indices de ce que son texte s'adresse en premier lieu aux plus riches. Ainsi lorsqu'il forme, dans les dernières pages de sa préface, le vœu de fonder un journal populaire, il écrit son désir de « créer un journal des masses, quotidien, à grand format, à un prix d'abonnement qui ne dépasse pas cinq journées de travail (...). »³⁷ La somme de cinq journées de travail est loin d'être modique et il la précise :

Où, il suffirait qu'un million de citoyens bien intentionnés souscrivissent à ce subsidie des masses pour un franc par an seulement, pour une de ces petites pièces de monnaie qui glissent entre les doigts sans qu'on les retienne, ou que la distraction jette mille fois par an à la moindre fantaisie du jour ; et cette pensée se réaliserait.³⁸

Le salaire moyen d'un ouvrier de 1850 étant d'un peu moins de deux francs par jour, les lecteurs jetant « mille fois par an à la moindre fantaisie du jour » la moitié de cette somme sont donc peu vraisemblablement des travailleurs, et vraisemblablement moins d'un million dans le pays. C'est ici un des rares indices très concrets des caractéristiques économiques du lectorat spontanément programmé par le discours de Lamartine et probablement à son insu, au moment même où il fait profession de s'adresser aux masses. Un indice secondaire apparaît dans une remarque incidente de la péroraison qui clôt cette préface : « Il y a un nouveau monde à découvrir, sans aller, comme Christophe Colomb, traverser l'Atlantique. Ce monde nouveau, c'est la sensibilité et la raison des masses. »³⁹ Les masses sont un « monde à découvrir », un continent inconnu dont on ne sait s'il faut le coloniser ou le domestiquer : la phrase présuppose que le lecteur n'en fait pas partie. Cette assimilation du peuple à l'étranger, et singulièrement aux terres coloniales⁴⁰, renseigne très explicitement sur la façon dont les classes se vivent comme étrangères les unes aux autres. À cet égard, elle redéfinit également une des missions que Lamartine assigne à son roman, à savoir de pénétrer, d'enquêter sur ces masses, et des personnages comme Reine Garde ou Geneviève seront bien des outils d'exploration de ce continent inconnu qui cohabite pourtant sur le même sol voire dans les mêmes maisonnes.

Par ailleurs, cette mention de la mission exploratrice et civilisatrice du romancier, parce qu'elle s'adresse à un public de pairs et non au public populaire revendiqué, renforce la contradiction qui anime toute cette préface : alors que Lamartine insiste sur la mission populaire

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁰ Voir chapitre 8.

de son récit, sur son mandatement par le peuple, sur la détermination de *Geneviève* par les aspirations, les besoins, et les horizons d'attente du peuple, il ne cesse de laisser entendre, à son insu sans doute, qu'il s'adresse en fait aux classes dominantes. Lamartine se met en scène comme s'adressant au peuple, et soulève de justes questions sur la démocratie littéraire, sans consentir à revenir sur la forme idéalisée et paternaliste du récit moral.

Par ailleurs, l'ambiguïté du mandat que Lamartine s'offre par le biais de cette demande populaire fictive imprègne également son rapport au peuple, divisé entre peuple représenté et peuple lecteur : le romancier décide de représenter un peuple qu'il veut croire vertueux, afin de l'adresser à un peuple qui lit mal, qui ne sera jamais son émule en écriture, un peuple déconsidéré. Ainsi la position condescendante de Lamartine apparaît-elle rétrospectivement problématique dans le contexte démocratique dont il se réclame pour écrire :

[Reine Garde] dit cela avec un bon sens supérieur à son éducation, et avec un accent si pénétré de l'indigence intellectuelle des classes auxquelles elle appartenait, que cela me fit réfléchir un moment à la vérité et à la gravité de son observation.⁴¹

Hiérarchie intellectuelle et hiérarchie sociale se superposent ici, et Lamartine souligne de sa validation les remarques de Reine Garde, accusant d'un même geste la distance qu'il entend conserver avec le peuple. Le hiatus entre cette idéologie paternaliste et un discours se réclamant de la modernité démocratique éclate dans la contradiction entre la célébration de la vertu populaire de Reine Garde, et l'impératif de moraliser les classes basses : tout se passe comme si l'idéalisation du peuple, rituelle sous l'Ancien Régime, devenait problématique dès lors que celui-ci émerge sur la scène politique et apparaît dans sa réalité au regard d'hommes de pouvoir et de lettres comme Lamartine. La transition d'un regard romantique sur le monde social à un regard réaliste se donne à entendre dans les hésitations de l'auteur. Lamartine reformule ainsi sa mission :

(...) enseigner par là au peuple à se respecter lui-même pour ainsi dire religieusement ; avec conscience de ce qu'il fait, à l'accomplissement progressif des grands desseins providentiels ; en un mot, lui créer un sens moral et exercer ce sens moral sur tous ces règnes.⁴²

Si l'élargissement du suffrage justifie le désir d'instruction, et notamment d'instruction morale, Lamartine peine ici à le concilier avec le portrait d'une Reine Garde travailleuse, vertueuse, et éprise de soumission vassalique. La relation que l'auteur conçoit à un public inférieur ne peut

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² *Ibid.*, p. 63

qu'êtré celle d'une moralisation. Or elle entend également accomplir par mandat démocratique les vœux de lecture du peuple, qui n'a rien à lire, et que formule Reine Garde.

L'ambivalence de cette littérature populaire apparaît lorsque Lamartine mentionne plus loin les romans immoraux dont le peuple se délecte déjà :

Les romans de femmes de chambre ou de couturières, oui, nous les lirions bien avec plaisir, ceux-là. Il y a bien des écrivains qui nous en font plus que nous n'en voulons, de ceux-là ; mais plutôt à Dieu qu'ils ne nous en fissent pas ou qu'ils en fissent d'autres ! car c'est là, monsieur, la peste des pauvres mères de famille honnêtes ; elles sont toujours à chercher dans les poches de leurs fils ou de leurs filles pour y surprendre ces vilains petits livres et pour les jeter au feu.⁴³

Alors que Reine Garde demandait plus haut « qui nous fera la charité d'un livre ? »⁴⁴, le texte admet ici que cette absence de livre était surtout une absence de livre *moral*, c'est-à-dire conforme au discours de Lamartine. Comme le reconnaît Reine Garde, et comme l'atteste l'histoire littéraire, les romans populaires foisonnent en 1850. Le terme générique dégradé de « romans de femmes de chambre ou de couturières » a de quoi surprendre : si les servantes comme Geneviève et les couturières comme Reine Garde sont le modèle d'un lectorat dégradé, est-ce une critique du discours social ou un lapsus de Lamartine ? L'ambivalence de l'auteur vis-à-vis du peuple, qu'il veut élever tout en le tenant pour inférieur, se traduit ainsi dans une ambivalence vis-à-vis des romans populaires : non seulement il n'en mentionne pas l'existence, mais il en refuse la forme. Lamartine passe ainsi entièrement sous silence le succès récent des *Mystères de Paris*, parus en 1843, dans lequel le peuple s'est reconnu et qu'il a même contribué à élaborer par une abondante correspondance, réclamant lui-même des péripéties à l'auteur⁴⁵ : l'exemple lui était fourni d'un texte romanesque véritablement goûté et mandaté par un lectorat partiellement populaire. Il n'était néanmoins conforme ni à sa conception de l'édification des masses, ni à celle de son élitisme esthétique, qui refuse par exemple de livrer *Geneviève* sous forme de publication à bon marché, alors qu'il s'agit pourtant en 1850 de la forme la plus accessible aux lecteurs modestes⁴⁶.

⁴³ *Ibid.*, p. 51-52

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35, voir chapitre 1.

⁴⁵ Voir Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006. Par opposition, les demandes dont Lamartine se dit entouré sont vraisemblablement fictives et commandées par un impératif rhétorique.

⁴⁶ Outre le feuilleton, plusieurs types de publications à bas coûts et accessibles aux lecteurs modestes fleurissent après 1848. L'éditeur Gustave Barba lance en 1849 la collection des « romans populaires illustrés » en livraison à vingt centimes, et les « romans à quatre sous » de Joseph Bry ou Hippolyte Boisgard. La stratégie éditoriale de Lamartine contraste très nettement avec cette efflorescence de littérature populaire : alors que l'écrivain romantique se positionne sur des critères moraux et esthétiques, les éditeurs, eux, se positionnent dans le champ de façon plus pragmatique, en vue d'une rentabilité économique. Voir Jean-Yves Mollier, « Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisiennes au XIX^e siècle », *Littérature populaire. Peuple et littérature*, actes du colloque tenu à Lausanne, 1989, p. 53-87 et Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*,

Si les interrogations formulées par la préface frappent par leur pertinence, elles ne débouchent guère sur une construction générique à même d'y répondre. Bâti sur la revendication de s'adresser au nombre, le roman part également du constat de « l'inintelligence historique des masses »⁴⁷. La démarche historique de Lamartine n'aboutit pas faute d'une mise en question plus fondamentale de la légitimité du média qu'est le roman d'éducation morale : l'auteur réclame pour lui-même le succès de la culture populaire tout en la niant. « Oui, Reine, n'en doutez pas, repris-je, l'ère de la littérature populaire approche ; et quand je dis populaire, vous m'entendez bien, je veux dire la plus saine et la plus épurée des littératures. »⁴⁸ Balayant implicitement ces « romans de femmes de chambre ou de couturières » envers lesquels il s'est montré sévère, Lamartine entend définir à nouveaux frais la littérature populaire, sur le socle de ses propres valeurs morales. Il en donne plusieurs définitions, en particulier celle du fonctionnement de l'intrigue :

La littérature populaire sera ébauchée ; elle ne peut commencer et finir que par des ouvrages de sentiment, car les classes lettrées de la population sont intelligentes, mais les classes illettrées ne sont que cœur ! C'est donc par le cœur qu'il faut élever le peuple au goût et à la culture des lettres.⁴⁹

Sans consentir à des sentiments médiocres ou à un fonctionnement digne du roman trivial, le roman populaire lamartinien mettra donc en scène des exemples sentimentaux, courts, et en prose. Et l'histoire de l'orpheline méritante Geneviève respecte apparemment ce programme.

La difficile délégation de la parole dans le roman

Comment ce programme fixé par la préface se réalise-t-il au sein du roman ? À quelle forme cette profession de foi ambiguë de la préface laisse-t-elle place ? Les premiers chapitres du roman introduisent le personnage de Geneviève, que Lamartine, qui se met en scène dans le roman, prie de raconter sa vie. Or avant même de lui laisser la parole, Lamartine la capte dans une dissertation politique qui occupe le troisième chapitre :

J'ai toujours contemplé avec un pieux respect et avec un sourire d'attendrissement ce qu'on appelait l'esclave ou l'affranchi dans l'antiquité, la nourrice en Grèce ou dans le moyen âge le *domestique* (...).⁵⁰

Les marques discursives de la profession de foi sont ici réunies : Lamartine énonce ses convictions, la bienveillance de son surplomb aristocratique, en procédant à un rappel

P.U.F., 1992, p. 68.

⁴⁷ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

historique, débutant comme de juste dans l'antiquité, grâce auquel il prouve que les domestiques sont indispensables à la maisonnée, dévoués et méritants. Il ajoute :

(...) nous, nous avons une domesticité libre, c'est-à-dire des serviteurs, des hommes et des femmes greffés sur le tronc de la famille par la cohabitation, par l'attachement mutuel, par la fidélité, égale souvent à celle des filles ou des fils. Car, s'il y a des liens dans le sang, il y en a presque aussi forts dans la flamme du même foyer.⁵¹

L'éloge du domestique s'appuie donc sur un éloge conventionnel de la famille et des valeurs vassaliques de fidélité. Il est révélateur que ce discours soit écrit de manière explicite, au long d'un chapitre dédié, et non confié à la fiction : Lamartine révèle son désir d'utiliser le personnage de Geneviève à titre d'illustration d'un propos explicitement énoncé plus tôt, discours qui relève d'un paternalisme courant. En cela, la fiction, que la préface annonçait comme offerte aux plus humbles, laisse sa part à la tribune du candidat déchu à la présidentielle. Et le sens en est fixé d'avance : il ne s'agit pas que l'histoire de Geneviève soit sujette à interprétations erronées. Elle doit tout entière exhiber la magnanimité aristocratique du bon Lamartine. Au plan formel, la fiction se présente comme subordonnée au discours.

Le récit de Geneviève se déroule alors et jusqu'à la fin du roman de manière beaucoup plus uniforme que la préface ou le discours liminaire de Lamartine. Chaque chapitre correspond à un épisode de souffrance : Geneviève, après un bref bonheur auprès d'un fiancé qu'elle sacrifie, triomphe de toutes les épreuves par l'abnégation et le sacrifice de soi jusqu'à son entrée au service de Jocelyn. Ce récit à la première personne s'enclasse dans celui de Lamartine, dont la voix ordonnatrice semble tout à fait disparue. Elle revient néanmoins clore le récit puisque, à la mort du curé Jocelyn, Lamartine se propose dans un geste aristocratique de prendre sa servante sous sa protection et l'invite à venir vivre dans sa famille :

— Vous allez descendre avec moi chez ma mère, dis-je à Geneviève ; vous coucherez avec une des servantes de la maison, et vous mangerez notre pain pendant tout le temps qui vous sera nécessaire pour retrouver une bonne place dans le pays.⁵²

Les paroissiens, trop attachés à elle pour la laisser partir, la retiennent par leurs supplications et le roman semble se clore sur le tableau d'une concorde idyllique.

La vie de Geneviève, précédée par la préface et les deux premiers chapitres du roman mettant en scène Lamartine, n'occupe que la moitié du volume. Le titre du roman, *Geneviève, histoire d'une servante* ne le laissait pas attendre. Ce titre ne désigne d'ailleurs que partiellement le

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 305.

récit : l'histoire racontée est celle de Geneviève *avant* qu'elle ne devienne la servante de Jocelyn, et non l'histoire d'une servante en service à proprement parler. Tout se passe donc comme si le roman avait vocation à servir d'*exemplum* et d'annexe au discours explicite de Lamartine sur les domestiques au chapitre III, et à montrer que les domestiques, loin d'être des inférieurs moraux, peuvent avoir vécu une vie de vertu modeste.

Un épilogue conclut néanmoins le roman, qui accorde une belle part au personnage de Lamartine : celui-ci revient voir Geneviève deux ans plus tard à Voiron. Toque à la porte le petit Bastien, en lequel la servante reconnaît le fils de sa sœur Josette abandonné à la naissance. L'enfant emmène Geneviève et Lamartine chez son père d'adoption moribond. Lamartine fait venir à ses frais Luce, la mère adoptive de l'enfant. Alors que la tante du père, la mère adoptive et Geneviève revendiquent toutes trois d'élever Bastien, l'auteur, narrateur et personnage, en nouveau Salomon, tranche : « — La loi vous le donne, madame ; la nature le donne à Geneviève ; mais la tendresse le donne à Luce... Mais lui-même, à qui se donne-t-il ? »⁵³ Bastien reste vivre chez ses parents adoptifs, qui prennent Geneviève comme servante et vivent de l'argent de la famille paternelle. Ainsi se clôt le roman, conclu par la voix englobante et juste d'un Lamartine narrateur dont les prouesses morales de personnage indiquent la probité d'auteur.

Cet épilogue est également l'occasion d'un nouvel éloge du service. Ainsi lorsque Geneviève retrouve Lamartine l'accueille-t-elle par ces mots :

Oh ! je suis bien heureuse, monsieur ! me dit-elle ; je ne suis plus servante de personne, mais je suis la servante de tous ceux qui n'en ont point. Quelquefois, comme aujourd'hui, je n'ai que le bon Dieu à servir ! et vous, si vous voulez, ajouta-t-elle avec grâce (...).⁵⁴

La leçon morale et religieuse ne se dissimule pas dans le récit, au contraire, celui-ci semble prétexte à des réflexions de Lamartine, qui débouchent même sur des maximes : « La science du médecin n'a que des axiomes ; son cœur a des divinations. La volonté de soulager est par elle-même une puissance qui soulage. Un médecin doit être bon ; c'est plus de la moitié de son génie. »⁵⁵ Le discursif le dispute donc au narratif dans cet épilogue qui suit à la lettre le programme établi dans la préface d'un roman simple et moral fondé sur les sentiments. Le partage idéologique du bien et du mal, du juste et de l'injuste, du beau et du laid est confirmé et illustré par la narration.

Un dernier discours se distingue au sein de cet épilogue car il porte à conséquences sur la forme même du récit. Il porte sur l'hérédité du sang et des sentiments nobles. Deux scènes

⁵³ *Ibid.*, p. 381.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 334.

de reconnaissance se succèdent ainsi pour conclure le récit, et suggèrent toutes deux le primat de la naissance sur l'éducation, donc la supériorité de l'individu adopté sur son milieu adoptif. Lorsque le petit Bastien se présente par hasard chez Geneviève, Lamartine en fait un portrait physique et moral très gracieux, qu'il conclut ainsi :

Geneviève ne le contemplait pas avec moins d'attention et ne l'admirait pas avec moins d'étonnement que moi ; elle semblait même l'étudier d'un œil plus fixe et plus attendri, comme s'il y avait eu dans ce visage et dans ce caractère je ne sais quel souvenir ou quelle ressemblance qui reportait sa pensée au loin et où elle ne voulait pas aller.⁵⁶

Le portrait est en lui-même un indice de naissance, qui sera complété par l'exhibition d'autres marques distinctives. De même, la mère adoptive de Bastien est elle-même une enfant trouvée, et plus belle que son entourage, on la dit fille illégitime d'une grande dame de Genève ou de Chambéry.

Cet épilogue se démarque donc du roman réaliste en puisant dans le modèle du roman du XVIII^e siècle : les scènes de reconnaissance, le dilemme larmoyant entre deux mères, et le personnage surplombant qui résout le conflit en sont typiques, ainsi que les valeurs aristocratiques perceptibles dans l'éloge du service, et dans l'hérédité du sang et des sentiments nobles. La littérature populaire que Lamartine ambitionne de fonder dans la préface s'approche davantage de l'Abbé Prévost ou de Bernardin de Saint-Pierre que d'Eugène Sue ou de Ponson du Terrail, et à ce titre son ambiguïté formelle se résout par le recours à un genre d'arrière-garde plus que par la fondation d'une nouvelle littérature.

Geneviève relève donc d'une forme plus complexe et plus ambivalente que le roman édifiant conventionnel qu'il prétend être. Formant le vœu d'inaugurer une littérature populaire morale taillée pour l'époque démocratique, il ne cesse de s'adresser incidemment à un public aisé, ou à tout le moins aux classes moyennes. Se présentant comme le récit d'une histoire vraie édifiante et modeste, il laisse une large part au discours politique de son auteur, que cela soit dans sa longue préface argumentée ou dans un chapitre dédié qui tous deux explicitent son propos. Le projet d'éduquer la démocratie, en particulier par le livre, s'appuie sur le pouvoir de la fiction. De même, la délégation de la parole à l'héroïne masque avec peine un récit entièrement orienté par le point de vue de l'auteur : la contradiction est donc manifeste entre un roman-mémoire à la première personne, et un discours dont un Lamartine très présent au sein même de la fiction serait le véritable locuteur. Si le sujet de la servante digne de récit romanesque est ici inauguré, ce n'est néanmoins qu'un demi-siècle plus tard qu'elle accédera de nouveau au statut de narratrice, dans le très différent *Journal d'une femme de chambre*. À ce titre, si la parole de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 318.

Geneviève s'avère effectivement un support artificiel du discours de Lamartine, il est remarquable que ce support n'ait plus été jugé légitime par les romanciers ultérieurs pendant une cinquantaine d'années.

Une servante d'autrefois et *Geneviève, histoire d'une servante* sont donc deux romans que réunit leur intention ouvertement morale. Cependant, alors que le récit d'une vie de vertu modeste laisse attendre un genre très codifié, ils sont travaillés par des contradictions idéologiques qui se donnent à lire dans un conflit générique : en empruntant au modèle du conte didactique ou du roman moral du XVIII^e siècle, ils s'inscrivent à l'arrière-garde du champ littéraire ; mais leur désir d'actualiser ces modèles pour les rendre utiles à leur siècle, et notamment le choix de sujets contemporains, injecte une veine réaliste qui appelle une autre forme et façonne ces récits autour d'une tension générique.

B/ Les romans du document humain

À l'autre pôle du champ littéraire, le roman d'avant-garde connaît une transformation formelle dans le mouvement de la modernité : le choix de sujets bas ou dévalorisés recentre l'attention non sur le thème mais sur son traitement, en peinture comme en littérature. La sociologie y a vu l'importation dans le champ littéraire d'une problématique sociale, celle de l'émergence du plus grand nombre sur la scène politique, telle que l'avait repérée Lamartine sans en donner une traduction formelle. Le fait n'est pas sans conséquence sur la sélection du public : en traitant de sujets dégradés et populaires, le roman moderne se tourne vers l'illégitime, mais dans un geste d'avant-garde dont seule une élite détient les codes. L'épopée et la tragédie, marquée par les valeurs aristocratiques, paraissent caduques⁵⁷. Pierre Bourdieu remarque le rôle des Goncourt dans cette importation de la problématique moderne au sein du roman :

L'histoire du roman, au moins depuis Flaubert, peut aussi être décrite comme un long effort pour « tuer le romanesque », selon le mot d'Edmond de Goncourt, c'est-à-dire pour purifier le roman de tout ce qui semble le définir, l'intrigue, l'action, le héros (...).⁵⁸

⁵⁷ Voir Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 395.

Si le rôle de Flaubert comme inaugurateur de la modernité romanesque a depuis été discuté⁵⁹, il est certain que l'avant-garde romanesque des années 1860 que représentent les Goncourt travaille dans le sens de l'anti-romanesque. Bourdieu relève ainsi cette réflexion d'Edmond de Goncourt, livrée à Jules Huret :

ma pensée, en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont j'ai tout fait pour tuer le romanesque, pour en faire des sortes d'auto-biographies de gens qui n'ont pas d'histoire.⁶⁰

Ce regard rétrospectif porté sur son œuvre par Edmond de Goncourt met en évidence la revendication de désintéressement de l'auteur⁶¹ : à l'heure où la popularité du roman et les chiffres de ses ventes risquent de le discréditer, l'auteur s'attache à ses aspects les moins flatteurs et fixe son attention sur les sujets les plus anecdotiques et les moins spectaculaires. La notion même d'« auto-biographies de gens qui n'ont pas d'histoire » présente non seulement un évident paradoxe, mais la renégociation du rôle de l'auteur.

S'offrent alors comme matière romanesque de nouveaux phénomènes dont aucun discours ne parvient à rendre un compte satisfaisant. Le roman se présente comme la forme privilégiée d'une enquête sur le fait social et humain, parce qu'il offre suffisamment d'espace pour en déployer les pièces. Cette enquête se déploie principalement à partir d'une matière première extraite de l'observation et de la documentation. Edmond de Goncourt parle en 1882 d'« école du document humain » dans la préface de *La Faustin* :

Pourquoi, à l'heure actuelle, un romancier (qui n'est au fond qu'un historien des gens qui n'ont pas d'histoire), pourquoi ne se servirait-il pas de cette méthode, en ne recourant plus à d'incomplets fragments de lettres et de journaux, mais en s'adressant à des souvenirs vivants, peut-être tout prêts à venir à lui ? Je m'explique : je veux faire un roman qui sera simplement une étude psychologique et physiologique de jeune fille, grandie et élevée dans la serre chaude d'une capitale, un roman bâti sur des *documents humains*.⁶²

Le document fondateur soutient la revendication de véracité des romans, et doit permettre aux textes de devenir eux-mêmes des documents : *La Faustin* « sera simplement une étude », à ce titre un support documentaire. En lieu et place de « faire concurrence à l'état-civil », comme le revendiquait Balzac⁶³, le roman moderne semble attaché à *restituer* l'état-civil, à le mettre en texte et à le donner à voir. Tout l'humain peut-il être documenté ? Les femmes de chambre peuvent-

⁵⁹ Voir Anthony Glinoe, « Romantisme vs autonomie. Notes sur un déclassement », art. cit.

⁶⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 155, cité par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 395.

⁶¹ Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit.

⁶² Edmond de Goncourt, *La Faustin*, G. Charpentier, 1882, p. I.

⁶³ Balzac, « Avant-propos de *La Comédie humaine* », 1842.

elles constituer un document humain digne d'intérêt ? Et comment la représentation romanesque devra-t-elle les aborder afin de conserver un intérêt pour des lecteurs qui n'appartiennent pas aux classes travailleuses ?

Il semble que ce soit à ce type d'interrogation que répond la préface rédigée par les deux frères dès la première publication de *Germinie Lacerteux* chez Charpentier. Cette apologie répond au scandale prévu en s'appuyant sur trois arguments : démocratique, scientifique, et moral. L'argument démocratique surprend de la part des Goncourt : « Nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman »⁶⁴, « en ces années d'égalité où nous sommes »⁶⁵. Ici les frères suggèrent que la démocratie fait de Germinie un sujet digne de roman pour des raisons assez similaires à celles qui poussaient Lamartine à écrire sur une servante. Ils reconduisent néanmoins la contradiction qui se lisait chez Lamartine entre le public visé dans le discours, et celui qui a effectivement accès au volume : publié chez Charpentier, vendu six francs, le roman ne pouvait viser les catégories populaires. Bien qu'elle revendiquât le « droit au roman » de « ce qu'on appelle "les basses classes" »⁶⁶, la préface vise explicitement les « heureux de Paris » et les « gens du monde »⁶⁷ : la perspective de l'édification populaire, celle d'élever les pauvres devenus électeurs à la morale et à l'abnégation s'est renversée. Quoiqu'ils se réclament de la démocratie, les Goncourt ne se placent pas dans la perspective d'une éducation politique des masses.

Ils en viennent alors à un argument plus moderne, celui d'un roman scientifique, et assurent que « l'étude qui suit est la clinique de l'Amour. »⁶⁸ Ce faisant, ils redéfinissent la poétique romanesque selon des lois qui ont tout pour séduire le jeune Zola :

Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.⁶⁹

Cette célèbre revendication scientifique, qui justifie l'impudeur du récit, apparaît à la fois comme un paradoxe réunissant fiction et science, et comme un manifeste du roman moderne ; mais elle ne se réclame des sciences que parce qu'elle s'appuie sur un document humain. C'est d'ailleurs le dernier argument qu'avance la préface, argument moral qui est aussi celui d'être un document à exhiber :

⁶⁴ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, préface, p. 55.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines d'autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité (...).⁷⁰

Le roman est donc à la fois scientifique parce qu'il est document, étude, support sur lequel s'appuyer ; mais il a d'autant plus de titres à se revendiquer de la science positive qu'il est lui-même appuyé sur un document humain, vécu par ses deux auteurs : l'histoire de Rose Malingre.

1- Roman et journal

Jules et Edmond de Goncourt tiennent en effet un journal intime bien avant d'envisager de le publier⁷¹. Ils y consignent en août 1862 la mort de Rose Malingre, leur bonne depuis toujours, qui en était un personnage intermittent. Quelques jours après, ils apprennent qu'elle avait entretenu des hommes et buvait. Ils décident à ce moment d'écrire un roman la prenant pour héroïne, en rassemblant et en travaillant sur les épisodes épars de sa vie consignés dans leur journal, totalement inédit⁷², selon leur propre point de vue alors partiel et depuis détrompé. C'est donc le journal, et à travers lui Rose Malingre, qui deviennent ce *document humain* sur lequel s'appuie le travail romanesque.

Dans ce siècle épris de document, de précision et de vérité, il n'est pas rare que les sources et les notes préalables soient autobiographiques : ainsi André Fermigier estime-t-il que Maupassant s'est inspiré de lui-même pour façonner le personnage de Julien dans *Une Vie*⁷³. Il importe donc de comparer le récit du *Journal* des Goncourt et le traitement romanesque des mêmes épisodes, afin de retracer les transformations opérées par la mise en fiction.

Le journal, écrit à la première personne du pluriel, se consacre à une approche subjective du réel. Il consigne les événements en fonction de la façon dont ils ont affecté les auteurs, qui se livrent à une introspection, une étude de sentiments et de caractère sur eux-mêmes :

La nuit, le matin surtout, je suis réveillé par la toux de Rose, qui couche au-dessus de nous, une toux pressée et comme étranglée. Cela s'arrête un instant, puis reprend. Cela me répond au creux de l'estomac, me fait passer un peu au-dessous, dans les entrailles, comme un sentiment de chaleur, me tient comme sous le coup d'une émotion. Et puis il y a l'attente nerveuse et

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ La suite de cette section s'appuie partiellement sur des analyses soutenues dans mon mémoire de Master 2, « Le personnage de domestique dans le roman français du XIX^e siècle », préparé sous la direction de M^{me} Mélonio.

⁷² C'est à partir de 1887 qu'Edmond décide de le publier en volumes, et en fait le *Journal*. Il transforme légèrement le texte, en particulier les épisodes qui touchent à la mort de Rose Malingre. Les extraits cités ici sont tirés du manuscrit du *Journal* établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès.

⁷³ André Fermigier, préface à Guy de Maupassant, *Une vie*, Gallimard, coll. Folio classique, 1999 (1883).

anxieuse, entre l'arrêt des quintes, de la toux qui va venir.⁷⁴

La description des maux de Rose est entièrement abordée par la subjectivité de celui qui les perçoit : le texte se focalise sur les effets physiques de son angoisse, sans s'attacher aux causes de ces sensations. Le journal se place dans une démarche d'enquête, mais d'enquête introspective, qui prend pour but de rendre sensible les événements plus que de les expliquer : le document humain réside ici dans les sensations du scripteur, et non dans celles de la bonne qu'il entend tousser. Elle n'est pas l'objet d'étude du journal intime, dont la démarche diffère de l'empathie ou de l'observation d'autrui que prescrira la préface du roman à venir.

À ce titre, le récit de la maladie de Rose Malingre se distingue du roman qu'il a inspiré. C'est l'effroi des Goncourt, leur réaction, leur malaise également devant la déchéance de cette femme proche et lointaine à la fois qui sont montrés. Ils ne recherchent pas d'élucidation de ce qui arrive ; les auteurs ne s'intéressent pas à leur bonne, ils ne la distinguent pas des autres phénomènes qui les affectent. Cette démarche de relative indifférence prépare, à l'insu des Goncourt, la surprise du 21 août 1862 :

J'apprends hier, sur cette pauvre Rose, morte et presque encore chaude, les choses qui m'ont le plus étonné depuis que j'existe ; des choses qui, hier, m'ont coupé l'appétit comme un couteau coupe un fruit. Étonnement prodigieux, stupéfiant, dont j'ai encore le coup en moi et dont je suis resté tout stupéfié. Tout à coup, en quelques minutes, j'ai été mis face à face avec une existence inconnue, terrible, horrible de la pauvre fille.⁷⁵

Ainsi les détails de la vie de Rose s'introduisent-ils dans le journal, et l'explication de sa mort. L'auteur continue d'aborder la nouvelle sous l'angle de ses conséquences immédiates et sensorielles sur lui-même et sur son appétit, dans le droit fil de ce qui précède. Cette description crée un phénomène de retardement de l'information, de l'annonce de ce qui constitue la surprise, qui la met en valeur. Le personnage de Rose change à ce moment précis de statut : après avoir été présentée à la manière d'une simple figuration des réalités proches et invisibles de la vie matérielle, elle devient subitement un personnage, et même le personnage principal de ce récit du 21 août.

Elle avait des hommes, qu'elle payait. Le fils de la crémère, qui l'a grugée, auquel elle a meublé une chambre ; une vie d'orgies terribles, de découchages ! Des fureurs des sens qui faisaient dire à ses amants : « Nous y resterons, elle ou moi ! » Une passion, des passions à la fois de toute la tête, de tout le cœur, de tous les sens, où se mêlaient toutes les maladies de la malheureuse fille : l'affection pulmonaire, qui rend furieuse de jouissance,

⁷⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Jean-Louis Cabanès (dir.), t. III, 1861-1864, Honoré Champion, 2013, 20 juillet 1862, p. 352.

⁷⁵ *Ibid.*, 20 août 1862, p. 368.

l'hystérie, la folie.⁷⁶

L'écriture se transforme, et passe de la première personne à la troisième. Sujet de verbes d'action, Rose quitte progressivement le statut d'objet. Le texte n'est plus au présent qui fait revivre mais au passé qui montre l'enchaînement des faits. L'objet de l'écriture n'est plus la singularité des sensations, mais la progression des événements. Les Goncourt recherchent la vérité de l'histoire qu'ils ont entendue, s'intéressent à la série des causes et des conséquences, en particulier lorsqu'ils mentionnent la série des maladies de Rose, « l'affection pulmonaire », « l'hystérie, la folie », qui ont pu la pousser vers « la passion ». La recherche de la vérité, l'élucidation, n'excluent pas l'imagination, mobilisée pour reconstituer des éléments, et même des débuts de scène, comme lorsqu'ils imaginent, au discours direct, les pensées des amants, auxquels ils n'ont vraisemblablement pas eu accès : « Nous y resterons, elle ou moi ! ». La chronique de ce jour, une des plus longues de l'année 1862, quitte donc le régime du journal et se laisse envahir par une écriture de type romanesque.

Cette conversion de l'écriture accompagne une transformation, progressive mais radicale, du point de vue du scripteur. Celui-ci commence par un « étonnement prodigieux » qui lui a coupé l'appétit. Le texte est alors marqué par l'expression du dégoût, à la fois physique et moral, que suscite l'idée des « orgies terribles » et des « découchages »⁷⁷ de Rose. La réprobation est accentuée jusqu'à l'évocation du vol : « elle – si honnête, si insensible à l'argent – nous volait, oui, nous prenait des pièces »⁷⁸. La phrase marque une première tentative de justification du comportement de Rose, par l'argument du dédoublement de sa personnalité, de la contradiction entre son être essentiel (son honnêteté) et ses actes coupables. Le texte explore alors cette contradiction, et va plus loin en parlant de « ces coups involontaires et arrachés violemment à sa droite nature »⁷⁹. L'expression de la dualité devient beaucoup plus claire : Rose est implicitement disculpée au nom de la violence dont elle a été victime. À partir de ce moment, le texte l'appelle « la malheureuse ! » à trois reprises : la plainte prend le pas sur l'accusation. Le registre s'oriente peu à peu vers une compassion explicite : « j'entrevois tout ce qui à dû être, ce qu'elle a souffert depuis dix ans »⁸⁰. Cette phrase, placée au centre de la chronique du 21 août, relance le récit de la vie de Rose sous l'angle de la passivité de l'héroïne. Elle a souffert sa passion plus qu'elle ne s'y est adonnée. C'est l'hypothèse qui justifie le rapprochement final :

Pauvre fille ! nous lui pardonnons. Et même, entrevoyant par des coins d'abîme tout ce qu'elle a dû souffrir des maquereaux du peuple, nous la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 368-369.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 369.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

plaignons. Une grande commisération nous vient pour elle ; mais aussi, une grande amertume, à cette révélation accablante, nous a envahis.⁸¹

Cette chronique, qui consigne les événements d'un jour, marque également une progression du point de vue des auteurs et la genèse du roman à venir. Le pathos du journal s'enrichit et aboutit à un sentiment d'empathie, de pardon qui n'est pas exempt de condescendance, et qui a toute la complexité du pathos romanesque. Tout se passe comme si le genre apologétique de la première personne, le journal, devait se muer en roman, genre de la troisième personne, pour présenter sous l'angle de l'étude médicale et morale le cas de Rose : « c'est comme l'autopsie de quelque chose d'horrible dans une morte tout à coup ouverte. »⁸²

Deux séries de justifications s'esquissent finalement, qui seront deux grands axes du roman. La première est une justification physiologique, bien dans l'esprit scientifique, qui attribue les mésaventures de Rose à « cette malheureuse organisation de pulmonaire et d'hystérique »⁸³. La seconde est une justification sociale, moins explicite mais décisive : ce sont les « maquereaux du peuple » qui ont provoqué la déchéance de Germinie. Ces deux justifications sont complémentaires : la physiologie est une raison interne, le milieu une raison externe. Alors que la physiologie appellera le trait romanesque de l'enchaînement synthétique des événements sur une chaîne causale, la fatalité du milieu s'observera dans les passages descriptifs analytiques. Les principes du naturalisme plus tard formulés par Zola s'offrent ici spontanément pour résoudre la contradiction que constatent les Goncourt : la déchéance d'une femme pourtant placée sous leur protection. Rose s'impose aux auteurs, à leur grande surprise, comme un vrai personnage de roman, doté à la fois d'une singularité, à l'inverse d'un archétype, et d'une complexité.

La réécriture du journal en roman suppose de rassembler les épisodes très épars de la vie de Rose Malingre. L'écriture suit la méthode du document humain, et ce d'autant mieux que le document est déjà écrit : les Goncourt retrouvent les débuts de sa maladie, le jour où elle s'est rendue à l'hôpital, celui où ils la retrouvent au bord d'une fenêtre prête au suicide. À partir de ce document, ils peuvent constituer une chronologie. Celle-ci a deux objectifs : l'élucidation et l'objectivation. Il s'agit bien d'élucider la mort de Rose, de remonter tout le fil des causes, tout l'enchaînement qui l'explique et la rend inéluctable. Et en même temps, ce déroulement est objectivé, mis à distance, débarrassé du pathos auquel le journal donnait lieu. Le changement de nom de Rose Malingre en Germinie Lacerteux marque ce changement de rapport des auteurs à leur objet, le passage de la chronique autobiographique à la fiction biographique. Il part d'un mouvement inverse de celui de Lamartine se mettant en scène dans sa propre fiction aux côtés

⁸¹ *Ibid.*, p. 370.

⁸² *Ibid.*, p. 369.

⁸³ *Ibid.*, p. 371.

de son personnage vertueux Geneviève : les Goncourt s'abstraient au contraire de leur autobiographie pour se concentrer à la troisième personne sur la très imparfaite Germinie. Là où Lamartine engageait son ethos d'auteur et d'homme public, les Goncourt se défaussent de leur implication dans le drame.

Néanmoins les auteurs se montrent dans le roman relativement fidèles à leurs impressions originales. Plusieurs chapitres sont directement tirés d'une note du journal : « puis la jalousie, cette jalousie qui, à propos de tout et de tous, la dévorait »⁸⁴ donne lieu à la minutieuse analyse de ce sentiment au chapitre IX du roman. « Tout cela la précipita tellement à la boisson qu'elle fit un jour une fausse couche en tombant dans l'appartement ivre morte ! »⁸⁵ devient le chapitre XXXIV. Le chapitre LVII du roman développe ces lignes du journal :

Et de quoi est-elle morte, la malheureuse ? D'avoir été, il y a huit mois, en hiver, n'y pouvant plus tenir, guetter à Montmartre ce fils de la crémière, qui l'avait volée et chassée, toute une nuit passée contre la fenêtre d'un rez-de-chaussée, pour savoir avec qui il la trompait ; une nuit dont elle a rapporté tous ses effets trempés, avec une pleurésie mortelle.⁸⁶

Le roman reprend les faits rapportés aux auteurs et n'y ajoute que l'analyse psychologique et physique des sensations de Germinie : « On était au mois de novembre. Depuis trois ou quatre jours, Germinie n'avait point rencontré Jupillon. Elle vint l'épier, le chercher près de son logement. »⁸⁷ Les éléments tirés du journal sont exposés en quelques lignes, et le chapitre se consacre ensuite à l'analyse :

Elle se colla derrière le volet, aspirant ce qu'ils disaient, enfoncée dans la torture de les entendre, affamée et se repaissant de souffrir. Il tombait une pluie froide d'hiver. Elle ne la sentait pas. Tous ses sens étaient à écouter. La voix qu'elle détestait semblait par moments faiblir et s'éteindre sous les baisers, et ce qu'elle chantait s'envolait comme étouffé par une bouche qui se pose sur une chanson. Les heures passaient. Germinie était toujours là. Elle ne pensait pas à s'en aller. Elle attendait sans savoir ce qu'elle attendait. Il lui semblait qu'il fallait qu'elle restât là toujours, jusqu'à la fin.⁸⁸

Le chapitre de roman apparaît comme une broderie analytique autour du fil principal fourni par le journal, et l'écriture romanesque reprend même l'analyse de sensations auquel était originellement dévolu le journal, en la transposant à la troisième personne.

La réécriture de l'histoire de Rose Malingre, en partie consignée dans le journal des Goncourt, s'organise donc autour de la date pivot du 21 août : le compte-rendu de ce jour montre que l'écriture romanesque s'offre comme outil adéquat pour élucider la vie d'un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 370.

⁸⁷ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 231.

⁸⁸ *Idem.*

personnage, et provoquer l'empathie dont les auteurs ont besoin pour pallier l'« amertume »⁸⁹ qu'ils ressentent de n'avoir pas vu ce qui se passait sous leurs yeux. C'est discrètement une nouvelle fonction que façonnent les auteurs pour le genre, alors moins scientifique que moral ou divertissant. *Geneviève*, loin d'être une étude fondée sur l'observation, se prévalait au contraire d'exposer une idéalisation ; dans la conversion de l'expression de l'idéal à la recherche scientifique des causes, *Germinie Lacerteux* marque une étape.

Les sentiments qui apparaissent au long du compte-rendu du 21 août donnent lieu à une rhétorique plus ou moins perceptible dans le roman. Celle-ci vise d'abord à disculper Germinie, en la montrant comme victime de sa physiologie, de son milieu, de ceux qui ont usé d'elle. Elle disculpe également les Goncourt, même dissimulés derrière la bonté de mademoiselle de Varandeuil : eux qui ont ressenti « une grande amertume » devant cette « révélation accablante »⁹⁰ ne se sentent pas totalement innocents de la mort de Rose. En témoigne le fait qu'Edmond, à la publication du *Journal*, retravaille les passages qui concernent Rose et qui mettent en évidence leur négligence. Par exemple, Jules écrit en 1862 : « Quand elle nous a dit qu'elle allait à l'hôpital il y a quelques années, c'était pour accoucher. »⁹¹ Edmond édulcore le texte à sa publication, et remplace par « Quand elle nous a dit qu'elle allait dans son pays il y a quelques années, ... »⁹². La chronique du 20 janvier 1858 voit en effet Rose partir à l'hôpital ; mais les deux écrivains ne s'inquiètent pas du tout de ce départ. Les corrections d'Edmond adoucissent cette indécatesse, et trahissent son intention apologétique, également sensible dans le roman. Elles montrent un mouvement de va-et-vient du journal au roman, et du roman au *Journal* : si le premier a inspiré le second, il reçoit en retour certaines corrections.

La réécriture de l'histoire de Rose Malingre procède d'un dialogue entre plusieurs voix : la voix égocentrée des Goncourt, telle qu'elle apparaît dans leur journal ; la voix du 21 août 1862, qui se transforme en s'ouvrant à Rose ; la voix de Maria, leur femme de ménage et probablement leur maîtresse, qui leur a révélé les secrets de Rose et dont s'inspire le récit qu'ils en donnent ; la voix du narrateur de *Germinie Lacerteux*, celle de l'analyse minutieuse et empathique ; et la voix d'Edmond de Goncourt, lorsqu'il édulcore *a posteriori* l'histoire de Rose dans le *Journal*. Le roman se fait la chambre d'écho de ces voix, qu'il réunit pour construire l'histoire singulière de Germinie. L'équilibre entre désordre physiologique et désordre social, tel qu'il est esquissé à la fin de la chronique du 21 août 1862, reste un des traits majeurs du roman. Émile Zola, le jeune critique littéraire du *Salut public* de Lyon, ne s'y trompe pas lorsqu'il résume

⁸⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, p. 370.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 369.

⁹² Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, t. II : 1862-1865, 1891, p. 48.

ainsi *Germinie Lacerteux* :

Imaginez une créature faite de passion et de tendresse, une femme toute chair et toute affection, capable des dernières hontes et des derniers dévouements, lâche devant la volupté au point de quêter des plaisirs comme une louve affamée, courageuse devant l'abnégation au point de donner sa vie pour ceux qu'elle aime. Placez cette femme frémissante et forte dans un milieu grossier qui blessera toutes ses délicatesses, s'adressera à tout le limon qui est en elle, et qui, peu à peu, tuera son âme en l'étouffant sous les ardeurs du corps et l'exaltation des sens. Cette femme, cette créature maudite, sera Germinie Lacerteux.⁹³

Cette « recette » de *Germinie Lacerteux* révèle paradoxalement la singularité du personnage.

Du journal au roman, la surprise de la mort s'est changée en destin. La troisième personne, les temps du passé, la recherche des tenants et aboutissants des égarements de Germinie, toutes les marques du roman contribuent à imprimer une perspective scientifique et étiologique à une matière issue d'une écriture subjective, personnelle, fondée sur l'étude des sensations. La subjectivité sur laquelle reposait le journal s'est transformée en une objectivité de façade, car les Goncourt sont partie prenante l'histoire de leur bonne, même sous le nom de Germinie Lacerteux. Leur voix se fait toujours entendre sous celle du narrateur, et avec elle, leur point de vue, leurs remords, leurs préjugés nobiliaires également. Le roman se laisserait donc prendre au piège de sa propre objectivité, pour mieux révéler l'idéologie des auteurs et de son temps. Et à ce titre, sans doute le roman sélectionne-t-il son public : le roman moderne se fixe davantage comme mission d'étudier donc d'exhiber la souffrance et la laideur à un public d'élite, plutôt que d'élever les humbles par le portrait de l'idéal. En ce sens il ouvre la voie au roman naturaliste.

2- Le naturalisme et l'expérimentation romanesque : Zola, Maupassant

Flaubert a légitimé le sujet petit, vulgaire, les anti-héros en cherchant à écrire « un livre sur rien, un livre sans attaches extérieures, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. »⁹⁴ Dans la revendication de ne s'appuyer que sur le style réside également un positionnement élitiste : le style, jamais défini selon des règles mais accessible au bon goût, se présente comme inné, instinctif, c'est-à-dire qu'en se niant en tant que marqueur social, il n'en est que plus efficace. Cette revendication élitiste est partagée par les Goncourt qui, s'ils reconnaissent une fonction édifiante à leurs romans, l'adressent à l'élite. En outre, ils réclament pour le roman le statut de document humain propice à une recherche de type scientifique. Ce

⁹³ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* », *Le Salut public*, 23 janvier 1865.

⁹⁴ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852.

faisant, ils tirent le genre du mode de consommation courante et petit-bourgeois auquel il paraissait voué, et en font paradoxalement le genre de l'innovation et de l'avant-garde, rôle revendiqué par la poésie jusqu'à Baudelaire. Le genre romanesque se présente à l'aube de la Troisième République aux deux pôles de la légitimité littéraire : il incarne à la fois la forme populaire par excellence, grâce au roman-feuilleton, au roman sentimental, et au roman psychologique dans sa forme courante, et la forme de l'avant-garde. Cette double appartenance, populaire et élitiste, a tout pour séduire les naturalistes, dont la recherche romanesque s'inscrit dans la veine scientifique revendiquée par les Goncourt et par Zola, mais dont les convictions politiques ou éthiques les préviennent de tourner trop ostensiblement le dos au peuple, au sein duquel ils trouvent d'ailleurs leurs sujets.

Nul tant que Zola ne s'est battu pour affirmer la légitimité du genre. Si Flaubert et les Goncourt ont écrit sur le roman et ses prérogatives, Zola quant à lui publie lui coup sur coup cinq essais réunis en 1880 sous le titre *Le Roman expérimental*, puis l'année suivante *Les Romanciers naturalistes*. La prolifération de l'auteur sur la question suffit à témoigner de l'enjeu qu'il lit dans la théorie romanesque, et son volontarisme traduit ce que sa position a de peu évident pour ses contemporains. La notion de « roman expérimental »⁹⁵ développée par Zola entend mettre en évidence le parcours d'individus marqués par leur hérédité au sein d'un milieu, c'est-à-dire réunir le faisceau des causes internes et externes menant à un résultat. L'hérédité est portée par le personnage. Le milieu constitue le décor. Le développement de la fatalité scientifique que suggère l'idée d'expérimentation offre une narration. Ainsi sont réunies les composantes du roman réaliste, qui en font la forme la plus appropriée de la vision du monde naturaliste. Contre la dégradation du genre romanesque, celui-ci devient le foyer d'une célébration rationnelle des principes scientifiques, devenus principes d'écriture. De manière analogue, il ne s'agit plus d'élever le peuple à la moralité, mais de se placer à son niveau pour mettre en évidence sa beauté propre. Ancrant la recherche romanesque dans une perspective historique, Zola considère ce type de roman comme « la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romanesque ont correspondu à un âge de scolastique et de théologie expérimentale. »⁹⁶ C'était réaffirmer la dépendance des formes à l'idéologie dominante de leur temps. C'était également faire du caractère accessible du roman, de son déroulement narratif contre lequel Flaubert brandissait l'idée de « livre sur rien », non plus une tare mais une richesse. Le peuple est à la fois objet et public de roman.

⁹⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, G. Charpentier, 1880.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

Le coup de force des premiers naturalistes est de continuer à arracher le roman à son illégitimité et à son image de genre de consommation féminin. Mais cette légitimation de la forme prend également à rebours les maîtres du réalisme et leur élitisme. Zola confirme la refondation du genre en inscrivant le roman à l'avant-garde y compris lorsqu'il est populaire, publié en feuilleton et rentable économiquement. Moins doté financièrement que ses prédécesseurs, Zola a besoin de vivre de sa plume. Le feuilleton constitue une source de revenus indispensable⁹⁷, mais il en change la signification : loin de signifier l'intéressement hétéronome tel que le décrivait Balzac dans *Illusions perdues*, la rémunération devient le signe d'un affranchissement vis-à-vis de l'académisme et des prébendes qu'accorde la proximité du pouvoir. Zola fait de nécessité vertu en changeant son besoin matériel en un signe de refus de l'élitisme littéraire, donc de l'élitisme social, et d'indépendance vis-à-vis du pouvoir. Son geste est en quelque sorte libéral puisque la sanction du marché s'offre comme alternative à celle du Prince. En ce sens son éthique le rapproche du salariat.

Zola entretient néanmoins un rapport ambigu à l'étiquette générique. Il conteste le mot « roman » : l'hésitation traduit la tentation de considérer ses œuvres comme relevant d'un genre nouveau, et de récuser leur communauté de construction avec leurs prédécesseurs. Il faut à tout le moins dans le cas du naturalisme employer le terme de roman de manière objective et non subjective. De même, si Zola reproche à Balzac de se piquer de morale et de sociologie dans ses romans, il sera difficile de considérer que lui-même se détourne tout à fait de ces deux disciplines. À bien des égards, le programme dévoilé dans *Le Roman expérimental* n'est pas respecté par les romans de Zola, qui usent volontiers du symbole, de l'allégorie, ou dans lesquels la logique du texte prend le pas sur la démonstration d'effets que, contrairement à Claude Bernard, Zola n'a pu produire et observer.

Deux apports principaux à la pratique du roman, sinon à sa théorie, peuvent néanmoins être perçus dans *Les Rougon-Macquart*. Premièrement, le cycle romanesque de Zola met en évidence de manière pratique que le caractère scientifique du roman, ou prétendu tel, garantit qu'il soit un genre sérieux. « C'est que le roman s'est chargé d'une partie du tragique échappé à la tragédie moribonde » explique Jacques Noiray⁹⁸ : l'hérédité apparaît comme une version moderne, positiviste, de la fatalité tragique. La dégénérescence nerveuse d'Adélaïde Fouque fonctionne ainsi moins comme diagnostic scientifique que comme programme romanesque dans la mesure où elle se déroule au long du cycle. Atrides des temps modernes, les Rougon-Macquart tentent d'échapper à un destin que chacun n'a que trop perçu dans l'histoire de ses

⁹⁷ La publication préliminaire de ses romans en feuilleton lui rapporte environ 1500 francs. Voir Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993.

⁹⁸ Jacques Noiray, « Le Roman », art. cit., p. 457.

parents – et le lecteur dans les volumes précédents. La malédiction ne s’apaise au dernier volume, *Le Docteur Pascal*, que lorsque le jeune Charles, dernier rejeton de l’arbre généalogique, meurt en même temps que sa trisaïeule Adélaïde d’une hémorragie nasale : le vocabulaire médical peine à voiler une coïncidence bien plus romanesque que scientifique, puisque comme le rappelait Maupassant, « Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable »⁹⁹. Quelques jours plus tard naît l’enfant incestueux de Clotilde et de Pascal, enfant posthume de son père, et qui ne porte pas de nom, s’extrayant de l’arbre maudit et du cycle romanesque. Pour cela, il aura fallu que Félicité Rougon et la domestique Martine, nouvelles Érinyes, brûlassent l’œuvre de Pascal, confondue avec le roman de Zola¹⁰⁰. Dans le fonctionnement tragique du cycle romanesque de Zola, la science sert davantage la suspension d’incrédulité qu’elle ne produit de résultats expérimentaux ; ce faisant elle légitime à nouveau frais le recours au genre romanesque. Un autre effet remarquable du recours à la science se donne à lire dans l’intention de pousser plus avant que ne l’avaient entrepris les romanciers de la modernité la recherche de sujets illégitimes. Cette recherche prend une nouvelle vigueur dans l’exigence encyclopédique de totalité : si dépeindre une bonne permet aux Goncourt un pas de côté par rapport à la description de la vie parisienne, la présence des domestiques dans *Pot-Bouille* provient non d’un décentrement mais d’un recensement intégral de tous les occupants d’un immeuble, métonymique de l’exigence zolienne de description de toutes les couches de la société. Le roman inclut le portrait de l’élite sociale, celle de l’éducation, de la raison, de cette haute bourgeoisie éduquée qui dirige la III^e République, sans qu’elle soit abordée sur un mode différent de ses serviteurs. Ici réside peut-être un des résultats de la prétention à l’objectivité scientifique : l’élaboration d’un discours extérieur, impartial vis-à-vis de ses différents sujets, proche de celui du médecin et héritier sans doute du point de vue très représenté au XIX^e siècle du narrateur médecin.

En second lieu, un apport remarquable de la forme romanesque au naturalisme, qui intéresse particulièrement une approche sociologique, réside dans la porosité ontologique du personnage et du décor. Zola joue en effet de cette ambiguïté du roman qui permet de ne pas trancher et d’exploiter cette zone grise des figurants, décrits comme des objets ou comme des sujets, dans les mêmes termes. Si au théâtre, acteur et décor sont à l’évidence distincts, le roman, lui, permet de circuler entre les statuts, animés ou inanimés. C’est ce qui favorise les si nombreuses personnifications qu’affectionne Zola, celle de l’alambic dans *L’Assommoir* ou de l’escalier principal dans *Pot-Bouille*. Mais réciproquement le roman favorise la réification de l’humain, sa relégation dans une toile de fond plus ou moins mobile et animée, et Zola, comme

⁹⁹ Maupassant, « Le Roman », inclus dans *Pierre et Jean*, Ollendorff, 1888, p. XV.

¹⁰⁰ Pour l’analyse de cette métaphore métaromanesque, et en particulier le rôle de la servante Martine, voir chapitre 6.

beaucoup de romanciers et comme le pratique notamment le roman policier, a su jouer de l'effet de surprise que constitue le basculement d'un domaine à l'autre. Les domestiques se prêtent particulièrement à ce jeu de bascule entre personnages et décors.

Dans *Nana*, le triomphe de la cocotte éclate lorsqu'elle emménage dans l'hôtel de l'avenue de Villers que finance le comte Muffat. Elle y embauche une dizaine de domestiques, signe d'un changement de standard social pour elle. Elle se met à fréquenter le monde et les lieux de sociabilité de la haute aristocratie du Second Empire, comme le Grand Prix de Paris, qui se court à Longchamp, et auquel assiste le couple impérial :

Elle était venue de très bonne heure, une des premières, dans son landau garni d'argent, attelé à la Daumont de quatre chevaux blancs magnifiques, un cadeau du comte Muffat. Quand elle avait paru à l'entrée de la pelouse, avec deux postillons trottant sur les chevaux de gauche, et deux valets de pied, immobiles derrière la voiture, une bousculade s'était produite parmi la foule, comme au passage d'une reine.¹⁰¹

Avec la voiture, les chevaux, et le fait d'arriver en premier, les valets de pied sont un indice de statut social ; Nana maîtrise si bien ces indices qu'elle donne le change à la foule, et égale à ses yeux une reine. Mais Zola exhibe à la fois cette maîtrise du code esthétique et la capacité du roman à mettre en évidence le processus de réification : si Nana crée son propre personnage avec des objets, les domestiques sont ici réduits à leur plus grand état de passivité, et employés uniquement pour leur apparence, qui valorise celle de leur maîtresse. Cette façon d'utiliser les signes, et en particulier la domesticité, porte la dénonciation du narrateur : pour que « la foule » se laisse berné par une cocotte, il faut qu'elle ne se fie plus qu'aux indices matériels. L'ordre social du Second Empire, strictement bâti sur l'argent, permet à une fille des rues de devenir reine, pourvu qu'elle possède les signes, humains et non humains, du triomphe. La faculté romanesque à circuler d'une focalisation externe à une intervention du narrateur sans solution de continuité met en question non seulement le point de vue de « la foule » et son discours, mais également les effets idéologiques, à savoir ici l'élévation de Nana fondée sur la réification de ses « postillons » et « valets de pied ». Le roman zolien puise également dans le moyen proprement romanesque et moderne du discours indirect libre pour assimiler et en même temps mettre à distance les mécanismes du discours et de la croyance, collective ou individuelle.

Maupassant ridiculise de même dans *Une vie* le souci du décorum par l'image de la voiture et de son postillon. La critique de la réification repose comme chez son maître Zola sur l'hésitation, au plan du roman, entre description et portrait. À la différence de Nana, Julien est

¹⁰¹ Émile Zola, *Nana*, Gallimard, coll. Folio classique, 2002 [1880], p. 347-348.

avare, et donc peu soucieux de la bonne qualification de ses domestiques. Il habille le jeune vacher Marius d'une livrée pour en faire un valet de pied :

Il considéra l'attelage, la voiture et le petit domestique, et les jugea satisfaisants, les armoiries repeintes ayant seules pour lui de l'importance. La baronne descendue de sa chambre au bras de son mari monta avec peine (...); puis, quand elle aperçut Marius, la face ensevelie dans son chapeau à cocarde, dont son nez seul limitait la descente, et les mains disparues dans la profondeur des manches, et les deux jambes enjuponnées dans les basques de sa livrée, dont ses pieds, chaussés de souliers énormes, sortaient étrangement par le bas ; et quand elle le vit renverser la tête en arrière pour regarder, lever le genou pour faire un pas, comme s'il allait enjamber un fleuve, et s'agiter comme un aveugle pour obéir aux ordres, perdu tout entier, disparu dans l'ampleur de ses vêtements, elle fut saisie d'un rire invincible, d'un rire sans fin. (...) Et soudain, la redingote de Marius se mit à palpiter. Il avait compris sans doute, car il riait lui-même de toute sa force au fond de sa coiffure.¹⁰²

Julien échoue dans sa mise en scène, qui n'aboutit qu'au rire des acteurs. Son avarice lui fait prendre l'ombre pour la proie, et négliger les apparences elles-mêmes : ce n'est pas en déguisant son vacher en valet qu'il transformera son état social. L'indice, s'il ne fonctionne pas au niveau des intentions du personnage, se mue dans la narration de Maupassant en symbole du ridicule de ces fantasmes nobiliaires : comme Monsieur Jourdain, Julien n'est pas taillé pour être un véritable aristocrate, et le costume qu'il veut endosser est trop grand pour lui. Le rire surgit d'abord chez la châtelaine Jeanne, et se communique au jeune garçon : celui-ci prend conscience de son état, de sa position. En riant, il quitte la fonction de simple objet que souhaitait lui attribuer le maître. Alors que l'énumération mettait sur le même plan « l'attelage, la voiture et le petit domestique », scrutés d'un même regard par Julien, soudain « La redingote de Marius se mit à *palpiter* », c'est-à-dire à vivre, à exister d'une vie propre. La métonymie de « la redingote » pour désigner celui qui l'a revêtue par contrainte renverse la réification de l'humain par la personnification du vêtement. Marius échappe donc aux intentions et aux discours de Julien, et le récit, qui feignait de collaborer avec le maître, prend finalement le parti du jeune vacher. La tactique romanesque ne repose pas ici sur le discours indirect libre, mais sur le passage d'une focalisation interne, proche de Julien, à une autre, qui emporte finalement l'adhésion du narrateur et celle de la baronne. Les propriétés du récit romanesque mettent en concurrence le discours du maître, celui de la description, et un discours plus humaniste, qui tire cette description du côté du portrait.

Maupassant n'a de cesse d'explorer la capacité romanesque à critiquer les discours institués d'*Une vie*, son premier roman en 1883, à *Notre Cœur*, le dernier, paru en 1890. Celui-ci ne feint plus de s'adresser à un public populaire : ni son contenu, ni ses personnages, ni sa

¹⁰² Guy de Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, p. 114-115.

présentation éditoriale ne le lui permettent. La servante, quoique toujours présente, y a radicalement changé de fonction, ce qui s'explique par les prises de position de l'auteur sur le genre romanesque même. Son texte « Le Roman », préface de *Pierre et Jean* paru en 1888, poussait la revendication d'autonomie des lettres à un point maximal : en demandant « Existe-t-il des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire écrite devrait porter un autre nom ? »¹⁰³, il prenait acte d'un élargissement des droits du genre. Les Goncourt l'avaient affranchi de toute bienséance et Flaubert presque de tout spectaculaire, il s'agissait désormais d'accepter que chaque roman fixe ses propres règles et son propre objectif, selon le « tempérament », c'est-à-dire la singularité de son auteur.

Ce n'est pourtant pas dans *Pierre et Jean* que Maupassant se montre le plus novateur au point de vue de la forme. En revanche, *Notre Cœur*, roman inachevé, sans doute incomplet, donne une illustration plus directe du refus de se soumettre aux contraintes romanesques, et en particulier de l'organisation en « trois actes dont le premier contient l'exposition, le second l'action et le troisième le dénouement »¹⁰⁴. Sans intrigue réelle, évoquant l'amour passionné de M. Mariolle pour une M^{me} de Burne plus indifférente, le roman s'étire comme une longue nouvelle. Nadine Satiat présente ainsi cet entre-deux dans son introduction du roman :

Notre Cœur n'est ni *La Maison Tellier* bis, ni *Bel-Ami* deux, ce n'est ni du Flaubert ni du Bourget, et ça ne se laisse pas classer d'avance. Pas d'intrigue, pas de « combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement », et d'ailleurs, pour ainsi dire, pas de dénouement du tout, pas de conclusion claire et rassurante sur la nature humaine (...). Comme toujours, Maupassant peint les choses sans leur rajouter la cohérence qu'elles n'ont pas, c'est une des constantes précises de son « réalisme » (...).¹⁰⁵

Notre Cœur serait-il une expérimentation romanesque ? À l'évidence, le texte repose sur une dilution de l'événement dans un roman qui parle de l'ennui et du manque de passion entre les amants. Ce faisant, il réactive la fonction avant-gardiste du roman, et le désigne comme le genre le plus à même de rendre un compte vraisemblable des aléas psychologiques et sociaux d'un jeune avatar du romancier. C'est donc la capacité analytique du genre qui intéresse Maupassant, guidé par l'idéal de rendre un compte authentique du singulier. Pourtant, les éléments de l'intrigue marquent eux l'inspiration de types dramatiques : Mariolle tient de l'Alceste du *Misanthrope*, désespéré par une Michèle de Burne mondaine que l'accumulation des conquêtes rapproche d'une moderne Célimène¹⁰⁶. De même, la servante Élisabeth, auprès de qui le héros

¹⁰³ Guy de Maupassant, « Le Roman », *op. cit.*, p. IV.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ Nadine Satiat, préface de Guy de Maupassant, *Notre Cœur*, édition GF, 2014 (1890), p. 67.

¹⁰⁶ Voir Mireille Labouret, « *Notre Cœur*, dernier avatar de « la femme sans cœur » », *Études normandes*, n° 2, 1994, p. 49-57, qui souligne en particulier la filiation entre Manon Lescaut, Fœdora de *La Peau de chagrin*, et Michèle de Burne.

Mariolle console son dépit, joue un rôle de contrepoint à la femme du monde Michèle de Burne à la manière de la Rosette d'*On ne badine pas avec l'amour*, à ceci près que comme le remarquait Nadine Satiat, la fin du roman ne tranche pas aussi nettement que celle du proverbe de Musset. Élisabeth apporte notamment dans le récit une ambiguïté générique : doit-il se lire à la manière d'un apologue, construit sur des types abstraits comme la femme du monde, l'homme du monde, et la servante jouant le rôle de contrepoint ? Ou au contraire, le portrait d'Élisabeth, les précisions sur ses tenues, son physique, son caractère, sont-elles l'indice d'un travail romanesque allant dans le sens de la singularité des personnages ?

L'époque naturaliste s'appuie donc sur le roman, et en particulier le travail des points de vue, pour mettre en question la logique des discours, des signes et des représentations. Le personnage de la domestique lui permet d'affirmer une recherche d'avant-garde et de singularité contre d'autres fonctionnements narratifs fondés sur le type, comme le conte ou la comédie.

C/ Un roman protéiforme : *Le Journal d'une femme de chambre*

La fin du siècle correspond symptomatiquement à un tournant dans l'expérimentation romanesque que traduit *Le Journal d'une femme de chambre*, premier roman à faire d'une bonne sa narratrice. Publié par Octave Mirbeau d'abord en feuilleton dans la très dreyfusarde *Revue blanche*, il sort en volume en avril 1900. Dans sa publication en volume, Mirbeau a inséré une préface :

Ce livre que je publie sous ce titre : *Le Journal d'une femme de chambre* a été véritablement écrit par M^{lle} Célestine R..., femme de chambre. Une première fois, je fus prié de revoir le manuscrit, de le corriger, d'en récrire quelques parties. Je refusai d'abord, jugeant non sans raison que, tel quel, dans son débraillé, ce journal avait une originalité, une saveur particulière, que je ne pouvais que le banaliser en « y mettant du mien ». Mais M^{lle} Célestine R... était fort jolie... Elle insista. Je finis par céder, car je suis homme, après tout...¹⁰⁷

Cette préface ouvre un jeu de fausses pistes qui fait figure de programme : fausse revendication de véracité à la manière du XVIII^e siècle, que Jean Rousset a appelée « fiction du non-fictif »¹⁰⁸, l'argument imite également la prétention de ses prédécesseurs naturalistes au document humain, document qui pour les Goncourt était d'ailleurs leur propre journal. Parallèlement, le préfacer suggère une analogie entre écriture et sexualité, puisque le scripteur cède aux instances de Célestine au nom de sa beauté ; ce faisant, il accrédite l'existence réelle de la diariste, et se met

¹⁰⁷ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁸ Jean Rousset, *Forme et signification – Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1962, p. 76.

en scène comme un personnage de sa propre narration, à la manière de Lamartine que Reine Garde priait d'écrire un roman populaire, et qui en retour demandait à Geneviève le récit de sa vie. Il s'agit pourtant d'une fiction, voilée et dévoilée par cette préface ironique. L'influence du roman rêvé par Barbey d'Aurevilly se laisse sentir.

Or Mirbeau place cette préface à la suite immédiate d'une dédicace à Jules Huret, qui engage le roman sur une piste fort différente : « J'ai toujours présentes à l'esprit mon cher Huret, beaucoup des figures, si étrangement humaines, que vous fîtes défiler dans une longue suite d'études sociales et littéraires. Elles me hantent. »¹⁰⁹ C'est dans les colonnes de *L'Écho de Paris* et du *Figaro* que Jules Huret a fait paraître les textes que Mirbeau dit prendre pour modèles – en particulier ses portraits d'écrivains, parmi lesquels figure celui de Mirbeau lui-même.

Ainsi, la dédicace et la préface suggèrent que ce *journal* que prétend être le roman se donne à lire au double sens du terme : à la fois comme une collection de chroniques inspirées de la presse, et comme le journal intime d'une modeste diariste. Or pour être journal en ce double sens, le texte n'en est pas moins un roman, fondé sur le devenir de Célestine et sur une intrigue : qui a tué la petite Claire ? et que deviendra Célestine ? Ces trois formes, journal intime, chronique et roman, se mêlent et se concurrencent dans le texte à la faveur du dispositif énonciatif de narration à la première personne par une bonne.

1- Le journal intime

Le texte construit, en particulier dans les premiers chapitres, l'illusion référentielle du journal intime d'une domestique, selon le programme qu'annonce son titre. Il s'appuie notamment sur des déictiques et sur les marques énonciatives de cette forme de rédaction dont le XIX^e siècle a fait un genre à part entière¹¹⁰. Chaque chapitre s'ouvre sur la date du jour¹¹¹, redoublée à l'incipit par : « Aujourd'hui, 14 septembre, à trois heures de l'après-midi, par un temps doux, gris, et pluvieux, je suis entrée dans ma nouvelle place. »¹¹² Le septième chapitre, daté du six octobre, commence par « Décidément, voici l'automne »¹¹³. Chaque chapitre se superpose à une entrée de journal, la division du roman corroborant les marques énonciatives et stylistiques du journal.

Célestine rédige ses souvenirs au passé, mais constitue grâce au présent de véritables scènes :

¹⁰⁹ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 30.

¹¹⁰ Voir Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le Journal intime – Histoire et anthologie*, éditions Textuel, 2006.

¹¹¹ Noël Arnaud dans sa préface au roman montre que la chronologie élaborée par Mirbeau n'est pas cohérente.

¹¹² Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, chapitre I, p. 33.

¹¹³ *Ibid.*, chapitre VII, p. 161.

Et mam'zelle Rose me regarde, avec des yeux qui confirment, et qui semblent dire :
— Ah ! Vous voyez bien !...¹¹⁴

Le présent de narration se confond avec un usage itératif, puisque dans la même scène, Célestine désigne les habitudes des bonnes lorsqu'elles se retrouvent : « On potine, on rigole, on fait du bruit, en sirotant de petits verres de mêlé-cassis »¹¹⁵. Le recours au présent actualise les faits vécus par Célestine et consignés dans le journal. La référentialité devient ambiguë, puisqu'elle peut désigner le moment revécu : « Il est maintenant indifférent et placide. Il frotte ses harnais avec un gros torchon noir, méthodiquement. J'admire la musculature de ses bras nus (...) »¹¹⁶. Le « maintenant » désigne non le temps de l'écriture, mais le moment réactualisé par elle. Comme les déictiques, le présent a donc un statut ambigu, qui brouille la frontière entre l'événement vécu au moment de l'énonciation, et le compte-rendu rétrospectif. Le texte hésite entre récit de temps plein, proche du journal, et récit rétrospectif, plus romanesque.

Les ruptures de construction instillent un doute sur l'unité générique du texte, et vont jusqu'à l'anacoluthie : « Joseph, ainsi qu'il était convenu, est parti hier matin pour Cherbourg. Quand je suis descendue, il n'*est* déjà plus là. Marianne, mal réveillée, les yeux bouffis, la gorge grailonnante, tire de l'eau à la pompe. »¹¹⁷ L'instance narratrice révèle, sans la masquer ici, la manière dont l'écriture entre dans le souvenir, au passé, jusqu'à revivre l'événement – ou le présenter sous un jour actualisé au lecteur. Or revivre l'événement relève d'une fonction classique du journal intime. Mirbeau joue de ces fonctions pour apporter les informations nécessaires au portrait de son héroïne, ou au progrès de l'action.

C'est le cas également à l'ouverture du chapitre V : « Ma mère est morte. J'en ai reçu la nouvelle, ce matin, par une lettre du pays. Quoique je n'aie jamais eu d'elle que des coups, cela m'a fait de la peine, et j'ai pleuré, pleuré, pleuré... »¹¹⁸ Mirbeau mime une fonction habituelle du journal intime, celle de consigner le mouvement des sentiments en particulier à l'annonce d'une nouvelle comme la perte des parents. Il déclenche ainsi le récit de l'enfance de Célestine et de son initiation à la sexualité, qui occupe la totalité du chapitre. La forme du journal se prête donc à un portrait psychologique approfondi, davantage que le simple récit à la première personne. Elle souligne la singularité du personnage, et engage des développements romanesques.

Le journal intime sert également à désennuyer la rédactrice, qui remarque à plusieurs reprises qu'« il ne se passe rien » : « Et, en dehors des menus incidents domestiques que j'ai

¹¹⁴ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 205.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 209.

¹¹⁷ *Ibid.*, chapitre XV, p. 337. Je souligne.

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre V, p. 127.

contés, jamais il ne se passe rien... Tous les jours sont pareils, et toutes les besognes, et tous les visages... C'est l'ennui dans la mort... »¹¹⁹ Le contraste entre le présent de Célestine, marqué par l'ennui, et les souvenirs ressassés par l'écriture qui viennent l'animer met en valeur ces épisodes rétrospectifs.

Enfin, le journal sert d'exutoire presque thérapeutique à ce qui ne peut être dit dans le monde hors-journal. Célestine raconte ses réactions aux tracasseries de ses maîtres : « Je m'écrie en dedans : « — Zut !... zut !... et zut !... Tu m'embêtes... Je parlerai à qui je veux... je verrai qui me plaît... Tu ne me feras pas la loi, chameau... »¹²⁰, et à la page suivante : « Et je répète intérieurement, avec une énergie sauvage : — Chameau !... chameau !... chameau !... »¹²¹ Le journal intime est un lieu d'épanchement, voire de réalisation de fantasmes verbaux, les paroles contenues dans la vie se dégoisant dans le journal, en particulier la célèbre ouverture du chapitre II : « Je n'ai pas encore écrit une seule fois le nom de mes maîtres. Ils s'appellent d'un nom ridicule et comique : Lanlaire... »¹²² Cette fonction d'exutoire, ici mise en contraste avec la contention à laquelle est astreinte la bonne, relève des fonctions classiques d'un journal intime et en accrédite l'existence réelle. Elle crée parallèlement un effet de naturel dans l'introduction d'informations essentielles au fonctionnement du roman, comme le nom des personnages.

En témoigne également la forme plus orale qu'écrite des notes. Le chapitre V se termine par le récit d'une mesquinerie de la maîtresse, commentée en un paragraphe par la narratrice : « Non !... De ma vie !... »¹²³ La phrase inachevée donne à entendre la voix de Célestine, mais également son aisance à s'exprimer en toute franchise, sans limite, sans même respecter les règles grammaticales de la forme écrite. Ces éléments contribuent à accréditer l'illusion diaristique, et à en souligner le potentiel dramatique puisque l'héroïne s'y livre sans voile, en parfaite complicité avec le lecteur.

Comme l'écrit Philippe Lejeune, le journal intime s'est au cours du XIX^e siècle fixé pour mission d'« incorporer l'extérieur dans l'intime en rassemblant autour de soi [...] des éléments du monde extérieur dont on a décidé de faire les signes de son identité ou les jalons de son histoire. »¹²⁴ Le journal fictif qu'imite *Le Journal d'une femme de chambre* respecte à la lettre ce programme : il s'agit bien pour Célestine de rapporter les éléments du monde extérieur qu'elle estime à même de rendre compte de son histoire. Mirbeau va plus loin en faisant développer par sa diariste les conditions matérielles de rédaction de son propre journal :

¹¹⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 162.

¹²⁰ *Ibid.*, chapitre III, p. 99.

¹²¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 100.

¹²² *Ibid.*, chapitre II, p. 63.

¹²³ *Ibid.*, chapitre IV, p. 126.

¹²⁴ Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1998, p. 369.

C'est pourquoi, seule dans ma chambre, tandis que, de l'autre côté de la cloison, les ronflements de Marianne me représentent les écœurements du présent, je tâche à couvrir ce bruit ridicule du bruit de mes bonheurs anciens, et je ressasse passionnément ce passé, afin de reconstituer avec ses morceaux épars l'illusion d'un avenir, encore.

Justement, aujourd'hui, 6 octobre, voici une date pleine de souvenirs...¹²⁵

La date, anniversaire de la mort d'un ancien maître, enclenche le souvenir auquel se consacre la suite du septième chapitre. Mais il s'agit surtout de mettre en scène la diariste la plume à la main, comme c'est le cas à plusieurs reprises dans l'ensemble du roman ; ces autoportraits accréditent la sincérité du journal, l'existence de Célestine et l'authenticité de l'écriture : « Depuis une semaine, je ne puis plus écrire une seule ligne de mon journal... Quand vient le soir, je suis éreintée, fourbue, à cran... Je ne pense plus qu'à me coucher et dormir... Dormir !... »¹²⁶ La rédaction du journal subit la menace de l'excès de travail, comme si les tâches domestiques entraient en concurrence avec la production du récit. Pourtant c'est également le travail qui constitue l'essentiel du récit de Célestine, et dont elle fait sa matière. Une rupture se donne à lire entre le seizième et le dix-septième et dernier chapitre, qui s'ouvre sans mention de date :

Voici huit mois que je n'ai écrit une seule ligne de ce journal – j'avais autre chose à faire et à quoi penser, – et voici trois mois exactement que Joseph et moi nous avons quitté le Prieuré, et que nous sommes installés dans le petit café, près du port, à Cherbourg.¹²⁷

Les précisions métadiaristiques de Célestine annoncent la fin du journal : puisqu'elle n'est plus domestique, Célestine ne sera plus diariste. La rédaction a ainsi partie liée avec le service domestique, mais la relation entre les deux travaux évolue : d'abord concurrents, ils se montrent finalement indissociables puisque Célestine n'écrit que pour supporter le travail domestique. L'histoire de Célestine est donc aussi celle d'une diariste qui cesse d'écrire. L'écriture et l'intrigue ont épuisé la somme de ses souvenirs, consumés par la rédaction, et la fin du journal est préparée par le journal même :

(...) ce passé, avec toutes ses figures vilaines ou charmantes, se recule de plus en plus, se décolore, s'efface... Cléophas Biscouille, M. Jean... M. Xavier... William, dont je n'ai pas encore parlé... M. Georges lui-même, dont je me croyais l'âme marquée à jamais, comme est marquée par le fer rouge l'épaule des forçats... et tous ceux-là, à qui volontairement, joyusement, passionnément, j'ai donné un peu ou beaucoup de moi-même... de ma chair vibrante et de mon cœur douloureux... des ombres, déjà !... Des ombres indéçises et falotes qui s'enfoncent, souvenirs à peine et bientôt rêves confus... réalités intangibles, oubliés... fumées... rien... dans le néant !...¹²⁸

¹²⁵ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 165.

¹²⁶ *Ibid.*, chapitre IV, p. 103.

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 431.

¹²⁸ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 329.

Cette partie de l'intrigue de Célestine, secondaire sans doute, l'histoire de Célestine comme diariste cessant d'écrire, soutient l'intrigue principale : l'histoire du devenir de Célestine, de la condition de domestique à celle d'épouse et de patronne de café. La tenue du journal constitue un des éléments qui permettent à l'action de progresser et à Célestine de se résoudre à quitter sa vie de domestique :

Je ne puis plus vivre ainsi. Jamais je n'ai été autant écœurée de cette existence médiocre que je mène, de ces gens que je sers, de tout ce milieu de mornes fantoches où, de jour en jour, je m'abêtis davantage (...).

Cette nuit, je vais la passer à remuer encore d'anciens souvenirs, pour la dernière fois peut-être. C'est le seul moyen que j'aie de ne pas trop penser aux inquiétudes du présent, de ne pas trop me casser la tête aux chimères de demain. Au fond, ces souvenirs m'amuse, et ils renforcent mon mépris. Quelles singulières et monotones figures, tout de même, j'ai rencontré sur ma route de servage !¹²⁹

La réflexion métadiaristique qui raconte l'histoire de Célestine rédactrice se mêle ici au processus de décision, décision de changer de vie qui constitue à proprement parler sa quête romanesque. La réflexion justifie la collection rhapsodique d'anecdotes singulières : celle-ci doit renforcer la résolution de Célestine. L'ennui, qui motivait la rédaction du journal, cause également ce changement de vie : « Mais il n'arrive rien... jamais rien... Et je ne puis m'habituer à cela. C'est cette monotonie, cette immobilité dans la vie qui me sont le plus pénibles à supporter. Je voudrais partir d'ici... Partir ? Mais où et comment ? »¹³⁰ En parcourant ses souvenirs, et en les rédigeant, Célestine se résout à quitter la vie dont elle se souvient, et transforme ce passé en avenir. Réciproquement, son attirance pour Joseph et la décision de le suivre détournent Célestine de son ennui, de son service, et de son journal :

Je crois bien que ce sont les derniers souvenirs que j'évoque. J'en ai d'autres pourtant, beaucoup d'autres. Mais ils se ressemblent tous et cela me fatigue d'avoir à écrire toujours les mêmes histoires, à faire défiler, dans un panorama monotone, les mêmes figures, les mêmes âmes, les mêmes fantômes. Et puis, je sens que je n'y ai plus l'esprit, car, de plus en plus, je suis distraite des cendres de ce passé, par les préoccupations nouvelles de mon avenir.¹³¹

L'intrigue secondaire du journal, celle du devenir de diariste de Célestine, est résolue par l'intrigue principale du roman, celle du devenir de personnage de Célestine. En suivant Joseph, Célestine se convertit à l'antisémitisme, au commerce, à la respectabilité bourgeoise, et se détourne de son journal. L'écriture met ainsi un terme à l'écriture en vidant les souvenirs, et à la vie simple de domestique en menant à la décision de partir pour Cherbourg. Si le journal mime

¹²⁹ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 393-394.

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 204.

¹³¹ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 429.

donc bien la forme du journal intime, il met en valeur les progrès de l'action principale, c'est-à-dire le départ de Célestine pour Cherbourg et la fin de sa vie de femme de chambre diariste.

Mirbeau ajoute ainsi un tour d'écrou au geste novateur qui consiste à donner la parole à une bonne réaliste : la Geneviève de Lamartine parlait à la première personne, mais selon la vision idéalisée et édifiante de son auteur. La femme de chambre de Mirbeau se veut plus réaliste, et la forme romanesque va plus loin dans la constitution d'une subjectivité à même d'opposer un point de vue critique au discours bourgeois : non seulement Célestine exprime sa propre histoire à la première personne, et sans la soumettre au point de vue surplombant d'un narrateur, mais elle met en scène et commente sa propre activité de diariste, concurrençant le fil narratif du roman par celui de l'histoire de sa propre subjectivité. Cette imitation du journal intime raconte l'histoire d'une subjectivité, qui passe de la passivité du ressassement à la décision par l'écriture. Elle devient une revendication d'individualité propre reconnue à une bonne, c'est-à-dire à une femme, et à une femme au service des autres, deux catégories jusqu'alors pensées comme aliénées par leur dépendance. Mais elle échappe à toute univocité édifiante en racontant l'extinction du processus émancipateur que représente l'écriture, le journal intime se piégeant lui-même à sa propre liberté.

2- Célestine narratrice

Si l'illusion de journal intime créée par Mirbeau façonne celle d'une subjectivité, la fonction narratrice de Célestine excède le seul rôle de diariste. La femme de chambre joue en outre le rôle d'une narratrice, voire d'une conteuse consciente de son propre travail énonciatif. Ainsi, au deuxième chapitre, Célestine raconte-t-elle la confession de Madame :

À ce propos, il circule, dans le pays, une bonne histoire...

Un jour, à la confession, Madame expliquait son cas au curé et lui demandait si elle pouvait *tricher* avec son mari...

— Qu'est-ce que vous entendez par *tricher*, mon enfant ?... fit le curé.

— Je ne sais pas au juste, mon père, répondit Madame, embarrassée... De certaines caresses...¹³²

Le dialogue au style direct entre le curé et Madame Lanlaire se prolonge, alors que ni Célestine, ni la rumeur du pays qui le colporte ne peuvent vraisemblablement l'avoir entendu. Célestine recrée une scène à laquelle, contrairement à beaucoup de celles qu'elle insère dans son journal, elle n'a pas assisté. La pure fiction insérée par Mirbeau rejoint l'invention de la diariste, dont il ne feint même pas de justifier que Célestine l'écrive selon son goût. L'écriture de Célestine

¹³² *Ibid.*, chapitre II, p. 67-68.

aménage ainsi d'emblée une fonction de narratrice qui laisse le texte entrer dans d'autres régimes énonciatifs que le seul journal intime. L'origine du récit s'avère hétérogène en plus d'un lieu, et l'instance énonciatrice du journal intime laisse la place à d'autres types de discours sans solution de continuité.

Les ruptures de construction foisonnent, comme à l'ouverture du chapitre XII : « J'ai dit que je parlerais de M. Xavier »¹³³, référence inexacte à son propre récit puisque ce personnage n'est pas mentionné plus tôt. Sur ce mot, Célestine commence son histoire de manière très conventionnelle : « Un jour, je fus engagée chez M^{me} de Tarves, rue de Varennes. »¹³⁴ Elle précise également les limites de ce rôle de narratrice en particulier dans le choix de ses histoires : « Ne pouvant malheureusement les conter toutes, j'en choisis une qui peut passer pour un exemple de ce qui arrive, tous les jours, dans cette maison. »¹³⁵ La phrase marque de manière implicite la forte conscience d'être narratrice plus que diariste, c'est-à-dire d'adresser son texte à un lectorat ; elle revendique également l'exemplarité, sinon l'exhaustivité, valeur qui évoque le goût journalistique de la représentativité et de la synecdoque. À rebours, chaque personnage se présente comme typique de sa catégorie, comme Madame Lanlaire : « Encore une qui doit mettre tout sous clé (...). »¹³⁶

Le coup d'œil de Célestine et sa capacité de synthèse mettent en évidence ses qualités de narratrice. Ces compétences sont discrètement accréditées au fil du récit par des épisodes passés. Célestine emploie ainsi à l'occasion l'imparfait du subjonctif : « Monsieur voulait me voir avant que je ne commençasse mon service »¹³⁷, compétence linguistique qui laisse entendre la voix de Mirbeau tout en écartant le modèle stéréotypé de la bonne illettrée. Mirbeau lui prête également ses talents de satiriste, comme lorsque Célestine écrit de ses maîtres aux fréquentations symbolistes : « Et leur âme appareilla vers de plus illustres conquêtes et de plus somptueux snobismes. »¹³⁸ Célestine se montre aussi à l'occasion fine parodiste : « C'est rigolo... mais ce n'est peut-être pas très convenable... me dis-je, parodiant le mot que répétait constamment ma maîtresse, à propos de n'importe quoi. »¹³⁹ Achevant de révéler ses compétences de polygraphe, Célestine transcrit incidemment quelques vers de mirliton composés pour un amant passé :

Et le soir, en attendant William, dans mon lit, exaltée par tout cet avenir de joies pures, je composais des vers :

Petite fleur

¹³³ *Ibid.*, chapitre XII, p. 279.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibid.*, chapitre XV, p. 355.

¹³⁶ *Ibid.*, chapitre I, p. 45.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁸ *Ibid.*, chapitre X, p. 258.

¹³⁹ *Ibid.*, chapitre XII, p. 286.

O toi, ma sœur,
Dont la senteur
Fait mon bonheur...¹⁴⁰

La médiocre qualité des vers de Célestine porte certainement une ironie, qui ne dément pas ses talents de prosatrice. La narratrice expose son talent pour raconter des histoires : « Et, toute la journée, dans la lingerie, je me suis amusée à évoquer les histoires drôles de cette maison... »¹⁴¹
Ces histoires sont éventuellement d'habiles et utiles mensonges :

C'est au plein de cette paix familiale, de cette douceur domestique, que j'annonçai un matin à Madame la nécessité où j'étais de la quitter... J'inventai *une histoire romanesque*... je devais retourner au pays, pour y épouser un brave garçon qui m'attendait depuis longtemps.¹⁴²

La périphrase qui désigne le mensonge de Célestine comme une « histoire romanesque », si elle est lexicalisée en 1900, n'est pas sans ironie à l'égard de son rôle de narratrice, et de la forme du roman, puisque l'excuse fournie n'est autre qu'un stéréotype sur le devenir des domestiques. L'histoire correspond à proprement parler à ce que racontent les romans. Célestine, qui commente amplement les intentions de son journal intime, se montre également consciente de son rôle de narratrice :

Je transcris ici, cette histoire. Elle m'a paru propre à être conservée... et puis j'ai pensé que je pouvais bien égayer d'un franc éclat de rire ces pages si tristes...
La voici.¹⁴³

La conscience explicite de son récit comme adressé à un destinataire qu'il conviendrait d'égayer entre en contradiction ouverte avec le pacte énonciatif du journal intime. La structure du journal intime est ainsi contrariée dès le premier chapitre par une adresse au lecteur :

D'ailleurs, j'avertis charitablement les personnes qui me liront que mon intention, en écrivant ce journal, est de n'employer aucune réticence, pas plus vis-à-vis de moi-même que vis-à-vis des autres. J'entends y mettre toute la franchise qui est en moi et, quand il le faudra, toute la brutalité qui est dans la vie. Ce n'est pas de ma faute si les âmes, dont on arrache les voiles et qu'on montre à nu, exhalent une si forte odeur de pourriture.¹⁴⁴

L'avertissement au public, conventionnel dans le roman, surprend davantage dans un journal intime, *a priori* sans destinataire. L'instance énonciatrice laisse donc percevoir la voix de romancier de Mirbeau dans ce qui fonctionne bien à la manière d'une préface supplémentaire. Ici le journal intime, forme subjective par excellence puisque forme de la constitution de la

¹⁴⁰ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 413.

¹⁴¹ *Ibid.*, chapitre X, p. 258.

¹⁴² *Ibid.*, chapitre XVII, p. 446. Je souligne.

¹⁴³ *Ibid.*, chapitre XI, p. 266.

¹⁴⁴ *Ibid.*, chapitre I, p. 35.

subjectivité, partage avec le journal de presse de valoriser la franchise, l'honnêteté, et la personnalité du rédacteur, quitte à blesser les lecteurs. Et les talents de narratrice de Célestine, sa langue raffinée et habile, n'imitent en aucun cas de manière réaliste la langue populaire. Si son statut de femme de chambre accrédite une certaine liberté de ton, le projet de Mirbeau n'est pas de forger une plume imitant la langue du peuple, mais au contraire d'élargir le répertoire de la narratrice pour favoriser la variété du texte, au détriment de la vraisemblance sociale.

3- Irruption de la chronique

La revendication de subjectivité n'implique pas une entière cohérence, ni de la personnalité de Célestine, ni de la forme romanesque. Mirbeau multiplie de manière kaléidoscopique l'ambivalence générique du journal intime, grâce au personnage de Célestine, diariste et narratrice. Sa plume apporte ainsi une poétique de la rhapsodie et de la diversité qui, loin de se dissimuler, s'exhibe et interroge le genre et la codification idéologique des différents régimes d'écriture.

Jacques Noiray repère précisément au sujet des affinités du roman et de l'histoire un tournant à la fin du XIX^e siècle :

Le genre du roman chronique connaîtra encore à la fin du siècle un grand développement, lié aux soubresauts de l'actualité politique. Zola, dans *Paris* (1896) romance l'histoire immédiate, celle du scandale de Panama et des attentats anarchistes. Barrès fera de même un peu plus tard dans *Leurs Figures* (1902), relatant ses souvenirs de Panama et son expérience de député sous une forme à peine transposée. Anatole France tire les quatre volumes de son *Histoire contemporaine* (1897-1901) de chroniques d'abord publiées dans *Le Figaro* où se reflètent les crises de la Troisième République et l'affaire Dreyfus. Mirbeau construit ses derniers romans, *Les Vingt-et-un jours d'un neurasthénique* (1901), *La 628-E8* (1907), où se mêlent l'actualité politique et littéraire, les souvenirs personnels, les réflexions, la polémique, comme un curieux collage de textes souvent issus d'articles ou de contes parus dans la presse.¹⁴⁵

Loin de cantonner le rapport entre la forme romanesque et les préoccupations bourgeoises à une logique balzacienne d'énumération, Jacques Noiray rappelle ici que les évolutions du genre subissent le mouvement des actualités et des opinions, notamment sous l'influence de la presse. Or ce qu'il remarque des derniers romans de Mirbeau s'applique aussi bien au *Journal d'une femme de chambre*, rédigé en pleine Affaire Dreyfus, la mentionnant, et intégrant les articles et les chroniques de l'auteur, anarchiste notoire. Les romans du tournant de siècle prennent à nouveaux frais le rôle de laboratoire expérimental pour leurs auteurs journalistes et romanciers qui intègrent des articles déjà parus à un cadre fictif nouveau.

¹⁴⁵ Jacques Noiray, « Le roman », art. cit., p. 473.

Au chapitre X du roman, Mirbeau insère ainsi deux satires des symbolistes publiées dans *Le Journal*¹⁴⁶, à peine retravaillées pour être assemblées. La pratique est courante, mais de façon remarquable Mirbeau ne tente en aucune manière de dissimuler la rupture de la forme : l'omniscience de l'instance narratrice dans ce chapitre témoigne de ce qu'il ne peut plus s'agir de Célestine diariste, ou d'aucun personnage homodiégétique, mais d'un pur et simple collage.

Les récits de Célestine exhibent de la même manière leur forme rhapsodique. Après un portrait de nurse anglaise, Célestine commente ainsi : « Vraiment, elle eût manqué à la *collection d'humanité* loufoque et déréglée qui illustre cette maison bien moderne... »¹⁴⁷

La forme composite du journal à la fois diaristique et journalistique trouve sa cohérence dans la personne de la narratrice, Célestine. Femme polyvalente, c'est sa profession de femme de chambre qui lui permet d'accéder à tous les lieux comme le prédisait Barbey¹⁴⁸ : elle côtoie les offices, les salons, arrive de Bretagne mais connaît bien Paris, et vit même un temps chez des religieuses. Sa place dans le foyer lui permet de prétendre au dévoilement, thème qui revient d'ailleurs dans les images du dessous, du masque, de la pourriture dissimulée sous les belles apparences de la bourgeoisie. Célestine écrit dès lors comme un véritable reporter et se fait un devoir d'écrire : « Mais il faut que je raconte brièvement les événements qui précédèrent notre départ du Prieuré... »¹⁴⁹ Ces tournures marquent autant de seuils et de transitions qui distinguent les épisodes à la manière d'un filet dans un quotidien :

Je ne voudrais pas quitter le bureau de placement de Mme Paulhat-Durand sans donner un souvenir à un pauvre diable que j'y rencontrai. (...) Je mets sous forme de récit impersonnel le drame si simple, si poignant qu'il me conta, un jour que, très émue par son infortune, je lui avais marqué plus d'intérêt et plus de pitié. Le voici.¹⁵⁰

Célestine pose explicitement la question de la *forme* la plus adéquate à son récit. Le désir de suturer les récits entre eux, de donner une cohérence à la rhapsodie, s'énonce explicitement, et ce faisant souligne l'aspect disparate du texte. Le désir de lier les épisodes entre en contradiction avec le code du journal intime : alors que celui-ci ne suppose pas de destinataire, et autorise des phrases incomplètes ou partielles, le souci de faciliter la lecture en adoptant la forme la plus appropriée relève, lui, du récit adressé à un tiers. Or ce souci explicitement formulé ici met en évidence la discontinuité de l'écriture : le « récit impersonnel » que choisit la narratrice contraste d'autant plus avec le récit intime qu'il est présenté par ces réflexions méta-génériques. Dans le récit des jardiniers, Célestine rejoint immédiatement le point de vue d'un narrateur omniscient,

¹⁴⁶ Octave Mirbeau, « Un Dîner », 10 janvier 1897, et « Intimités préraphaélites », 9 juin 1895, *Le Journal*.

¹⁴⁷ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 151. Je souligne.

¹⁴⁸ Voir chapitre 1.

¹⁴⁹ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVII, p. 432.

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre XV, p. 383.

apportant des précisions sur des sentiments vécus par les personnages et reconstitués par elle : « Elle les détesta d'une haine sauvage, elle eût voulu les injurier, les battre, les tuer... »¹⁵¹ La forme du journal intime ouvre sur un pacte énonciatif de narration qui lui-même s'autorise de l'omniscience, nécessairement fictive, facilitant et parallèlement exhibant toutes les ruptures de construction et la diversité d'une forme directement inspirée du journal de presse. Célestine est ainsi fréquemment témoin de scènes dans lesquelles elle n'agit pas mais qu'elle transcrit et commente, comme la saynète du chapitre IV entre le père Pantois et Monsieur : ce dialogue où Célestine n'intervient pas fait figure d'insertion de Mirbeau journaliste, et, dans le droit fil de saynètes lisibles dans *Le Gaulois*, contribue à une esthétique de la mosaïque.

C'est pourquoi Éléonore Reverzy a pu considérer *Le Journal d'une femme de chambre* comme un « roman-reportage »¹⁵², rapprochant la forme déliée du roman de la mosaïque du journal quotidien, qui réunit des chroniques, des fictions, des échos de la vie mondaine, du reportage, des interviews, sans autre lien entre eux que la date qui les rassemble dans la même page¹⁵³. *Le Journal d'une femme de chambre* reprend les catégories du journal, à la manière d'un journal de presse satirique, comme *Le Gaulois*, qui joue de sa poétique hétéroclite. Il utilise cette poétique afin de mettre en question la linéarité et la causalité romanesques, chères au réalisme. Ce faisant, il met également en cause la catégorie ascendante de la véridicité journalistique. De fait, le roman ne cesse de s'en prendre à la presse anti-dreyfusarde, et d'en dénoncer la partialité et les conventions. Célestine reconnaît la presse comme une instance de consécration : « À l'office, nous nous amusons beaucoup de ces querelles, quoique ce soit assez chic et flatteur de servir chez des maîtres dont on parle dans les journaux. »¹⁵⁴ La presse fait et défait le chic, et la phrase mime par son basculement l'autorité de ses jugements sur ses lecteurs. Le point de vue de Célestine dévoile ses mécanismes et sa corruption :

3 novembre.

Rien ne me fait plaisir comme de retrouver dans les journaux le nom d'une personne chez qui j'ai servi. Ce plaisir, je l'ai éprouvé, ce matin, plus vif que jamais, en apprenant par *Le Petit Journal* que Victor Charrigaud venait de publier un nouveau livre qui a beaucoup de succès et dont tout le monde parle avec admiration... Ce livre s'intitule : *De cinq à sept*, et il fait scandale, dans le bon sens. C'est, dit l'article, une suite d'études mondaines, brillantes et cinglantes, qui, sous leur légèreté, cachent une philosophie profonde... Oui, compte là-dessus !... En même temps que de son talent, on loue fort Victor Charrigaud de son élégance, de ses relations distinguées, de son salon... Ah ! parlons-en de son salon... Durant huit mois j'ai été femme de chambre chez

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 387.

¹⁵² Éléonore Reverzy, « *Le Journal d'une femme de chambre*, un roman-reportage », communication au séminaire dix-neuviémiste de Paris III et Paris IV, séance intitulée « Les Paradoxes d'Octave Mirbeau », le 27 novembre 2015.

¹⁵³ Voir la thèse de Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Honoré Champion éditeur, 2003.

¹⁵⁴ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 288.

les Charrigaud, et je crois bien que je n'ai jamais rencontré de pareils mufles...¹⁵⁵

Le *journal* de Célestine conteste la véridicité du *Petit Journal* : si le texte apparaît d'abord comme un résumé d'article partageant la même date, Mirbeau prête rapidement à la narratrice ses talents de satiriste, caricaturant la littérature mondaine de son temps. À partir de « Oui, compte là-dessus ! », Célestine répond directement à l'article, dont elle met en évidence la malhonnêteté en revendiquant l'autorité d'un point de vue plus légitime : celui de la femme de chambre, nécessairement plus au fait des dessous de ce discours et de la *réalité* de la personne de Charrigaud, dont l'article présente une version élogieuse et finalement fictive. Les récits de Célestine relèvent donc à la fois du reportage, et du contre-reportage puisqu'il s'agit de mettre à mal l'éloge de la bourgeoisie auquel se livre de manière routinière la presse. Si Célestine reprend à Mirbeau la plume rhapsodique du journaliste, elle tient également de lui son point de vue critique de lectrice.

Le modèle du journal de presse imprègne les formulations de Célestine, qui remarque à la manière d'un envoyé spécial : « Au Prieuré, les événements se succèdent. »¹⁵⁶, ou encore « Je rentre avec Rose qui achève de me mettre au courant de la chronique du pays... »¹⁵⁷. La présence de la chronique ne tient pas qu'à ces quelques traits stylistiques. Mirbeau met en évidence le rôle de reporter de sa narratrice en soulignant dans chacun de ses rapports la manière dont l'information a été par elle recueillie. Comme dans le *Journal* des frères Goncourt, l'écriture diariste et l'écriture journalistique se rejoignent autour d'une poétique de l'indiscrétion¹⁵⁸ : « ils semblaient avoir oublié que je fusse là... Désireuse de connaître la fin de cette scène, je me faisais toute petite, toute silencieuse... »¹⁵⁹, écrit Célestine de ses maîtres. En véritable envoyée spéciale, la bonne rapporte le déroulement des incidents dans sa nouvelle place. Elle constitue donc à la fois un opérateur de la diversité générique du texte et un reporter fictif. Non seulement la journaliste qu'est Célestine s'autorise à tout raconter, mais elle décrit les stratagèmes par lesquels elle se procure les informations :

J'ai dit que le haut de la cloison, séparant l'anti-chambre du bureau, s'éclaire en toute sa longueur d'un vitrage garni de transparents rideaux. (...) J'escaladai la banquette et, me haussant sur un escabeau de renfort, je parvins à toucher du menton le cadre du vasistas que je poussai tout doucement... Mon regard plongea dans la pièce, et voici ce que je vis.¹⁶⁰

¹⁵⁵ *Ibid.*, chapitre X, p. 235.

¹⁵⁶ *Ibid.*, chapitre XI, p. 262.

¹⁵⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 97.

¹⁵⁸ Voir Françoise Simonet-Tenant, « Jean-Louis Cabanès – Le *Journal* des Goncourt », *Genesis*, 32, 2011, p. 127-131.

¹⁵⁹ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVI, p. 421.

¹⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XV, p. 355.

Célestine journaliste a recours à tout un dispositif pour voir et pour raconter. Il pourrait s'agir d'une justification du roman pour rendre crédible l'insertion d'épisodes entièrement racontés à la troisième personne dans le roman ; mais la description de la scène, de ses accessoires, et de l'effort voyeuriste de la narratrice donne surtout à lire son récit comme un travail raisonné d'investigation, et non seulement d'introspection. Le regard se porte à l'extérieur, comme c'est le cas dans un reportage. Le dispositif est d'autant plus remarquable qu'il reparait quelques pages plus loin : « Je montai sur la banquette, et poussai le vasistas, pour voir la scène qui allait se passer alors. »¹⁶¹ Il faudra voir ce que cette technique du regard a d'inquiétant pour le lecteur bourgeois qui se sent observé par ses domestiques, et l'écho donné ici au stéréotype de la bonne espionne¹⁶², mais pour l'heure Mirbeau construit la légitimité de sa narratrice en lui prêtant les talents d'investigation du reporter, au nombre desquels l'indiscrétion tient bonne place.

Cette indiscrétion de Célestine se trouve à rebours partiellement légitimée par ses compétences de narratrice et de reporter. Son regard suffit ainsi à apercevoir le drame là où il passerait inaperçu pour tout autre :

Ce n'est rien, n'est-ce pas ? la rencontre de ces trois êtres vulgaires, en ce vulgaire décor... Il n'y a, semble-t-il, dans ce fait banal, ni de quoi s'arrêter, ni de quoi s'émouvoir... Eh bien, cela me parut, à moi, un drame énorme, ces trois personnes qui étaient là, silencieuses et se regardant... J'eus la sensation que j'assistais à une tragédie sociale, terrible, angoissante, pire qu'un assassinat !¹⁶³

La compétence de reporter de Célestine se lit dans sa capacité à reconnaître le drame derrière l'apparente banalité, mais également dans ses sensations subjectives et son talent pour les transcrire. Célestine insiste sur sa lucidité supérieure : « Quoiqu'il s'efforçât de paraître naturel, je percevais dans ses gestes, dans son attitude, dans son silence, une gêne inhabituelle... visible pour moi seule... »¹⁶⁴

Mirbeau construit cette lucidité de la diariste-reporter comme découlant directement de son expérience de bonne et comme concurrence potentielle pour les romanciers. Célestine connaît ainsi mieux la bourgeoisie que Paul Bourget :

Et puis, je lis, je lis... des romans, des romans, et encore des romans... J'ai relu du Paul Bourget... Ses livres ne me passionnent plus comme autrefois, même ils m'assomment, et je juge qu'ils sont faux et en toc... Ils sont conçus dans cet état d'âme que je connais bien pour l'avoir éprouvé quand, éblouie, fascinée, je pris contact avec la richesse et le luxe... J'en suis revenue, aujourd'hui... et ils ne m'épatent plus... Ils épatent toujours Paul Bourget... Ah ! je ne serais plus assez niaise pour lui demander des explications

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 370.

¹⁶² Sur la bonne espionne et chroniqueuse de l'intimité de ses maîtres, voir le chapitre 8.

¹⁶³ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XV, p. 371.

¹⁶⁴ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 440.

psychologiques, car, mieux que lui, je sais ce qu'il y a derrière une portière de salon et sous une robe de dentelles.¹⁶⁵

Le règlement de comptes de Mirbeau avec le célèbre romancier transparait sans ambages : Bourget serait aveuglé par sa fascination pour la richesse, et moins incapable d'esprit critique qu'une femme de chambre. Ce faisant, Mirbeau défend la construction de son roman sur le point de vue d'une bonne méprisant les riches. Mais il appuie du même geste la légitimité de Célestine à être une reporter lucide sur le monde bourgeois, à la fois parce qu'elle n'appartient pas à ce monde, parce qu'elle n'est plus épatée par lui, et parce qu'elle sait « ce qu'il y a derrière une portière de salon ». Et Mirbeau lui construit la position énonciative d'une journaliste afin d'introduire l'événement principal du roman, qui tient autant du fait divers que du développement romanesque :

Aujourd'hui, justement, j'ai appris, chez l'épicière, que des chasseurs avaient trouvé la veille, dans la forêt de Raillon, parmi les ronces et des feuilles mortes, le cadavre d'une petite fille, horriblement violée... Il paraît que c'est la fille d'un cantonnier... On l'appelait dans le pays, la petite Claire... Elle était un peu innocente, mais douce et gentille... et elle n'avait pas douze ans !... Bonne aubaine, vous pensez, pour un endroit comme ici... où l'on est réduit à ressasser, chaque semaine, les mêmes histoires...¹⁶⁶

Le personnage de la petite Claire évoque la petite Roque, retrouvée de la même manière à l'ouverture de la nouvelle de Maupassant parue en 1885. À cet hypotexte romanesque s'ajoute une innutrition médiatique : l'épisode est construit comme un fait-divers, en particulier le portrait idéalisé de la petite Claire et l'écho des rumeurs courant dans le pays, sans attribution précise¹⁶⁷. La technique de rédaction du fait divers met en valeur la place de Célestine, de « Aujourd'hui, justement, j'ai appris... », qui insère l'information dans la poétique du journal intime, à l' « aubaine » que constitue l'information. Ce retournement cynique où le rôle de Célestine déborde à nouveau le fait rapporté engage un discours critique sur la presse et sur le fait divers en particulier, au moment même où celui-ci vient animer le développement romanesque. Mirbeau ménage particulièrement l'introduction de l'événement pour mêler journal intime, chronique, et roman.

Les trois fils génériques se mêlent étroitement dans le traitement de cet épisode. Qu'il se raconte quelque chose constitue en soi un événement : « Enfin, avec cette histoire, on va donc avoir de quoi parler et se distraire un peu... »¹⁶⁸ La phrase semble un aperçu livré par Mirbeau sur la réception du fait-divers, et une critique acerbe de son rôle de divertissement ; car

¹⁶⁵ *Ibid.*, chapitre VII, p. 164.

¹⁶⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 205.

¹⁶⁷ Voir Dominique Kalifa, « Crime, fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 19, 1995, p. 68-82.

¹⁶⁸ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 209.

tout en convoquant la poétique de la chronique, le *Journal* laisse entendre une sévère critique de la presse :

Le viol de la petite Claire défraie toujours les conversations et surexcite les curiosités de la ville. On s'arrache les journaux de la région et de Paris qui le racontent. *La Libre Parole* dénonce nettement et en bloc les juifs, et elle affirme que c'est un « meurtre rituel... ».¹⁶⁹

Le rapport à la presse, qui excite les badauds et tire des conclusions hâtives, se dévoile sous la forme d'une chronique. De même que Mirbeau utilisait le journal intime contre le journal intime, ici la chronique critique la presse, et le reporter qu'est Célestine discrédite les reportages de pacotille.

Or comme la rédaction du journal intime, l'épisode de la petite Claire soutient l'intrigue proprement romanesque, dans la mesure où il provoque l'intérêt puis l'attrance de Célestine pour Joseph. Un indice se dévoile dans la composition des chapitres, puisque les réflexions de Célestine sur la petite Claire sont toujours accolées, d'abord par un faux hasard puis délibérément, à un portrait ou un dialogue avec le jardinier. Les associations d'idées fictives de la diariste révèlent ses soupçons au lecteur avant même qu'elle n'en prenne explicitement conscience. Les ayant formulés, Célestine interroge et observe Joseph afin de résoudre l'énigme. Le chapitre VIII et l'épisode de la petite Claire accordent ainsi un nouveau rôle à Célestine : celui d'enquêtrice.

De chroniqueuse de la vie de province et reporter au sein de la bourgeoisie, la narratrice devient détective chargée d'enquêter sur un meurtre. Ces rôles, tous les trois rôles d'écrivains, sont à la fois triomphants, complémentaires et rivaux dans la France de 1900. Selon Dominique Kalifa, la particularité du modèle du détective réside dans le caractère illégitime ou interdit de son enquête, qui s'oppose à l'enquête officielle de la police et à l'enquête vengeresse du reporter¹⁷⁰. Il connaît également moins de succès dans l'enquête que le policier. Mirbeau l'anarchiste écarte d'emblée la figure du policier pour confier à une femme, travailleuse de surcroît, l'autorité du détective, habituellement dévolue à un homme de classe supérieure. Deux enquêtes sont menées par la police dans *Le Journal d'une femme de chambre* : l'une au sujet du meurtre de la petite Claire, rapidement abandonnée par mépris pour la victime, et l'autre, plus approfondie, à la suite du cambriolage chez les Lanlaire. Toutes deux se soldent par un échec. Toutes deux sont concurrencées par Célestine, qui découvre ou connaît l'auteur du crime. Les

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre IX, p. 218.

¹⁷⁰ Kalifa Dominique, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1/2004 (n° 22), p. 15-28.

enquêtes de Célestine sont donc les seules à déboucher sur un résultat, en même temps qu'elles ramènent le récit vers un fonctionnement proprement romanesque.

4- De la chronique au roman policier.

Le Journal d'une femme de chambre peut se lire à la manière d'un roman policier, ou à tout le moins *en fonction* du genre du roman policier. Apprenant le viol et le meurtre de la petite Claire, Célestine interroge Joseph :

Brusquement, je dis à Joseph, sans un autre motif que la curiosité :
— Savez-vous, Joseph, qu'on a trouvé dans la forêt la petite Claire assassinée et violée ?¹⁷¹

Ce premier interrogatoire non seulement engage les soupçons de Célestine et du lecteur, mais déclenche chez la narratrice une attraction immédiatement sensuelle pour Joseph :

Je ne vois pas ses yeux sous les paupières rabaissées, ses yeux obstinément fixés sur son ouvrage. Mais je vois sa bouche... toute sa bouche large... son énorme mâchoire de bête cruelle et sensuelle... Et j'ai comme une étreinte légère au cœur... Je lui demande encore :
— Sait-on qui a fait le coup ?...¹⁷²

Après plusieurs recoupements, tandis que l'enquête officielle est abandonnée par la police, Célestine en arrive à la conclusion, pour elle-même : « Maintenant je suis plus calme, parce que j'ai la certitude, parce que rien ne peut m'enlever désormais la certitude que c'est lui qui a violé la petite Claire, dans le bois. »¹⁷³ Dans le même chapitre XI, Mirbeau prépare une seconde intrigue policière en introduisant la description de l'argenterie de la famille Lanlaire :

Aujourd'hui, 10 novembre, nous avons passé toute la journée à nettoyer l'argenterie. C'est tout un événement... une époque traditionnelle comme celle des confitures. Les Lanlaire possèdent une magnifique argenterie, des pièces anciennes, rares et de toute beauté.¹⁷⁴

La description de l'argenterie, motivée par l'énumération des tâches de Célestine, prend une fonction romanesque lorsqu'elle entre dans le plan de Joseph :

Le travail fini, l'argenterie verrouillée pour un an dans ses caisses, et Madame enfin partie avec la certitude qu'il ne nous en est rien resté aux doigts, Joseph m'a dit d'un drôle d'air :
— C'est une très belle argenterie, vous savez, Célestine... Il y a surtout « l'huilier de Louis XVI ». Ah ! sacristi... Et ce que c'est lourd !... Tout cela

¹⁷¹ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 208.

¹⁷² *Ibid.*, chapitre VIII, p. 209.

¹⁷³ *Ibid.*, chapitre IX, p. 225.

¹⁷⁴ *Ibid.*, chapitre XI, p. 277.

vaut peut-être vingt-cinq mille francs, Célestine... peut-être plus... On ne sait pas ce que ça vaut...
Et, me regardant fixement, pesamment, jusqu'au fond de l'âme :
— Viendrez-vous avec moi, dans le petit café ?
Quel rapport peut-il bien y avoir entre l'argenterie de Madame et le petit café de Cherbourg ?...¹⁷⁵

Lorsque l'argenterie est volée peu avant le départ de Joseph pour Cherbourg, Célestine en conclut qu'il est le coupable, et livre également cette réflexion sur le crime :

C'est curieux, c'est particulier, sans doute, c'est peut-être horrible, — et je ne puis expliquer la cause véritable de ces sensations étranges et fortes, — mais chez moi, tout crime, — le meurtre principalement, — a des correspondances secrètes avec l'amour... Eh bien, oui, là !... un beau crime m'empoigne comme un beau mâle...¹⁷⁶

Là où le public était surexcité par le récit du fait-divers dans la presse, Célestine, elle, est sensible au charme du criminel. La dernière étape consiste à confronter Joseph pour le confondre :

— Dites-moi, Joseph, que c'est vous qui avez violé la petite Claire dans le bois... Dites-moi que... c'est vous qui avez volé l'argenterie de Madame...
Surpris, hébété de cette question, Joseph me regarda... Puis, tout d'un coup sans me répondre, il m'attira vers lui et faisant ployer ma nuque sous un baiser, fort comme un coup de massue, il me dit :
— Ne parle pas de ça... puisque tu viendras là-bas avec moi, dans le petit café... et puisque nos deux âmes sont pareilles !...¹⁷⁷

Célestine mène donc deux enquêtes : l'une sur le fait divers du meurtre de la petite Claire, l'autre sur le vol de l'argenterie. Découvrir le coupable du premier crime la mène à comprendre le second. Seul le lecteur partage les indices et les conclusions de Célestine, qui ne s'en ouvre qu'à Joseph. Or ce modèle de l'enquête est perverti. D'une part, contrairement aux exigences du roman policier, il ne repose sur aucun obstacle ni aucun délai dans la révélation : Célestine s'engage immédiatement sur une piste qui sans être explicitement confirmée n'est jamais mise en doute, pas même par Joseph. D'autre part, cette enquête ne rend pas la justice : loin de condamner le coupable, Célestine, séduite par le crime, suit le criminel. C'est d'ailleurs l'excipit du roman :

Je sens que je ferai tout ce qu'il voudra que je fasse, et que j'irai toujours où il me dira d'aller... jusqu'au crime !...
Mars 1900.¹⁷⁸

L'enquête réussit mais déçoit le lecteur puisqu'elle n'accomplit pas la finalité morale encodée par le roman policier. Bien au contraire, la révélation progressive de l'attirance pour le crime

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 277-278.

¹⁷⁶ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 435.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 440-441.

¹⁷⁸ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 452.

éprouvée par Célestine rappelle la perversion de Clara dans *Le Jardin des supplices*, et le bouleversement des conventions morales. Et la mention de la date de rédaction en bas de page renverse la logique du journal intime, qui inscrit la date d'entrée fictive en haut de la page : le texte s'est donc déplacé du journal intime émancipateur au roman policier pervers.

Comme le remarque Éléonore Reverzy, l'enquêtrice devient plus intéressante que l'objet de son enquête. C'est bien la logique d'un genre littéraire qui est renversée, notamment lorsqu'au moment de démasquer Joseph, le roman réintègre le code du journal intime pour raconter à la première personne la naissance du sentiment amoureux :

— Non... non... ce n'est pas possible... je suis sous le coup d'une folie... je ne veux pas... je ne peux pas aimer cet homme... Non, non !... ce n'est pas possible...

Et cela est possible, pourtant... et cela est vrai... Et il faut bien, enfin, que je me l'avoue à moi-même... que je me le crie à moi-même... J'aime Joseph !...

Ah ! je comprends maintenant pourquoi il ne faut jamais se moquer de l'amour... pourquoi il y a des femmes qui se ruent, avec toute l'inconscience du meurtre, avec toute la force invincible de la nature, aux baisers des brutes, aux étreintes des monstres, et qui râlent de volupté sur des faces ricanantes de démons et de boucs...¹⁷⁹

Si le code du journal intime est lui-même subverti par l'éclosion d'un amour satanique, il n'en vient pas moins perturber la logique de la révélation que suppose l'enquête.

Il semble en fait que Mirbeau contrecarre délibérément l'horizon d'attente du roman policier, à la fois par la mutation inattendue de l'intrigue policière en intrigue amoureuse, et par l'absence de débouché à l'enquête. Ce faisant, il met en question le désir de retour à l'ordre qui anime le genre, mis en évidence par Luc Boltanski dans son ouvrage *Énigmes et complots*¹⁸⁰. Selon Boltanski, l'essor du roman policier puis du roman d'espionnage tient au développement d'un instrument, l'enquête, qui se constitue au même moment comme celui de la sociologie. Dans cette science sociale nouvelle comme dans ces genres romanesques, il s'agit « de mettre en question la réalité *apparente*, pour atteindre une réalité qui serait à la fois plus cachée, plus profonde et plus réelle »¹⁸¹. Or cette nouvelle manière d'appréhender le monde social, fondé sur le soupçon, advient de manière privilégiée en démocratie, régime qui suscite la peur du peuple autant que le désir de le connaître et de le maîtriser. Le succès des romans fondés sur l'enquête tiendrait donc à une inquiétude sur le monde social qui est également une inquiétude quant au nouveau rôle de l'État : la République, fondée sur la Révolution, est-elle à même de rétablir l'ordre ? La réponse de l'anarchiste Mirbeau choque cette attente : le seul ordre rétabli est un

¹⁷⁹ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 330.

¹⁸⁰ Voir Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, coll. N.R.F. essais, 2012.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 61.

ordre bourgeois injuste, et la Justice républicaine est une justice de classe. « Il paraît aussi que le procureur de la République mène l'affaire mollement et pour la forme. L'assassinat d'une petite fille pauvre, ça n'est pas très passionnant... »¹⁸² remarque Célestine, support de la voix de l'auteur. Elle ajoute plus loin :

Maintenant, il n'est plus question de la petite Claire. Ainsi qu'on l'avait prévu, l'affaire est abandonnée. La forêt de Raillon et Joseph garderont donc leur secret, éternellement. De celle qui fut une pauvre petite créature humaine, il ne sera pas plus parlé désormais que du cadavre d'un merle, mort, sous le fourré, dans le bois.¹⁸³

L'enquête de Célestine démasque la passivité de l'État et son cynisme à l'égard des petites gens. C'est cette logique qui est débusquée, bien plus que ne l'est Joseph, le coupable du crime. Mirbeau dévoie le roman policier de son ambition initiale pour le retourner contre le désir d'ordre républicain qui le fonde, et qui a montré son vrai jour dans l'Affaire Dreyfus. Il mentionne d'ailleurs en d'autres occurrences l'acharnement de la police contre les faibles, et notamment les domestiques. Lorsque Célestine se plaint de ses maîtres :

Hélas, le commissaire de police prétendit que cela ne le regardait pas. Le juge de paix m'engagea à étouffer l'affaire. Il expliqua :

— D'abord, Mademoiselle, on ne vous croira pas... Et c'est juste, remarquez bien... Que deviendrait la société si un domestique pouvait avoir raison d'un maître ?... Il n'y aurait plus de société, Mademoiselle... ce serait l'anarchie...¹⁸⁴

Célestine mène donc une contre-enquête, mais elle est elle-même suspecte aux yeux de la police. L'enquête juste, c'est-à-dire l'enquête réussie, celle de Célestine, est une contre-enquête, parce qu'elle a lieu en même temps que celle de la police, mais aussi parce qu'elle met en évidence la médiocrité de l'État. La facilité même avec laquelle Célestine identifie Joseph discrédite l'enquête de police. Mais Mirbeau ajoute une subtilité à cette dénonciation purement négative de l'État bourgeois. Si les domestiques sont suspects aux yeux de la police, le soupçon est-il infondé ? Joseph le jardinier n'est-il pas un criminel ? la cuisinière Marianne n'a-t-elle pas tué son enfant ? Et Célestine la bonne n'incarne pas, loin de là, la victime innocente d'une bourgeoisie pourrie... L'État et ses gardiens se méfient des classes laborieuses, mais Mirbeau, s'il les tourne en ridicule, ne les détrompe pas. Bien au contraire, toutes les valeurs sont renversées puisque la détective devient criminelle, et que le mal triomphe.

¹⁸² Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre IX, p. 219.

¹⁸³ *Ibid.*, chapitre XI, p. 261.

¹⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 306. De fait le témoignage des domestiques n'a pas la même valeur que celui de leurs maîtres selon le Code civil, voir l'introduction historique.

Avant de clore son récit, Célestine revient sur l'histoire matérielle de son propre journal. Elle raconte l'enquête dont elle est elle-même l'objet au cours de ses derniers mois au Prieuré:

On visita ma chambre, on fouilla ma commode et mes malles. Ma correspondance fut épluchée minutieusement... Grâce à un hasard que je bénis, le manuscrit de mon journal échappa aux investigations policières. Quelques jours avant l'événement, je l'avais expédié à Cléclé, de qui j'avais reçu une lettre affectueuse ; sans quoi, les magistrats eussent peut-être trouvé dans ces pages le moyen d'accuser Joseph, ou du moins de le soupçonner... J'en tremble encore.¹⁸⁵

Le passage mêle étroitement le roman policier, l'histoire du journal, et l'exhibition de l'in vraisemblance romanesque qui structurent le texte. Célestine subit un examen méticuleux de la police, qui la soupçonne de vol. Si désagréable que soit l'enquête, elle est justifiée par l'intrigue, puisque Célestine est bien la complice du voleur, Joseph. Or le journal, que le lecteur tient entre les mains, échappe à la police par un stratagème peu justifié et artificiel. La complicité de Cléclé, personnage d'épisodes précédents, rappelle par sa « lettre affectueuse » le régime du journal intime. Mais ce journal constitue également une pièce à conviction : l'enquête de Célestine y est consignée. Ici plus qu'ailleurs se donne à lire le destin étrange de cette enquête, qui est de se dissimuler à tout prix. Or, en un ultime paradoxe, l'enquête fictive de Célestine se dissimule en même temps que le roman réel de Mirbeau se livre : le texte est publié, publicisé, le secret dévoilé, mais ne conforte en aucun cas le lecteur dans une quelconque illusion de sécurité. Au contraire, en lui transmettant la pièce à conviction, il en fait comme de Cléclé le complice des coupables, et l'inclut dans la résistance à un ordre républicain inique.

Le Journal d'une femme de chambre repose donc sur l'entremêlement de plusieurs genres littéraires et formes d'écriture : un journal intime qui raconte l'histoire d'une diariste qui décide de cesser d'écrire ; une série de chroniques et de saynètes qui imite la forme du quotidien pour mieux dénoncer les mécanismes psittacistes de la presse ; et un roman policier où l'enquêtrice, loin de rendre justice, dénonce la police et se convertit au crime. Chaque genre se trouve ainsi questionné non seulement par le caractère composite de l'ensemble, mais par une tactique de questionnement interne voire de perversion. Or chacun de ces renversements met en cause l'idéologie à l'œuvre dans les formes : l'exploration de l'intimité émancipatrice par le journal débouche sur la soumission de Célestine à un maître ; la mosaïque de chroniques et de récit s'en prend avec virulence à la frivolité de la presse ; tandis que l'enquête déconcerte le désir de sécurité de son époque. Ce travail de renversements multiples de l'anarchiste Mirbeau doit beaucoup à la position singulière d'une énonciatrice inattendue sinon illégitime : Célestine,

¹⁸⁵ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 439.

première domestique narratrice de sa propre histoire, ne correspond pas au type de la diariste, ni du reporter, ni de l'enquêteur. Elle pousse à leur propre contradiction ces formes adaptées à un monde bourgeois et moral, comme elle poussera certains maîtres à mourir d'amour pour elle. Célestine joue le rôle d'ange exterminateur de la bourgeoisie, et cette fonction se repère également au niveau du code générique et idéologique que le personnage permet de confronter : si la plume de 1900 ne sait qu'identifier les classes laborieuses aux classes dangereuses, qu'elle se livre à la confusion à ses risques et périls.

II La nouvelle et le conte

Si le XIX^e siècle voit, outre l'essor du roman, celui des genres courts, en particulier de la nouvelle et du conte. Prolifiques, massivement appelés par la presse, ces genres brefs puisent à la même matière réaliste que le roman, et reprennent tout naturellement les mêmes éléments récurrents, dont le personnage de la domestique. Ce personnage s'ancre en outre largement dans les stéréotypes anciens du genre, et manifeste l'héritage de la tradition littéraire – pour le contester ou en jouer. De même, sa présence engage également un certain rapport au public : la domestique s'adresse-t-elle aux domestiques pour en offrir un relais au cœur du récit, ou au contraire l'auteur ne joue-t-il du personnage que par connivence avec un public bien différent ?

La question de la caractérisation de la nouvelle et du conte a animé la critique du XX^e siècle. Une approche pragmatique du genre semble s'imposer au sujet de la nouvelle classique qui connaît son apogée au XIX^e siècle¹⁸⁶ : ces récits sont sentis par les lecteurs contemporains et par la réception postérieure comme rassemblés au sein d'un même genre. René Godenne remarque que « le XIX^e siècle privilégie à coup sûr le terme de “conte” ; il ne l'envisage pas pour autant comme un terme qui s'opposerait à “nouvelle” ». Les deux mots ne s'excluent pas dans l'esprit des auteurs. »¹⁸⁷ Pratiquement interchangeable, ils désignent avant tout la brièveté du texte, pour le lecteur comme pour l'auteur. Il s'agit donc de les approcher selon cette méthode inductive, tout en signalant ce que le personnage de la domestique peut apporter à la perception générique du texte. L'opposition entre la nouvelle, texte inséré dans un journal, et le conte, produit oralement, ne tient pas selon lui : « La majorité des nouvelles au XIX^e siècle sont des textes *contés*, c'est-à-dire que les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur

¹⁸⁶ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989.

¹⁸⁷ René Godenne, *La Nouvelle*, Honoré Champion, 1995, p. 55.

conservant et restituant le ton de ce qui est parlé (...). »¹⁸⁸ Ainsi Maupassant peut-il reprendre des textes d'abord parus dans la presse comme des nouvelles au sein de recueils intitulés, par lui ou par son éditeur, « contes ». Est-ce à dire que les nouvelles sont les contes du XIX^e siècle, et qu'à la moralité s'est substituée l'étude ?¹⁸⁹

Sans négliger ce que l'intitulé paratextuel « conte » ou « nouvelle » apporte comme connotation programmant la réception d'un récit, les deux termes peuvent être approchés comme désignant un même genre objectif, porteur de structures communes. Ceci établi, il reste à définir ce que contiennent ces caractéristiques pour que le recours au personnage de la domestique puisse porter les interrogations et les positions d'un groupe : quel travail idéologique la servante est-elle en mesure de porter au sein de ces formes brèves ?

Florence Goyet, dont l'approche inductive évoque la démarche pragmatique de Jean-Marie Schaeffer, se pose la question du contenu programmé par la forme courte au moment de l'apogée qu'elle repère dans les années 1870-1925 :

Si les nouvelles se ressemblent, ce n'est pas que les auteurs aient voulu se couler dans un moule préexistant, c'est que le choix même de la forme brève est porteur d'un certain nombre d'orientations fondamentales. Comme il s'agit vraiment de structure profonde et non de traits de surface, les nouvellistes y recourent d'autant plus volontiers que le résultat n'est pas la simple imitation de modèles préexistants : c'est la nouveauté qui frappera les yeux, pas cette ressemblance souterraine.¹⁹⁰

L'analyse de Florence Goyet montre comment ces récits courts se construisent et s'affirment sur des bases propres, distinctes de celles du roman, mobilisées par leur brièveté : un nombre de personnages restreint, la concentration du fil narratif et son efficacité apparaissent comme les impératifs poétiques les plus immédiats. Au-delà, contes et nouvelles partagent également une structure commune dissimulée par leur intention frappante et spectaculaire. De cette forme découle un effet profondément idéologique : en mobilisant des scripts attendus ou des types plutôt que des portraits singuliers, ils s'appuient sur une connivence avec le lecteur. Cette connivence, économique au plan de la construction du récit, reconduit dans le même temps les présupposés d'un groupe :

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁹ Jean-Marie Schaeffer relève également la difficile distinction entre conte et nouvelle chez ces auteurs : « Au XIX^e siècle, chez Flaubert et Maupassant par exemple, [le terme de *conte*] fonctionnera comme alternative au terme *nouvelle*, et en arrivera à désigner n'importe quel récit plutôt bref. » (p. 66) Il souligne la faiblesse identificatoire de ces termes : « les emplois du terme *nouvelle* sont dans certains contextes très difficiles à distinguer de ceux du *conte*, voire du *roman* (Stendhal qualifie *La Chartreuse de Parme* de *nouvelle*). » (p. 126) Il relève aussi « l'instabilité sémantique des noms de genre postulant une simple ressemblance formelle et thématique (*conte, nouvelle, roman, etc.*) » p. 172.

¹⁹⁰ Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, P.U.F., coll. « Écriture », 1993, p. 12.

Pour créer l'effet saisissant qui l'intéresse à cette époque, elle s'appuie sans vergogne sur nos représentations préalables. Elle travaille la structure et non le personnage, elle s'appuie sur un matériau simplifié et grossi, et confond description et jugement. Elle « cerne » ses sujets avec une netteté qui leur refuse, en fait, toute autonomie – ou en termes littéraires, toute « voix » à part entière.¹⁹¹

La nouvelle serait-elle schématique ? Elle en courrait le risque si cet effet, contrairement à celui du pamphlet ou du discours ouvertement argumentatif, ne se dissimulait pas dans une forme qui la révèle et l'occulte simultanément, mobilisant fortement le lecteur et le mettant à contribution :

L'auteur de nouvelles classiques – comme celui de textes ironiques – nous place à ses côtés, dans une position privilégiée d'où nous regardons avec lui le spectacle bizarre ou risible qu'il nous propose. Le plus étonnant peut-être est que nous occupons cette place avec tant de naturel que nous finissons par l'oublier.¹⁹²

L'effet discursif se produit donc de manière subreptice, à l'insu du lecteur au moment même où il requiert de sa part le plus fort investissement. À ce titre, le genre s'offre à une lecture en termes de contenus idéologiques, d'autant plus que l'adhésion, même provisoire, à un discours et à une vision du monde conditionne la lecture :

Il nous faut accepter les valeurs essentielles de l'auteur pour pouvoir prendre plaisir à son texte (...). C'est dire que nous ne sommes pas libres. Dans la nouvelle comme dans le texte ironique, notre lecture est totalement programmée par le texte.¹⁹³

La nouvelle est donc un genre monologique, c'est-à-dire dénué de la polyphonie dont Volochinov et Bakhtine ont fait le critère du romanesque¹⁹⁴. La remarque rejoint apparemment celle de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* sur les nouvelles de Maupassant : leur sens serait toujours fixé d'avance par la structure du récit enchâssé, qui place le désordre de l'anecdote sous le contrôle d'un narrateur qui en neutralise les effets postérieurs¹⁹⁵ : « l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé. Elle est racontée du point de vue de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l'ordre. »¹⁹⁶ La structure assurerait ainsi la réduction « du divers à l'identique »¹⁹⁷. Et il s'agit bien là d'une caractéristique de la nouvelle, puisque si la grande

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹² *Ibid.*, p. 231.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ Cristian Bota et Jean-Paul Bronckart, « Volochinov et Bakhtine : deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut », *Linx* [En ligne], 56 | 2007, mis en ligne le 21 février 2011, consulté le 8 juillet 2016. URL : <http://linx.revues.org/360> ; DOI : 10.4000/linx.360

¹⁹⁵ Voir au chapitre 1 la discussion de cette position.

¹⁹⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 146.

majorité des récits courts de Maupassant se présente bien comme récit rétrospectif d'un des personnages, ce n'est le cas d'aucun des romans du même auteur.

Florence Goyet va plus loin dans l'analyse idéologique du genre en ancrant fortement le triomphe de la nouvelle dans l'esprit scientifique de son siècle. Selon elle, la nouvelle classique a partie liée avec :

une conception du monde qui est, en gros, celle du positivisme et de la croyance au progrès. La position de supériorité du lecteur et de l'auteur n'est pas seulement un fait d'ironie, c'est le fait du pédagogue tâchant à éclairer les foules et à changer la face du monde (...).¹⁹⁸

La nouvelle, au-delà d'une surprise, façonnerait ainsi une vision du monde ordonnée. Genre économique, elle repose sur une anecdote montrée comme un prodige. Ce faisant, elle joue bien un rôle assuré traditionnellement par le conte, à savoir l'expression d'un fantasme sous la forme d'un fantastique moderne : en désignant un fait d'exception, elle dessine en creux la norme et l'ordre. L'hypothèse selon laquelle elle se prête à un travail idéologique des représentations et des stéréotypes autorise à interpréter le rôle de la servante dans la nouvelle comme un regard jeté sur les questions sociales, sur les questions familiales et sur la norme. Si le roman joue donc un rôle de laboratoire d'exploration du singulier, et tire la domestique hors des types formés par la comédie, la nouvelle semble prédisposée à s'appuyer à nouveaux frais sur ces types, à les remotiver, voire à les reformuler.

Enfin le format des contes et des nouvelles apporte un dernier invariant poétique auquel il importe d'être particulièrement attentif : leur insertion dans des ensembles, des recueils, ou des ouvrages plus vastes, donc dans un collage fournissant un cotexte qui influence nécessairement la lecture. Une première publication dans la presse est fréquente, et la publication postérieure en volume systématique. Cette pratique éditoriale redouble les enjeux de collocation au sein d'un ensemble, et permet de réinterpréter le texte à la lumière de ceux qui l'entourent.

En s'intéressant aux questions de format, de publication, et de consommation des récits brefs, il faudra donc envisager ce que la nouvelle peut apporter comme contribution au travail des questions sociales par la fiction ; au sein de la nouvelle, le personnage de la domestique fonctionne comme vecteur d'une interrogation générique, la nouvelle prenant peu à peu acte de son triomphe. Et à rebours, il faudra mettre en évidence comment ce triomphe peut s'appuyer sur le personnage de la domestique pour énoncer un discours précis sur le fonctionnement social.

¹⁹⁸ Florence Goyet, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 231.

A/ La nouvelle, entre l'article de presse et l'apologue à moralité

La nouvelle signale immédiatement son affinité avec le journal, où elle s'insère fréquemment. Alain Vaillant note l'essor progressif de la forme narrative dans la presse, en particulier à partir du Second Empire :

Avec ses chroniques, ses faits divers, ses reportages petits et grands, ses échos politiques ou mondains, ses feuilletons, ses événements à sensation et ses scandales, le journal devient une vaste mosaïque de récits du quotidien, qui manifeste par sa masse protéiforme la fascination d'un public de plus en plus large et lui-même divers pour la transformation accélérée des sociétés européennes.¹⁹⁹

La presse du Second Empire a en effet minimisé par prudence la place des questions politiques, et favorisé en retour celle des récits, nouvelles et reportages, qui sont autant de manière de traiter les problématiques du temps.

La fiction dans la presse se présente donc sous un jour d'autant plus sérieux qu'elle tient un rôle d'élucidation des problématiques de son temps, et qu'elle se distingue fort mal de l'information vérace. La pratique du « canard » brouille la frontière entre fiction et non-fiction, y compris à l'insu des journalistes ; l'Affaire Dreyfus verra ragots, nouvelles, et informations publiés de manière indistincte dans les mêmes pages et sous les mêmes plumes. Comme le remarque Sarah Mombert, c'est précisément le journal du XIX^e siècle qui opère lentement cette ségrégation des formes d'écriture et de réception :

L'extrême labilité des limites entre fiction et non-fiction, la large palette des réceptions possibles du texte de presse, l'osmose entre journalisme et littérature font de la presse du temps le champ d'expérimentation central de cette évolution majeure du siècle, qui voit la littérature et l'information se distinguer progressivement de leur matrice commune des belles-lettres.²⁰⁰

La nouvelle porte donc, tout comme le *journal* dont Mirbeau exploite l'ambiguïté formelle, la trace d'une origine vérace et non fictive. Dans une fin de siècle où la popularité du roman-feuilleton a cédé le pas à celle du fait-divers, elle joue aisément de sa ressemblance avec ce genre prisé. L'exploration des différentes strates sociales et de leurs entrecroisements peut être comprise comme une tentative de la nouvelle pour s'en rapprocher.

¹⁹⁹ Alain Vaillant, « Écrire pour raconter », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, 2011, p. 780.

²⁰⁰ Sarah Mombert, « Presse et fiction », *Ibid.*, p. 811.

Le lien de la nouvelle à la presse vient aussi des revenus qu'elle assure aux auteurs. Dix fois plus diffusée par le journal que par l'édition en volume, elle offre des revenus à des polygraphes dont la diversité de pratique assure le succès :

Le continuum d'écriture dans lequel évolue le polygraphe représente certainement un modèle plus juste pour concevoir la représentation que les hommes de presse du XIX^e siècle pouvaient avoir de leur écriture que la ségrégation (au moins théorique) instaurée aujourd'hui par la professionnalisation du métier de journaliste.²⁰¹

Maupassant, ancien employé de ministère, devient ainsi « une des plumes les mieux rémunérées de la capitale » selon Eléonore Reverzy²⁰², avant d'être surclassé par Mirbeau.

Cette presse si friande de récits, fictifs et non fictifs, a tout comme le roman ménagé une place de choix aux domestiques. Ceux-ci apparaissent surtout à la faveur de comptes-rendus de procès auquel un suivi quotidien donne le relief d'un feuilleton. La figure est dans la presse fortement corrélée au fait-divers, en particulier après 1882 : cette année, la hausse des ventes doit beaucoup au « Scandale de Bordeaux », qui relate le procès de Marianne Laborde, gouvernante convaincue d'avoir prostitué les enfants de ses maîtres à de hauts personnages bordelais. La presse exploite les ressorts à sensation de la double identité, du recours au poison, de la pédophilie, et du discrédit jeté sur les clients. Elle éprouve la qualité du sujet, et récidive en particulier en 1885, avec « l'affaire de la rue de Sèze » ; il s'agit cette fois du procès du jeune Charles Marchandon, truand embusqué sous les hardes d'un domestique chez une bourgeoise qu'il finit par assassiner. Les domestiques acquièrent alors le rôle de fournisseurs d'intrigues policières et de faits-divers attirants, qu'ils conservent au moins jusqu'au procès des sœurs Papin en 1933²⁰³. Ainsi la presse a-t-elle joué un rôle d'opérateur fictionnel. Elle a transmué des individus singuliers réels, domestiques criminels, en un type propre à réapparaître en régime fictionnel : celui *du* domestique criminel. La dépendance formelle et économique de la nouvelle à l'égard de la presse fait également des journaux un réservoir de sujets et de types pour ces récits. Le personnage de domestique, et en particulier de la femme domestique, se trouve profondément marqué par ce mécanisme, en particulier parce qu'il reçoit du fait-divers et du compte-rendu de procès une aura de crime, de mystère, et de trahison.

« Rose », une nouvelle de Maupassant parue dans le *Gil Blas* du 29 janvier 1884, c'est-à-dire entre le scandale de Bordeaux et l'affaire de la rue de Sèze, prend acte de ce nouveau statut romanesque et journalistique des domestiques, et le thématise. L'exemple peut servir ici à réfléchir non seulement à l'insertion de la fiction au sein de l'ouvrage collectif qu'est le journal

²⁰¹ *Ibid.*, p. 828.

²⁰² Eléonore Reverzy, « Guy de Maupassant (1850-1893) », *Ibid.*, p. 1268.

²⁰³ Sur le thème de la servante criminelle, voir le chapitre 6.

de presse, mais également au fonctionnement idéologique du genre, à la fois encodé par le journal, et réflecteur des fantasmes propagés par lui.

Le 29 janvier 1884, *Gil Blas*, quotidien satirique spécialisé dans les récits mondains et grivois, présente en Une un article de Catulle Mendès, « Rabelais et l'esprit gaulois », qui fonctionne comme un plaidoyer en faveur de l'esprit qui « donne à entendre plus qu'il n'exprime »²⁰⁴. Sur la même page est présentée au lecteur, comme presque chaque semaine, une nouvelle signée Maufrigneuse et intitulée « Rose ». Cette nouvelle a de quoi attirer l'attention non seulement parce que Maufrigneuse est un pseudonyme de Maupassant, mais aussi parce qu'elle est emblématique de la fiction dans la presse, en particulier par son hétérogénéité formelle. Elle réunit ainsi un dialogue entre femmes sur leur sexualité, une anecdote judiciaire proche du canard, et exploite une figure prodigieuse : un homme qui est devenu une femme. En cela, la nouvelle approfondit le filon des physiologies tératologiques particulièrement développé à l'époque. S'il « donne à entendre plus qu'il n'exprime » comme le disait Mendès, il serait intéressant de prêter l'oreille à ces non-dits.

1- Discours du journal

La nouvelle s'appuie sur la révélation d'une identité, celle d'un bagnard sous la figure d'une femme de chambre. Quelles évolutions cette fiction de presse traduit-elle de la frontière entre les états sociaux multiples dont Paris et le roman regorgent, et que la République ne distingue plus ? Les questions démocratiques semblent se livrer à travers les questions sexuelles, suivant la problématique qu'Éric Fassin caractérise comme celle de la « démocratie sexuelle »²⁰⁵. La menace que constitue le changement d'identité s'exprime en réalité dans l'ensemble de ce numéro du *Gil Blas*. Le caractère scandaleux et grivois de l'anecdote sexuelle donne à la nouvelle sa saveur et son originalité les plus immédiatement perceptibles. Or cette question de l'indistinction des identités est centrale dans *Gil Blas*. La Une du numéro du 29 janvier 1884 peut servir de point de départ à l'analyse. Elle est en effet alimentée par les contributeurs les plus réguliers du quotidien, et présente une saturation de positionnements sur les questions sexuelles qui prépare la lecture de « Rose ». L'article de Catulle Mendès, « Rabelais et l'esprit gaulois », y joue le rôle d'éditorial, ou de premier-Paris. Si l'article est un éloge de la grivoiserie, il frappe surtout pour le portrait que Mendès y peint de Flaubert lisant Rabelais :

Dans son immense robe brune, la chemise bouillonnant sur l'ampleur du ventre, le pantalon flottant et plissé comme le cuir des jambes d'éléphant,

²⁰⁴ Catulle Mendès, « Rabelais et l'esprit gaulois », *Gil Blas*, 29 janvier 1884.

²⁰⁵ Éric Fassin et Véronique Margron, *Homme, femme : quelle différence ?*, Salvator, 2011.

Flaubert s'érigeait, volumineux, presque géant, jovial comme un beau moine tourangeau et superbe comme un Vercingétorix.²⁰⁶

Cette érection littéraire suggère une filiation traversant l'histoire de France et conservant la virilité des auteurs.

Vient ensuite la rubrique des « Nouvelles et échos », signée comme chaque jour Le Diable Boiteux. Entre délation de femmes adultères, récits de régates, de courses, et de chasses, un commentaire au sujet d'une réception aristocratique frappe par cette remarque :

Malheureusement, nous devons constater l'augmentation du nombre de ces êtres répugnants, les mains couvertes de bagues, l'œil cerné, la figure rasée qui viennent là faire un métier ignoble et dégoûtant.

Un de nos confrères à qui un individu de cette espèce donnait sa carte, lui a administré une volée de coups de pieds dans le bas des reins ; il serait à souhaiter que tout le monde agit pareillement.²⁰⁷

La prostitution masculine mondaine s'est effectivement développée à Paris notamment grâce à la photographie – qui permet de tirer ces cartes-portraits²⁰⁸. Dans cette recension, ce que le chroniqueur souligne le plus, c'est l'absence de virilité, voire la féminité de ces hommes, perçus comme monstrueux. La « volée de coups de pieds dans le bas des reins » constitue un appel au châtement physique lancé sans grivoiserie aucune. Tout se passe comme si la virilité était mise en péril par l'apparition de ce nouveau type sexuel, contre lequel il s'agirait de réagir, par le verbe et par le corps : verbalement, comme le fait Mendès dans l'article précédent, et physiquement, comme le fait supposément le confrère journaliste.

Chez les femmes, la virilité est moins sévèrement accueillie que la féminité chez les hommes. En deuxième page du même numéro de *Gil Blas* figure un éloge de L'Union des femmes de France, qui forme les femmes à assister les hommes au combat : « On a apprécié comme ils le méritaient les admirables services rendus par les femmes, pendant la guerre de 1870-1871. »²⁰⁹ « Quel levier que l'amour maternel et le dévouement féminin, et comme nos voisins en ont su jouer déjà ! »²¹⁰ s'exclame l'enthousiaste médecin. Tout en célébrant les vertus proprement féminines, il enjoint à celles qu'il appelle les « poupées à migraines » de s'approprier les vertus martiales du courage, du combat, et du patriotisme, jusqu'alors exclusivement masculines.

²⁰⁶ Catulle Mendès, art. cit.

²⁰⁷ Le Diable boiteux, « Nouvelles et échos », *Gil Blas*, 29 janvier 1884.

²⁰⁸ Bruno Fuligni (dir.), *Dans les archives secrètes de la police. Quatre siècles d'Histoire, de crimes et de faits divers*, L'Iconocaste, 2009.

²⁰⁹ « Propos du Docteur Monin », *Gil Blas*, 29 janvier 1884.

²¹⁰ *Idem*.

De la même manière, Maupassant lui-même, toujours sous la signature de Maufrigneuse, plaide quelques numéros plus tôt, le 22 janvier 1884, en faveur du divorce dans un article non fictif intitulé « Les Trois Cas ». Au nom de l'égalité de droits des hommes et des femmes, il ridiculise les maris qui s'offusquent de l'adultère de leur femme et finit par conseiller aux épouses, piégées par une loi inégalitaire, de coucher avec leur mari, mais dans le noir en pensant à leur amant. La légèreté du ton est délibérément grivoise, mais il n'en reste pas moins que la question du divorce, alors traitée par le Parlement, place au cœur du débat public l'idée d'égalité entre hommes et femmes.

Tandis que les hommes doivent rester virils et se prémunir contre tout risque de féminisation, les femmes en revanche sont appelées par *Gil Blas* à une modernité qui prend éventuellement la forme de valeurs viriles. Ces questions sexuelles, celles du rapport entre les hommes et les femmes, rejoignent la question de l'identité des hommes et des femmes : est-il possible d'être égaux sans être identiques ? Le bouillonnement de ces questionnements, qui sature l'ensemble du numéro et du titre, constitue une des origines, et un des usages du personnage de Rose.

2- Structure de la nouvelle

Le cœur du récit de Maupassant-Maufrigneuse, et de l'anecdote proposée par la narratrice Margot, est la découverte de Jean-Nicolas Lecapet, violeur, assassin et forçat évadé en Rose, jeune femme de chambre délicate, à telle enseigne qu'alors que ce personnage ne joue qu'un rôle qu'extrêmement passif dans le récit, il lui donne lui-même son titre. Pour ménager la surprise qui fait le climax repéré par Florence Goyet²¹¹, et donc l'essentiel de la nouvelle, Maupassant institue un jeu de fausses pistes : il part de confidences sur l'amour de Margot à son amie, puis en vient au problème d'être aimée de ses domestiques, pour arriver au portrait d'une jeune domestique fine et délicate, rougissante, qui masse et frictionne la narratrice. Tout laisse ainsi supposer que le personnage de Rose, inséré à propos de l'amour avec les domestiques, prépare une histoire d'amour lesbien, comme « La Femme de Paul », publié dans *La Maison Tellier* en 1881.

En réalité, la surprise réside dans la révélation que cette jeune femme n'est pas une femme. Afin de mieux mettre en valeur cette surprise, Maupassant insiste, à l'insu du lecteur, sur la féminité du personnage : « assez grande, mince, un peu pâle, avec l'air timide », « elle avait de beaux yeux noirs, un teint charmant », « un peu de coquetterie française », « elle savait coiffer

²¹¹ Voir Florence Goyet, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 230.

avec un goût infini ; elle chiffonnait les dentelles d'un chapeau mieux que les meilleures modistes et elle savait même faire les robes. »²¹² Le retournement de situation vient de ce que la narratrice n'a pas été capable d'interpréter la double nature de ces signes : en cela, la nouvelle s'inscrit dans le thème cher à Maupassant de l'impossibilité de déchiffrer les signes d'appartenance sociaux à la fin du siècle²¹³, et s'inscrit tout naturellement dans le recueil des *Contes du jour et de la nuit*. La surprise de Margot est aussi une manière pour Maupassant d'ironiser sur la naïveté des femmes, sur leur vanité et leur désinvolture : ainsi la manière dont les deux femmes parlent du cocher dans le récit-cadre, l'envisageant comme objet sexuel et se moquant de leurs domestiques en sa présence.

Comme dans un roman policier, le lecteur est donc mené sur une fausse piste pour être surpris : le texte le laisse inférer, à partir de signes ténus et isolés, un récit qui n'aura pas lieu et ménage ainsi une plus grande surprise. Que Rose soit « toujours un peu rougissante » à la vue de sa maîtresse nue, par exemple, apparaît comme une synecdoque de toute une personnalité féminine présumée, pudique, réservée, et « ne parlant jamais ». Le récit et son retournement final ne fonctionnent que parce qu'ils s'appuient sur des conventions de genre si bien partagées et répandues que la synecdoque semble automatique : la construction du personnage joue donc sur l'ambiguïté du type. Là où la nouvelle laissait attendre un personnage-type, la jeune femme rougissante, apparaît en fait un personnage singulier, un truand déguisé en cette jeune femme.

Or le mystère de Rose, c'est de revêtir si bien cette identité féminine que la narratrice peine à croire qu'il s'agit d'un bagnard, même lorsque cela lui est prouvé, puisqu'elle continue de l'appeler « ma femme de chambre » à la fin de son récit. Il ne s'agit donc pas d'un travestissement bouffon, mais d'une réelle mise en cause de son appartenance de genre. Le criminel est d'autant plus monstrueux qu'il a renoncé sciemment à l'apparence virile que son sexe lui prescrit, et non sous l'effet d'une pathologie. Cette accentuation du propos n'est néanmoins perceptible qu'au cœur d'un cotexte marqué par l'éloge de la virilité.

L'énigme reste entière à la fin du récit, puisque Rose n'est pas ramenée à une identité masculine, mise à part l'exhibition du tatouage, qui rappelle l'arrestation de Vautrin et inscrit le personnage dans une mémoire romanesque. L'illusion de Margot n'est pas déjouée, le récit fait l'économie des scènes de révélation, habituelles chez Maupassant (par exemple quand l'épouse comprend qu'elle est trompée, ou quand le père comprend qu'il n'est pas le père). Rose est autre que Lecapet, mais il ne s'agit pas d'un déguisement ou d'un travestissement : la preuve en est que ce changement d'identité ne s'appuie pas que sur ses manifestations, mais aussi sur des

²¹² Toutes les citations suivantes sont tirées de Guy de Maupassant, « Rose », *Gil Blas*, 29 janvier 1884, repris en volume dans les *Contes du jour et de la nuit*, C. Marpon et E. Flammarion, 1885.

²¹³ Voir chapitre 5.

talents de modiste et de couturière qui sont bel et bien surprenants chez un bagnard, et résistent à la seconde lecture. Les signes sont donc ambigus, ce que reconnaît le commissaire quand il dit : « cette fille, madame, est un homme qui s'appelle Jean-Nicolas Lecapet ». Elle est donc simultanément jeune fille et homme.

L'incapacité de la maîtresse à discerner le sexe de sa femme de chambre montre l'échec de la physiognomonie, et même de la physionomie la plus élémentaire. Les signes sont trompeurs, et il y a de quoi affoler les maris, qui constituent le lectorat de la nouvelle. Ce qu'il y a de plus intime, la femme de chambre, devient suspect, de même que l'identité la plus évidente, l'appartenance de genre, est remise en cause.

L'énigme prend son sens dans le cadre d'un dialogue entre deux femmes elles-mêmes menaçantes. L'emboîtement du récit dans le récit-cadre, propre à la nouvelle maupassantienne, mobilise à nouveaux frais l'inquiétude qui anime le numéro du *Gil Blas*. En effet, autant Rose, qui est un homme, est féminine, autant les deux femmes du récit-cadre sont pourvues de qualités viriles qui confinent à la perversion et à la cruauté : à l'occasion de la fête à Cannes, elles sortent seules, en ville, en public. « Un monsieur qui ressemble aux portraits d'Henri IV lance avec une ardeur joyeuse un énorme bouquet. » Ce climat de liberté sexuelle, relativement neuf en 1884, n'est pas sans lien avec un nouvel urbanisme marqué par les boulevards et les promenades, où les femmes ont désormais la possibilité de se montrer et de rencontrer les hommes. Simone et Margot sont directement campées non comme des libertines à proprement parler, mais comme des femmes jouissant de libertés que ne connaissaient pas leurs mères. Mariées, elles devisent de leurs bonnes fortunes comme deux étudiants le feraient chez Flaubert ou Balzac, et se moquent de leurs amants, qui « roulent des yeux si drôles que c'est à mourir de rire », et qui « deviennent stupides » dès qu'ils sont amoureux. En ce sens, elles réduisent les hommes à des pantins, les dominant, et ne font d'ailleurs que peu de différence entre être aimées d'un homme du monde et d'un domestique : elles se comportent avec ces derniers « comme avec les autres hommes », c'est-à-dire qu'elles-mêmes négligent délibérément les signes d'appartenance sociale.

Autre signe de virilité, elles se livrent de bon gré à une bataille de fleurs : elles se battent. Maupassant file la métaphore militaire : « [Les fleurs] passent dans l'air comme des balles, vont frapper les frais visages, voltigent et retombent dans la poussière où une armée de gamins les ramasse. » Là encore, un élément de la sociabilité masculine, la guerre, est réapproprié par des femmes.

Enfin, la fiction se clôt sur « le sourire de sphinx qu'ont parfois les femmes. ». Le sphinx, ou plutôt la sphinge, incarne par excellence la figure de la femme fatale fin-de-siècle, énigmatique et dévoratrice, décisive chez Barbey d'Aurevilly par exemple. Mais le « parfois » rappelle le poids

de la connivence avec le lecteur, forcé de partager ce discours sur la perte d'étanchéité des états sociaux et des deux sexes. Les deux femmes, loin de représenter des victimes passives de ce bouleversement, en sont finalement montrées comme de dangereuses actrices.

La nouvelle de Maupassant apparaît d'emblée comme une prise de position originale. Certes, l'altération de l'identité sexuelle menace l'ordre public, et défie tous les sens. Telle un avatar du horla, elle est un monstre domestique, impénétrable au regard et à l'analyse, qui fait voler en éclat les catégories d'appréhension de la personne. Mais en même temps, Maupassant plaide pour un renouveau des identités, notamment en laissant la moralité, au sens de conclusion du récit, à l'immoralité : le désir d'être désirée et aimée est tel chez les femmes qu'il devient regret de ne pas être violée. En cela, Maupassant montre l'absurdité de la condition féminine plus que l'absurdité des femmes, discours qu'il a tenu également sous la forme d'un essai dans son article « Les Trois Cas » quelques jours plus tôt²¹⁴. La nouvelle s'appuie sur les préjugés et simultanément sur la conscience de la transformation des identités féminine et masculine, mais elle est aussi un plaidoyer pour une évolution des identités. En cela, elle se distingue d'un appel au patriotisme féminin ou d'une mise en garde effarouchée tels qu'ils apparaissent dans le reste du numéro. Maupassant examine, par la fiction, et y compris à son insu, l'échec des systèmes de signes que défend son époque : le pur conservatisme qu'il mobilise chez son lecteur laisse place à davantage de mise en question.

Le discours de Maupassant, parce qu'il s'inscrit dans une fiction, prend un tour plus complexe que les articles qui l'entourent ; si les questions sexuelles servent de couverture aux questions politiques pour l'Ordre moral, elles vont par la nouvelle jusqu'à interroger la référentialité du signe. La grivoiserie pleine de sous-entendus que Catulle Mendès appelle de ses vœux en éditorial est mise à mal : elle suppose une légèreté et une gaieté de ton qui ne traite qu'avec une ironie distanciée voire aristocratique les questions politiques et les débats sérieux qui occupent les cafés et plus généralement « l'espace public » – espace exclusivement masculin. Or dès sa création en 1879, le *Gil Blas* se montre perméable aux questions politiques, et peine à adopter une posture franchement ironique : le grivois menace toujours de verser dans le sérieux, il apparaît même comme une tentative désespérée pour conjurer l'esprit de sérieux qui anime le débat public.

Or le numéro du 29 janvier 1884 pratique l'allusion systématique à une violence de classe qui n'a rien de gai ou de jovial. « Rose », la nouvelle de Maupassant, est saturée de mentions et de descriptions de la cruauté sociale. Ce sont d'abord les moqueries des deux aristocrates sur leur cocher :

²¹⁴ Guy de Maupassant, « Les Trois Cas », *Gil Blas*, 15 janvier 1884.

Elle cherchait par qui elle pourrait bien être aimée, parcourant de l'œil le vaste paysage. Ses yeux, après avoir fait le tour de l'horizon, tombèrent sur les deux boutons de métal qui luisaient dans le dos du cocher, et elle reprit, en riant : « par mon cocher. »

De la même manière, au sujet de l'amour avec les domestiques, Margot dit plus loin : « Naturellement, on se montre d'autant plus sévère qu'ils sont plus amoureux, puis on les met à la porte, un jour, sous le premier prétexte venu, parce qu'on deviendrait ridicule si quelqu'un s'en apercevait. » La nouvelle met donc en évidence la frivolité des femmes, leur rouerie, voire leur perversité presque sadique. Leur cruauté est montrée comme un rapport sexuel dépendant d'un rapport de classe. La réduction du cocher à son vêtement, et des domestiques à des outils remplaçables à merci, évoque la réification – ou le fétichisme – simultanément théorisée par Marx et travaillée par la fiction naturaliste²¹⁵.

Cette caricature de femme sensuelle et vicieuse parce qu'elle est riche ressurgit lorsque Margot raconte ses « habitudes de paresse excessives, tant il était agréable de me laisser vêtir... », « elle me frictionnait et me massait pendant que je sommeillais un peu... » Si le texte ne se clôt pas sur la révélation de la double nature de la domestique mais sur le désir de viol de la maîtresse et le sourire de sphinx de son amie, sans doute est-ce une manière de montrer que le crime, chez le désespéré, n'est pas plus choquant que la dérive perverse d'une élite oisive.

C'est en ce sens que se donne aussi à comprendre la guerre de fleurs qui se livre en ouverture : dans ce qui est appelé une « bataille », les landaus et les voitures s'affrontent sur le boulevard, tandis qu'au loin,

une foule compacte, rangée sur les trottoirs et maintenue par les gendarmes à cheval qui passent brutalement et repoussent les curieux à pied comme pour ne point permettre aux vilains de se mêler aux riches, regarde, bruyante et tranquille.

Le pouvoir républicain, les gendarmes, l'État, maintiennent une ségrégation spatiale et sociale qui relève d'un ordre féodal, frappé d'ironie, par le terme « vilain ». Pendant ce temps, dans l'entre-soi du boulevard, « dans les voitures, on s'appelle, on se reconnaît, on se mitraille avec des roses », au point que les deux héroïnes sont « ensevelies sous une couche de fleurs [qui] semble écraser les deux corps délicats. » Ce double mouvement réunit à la fois le refoulement des vilains, et l'écrasement sous les fleurs, et singulièrement sous les *roses*. Les femmes du monde sont d'abord mitraillées avant d'être « ensevelies », comme enterrées sous la masse des roses, avant d'être envahies par Rose, nom propre de la femme de chambre. L'espace public du boulevard, à Cannes, se présente comme un espace inversé : le jeu galant qui est censé s'y jouer

²¹⁵ Voir à ce sujet le chapitre 9.

devient une guerre, et les fleurs sont des projectiles funèbres qui ensevelissent et font disparaître leurs destinataires. De même, l'espace domestique et intime du boudoir de la femme du monde s'inverse, puisque les femmes y sont viriles, et les femmes de chambre distinguées des forçats.

Le titre de la nouvelle rassemble ces deux sens : « rose » est à la fois le nom d'une fleur, et de la domestique à l'identité trompeuse, deux figures sémiotiquement chargées par la tradition littéraire, galante ou réaliste. Or l'une comme l'autre sont des puissances menaçantes et des signes invertis : la fleur comme la femme de chambre ne sont plus ce que la tradition a fait d'elles, elles symbolisent toutes les deux le débordement et l'invasion de la classe dominante par la classe populaire, le renversement de la galanterie en guerre. À ce titre, cette métaphore *in absentia* de la rose évoque celle de la germination qui sera développée par Zola, quelques mois plus tard, dans *Germinal*, publié en feuilleton dans le même *Gil Blas*²¹⁶ : Le bourgeon, symbole inoffensif du renouveau printanier, y devient une image de la naissance inquiétante et inéluctable d'une nouvelle société sur les débris de l'ancienne bourgeoisie.

Sur les questions sociales comme sur les questions sexuelles, le régime sociogrammatique de la nouvelle de Maupassant s'inscrit dans un positionnement plus général du périodique. *Gil Blas* adopte comme stratégie un modernisme satirique à l'égard de la bourgeoisie et de la valeur-argent qui le mène à un certain dandysme allant de la revendication aristocratique au cynisme nihiliste. L'anecdote qui précède immédiatement la nouvelle de Maupassant en Une du numéro est à ce titre éclairante :

Sous le péristyle de la Bourse :

— comment ?... vous appelez cet homme votre ami !... C'est le plus fieffé coquin que je connaisse !...

— Oh !... Ça n'a pas d'importance ! Je dis : mon ami, comme je dirais : parole d'honneur... ces propos-là n'engagent à rien !...

La pure déploration se voile à peine sous la forme de l'anecdote comique antiphrastique, de la perte des valeurs aristocratiques et viriles que sont l'honneur et l'amitié. Le cadre, la Bourse, joue le rôle d'emblème du système économique bourgeois, celui de l'argent, consacré par la République opportuniste.

Le conflit social larvé qui obsède *Gil Blas*, et infuse chez Maupassant, voit s'affronter d'une part une classe de « riches » constituée d'aristocrates dévoyés et de bourgeois cupides, et d'autre part une classe polymorphe, pauvre, travailleuse, occasionnellement criminelle, ou prostituée, qui l'envahit de l'intérieur, qu'il s'agisse de la fausse femme de chambre ou des prostituées qui pullulent dans les réceptions mondaines. Les identités des uns sont calcifiées dans des privilèges, alors que la caractéristique du peuple est de revêtir des identités mouvantes, de

²¹⁶ *Germinal* paraît en feuilleton dans *Gil Blas* de novembre 1884 à février 1885.

changer d'état, et de se rendre invisible : l'identité populaire est donc avant tout une identité transitoire, échangeable, et qui dépasse le pensable ou le visible des riches.

Il n'est donc pas étonnant que la presse se charge de signaler les prostitués aux lecteurs, et encore moins que le récit de Maupassant parle d'invisibilité du monstre. Le monstrueux n'est plus ce qui se voit mais ce qui ne se voit plus. Toute tentative pour s'en défendre est vaine, et ce d'autant plus que les puissants se laissent gagner par le vice, souhaitent être violés, comme la France s'était couchée sous la Prusse en 1870. Ce discours social est évoqué et construit dans le journal, mobilisé par la nouvelle qui le réfléchit pour s'y insérer. Au plan poétique en revanche, la nouvelle donne à lire sa particularité : genre idéologique fondé sur la mobilisation de scripts et de types, certes, elle travaille le discours commun à la rédaction du *Gil Blas* par ses structures, elle l'amplifie en donnant une cohérence au fantasme sexuel et au fantasme social, tout en le rendant plus complexe et en creusant le sens dans une direction plus mystérieuse, telle le sourire de sphynx de la jeune femme qui clôt la nouvelle ou l'identité indécidable de Rose. En ce sens, « Rose » contribue à réfléchir les fantasmes ambiants autour de la femme de chambre, et à pérenniser l'efficacité narrative de la servante, dont le potentiel exploité par ailleurs par le roman prouve une fois de plus sa richesse ici.

Enfin, est-ce un hasard de la chronologie si un an plus tard, la presse se fait l'écho du procès de Charles Marchandon, jeune truand fuyant la police sous le pseudonyme de Martin Henri et l'emploi de valet de chambre rue de Sèze, à Paris ? La nouvelle de Maupassant serait-elle prémonitoire ? Il semble plus rationnel de supposer non une prémonition, mais bien une communauté de détermination discursive dans la fiction et dans le fait-divers : la poétique de « Rose » repose sur la mode du fait-divers, de l'énigme policière, et du personnage de domestique criminel sous des dehors irréprochables. Elle s'appuie en cela sur des récits non fictifs courants dans la presse. À rebours, le traitement journalistique de l'« affaire de Sèze » relève d'un même désir de satisfaire à cette mode : si le meurtre de la maîtresse par son valet est avéré, le traitement de l'affaire sur le ton du grand spectacle met bien en évidence le succès attendu de ce type d'articles, succès dû notamment à l'élaboration fictionnelle du sujet. Ce que la fiction a mis à la mode, il appartient au réel de l'imiter. En ce sens, Maupassant ne prévoit pas mais prépare l'affaire de Sèze, non l'événement lui-même mais son traitement narratif²¹⁷. Le point commun des deux affaires, fictive et non fictive, réside dans le domestique embusqué sous une fausse identité. Son succès témoigne de l'écho qu'il offre aux discours contemporains.

²¹⁷ Sur l'influence de la fiction sur la rédaction des faits-divers, voir Laetitia Gonon, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

B/ Les contes

Si le conte et la nouvelle se distinguent peu formellement au XIX^e siècle, le recours fréquent au paratexte « conte » a de quoi interroger : outre *Les Contes du jour et de la nuit* de Maupassant (1884), il faut relever les *Contes à Ninon* de Zola (1864), les *Contes du lundi* d'Alphonse Daudet (1873), ou encore les *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam (1883). Ce foisonnement de contes ne présente pas d'homogénéité structurelle propre autre que celle de la nouvelle. Néanmoins, la mode du terme se présente comme le symptôme d'une rhétorique spécifique : après le conte merveilleux du XVII^e siècle, le conte philosophique particulièrement exploité au XVIII^e siècle et le conte fantastique de l'époque romantique, le recours à cette étiquette générique renvoie à la fois à une moralité ou une didactique, et à l'oralité d'une soirée au coin du feu. Il signale également un genre plus populaire et plus naïf que la nouvelle, dont le lien à la presse et à l'actualité semble un gage de modernité qui connote la ville et le progrès.

Selon Michèle Simonsen, « Le conte est avant tout un récit “non thétique”, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente mais au contraire cherche plus ou moins délibérément à détruire l'« illusion réaliste ». »²¹⁸ Cet invariant explique, entre autres, l'intérêt des naturalistes et de leurs successeurs pour le conte : étiquette générique qui exhibe son refus du réalisme, le conte devient un instrument pour questionner le projet d'étude rigoureuse du réel porté par le roman.

1- « La Sonnette de M. Berloquin »

« La sonnette de M. Berloquin », paru dans les *Contes choisis* de Champfleury en 1874, se prête à l'analyse de la relation qu'entretient ce genre au réalisme. Le personnage de la bonne agit comme pivot de l'élaboration générique, puisqu'il commande l'hésitation entre le genre du conte populaire et celui de la nouvelle réaliste, hésitation qui fonde le comique du récit. Ce récit satirique repose en effet sur le décalage burlesque entre d'une part le modèle du conte et d'autre part un matériel narratif réaliste : le style et les formulations stéréotypées laissent attendre des rois et des princesses, là où n'apparaissent que des bourgeois aux prises avec des situations domestiques médiocres. C'est le cas dès la présentation du personnage principal :

M. Berloquin appartenait à la classe de ceux qu'on est convenu d'appeler les honnêtes gens.

Son honnêteté consistait à avoir hérité de ses parents d'un revenu assez considérable pour le dispenser d'exercer aucune profession.

²¹⁸ Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, P.U.F., 1984, p. 18.

En vertu de cette honnêteté, M. Berloquin était incapable de faire du mal à son prochain. Mais il eût été étonné d'apprendre qu'il devait lui faire du bien.²¹⁹

La satire est d'emblée explicite ; le personnage principal, mentionné dans le titre et de classe sociale supérieure, n'en sera pas pour autant héroïque. Au contraire, le régime anti-héroïque déclenche la suite des péripéties. M. Berloquin est anxieux car à six Noël consécutifs, la sonnette de sa porte a été brisée : « Certains tapageurs mettent leur gloire à clocher aux portes, à faire venir inutilement les domestiques, à réveiller d'honnêtes bourgeois couchés de bonne heure. »²²⁰ La sonnette mentionnée dans le titre indique immédiatement le lien entre une certaine tranquillité bourgeoise et l'extérieur de la maison, à l'interface desquels se trouvent les domestiques : l'histoire de « la sonnette de Monsieur Berloquin » s'annonce comme celle de son intégrité bourgeoise et de son appartenance aux « honnêtes gens ».

La répétition de l'épreuve que constitue le bris de la sonnette ressortit au modèle du conte. Mais elle fonctionne sur un mode burlesque parce qu'elle est ancrée dans une temporalité précise, et un réseau d'explication inadéquat :

En 1848, qui fut la troisième année où la sonnette, secouée avec une agitation brutale, alla rejoindre ses devancières, une certaine terreur s'empara du bourgeois : un semblable attentat à la propriété rentra dans la classe de ceux qu'une société atterrée attribuait à la révolution qui venait d'éclater.²²¹

Une corrélation est suggérée, par le discours indirect libre attribuable au bourgeois terrifié, entre la répétition de l'épreuve et le retour de la révolution. Les assauts contre la sonnette, qui matérialise la séparation des classes et la propriété privée, sont décrits dans les termes politiques de la crainte de l'affaiblissement des barrières sociales²²².

Berloquin s'abonne au journal de gauche pour détourner la malédiction, subissant l'ironie d'un récit qui se complait à décrire sa frayeur. Ce remède ne fonctionne pas, la sonnette est toujours cassée à tous les Noëls : « Il était écrit que son carillon ne pouvait s'exercer sous aucun gouvernement, ni sous Louis-Philippe, ni sous le Président »²²³. Cette manière de dater précisément les étapes du récit relève du réalisme, alors que l'idée de malédiction relève davantage de la tradition du conte populaire. L'inadéquation des termes de l'explication fonde le comique.

²¹⁹ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *Contes choisis*, Charpentier, 1874, p. 33.

²²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²²¹ *Ibid.*, p. 29.

²²² Voir Paule Petitier, « Un merveilleux couleur du temps : merveilleux, fantastique et Histoire chez Nodier, Michelet et Sand », *Féeries*, 12, 2015, p. 23-37. Paule Petitier montre que l'Histoire et le conte s'opposent au fil du siècle, et que l'apparition du fantastique permet de traiter l'Histoire récente sous une forme merveilleuse reformulée.

²²³ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 30.

Dans la réitération de l'épreuve est introduite la domestique de monsieur Berloquin, Véronique :

À la troisième année pendant laquelle se produit l'*attentat*, suivant la qualification de M. Berloquin, Véronique attendant de minuit à deux heures du matin, à la fenêtre du premier étage, un seau d'eau à côté d'elle, pour le jeter à la tête des perturbateurs ; mais le sommeil la surprend pendant sa garde, et cinq minutes d'assoupissement ne s'étaient pas passées qu'un effroyable carillon annonçait la victoire du coupable.²²⁴

Comme dans la huitième fonction du conte russe repérée par Propp²²⁵, la tromperie opère et le vilain réussit son forfait. De même, le motif de la garde endormie évoque directement le conte populaire. Véronique apporte avec elle l'image du personnage modeste auquel le conte traditionnel a régulièrement recours. Or son intention, plus proche du roman réaliste, est d'épouser M. Berloquin. Elle se livre à la rêverie : « Régulièrement Véronique, qui n'avait que quarante ans, devait survivre d'une vingtaine d'années au vieillard. Veuve, riche, elle quittait Loches et se retirait avec de grosses rentes dans son village. »²²⁶ La rêverie devient fantasme et projection illusoire ; l'imparfait de l'indicatif rappelle Perrette, qui « achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée »²²⁷, et se berce d'illusions. Véronique draine ainsi plusieurs types grotesques issus de la tradition comique. Au Noël suivant, prévoyant une nouvelle fracture de la sonnette, elle endosse un autre rôle : « À la fenêtre du grenier, sur un pont volant servant à monter les foins, Véronique guettait l'arrivée de l'ennemi. »²²⁸ Dans cette scène militaire parodique, la servante joue le rôle héroï-comique d'un soldat déterminé dont la surveillance échoue à nouveau.

Véronique joue un rôle décisif au dénouement du conte, lorsque Berloquin surprend l'auteur des douze fractures de sonnettes consécutives : « — Malheureuse ! s'écria M. Berloquin face à face avec Véronique qui, frénétiquement suspendue au cordon, détruisait pour la douzième fois la sonnette de son maître. »²²⁹ C'était donc Véronique qui, pour pousser son maître à l'épouser, le terrorisait ainsi. Le rôle ne relève plus de la tradition comique, et confirme le danger d'effacement des frontières de classe : en détruisant la sonnette, barrière de classe, Véronique souhaitait entrer dans la famille de son maître. L'intrigue révèle dans ce dénouement le rôle décisif de Véronique, et tranche l'ambiguïté de l'appartenance générique du texte.

Le récit apparaît en somme organisé selon trois principes successifs. D'abord le principe du conte merveilleux proprement dit dans la première partie, avec en particulier le retour du

²²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²²⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 1973 [1928].

²²⁶ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 45.

²²⁷ Jean de La Fontaine, « La Laitière et le Pot au Lait », *Fables*, VII, 10, Claude Barbin et Denys Thierry, 1679, p. 49-52.

²²⁸ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 50.

²²⁹ *Ibid.*, p. 67.

même événement à la même date. Le projet de mariage de Véronique apparaît comme un dénouement possible, et semble un trait d'ironie à l'égard du conte, dont le mariage est une fin courante²³⁰. Cette première forme laisse place subtilement à davantage de réalisme romanesque, à l'étude des mœurs de province, en particulier dans la description des mécanismes de réputation :

Les murs de la maison de M. Berloquin étaient épais, mais transparents comme du verre pour les gens de Loches. Ce n'était pas certainement une gazette bien intéressante que celle rapportée par Véronique ; mais en province, qui n'est curieux des faits et gestes de ses voisins ?²³¹

La circulation de l'information, la *fama* et le patrimoine connu ou supposé déterminent l'histoire et rappellent le Balzac de *La Vieille Fille*. Véronique sort du type issu du conte pour devenir un rouage du mécanisme social, et à ce titre le personnage participe de l'irruption d'un principe réaliste dans le texte.

Finalement, le dénouement fonctionne à la manière d'un troisième genre littéraire, celui du roman policier : le dévoilement de la coupable surprend le lecteur, Véronique étant celle qu'il soupçonnait le moins mais qui avait le plus intérêt au crime. Une seconde lecture sous un nouveau jour est ainsi suggérée, comme c'est le cas dans le roman à énigmes.

La bonne permet donc de convoquer les figures populaires et comiques du conte, mais également de basculer du côté du réalisme et de la précision des détails de la vie de province. La révélation finale accentue ce que suggérait le roman de mœurs : que le peuple constitue une menace pour les bourgeois, qu'il les trompe. Les craintes de M. Berloquin envers la canaille quarante-huitarde se voient confirmées, puisque c'est bien pour s'approprier son bien par le mariage que Véronique a fracturé sa sonnette. Cette sonnette, qui rend audible le passage de la rue à la maison bourgeoise, matérialisait la différence des classes, et cette différence est mise à mal par le projet de Véronique. Le danger ne résidait cependant pas hors de la maison, mais dans la maison même. Si la forme du conte était donc convoquée avec une ironie distanciée, elle n'en assurait pas moins une des fonctions du conte, à savoir de mettre en scène les angoisses de ses lecteurs, en particulier quant à la stabilité de la maison. « La Sonnette de M. Berloquin » fonctionne bien comme une « réponse imaginaire à un conflit réel »²³², en l'occurrence un conflit social larvé.

²³⁰ Voir Propp, *Morphologie du conte*, *op.cit.*

²³¹ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 37. Sur la circulation de l'intimité du foyer par les bonnes, voir le chapitre 8.

²³² Michèle Simonsen, « Le Conte », art. cit., p. 569, citant Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, coll. Pluriel, 1976.

2- « Un cœur simple »

« Un cœur simple » de Flaubert s'inscrit au sein d'un recueil, *Trois contes*, dont le titre constitue d'emblée un paratexte, mais qui interroge également la forme par le biais de ses personnages. Comme dans « La Sonnette de M. Berloquin », mais selon une autre tonalité, la forme du conte semble largement tributaire du personnage principal, Félicité, en même temps qu'elle interroge la servante comme type : la circulation entre Félicité comme type et Félicité comme personnage singulier pose la question de la pertinence de la forme conte pour raconter le populaire.

Le conte repose sur un contenu narratif extrêmement ténu. Comme une nouvelle, il progresse vers un climax qui en est la chute et la fin²³³ : la mort en forme d'apothéose de Félicité. Le parcours de la servante précède celui de Saint Julien et Saint Jean-Baptiste, personnages des contes « La Légende de Saint Julien l'Hospitalier » et « Hérodias » ; tous trois forment un groupe de personnages simples et saints, emblématiques, et dont les hagiographies semblent des apologues. Les remontrances de Flaubert à Louise Colet sur sa manière de décrire « La Paysanne »²³⁴ renseignent sur son désir de montrer une femme modeste sans commentaire, comme sans en percer le mystère, en laissant en suspens le jugement qui en ferait une idiote ou une sainte. Les deux images sont d'ailleurs traitées alternativement, sans que le récit ne tranche ni ne les rende incompatibles : d'une part, « la bonté de son cœur se développa »²³⁵, « avec l'imagination que donnent les vraies tendresses »²³⁶ ; d'autre part, « le petit cercle de ses idées se rétrécit encore »²³⁷, « tant son intelligence était bornée »²³⁸. Le récit navigue ainsi en ne versant ni du côté de l'idéalisation à la manière d'un Lamartine, ni vers la satire comme Champfleury²³⁹.

Dans une célèbre lettre à Colet du 16 janvier 1852, Flaubert dit chercher à écrire « un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins dont le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » « Un cœur simple » s'attache bien comme le titre l'indique à cette épuration du sujet : la domestique de province constitue le sujet le plus simple, le plus modeste, et le moins romanesque *a priori*. Sujet non visible par excellence, sujet discret et sans initiative propre, elle est en outre privée d'un destin par le récit de Flaubert, qui se focalise précisément sur le caractère

²³³ Florence Goyet, *La Nouvelle*, *op. cit.*

²³⁴ Voir à ce sujet le chapitre 1.

²³⁵ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, p. 68.

²³⁶ *Ibid.*, p. 49.

²³⁷ *Ibid.*, p. 77.

²³⁸ *Ibid.*, p. 57.

²³⁹ Une lettre à Mme Roger des Genettes datée du 19 juin 1876 résume le conte et ajoute : « Cela n'est nullement ironique comme vous le supposez, mais au contraire très sérieux et très triste. Je veux apitoyer, faire pleurer les âmes sensibles en étant une moi-même. » Flaubert ajoute que cette intention pathétique lui aurait été inspirée par les récentes obsèques de son amie George Sand.

ordinaire de sa vie. Le conte s'inscrit dans cette recherche anti-romanesque, ce que traduit le portrait de la protagoniste qui clôt le premier chapitre :

Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; — et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique.²⁴⁰

Félicité se présente d'emblée dans un rapport au temps anhistorique : son âge demeure illisible tout au long de sa vie, elle n'évolue pas. Marquée par la régularité du « toujours », son existence ne relève pas de la vie mais du fonctionnement, du mécanisme. Flaubert présente ainsi son sujet en annulant immédiatement le potentiel romanesque de l'histoire : il s'agira moins d'un récit que d'une description. Là où Champfleury contrariait la forme du conte en l'inscrivant dans des dates et des circonstances politiques précises, Flaubert semble revendiquer d'extraire ses personnages de leur époque :

Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pâques, l'Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs faisaient une date, où l'on se reportait plus tard. Ainsi, en 1825, deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme.²⁴¹

L'abstraction de l'histoire objective pour se replier dans une histoire cyclique et subjective relève davantage du conte et de l'apologue que du réalisme, et indique la modestie du personnage. Félicité n'aura pas de hauts-faits comme Saint Jean-Baptiste, elle ne fera pas l'objet d'une légende comme Saint Julien. Sa simplicité en fait un personnage de conte, et interroge les mécanismes du conte.

La réification de la bonne et le caractère anhistorique de l'histoire suivent d'ailleurs la même corrélation que repère Proust dans son célèbre article « À propos "style" de Flaubert » au sujet de *L'Éducation sentimentale*²⁴². Proust remarque « cet éternel imparfait, composé en partie des paroles des personnages que Flaubert rapporte habituellement en style indirect pour qu'elles se confondent avec le reste », et souligne l'estompe produite par cet usage particulier des temps entre actions et descriptions. Incidemment, il mentionne également le traitement des verbes, signalant « une action dont les protagonistes sont généralement des choses ». Le recours à un personnage fonctionnant comme un automate contribue à ce travail d'estompe entre êtres animés et inanimés, et la fonction de domestique de province se prête à jouer ce rôle dans l'expérimentation stylistique qui est celle de Flaubert.

²⁴⁰ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, p. 19.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

²⁴² Marcel Proust, « À propos du " style " de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, n° 76, 1^{er} janvier 1920, p. 72-90.

Ainsi, après le romanesque du personnage, c'est celui de l'événement qui semble éludé. Flaubert nie la singularité des événements de la vie de Félicité : « Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour. »²⁴³ La phrase ouvre le chapitre II, consacré à la jeunesse de Félicité. Ce qui fait la teneur de la plupart des romans, l'histoire d'amour d'une jeune fille, est ici ramené au commun, à l'ordinaire. De même lorsque la jeune bonne rencontre ses neveux : « Félicité se prit d'affection pour eux. Elle leur acheta une couverture, des chemises, un fourneau ; évidemment ils l'exploitaient. »²⁴⁴ Soulignant cette relation d'exploitation comme allant de soi, Flaubert déroge à son principe de ne livrer aucun commentaire sur la vie de Félicité. Il pourrait s'agir d'un discours indirect libre reflétant les pensées de la maîtresse, puisque Flaubert précise immédiatement : « Cette faiblesse agaçait Mme Aubain »²⁴⁵. Mais cet « évidemment » ne convoque-t-il pas également la connivence du lecteur et le stéréotype selon lequel la générosité des travailleuses est exploitée par la canaille ? Le conte rappelle la Geneviève de Lamartine, exploitée par son village, et la Germinie des Goncourt, qui se saigne pour l'ingrate crémière : ces précédents littéraires contribuent à forger l'évidence à laquelle Flaubert fait ici allusion. De cette manière, à l'originalité romanesque, le conte préfère laisser le mécanisme du convenu : la femme en bois agit comme un automate, sans surprise, et le conte rencontre l'horizon d'attente du lecteur en reconduisant des situations typiques.

Flaubert pousse la démonstration de refus du romanesque jusqu'à esquisser des surprises dans l'intrigue pour finalement les écarter. Ainsi dans sa jeunesse Félicité a-t-elle été séduite par Théodore, qui a finalement épousé précipitamment Madame Lehoussais à Toucques. Passant quelques années plus tard à Toucques, Félicité entend un paysan dire devant une maison bourgeoise : « « En voilà une Mme Lehoussais, qui au lieu de prendre un jeune homme... » Félicité n'entendit pas le reste [...]. »²⁴⁶ Le texte esquisse une péripétie possible, et l'hypotexte de *Geneviève* se laisse entendre, puisque Geneviève retrouvait son fiancé Cyprien quelques chapitres après leur rupture. Ici, Félicité n'*entend* pas, terme qui joue sur le double sens d'ouïr et de comprendre : ni Félicité ni le lecteur n'en sauront davantage sur ce qu'est devenu Théodore, et le texte déçoit délibérément l'attente qu'il a créée d'une histoire d'amour pour Félicité. Non seulement le texte ne cherche pas à créer de surprises, mais il en présente ouvertement la possibilité pour mieux l'écarter, manifestant ainsi ce refus de la péripétie et du romanesque.

²⁴³ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, p. 21.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

À rebours, l'événement se niche dans le détail de ses manifestations matérielles, comme pour amuir le désordre qu'il introduit. Virginie, fille de Mme Aubain, tombe ainsi malade à deux reprises. Félicité la soigne, et Flaubert indique :

Ses forces reparurent. L'automne s'écoula doucement. Félicité rassurait Mme Aubain. Mais, un soir qu'elle avait été aux environs faire une course, elle rencontra devant la porte le cabriolet de M. Poupart ; et il était dans le vestibule. Mme Aubain nouait son chapeau.

– Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants ; plus vite donc !
Virginie avait une fluxion de poitrine ; c'était peut-être désespéré.²⁴⁷

Le rapport aux objets et à la vie matérielle manifeste et constitue l'événement. Contrairement au roman idéaliste du type de *Geneviève* ou au roman naturaliste zolien qui ménagent un fort retentissement affectif aux péripéties, le conte de Flaubert les présente comme inscrits dans un continuum domestique et dénués d'interprétation. Il laisse au lecteur d'interpréter à travers les signes sensibles des inflexions de la vie domestique celles des sentiments et des relations. Le récit s'approche d'un certain matérialisme, tant il livre dans les conditions de la vie concrète les indices des évolutions intérieures, sans s'autoriser à les transcrire en termes abstraits ou affectifs. En ce sens, l'anti-romanesque hérite des acquis du document humain : le signe tangible constitue le matériel narratif, non son interprétation.

C'est pourquoi Corinne Saminadayar-Perrin a pu parler au sujet d'« Un cœur simple » d'un « merveilleux réaliste »²⁴⁸ : le réalisme s'intéresse au rationnel, mais à ce titre exige également et non contradictoirement de rendre compte des croyances. C'est dans cette démarche qu'apparaît un des intérêts du sujet choisi par Flaubert : la domestique illustre le mécanisme de la croyance populaire. Analphabète, elle incarne le personnage le plus éloigné du savant ou du cuistre, que représente le personnage de M. Bourais, avatar de Bouvard et Pécuchet. « Pour de pareilles âmes, le surnaturel est tout simple »²⁴⁹, écrit Flaubert, résumant peut-être une ambition des *Trois Contes* : rendre simple le surnaturel, le présenter sous le jour du quotidien et de l'ordinaire, dans ses détails pratiques. Assistant au cours de catéchisme de Virginie, Félicité est émue : « Les semailles, les moissons, les pressoirs, toutes ces choses familières dont parle l'Évangile, se trouvaient dans sa vie »²⁵⁰. Le conte traite à l'évidence de la foi des humbles, mais par la perspective inhabituelle de leur rapport au monde matériel²⁵¹.

Or personnages humbles, événements ritualisés, et sens élevé relèvent bien des ingrédients du conte. Le principal trait générique du conte réside cependant dans la construction

²⁴⁷ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, p. 61.

²⁴⁸ Corinne Saminadayar-Perrin, « Un merveilleux réaliste ? », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 2015, p. 49-61.

²⁴⁹ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁵¹ Sur la question de la foi des domestiques, voir le chapitre 6.

cyclique et dans la répétition. « Un cœur simple » repose en effet sur une simplification de la narration, accompagnée du retour des mêmes images à la manière de motifs, formant une extrême cohérence. D'abord « fille de basse-cour »²⁵², Félicité est chargée dans sa jeunesse de la volaille, image qui prépare sa fascination pour le perroquet Loulou ; le motif réapparaît à sa mort au cours de la fête-Dieu : « et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête. »²⁵³ Une interprétation courante veut que Félicité confonde Loulou et le Saint-Esprit. Le texte ne verse pourtant pas dans une telle caricature, puisque c'est « un perroquet » que voit Félicité : il reprend bien une image élaborée dès le premier chapitre, sans que l'objet ne soit jamais identique. Si l'image fait à l'évidence écho à Loulou, et à l'ensemble des animaux qui ont entouré Félicité dans le récit, elle permet surtout de former un cycle, en l'ouvrant plus qu'en le clôturant²⁵⁴. Or le retour d'un même objet, d'un même animal, ou d'une même épreuve est caractéristique du conte, en particulier du conte populaire et du conte merveilleux.

Un des cycles qui animent le récit de la vie de Félicité apparaît dans le schéma de l'attachement affectif de Félicité. Félicité s'attache d'abord à trois personnes : à son amoureux Théodore, puis à son neveu Victor et à sa jeune maîtresse Virginie ; mais Théodore la quitte, Victor meurt en Amérique, et Virginie au pensionnat. Félicité reporte alors son affection, d'abord sur le petit chapeau de peluche de Virginie, puis sur le vieux mendiant, enfin sur le perroquet Loulou ; mais le petit chapeau et le perroquet sont rongés par les vers, et le vieillard succombe à ses abcès, forme de pourrissement humain, tel le lépreux de « La Légende de Saint Julien l'Hospitalier ». La vision du « perroquet gigantesque » au dernier souffle de Félicité dépasse et réunit tous ces attachements successifs en les couronnant d'une dimension étrange, abstraite, mais aussi inaccessible au pourrissement. La structure du conte populaire se révèle à travers ces épisodes de la vie de Félicité ; mais là où le conte populaire décrit une initiation héroïque, celle de Félicité se passe au plan du médiocre et du quotidien. En plaçant son conte avant deux histoires hagiographiques, Flaubert suggérerait que l'héroïsme de Félicité et son initiation ne sont visibles que par leur mise en récit sous forme de conte. Comme le fantastique selon Todorov, cette forme de « merveilleux réaliste » n'apparaît que dans la structure du récit, et non dans la sémantique des faits relatés.

²⁵² Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, p. 21.

²⁵³ *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁴ Voir Raymonde Debray-Genette, « Comment faire une fin (Un cœur simple) », *Métamorphoses du récit*, Éditions du Seuil, 1988, p. 85-112.

3- « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly : une construction décadente

Cette obsession des contemporains pour les questionnements à l'égard de la forme du conte, de son rapport au roman et de sa capacité à rendre compte des rapports sociaux, est visée par l'ironie de l'esprit décadent. C'est le cas dans le troisième récit des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, écrit en 1871, et inséré dans le recueil à sa publication en 1874. D'abord intitulé « Hauteclair, ou le Bonheur dans le crime », il soulignait le rôle et le mystère de son personnage principal qui, sous le déguisement d'une domestique, empoisonne sa rivale. Or cette exploration du plaisir particulier du crime, de l'énigme, et du déguisement s'avère largement tributaire d'une construction du récit qui pourrait être qualifiée de décadente : si elle adopte apparemment la structure de la nouvelle, c'est pour mieux prendre à rebours ses effets attendus et placer le plaisir à côté de celui que le genre a codifié. À ce titre, la nouvelle originellement éponyme mime la botte de Hauteclair, qui prend à contre-pied les gestes les plus classiques : le personnage principal, dans son mystère et sa fausse identité de domestique, opère un refus d'allégeance au genre en vogue de la nouvelle.

Comme chez Maupassant, l'intrigue est racontée au narrateur par un personnage. Du narrateur, peu de choses sont dites, hormis qu'il s'adresse à une dame : « Que voulez-vous, Madame ? »²⁵⁵ Plusieurs marques adressées à l'interlocutrice indéfinie maintiennent le cadre d'énonciation principal actif, contrairement à la nouvelle rapportée de Maupassant qui a davantage tendance à laisser oublier ce cadre énonciatif jusqu'à la fin du récit. Ce premier narrateur raconte une entrevue avec le docteur Torty, dont il livre un portrait psychologique et physique. Ce docteur Torty « exerçait la médecine dans la ville de V... »²⁵⁶, et devient lui-même narrateur, puisqu'il rapporte une histoire vécue par lui, celle d'Hauteclair Stassin. C'est lui qui porte le regard et la fascination propres à Barbey. Kris Vassilev décrit ainsi la construction dialogique de la nouvelle :

La succession de prise de parole, qui correspond à l'image figurée de *Ricochets de conversations* – titre provisoire que Barbey avait donné à son recueil en chantier – accomplit deux choses à la fois : d'un côté elle authentifie l'histoire relatée (le narrateur n'invente pas ; il ne fait que répéter ce que l'on lui a raconté), de l'autre, elle privilégie la dimension orale du récit (le narrateur premier, ayant déjà un interlocuteur à l'intérieur de la fiction, se constitue lui-même comme auditeur du second narrateur).

²⁵⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, Édition de Jacques Petit, Gallimard, coll. Folio classique, 2003, p. 113.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

Il s'agit plus précisément d'une « soumission du récit à l'entretien », à « la causerie », puisque ce « récit repose sur une situation orale », pour reprendre les expressions de Michel Crouzet²⁵⁷. « Venez par ici. Nous allons causer », dit effectivement le docteur Torty au moment où il s'apprête à entamer son récit. Contre le culte du narrateur impersonnel et invisible auquel se vouent les romanciers réalistes et naturalistes, contre l'esthétique anonyme du « reportage », Barbey s'ingénie à singulariser son conteur, à le doter d'une physionomie et d'un tempérament, en même temps qu'il s'emploie à maintenir le contact avec le lecteur, à solliciter sa participation dans le processus de l'énonciation narrative.²⁵⁸

Deux narrateurs, une auditrice et le lecteur sont ainsi mobilisés, de part et d'autre du texte, afin de présenter les événements qui constituent l'intrigue, ce que Kris Vassilev considère comme un élément de dramatisation du texte et de mise en scène du processus énonciatif.

La mise en valeur de ce processus attire l'attention sur la construction singulière de l'intrigue, qui défie un invariant du roman, de la nouvelle, comme du conte : elle a en effet pour particularité de ne pas reposer sur la rétention de l'information. Ce récit de crime, qui se présente comme tel dès son titre, refuse d'être un récit policier, un récit progressant vers une chute comme c'était le cas dans « La Sonnette de M. Berloquin » de Champfleury. La comparaison avec la nouvelle de Champfleury frappe d'autant plus que dans un récit comme dans l'autre, c'est la domestique la coupable. Or là où Champfleury retenait l'information jusqu'aux dernières lignes, Barbey, lui, auréole sa domestique Eulalie de tous les mystères sauf de la suspension de l'information et de sa désignation comme criminelle.

L'effet de suspension narrative est évité par plusieurs procédés. Le couple fascinant dont Torty livre l'histoire au narrateur est aperçu par eux au Jardin des Plantes. Leur apparition déclenche une discussion, puis amorce le récit : « Vous n'avez jamais entendu parler du comte et de la comtesse Serlon de Savigny ? »²⁵⁹ demande Torty. La description du couple a déjà présenté la femme comme belle et virile, donc dès que Torty parle dans son récit d'une belle jeune femme virile de la région, le lecteur reconnaît la femme qui vient d'apparaître, de même que le narrateur-auditeur qui s'écrie : « — La comtesse de Savigny ! »²⁶⁰. Dès les premières pages de la nouvelle, la fin en est révélée : Hauteclaire deviendra épouse Savigny. Le mariage sera bien la fin de l'histoire, comme dans le conte, mais sans constituer une surprise.

La remarque sur ce fonctionnement sans surprise apparente de l'intrigue s'insère au sein même du récit par la voix du narrateur-auditeur, qui relaie le lecteur : « Je vous entends venir,

²⁵⁷ Michel Crouzet, préface à Jules Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*, Imprimerie Nationale, 1989, p. 89.

²⁵⁸ Kris Vassilev, « Théâtralité et narration : *Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aureville », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, Varia, mis en ligne le 6 mars 2008, consulté le 20 juillet 2016.
URL : <http://narratologie.revues.org/594>

²⁵⁹ Jules Barbey d'Aureville, « *Le Bonheur dans le crime* », *op. cit.*, p. 119.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 124.

avec vos *petits sabots de bois* »²⁶¹. L'intrigue est presque cousue de fil blanc, puisque le Torty, dans son rapport des événements, s'applique à ne pratiquer aucune rétention et à ne pas différer l'information. Ainsi lorsque, dans son récit, il rencontre la jeune domestique du comte et de la comtesse de Savigny, il informe immédiatement son interlocuteur : « C'était Hauteclair ! »²⁶² La surprise est réelle, mais elle est livrée par le narrateur dans l'ordre dans lequel il a vécu les événements, sans réorganisation *a posteriori* de son récit par une poétique attendue de rétention de l'information. Un récit comme « Rose » de Maupassant reposait également sur une fausse identité de la domestique, mais ménageait la surprise pour créer une chute. Ici, aucune rétention de l'information ne construit de suspense. Le cadre rétrospectif du récit permet de toujours informer l'auditeur et le lecteur d'où mène l'action, et le résultat de l'action (le mariage de Hauteclair et du comte) est livré avant l'action même. Le dénouement est livré dès le début du récit. La poétique narrative inverse l'effet de surprise, et concentre son attention davantage sur les moyens employés par le couple que sur le résultat, déjà connu. L'organisation du récit relève donc de ce que Raphaël Baroni caractérise comme la curiosité, par opposition au suspense. La curiosité « est généralement définie comme une interrogation plus intellectuelle et, par conséquent, moins apte à produire des émotions. »²⁶³ À ce titre il y a une forme d'inversion des valeurs du genre narratif.

Or à cette construction de l'intrigue à rebours de l'impératif de suspension de l'information correspond une seconde surprise : l'intrigue dissimule une certaine absurdité. Pourquoi Savigny n'épouse-t-il pas Hauteclair, puisqu'il la rencontre avant son mariage avec mademoiselle de Cantor ? Le récit ne procure aucune explication sur ce qui serait une solution plus avantageuse, en particulier grâce au subterfuge du récit homodiégétique : le docteur Torty n'a pas soigné le comte de Savigny, il n'a pas entendu sa confession et ne connaît pas ses mobiles. De même, pourquoi Hauteclair, puisqu'elle est maîtresse à l'épée, n'assassine-t-elle pas sa rivale de cette manière ? Pourquoi venir s'embaucher chez la comtesse sa rivale comme domestique pour l'empoisonner ? Pourquoi est-ce elle qui vient l'empoisonner et non le comte, qui cohabite naturellement avec son épouse ? Le moyen choisi par les amants assassins semble très détourné, et n'est certes pas le plus économique au point de vue narratif. Torty exprime lui-même, à la manière d'un lecteur ou d'un spectateur, cet étonnement quant aux méthodes des amants :

S'il aimait Hauteclair au point de lui sacrifier sa jeune femme, il aurait pu l'enlever et aller vivre avec elle en Italie, - cela se faisait déjà très bien en ce

²⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

²⁶² *Ibid.*, p. 136.

²⁶³ Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2007, p. 257.

temps-là ! – sans passer par les abominations d'un concubinage honteux et caché.²⁶⁴

L'étonnement du docteur Torty à l'égard de sa propre histoire va jusqu'à imaginer un scénario alternatif au dispositif des amants, et donc une variante au conte :

« Ils jouent toujours serré, me dis-je. Mais pourquoi ne s'en vont-ils pas du pays ? Le comte est riche. Il peut vivre grandement partout. Pourquoi ne pas filer avec cette belle diablesse (...) qui, pour le mieux crocheter, a préféré vivre dans la maison de son amant, au péril de tout, que d'être sa maîtresse à V..., dans quelque logement retiré où il serait allé bien tranquillement la voir en cachette ? » Il y avait là un dessous que je ne comprenais pas.²⁶⁵

En attirant l'attention du lecteur sur l'incohérence apparente de la stratégie qu'il rapporte, Torty souligne l'écart qui distingue son récit du stéréotype attendu. Là où Flaubert accueillait ce stéréotype par son « évidemment, ils l'exploitaient », et marquait la banalité de l'histoire de Félicité, ici le narrateur, demandant « pourquoi ? », insiste sur le caractère extraordinaire de l'aventure, et surtout son manque de conformité avec les attentes du public. Surtout, il souligne le rôle de Hauteclair dans cette complication apparente, voire cette perversion, qui va contre le sens commun. La périphrase de « belle diablesse » met ainsi le lecteur sur la voie d'une autre lecture générique : si ni la règle de rétention de l'information ni celle de justification des épisodes ne sont appliquées, c'est que le mystère réel se situe dans les personnages, en particulier dans Hauteclair-Eulalie.

Hauteclair se place bien au centre d'un mystère. En effet, le récit déplace la révélation finale telle que l'avaient pratiquée Champfleury ou Maupassant dans « Rose » vers une aura construite autour de Hauteclair, toujours simultanément livrée et dissimulée. Livrée, elle l'est dès les premières lignes du récit, où elle apparaît au Jardin des Plantes face à la panthère : le narrateur-auditeur entend immédiatement de Torty son nom, son histoire, et même son secret que seul le docteur connaît. Pourtant le récit la dissimule également : son meurtre a lieu au sein du château de Savigny, lieu retranché hors de la ville ; il est presque invisible, par le moyen du poison ; son identité se dissimule sous le déguisement d'une bonne, Eulalie, sur la poitrine de laquelle les aiguilles évoquent l'épée :

Elle vint, le dé d'acier au doigt, qu'elle ne prit pas le temps d'ôter, ayant piqué l'aiguille enfilée sur sa provocante poitrine, où elle en avait piqué une masse d'autres pressées les unes contre les autres et l'embellissant de leur acier. Même l'acier des aiguilles allait bien à cette diablesse de fille, faite pour l'acier, et qui, au Moyen Age, aurait porté la cuirasse.²⁶⁶

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

Le déguisement de Hauteclaira en Eulalie la dissimule et la révèle en même temps, puisqu'il porte les signes de son identité réelle. Comme la duchesse de Sierra-Leone dans « La Vengeance d'une femme » a tant d'honneur que sa prostitution est glorieuse, la fierté de Hauteclaira, son caractère diabolique, font du costume de bonne un vêtement évoquant davantage l'héroïsme de la cuirasse que la soumission. Si le stratagème des amants paraît donc fort détourné, il met en valeur la « diablesse » qu'est Hauteclaira, à la fois multiple et unique.

Le moyen qu'emploient les amants est également aussi peu économique qu'attendu parce que les personnages recherchent le plaisir raffiné du crime, annoncé par le titre, et à nouveau mis en valeur par l'incompréhension du témoin. Le raffinement des amants coïncide avec un raffinement du récit : il y a un plaisir narratif à imaginer cette situation des plus absurdes, où Hauteclaira change d'identité, se déguise à l'insu de tous, et à ne pas respecter le principe d'économie du récit. Le plaisir sadique de tuer la première épouse du comte, le plaisir fétichiste de voir Hauteclaira vêtue en bonne et le plaisir du danger sont attribués au couple explicitement et font leur mystère, auquel est donné davantage d'écho par la stupeur du témoin devenu narrateur. Ils constituent aussi la singularité et le caractère original de la nouvelle, donc ce qui la justifie d'un point de vue générique.

De cet accent mis sur les plaisirs illicites des amants découlent les proportions inhabituelles du récit : le passage le plus pauvre en événements, lorsque le docteur Torty fréquente régulièrement au château de Savigny et y observe la vie quotidienne du ménage à trois du comte, de son épouse la comtesse et de leur domestique Eulalie, est également le plus long, puisqu'il comporte une vingtaine de pages. Alors que le début de l'intrigue, l'installation et la réputation de la salle d'armes des Stassin, la naissance de Hauteclaira et la présentation de Savigny constituent un moment plus bref d'une dizaine de pages. Le récit se consacre donc davantage à l'observation d'une vie étrange par le docteur qu'aux événements qui la préparent, la rencontre des deux amants, épisode commun à d'autres récits.

Du point de vue narratologique, ce passage apparemment anecdotique se trouve justifié dans la mesure où il conditionne l'existence même de la mise en intrigue : c'est aussi parce que le poison l'a rendue malade que la comtesse mande le docteur Torty, seul capable d'identifier son mal. C'est ainsi qu'il entre dans le château, qu'il y observe la vie du couple et qu'il devient un personnage témoin capable de devenir narrateur. Or la comtesse lui défend de dire ce qu'il y a vu :

C'est pour vous dire qu'ils m'ont empoisonnée, et pour que vous me donniez votre parole d'honneur de le cacher. Tout ceci va faire un éclat terrible. Il ne

le faut pas. Vous êtes mon médecin, et on vous croira, vous, quand vous parlerez (...).²⁶⁷

La moribonde parie à bon droit sur la crédibilité de narrateur du docteur Torty. Mais celui-ci ne respecte pas le serment qu'elle exige, puisqu'il raconte la vérité au narrateur du récit-cadre et au lecteur avec lui. Torty, qui a amplement commenté le raffinement du crime des amants, se garde de relever son propre manque de parole, qui est pourtant la condition de possibilité de son récit. En trahissant la comtesse, il se range du côté du couple criminel, qui désire le scandale, et donc la propagation du récit²⁶⁸. En interdisant le récit, la comtesse l'identifie à une trahison de son honneur. En menant le récit, Torty rejoint la trahison des amants. Et le récit scandaleux bénéficie si bien aux amants que leur seule apparition provoque le récit, comme c'est le cas au Jardin des Plantes : ainsi le lien entre la perversité des amants et la perversité de la narration est-il établi par leur propre victime. Comme le comte et Hauteclair, le récit refuse les moyens classiques pour parvenir à ses fins de manière détournée et raffinée.

C'est ce que remarque Raymonde Debray-Genette au sujet de la construction de la nouvelle : « piquer la curiosité, puis la satisfaire n'est pas le véritable propos de Barbey conteur. L'organisation des contes met en doute la validité d'une lecture qu'on pourrait appeler rectiligne. »²⁶⁹ La structure de la nouvelle repose ainsi sur des sinuosités et des détours dont le déguisement d'Eulalie, qui dissimule une identité sous une autre, n'offre qu'un des avatars. Car Hauteclair, au jardin des Plantes, paraît également « panthère contre panthère »²⁷⁰, dans sa ressemblance au fauve. Et cette panthère, qui dévore son gant, « est morte, l'hiver d'après, comme une jeune fille, de la poitrine »²⁷¹ : Hauteclair l'aurait-elle elle aussi empoisonnée ? Le récit regorge de miroitements et d'échos, refusant la linéarité que le nom de Torty ne laissait guère présager. Or ces correspondances s'articulent principalement autour de la figure mystérieuse d'Hauteclair, qui devient ainsi la pièce principale de la structure du récit. C'est sur ce personnage, et sur son déguisement en bonne, que repose le fonctionnement de la fiction, à défaut de respecter tout autre procédé de construction du texte.

Tout en esquissant une logique narrative de nouvelle classique, en particulier par des remarques explicites de son narrateur, « Le Bonheur dans le crime » joue donc à ne pas respecter le code et à le dévoyer en créant un plaisir narratif à rebours du fonctionnement commun. À la

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁶⁸ Comme dans « La Vengeance d'une femme », le désir de scandale, qui est désir de récit, appartient en propre aux femmes.

²⁶⁹ Raymonde Debray-Genette, « Un récit autologique : *Le Bonheur dans le crime* », *Romanic Review*, n°64, 1973, p. 39.

²⁷⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 117.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

manière de ses personnages, il fonctionne selon un code décadent, non rectiligne, qui recherche le raffinement et tourne en dérision la simplicité et le rationnel.

Conclusion

Le rapport à la bonne encode ainsi un rapport à la modernité qui se traduit dans le travail des formes du récit. D'une part, ceux qui choisissent la servante parce qu'elle appartient aux petits et aux faibles, comme Lamartine ou Zulma Carraud, demeurent les héritiers d'un art normé et académique : le texte reste fidèle au romanesque du rebondissement et de l'héroïsme, et poursuit le but extrinsèque de l'édification d'un public le plus large possible. D'autre part, les modernes, suivant les acquis de Baudelaire et de Flaubert, privilégient le mode de représentation sur le sujet, et le manifestent en choisissant un récit de servante : le caractère dégradé et anti-héroïque, qui procède d'une recherche anti-romanesque, souligne le désir de bâtir le roman non sur la démonstration d'un discours, mais sur la confrontation de voix discordantes, fussent-elles celles des plus faibles.

La construction générique s'en ressent : l'interrogation sociale que charrie la servante renvoie au travail sur les modèles littéraires hérités. L'héritage, romanesque ou social, est mis en question : soit par le roman, qui réfléchit à sa capacité à produire l'intérêt des lecteurs dans le banal et le quotidien ; soit par la nouvelle ou le conte, qui posent la question de la littérature populaire, de la presse, et de leur rapport aux conventions voire au conventionnel. Si les genres littéraires sont le support du contrat de communication entre l'auteur et son public, le travail du récit par l'importation de cette figure problématique interroge les limites du public et notamment ses limites sociales, question particulièrement aiguë en régime démocratique, et le partage des valeurs et des évidences.

Chapitre 3 - Poétiques narratives de la servante

Les mobiles issus de l'origine sociale des auteurs et des évolutions du champ littéraire laissent apparaître le recours au personnage de la domestique comme un parti-pris esthétique : la servante manifeste le rôle assigné à la fiction, qu'il s'agisse d'éduquer le peuple ou de documenter les élites. Or ce parti-pris se limite-t-il à la forme, ou prend-il corps au sein de la mise en récit de la servante ? Le détail des fonctions dévolues au personnage peut lui-même être mis en rapport avec l'évolution du champ littéraire, en particulier à l'heure de la modernité. Représenter la domestique, lui accorder une visibilité et une existence littéraire, voire lui déléguer un point de vue, constitue un geste novateur et il convient alors de répertorier ce que ces différentes fonctions du personnage offrent à la construction de la fiction. En somme, il s'agirait ici de se fonder sur l'approche générique pour préciser une approche narratologique : de quels types la servante de roman moderne hérite-t-elle ? Et quelles fonctions ce roman imagine-t-il pour les actualiser ou les mettre en cause ? Le personnage de la bonne se montrera d'abord comme un outil de réflexion sur la représentation mimétique, puis comme dépositaire de fonctions qui traduisent un nouveau regard jeté sur le rapport entre le récit et le réel.

I Du type hérité au personnage singulier

A/ L'héritage des types comiques et larmoyants.

La servante s'avère un opérateur décisif d'appartenance ou d'encodage générique du texte¹. Au cœur de cette problématique générique se situe le recours aux types figés de la servante ou de la jeune fille, ou le refus de ces types au profit d'une construction singulière. Il importe de préciser ici la nature des types hérités, afin de mieux comprendre la norme qu'ils véhiculent et que peut remettre en cause l'interrogation romanesque.

Le type de la servante apparaît dans les lettres françaises principalement au théâtre², au sein du groupe plus large des domestiques. Héritiers des valets de Ménandre, eux-mêmes revus par la comédie latine et renouvelés à la Renaissance puis par la Comedia dell'Arte, le type du valet farceur, fourbe ou malicieux imprègne un large spectre de la culture européenne. C'est pourquoi le personnage joue le plus souvent dans le registre comique, de la farce de rue à la grande comédie en vers comme l'*Amphitryon* de Molière.

Qu'en est-il plus particulièrement des domestiques de sexe féminin ? Dans la tragédie des XVI^e et XVII^e siècle, elle sert de support au discours de sa maîtresse, y compris lorsqu'elle conteste sa position comme l'Énone de Phèdre. Suivante et non servante, elle n'accomplit aucune tâche matérielle et partage les valeurs d'honneur aristocratique des maîtres. La servante de comédie, quant à elle, cumule bien l'infériorité sociale et le travail matériel, dont la bassesse, quoique peu visible, sied au genre et se prête aux jeux comiques. Son sexe la prive de certaines fonctions endossées par ses homologues masculins : alors que le serviteur issu d'Arlequin remet de plus en plus sérieusement en question la hiérarchie sociale, notamment depuis Marivaux, la servante, elle, ne porte guère la parole d'une contestation de l'ordre établi – même si elle y déroge sur un plan strictement carnavalesque et temporaire comme la Toinette du *Malade imaginaire* ou la Lisette du *Jeu de l'amour et du hasard*. Alors que des hommes domestiques deviennent en comédie des personnages réellement problématiques, comme Figaro, la servante, elle, passe du type de la soubrette de comédie classique au type de la soubrette de vaudeville sans donner lieu

¹ Voir chapitre 1.

² Voir à ce sujet les travaux de Jean Emelina, et en particulier sa thèse : *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

à l'élaboration d'une figure qui problématise réellement sa position dans la maison³. Plusieurs femmes du peuple apparaissent dans les romans de Lesage ou chez l'Abbé Prévost, mais sans intention réaliste : appartenir au peuple y constitue le point le plus bas d'une échelle sociale abstraite dont les échelons sont des étapes narratives et non des réalités matérielles. Lamartine accorde pour la première fois le rôle de personnage principal et éponyme à une femme du peuple dans *Geneviève*, précisément sous-titré « *Histoire d'une servante* », comme si la servante incarnait la femme du peuple par excellence. Or Geneviève ne reprend pas le type de la servante de comédie gouailleuse et impertinente. Au contraire, le personnage illustre l'idéalisation du peuple, revendiquée par l'auteur, et se conforme davantage au type de la jeune fille pure et simple issu du roman pastoral, de Richardson, et qui apparaît dans la Comedia dell'Arte sous les traits de Sylvia. La Geneviève de Lamartine prend donc à revers un ensemble de constructions typiques : si la jeune fille pure du drame ou du roman pouvait être d'origine modeste, comme les bergères des contes ou la Marianne de Marivaux, la servante s'orientait vers une fonction comique. En attachant le portrait de la femme vertueuse et sacrificielle à une servante, Lamartine bat en brèche la bipartition des femmes entre deux types opposés, la servante et la jeune fille pure, en s'appuyant sur une allusion constante à la notion de *service* dans l'Évangile⁴.

La domestique du roman du XIX^e siècle hérite donc de deux types littéraires *a priori* inconciliables : celui de la servante de comédie, franche, parfois spirituelle, mais dépourvue de noblesse et de mobilité sociale d'une part ; celui de la jeune fille pure et sacrificielle d'autre part, à qui le roman permet éventuellement la reconnaissance de sa grandeur morale.

Le texte qui reprend le plus fidèlement le type de la domestique de comédie est celui de Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*. Le roman situe dans l'« autrefois » l'idéal d'harmonie sociale qu'il décrit et le recours au type, sans se livrer ouvertement comme tel, passe pour la description d'une époque que les jeunes lectrices sont encouragées à admirer et imiter. Le personnage de Fanchette suit ainsi rigoureusement la description que donne Jean Emelina du valet de comédie moliéresque, dans lequel il repère l'incarnation la plus classique du type. Les valets de comédie ont ainsi tous les défauts : gloutonnerie et ivrognerie, couardise et absence de sens de l'honneur, vénalité et cupidité. Jean Emelina remarque que « les défauts que nous venons d'évoquer vont s'extérioriser sur la scène et donner lieu, sous des formes multiples, au *jeu de l'inconvenance*, qui nous paraît être la caractéristique fondamentale des serviteurs. »⁵

³ Dans *Le Mariage de Figaro ou la folle journée*, qui introduit le personnage de Suzanne, la camériste est à la fois l'objet de la rivalité entre le maître et le valet, et la protagoniste de l'intrigue puisqu'elle invente le dispositif qui résout la crise. C'est à Figaro que reviennent les monologues et les réparties qui problématissent sa position sociale, alors que son intervention en actes dans l'intrigue est très réduite.

⁴ Sur les sources évangéliques du service, voir Étienne Grieu, *Un lien si fort : Quand Dieu se fait diaconie*, Éditions de l'Atelier, 2009.

⁵ Jean Emelina, « Les serviteurs du théâtre de Molière ou la fête de l'inconvenance », *Revue d'Histoire du théâtre*, avril-

L'outrance est surtout dans les gestes : « les serviteurs sont des êtres qui vivent par leur corps »⁶, comme le permet l'héritage de la Commedia dell'arte et le code de la comédie qui fait du corps un élément grotesque et bas. Le trait se retrouve assez exactement dans le personnage de Fanchette Madoré, qui rassemble toutes les vertus morales dans un corps marqué par son appartenance populaire. C'est un corps qui s'exprime, laid, éventuellement sensuel, un corps qui se manifeste, comme lorsque son maître lui sert à boire et qu'elle s'écrie : « Foi de Fanchette Madoré, ça ferait revenir un mort ! »⁷ La crudité de l'expression, associée à la boisson de surcroît, traduit non seulement la présence physique de Fanchette, mais la force de son expression, sa vivacité. Or cette vivacité d'expression appartient précisément au type de la servante de comédie :

Au débit mesuré des personnages de condition, les serviteurs opposent la vigueur souvent brutale de leurs réparties. Ils coupent la parole aux maîtres, s'exclament. Les interjections familières (...) abondent dans leur bouche.⁸

La vivacité de la répartie des serviteurs ne prend à l'évidence pas la même fonction dans le roman et au théâtre, où l'action se joue dans le dialogue. En revanche, elle y conserve son rôle psychologique et le relief des paroles du serviteur a le mérite d'explicitement des faits autrement moins lisibles : « Dans l'univers feutré de la politesse, ils lâchent les pavés de leurs quatre vérités »⁹. Zulma Carraud utilise les réparties laconiques de Fanchette, conformes au type du serviteur, à des fins comiques qui explicitent également l'intrigue à ses jeunes lectrices. Ainsi lorsque la famille Sionnet décide à la hâte le mariage de sa fille cadette, Fanchette s'en prend vivement à l'oncle :

— Ça n'empêche pas que vous avez décidé ce mariage bien vite !
— Te tairas-tu, cria le chanoine exaspéré ! ne sommes-nous donc plus les maîtres ici !
— Les maîtres tant que vous voudrez ! mais ça ne m'empêchera pas de vous répéter qu'un jour vous pourrez bien vous mordre les doigts de ce que vous allez faire là ; c'est moi, Fanchette Madoré qui vous le dis, souvenez-vous-en !
Et elle quitta la salle.¹⁰

L'impertinence de Fanchette, son inconvenance, restent dans des limites explicitement formulées : elles confirment la hiérarchie sociale qu'elles n'entendent en aucun cas remettre en cause. Néanmoins, Fanchette formule explicitement ce que le roman connotait jusqu'alors, de manière fort didactique. La mise en garde de Fanchette prend d'ailleurs le tour d'une prophétie

juin 1974, p. 232.

⁶ *Idem.*

⁷ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 50.

⁸ Jean Emelina, art. cit., p. 233.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 61.

puisque la jeune femme mal mariée et qui incarne, elle, l'idéal de jeune fille pure, meurt quelques pages plus loin des mauvais traitements de son époux. Fanchette répète sa mise en garde à l'époux, qui se plaint de la délicatesse de la jeune Élisabeth :

- Si Zabeth eût été la fille de mon père, elle ne serait pas au lit à cette heure.
- C'est juste, répliqua la servante ; il y aurait longtemps qu'elle serait en terre.¹¹

L'épigramme de Fanchette montre son esprit et accrédite la sureté de son jugement : une femme capable d'un tel trait se présente à la lectrice comme meilleure juge de ce qui convient à sa maîtresse qu'époux aussi rude. Comme dans la comédie moliéresque, la vivacité de la domestique met en évidence les torts des maîtres et leurs excès. Elle permet à la vocation didactique et édifiante du roman de prendre un tour direct, en invoquant le manque de finesse des classes populaires pour mieux s'en servir auprès des jeunes lectrices. Parallèlement, elle renforce la notion, sensible dans l'ensemble du roman, d'un bon sens et d'une intuition supérieure du peuple, qui détient de manière plus visible ces vertus essentielles dans le ménage. Ce faisant, le texte naturalise le lien entre les classes populaires et les tâches domestiques, puisque le bon sens exprimé sans détour et fort à propos de Fanchette mime le sens pratique exigé par le rapport aux biens matériels du ménage¹².

B/ Type et conservatisme social

Le type du valet tel que l'a progressivement façonné la comédie antique puis française se caractérise par le défi lancé à l'ordre établi, qu'il soit social ou moral, et qu'il n'a de cesse d'enfreindre. Loin des personnages de raisonneurs, qui ramènent à la loi, le serviteur farcesque déroge à la règle sans la renverser. Selon Jean Emelina, « les serviteurs illustrent en permanence une autre infraction au code social qui, [...] – le fait est capital – n'est ni ridicule ni condamnable. »¹³ La Fanchette de Zulma Carraud satisfait au type, puisque ses propres infractions, son inconvenance, ou la trahison de sa mauvaise maîtresse, rétablissent la morale plus qu'elles ne la mettent en danger et facilitent la lecture en explicitant très directement les torts de chacun. La bonne a la vertu du franc-parler, elle dit la vérité et ce faisant permet à la

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² Voir Louis Devance, « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », *Romantisme* n°13-14, 1976. Sur l'assignation des femmes aux tâches domestiques, voir le chapitre 8.

¹³ Jean Emelina, art. cit., p. 230.

lectrice de la localiser avec certitude, à la manière d'un point de repère, sans que ce discours ne soit soumis à l'ironie ou à la mise en question dialogique.

De l'infraction qui confirme la règle à un certain conservatisme, il n'y a qu'un pas :

Lorsque le rideau tombe, fourbes et fils, absous et comblés, rentrent dans le droit chemin. Rien ne demeure des antagonismes les plus aigus. La famille, la morale et la société reviennent à leur ordre initial. Tout est bien puisque tout finit bien, c'est-à-dire en accord avec les valeurs établies. En ce sens, la comédie, perturbation passagère et sans conséquences, demeure profondément conservatrice.¹⁴

Ce conservatisme apparaît au grand jour dans la comédie d'Ancien régime : « Par « nature », le valet ne saurait s'élever. Veut-il aimer, converser ou se conduire à la manière des maîtres, comme Mascarille ou Jodelet des *Précieuses* ? Aussitôt le voilà grotesque. »¹⁵ En régime romanesque, le désir d'élévation des servantes hérite d'une part de cette réprobation, d'autant plus lorsque l'élévation suppose d'entrer dans la famille et d'en menacer l'intégrité.¹⁶

Jean Emelina conclut au sujet des serviteurs de comédie classique : « Conçus par des maîtres, vus par des maîtres, valets et servantes sont, en quelque sorte, *la bonne conscience des classes supérieures*. Ils confirment celles-ci dans le sentiment de leur supériorité. »¹⁷ Si le type qu'il décrit survit peu ou prou jusqu'au roman du XIX^e siècle, en particulier dans la frange la moins innovante du roman, cette fonction conservatrice des domestiques pourrait-elle y être la même ? En d'autres termes, se pourrait-il que le recours au type figé de la servante soit motivé par le conservatisme qu'il défend et en particulier les garanties qu'il apporte au maintien des hiérarchies sociales ? C'est là supposer un lien entre un outil narratif, le type, un outil générique, les formes appuyées sur le type comme le roman ménager, et une efficace, celle de promouvoir un certain conservatisme social.

Le fait est que la démarche d'une Zulma Carraud s'inscrit dans la veine conservatrice de son époque. Son roman, *Une servante d'autrefois*, reprend sous une forme modernisée et adaptée à l'économie capitaliste certains codes du conte¹⁸ et s'appuie sur un personnage de servante qui reprend le code de la comédie. Fanchette présente néanmoins des vertus d'économie et de travailleuse bien supérieure à celle d'un Scapin et qui évoquent davantage le bon sens de Toinette ou Martine :

La pauvre fille fut un peu effrayée de la grande responsabilité qui pesait sur elle depuis qu'elle était seule à gouverner la maison ; aussi redoubla-t-elle de

¹⁴ *Ibid.*, p. 238.

¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶ Voir chapitre 5.

¹⁷ Jean Emelina, art. cit., p. 235.

¹⁸ Voir chapitre 2.

courage, de vigilance et d'économie. Elle marchandait à outrance en faisant les provisions et finissait toujours par obtenir un rabais sur ce qu'elle achetait : mais non sans se faire dire mille injures.¹⁹

Les vertus de la jeune fille pure et craintive, en particulier son courage, se mêlent au type de la bonne farcesque. La cupidité et la vénalité du type apparaissent modernisées par Zulma Carraud et réinvesties en un talent pour le commerce. Son avarice ne vise plus les maîtres, à qui les valets de comédie comme Sganarelle voulaient soutirer quelque argent, mais les autres commerçants. Les « mille injures » entendues au marché rappellent, sous la forme du discours narrativisé, le déluge d'insultes qui faisait la gaîté de la farce. Ils ne traduisent plus l'opposition entre maîtres et valets, mais la scission entre la servante fidèle à ses maîtres et ceux de sa classe qui voudraient les flouer. La situation comique classique perd ainsi son sens carnavalesque pour prendre, dans sa version moderne, le sens de la défense des intérêts des maîtres ; alors que la dérision portait sur les classes supérieures pour mieux en confirmer le rôle, elle se tourne désormais vers ceux qui en veulent à leur argent, ou qui souhaitent s'élever.

Finalement, la servante créée par Zulma Carraud s'avère meilleure commerçante que les commerçants eux-mêmes. Redoutable en affaires, elle se montre aussi capable, grâce à son bon sens inné, de critiquer les décisions de ses maîtres, comme le mariage d'Elisabeth. Elle va jusqu'à démasquer sa mauvaise maîtresse, à la manière de Toinette qui mettait en scène la mort d'Argan pour déjouer les plans de Béline. En ce sens, elle fonctionne à la manière de la servante de comédie habile, mais distincte du valet de comédie dont les vices confirmaient la supériorité des maîtres. Au contraire, les maîtres de la famille Sionnet ne semblent guère supérieurs à Fanchette : c'est grâce à elle que leur famille survit et non en dépit de ses entorses à la règle. Il semble donc que Zulma Carraud ait repris du type de la servante son bon sens, son utilité, son dévouement, pour le faire évoluer dans le sens d'une vertu compatible avec le commerce et les affaires domestiques. Il faudra étudier plus avant ce que Fanchette charrie comme réflexions sur le travail et sur la famille, mais en gardant à l'esprit l'héritage direct de la tradition comique dont elle témoigne.

¹⁹ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, op. cit., p.14.

C/ Résurgences et interrogation du type

L'exemple d'*Une servante d'autrefois* pose la question du rapport entre recours au type et discours conservateur : ce lien apparent dans le théâtre classique se maintient-il dans le roman du XIX^e siècle ? Et quelles transformations le type subit-il pour garder cette fonction ? L'examen des caractéristiques principales des personnages de servantes et de leurs fonctions dans l'intrigue renseigne sur cette innutrition du type hérité et sur le discours au service duquel il se place.

Ainsi *Geneviève* de Lamartine et *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt usent bien de thèmes et d'outils romanesques communs : ces deux romans éponymes choisissent une servante comme personnage principal, dont ils racontent sous forme biographique la noblesse et les souffrances réelles quoiqu'ignorées d'un personnage de paria. Néanmoins ces deux romans apparaissent comme deux versants d'un même argument : alors que *Geneviève* en serait la version idéaliste, *Germinie Lacerteux* constituerait la version réaliste du même scénario.

Geneviève plaide ainsi, comme son auteur Lamartine, dans le sens aristocratique de la hiérarchie des classes : « En Provence les nobles et le pauvre peuple, ça ne se méprise pas, au contraire ; les uns en haut, les autres en bas, mais tous de bon cœur sur le même pavé. »²⁰ Ce discours de justification des hiérarchies a perdu de sa valeur en 1850 au profit d'un discours d'égalité formelle entre les citoyens. La démarche de Lamartine consiste à le réhabiliter non seulement en le plaçant dans la bouche d'une jeune femme de classe populaire, mais également en jouant, en acte, son rôle d'aristocrate charitable se penchant sur la situation du modeste personnage de Geneviève. Le fil narratif du roman redouble ainsi le discours revendiqué. Ce discours d'arrière-garde sur les droits et les devoirs des aristocrates a-t-il partie liée avec les caractéristiques du personnage de servante utilisé ? Il semble à tout le moins que le discours sur les rapports entre les classes prenne forme au sujet de la relation entre maîtres et domestiques. Lamartine exprime ainsi, en son nom propre, sa vision des rapports ancillaires dans le troisième chapitre du roman : « le domestique n'est, au fond, que le complément, l'extension de cette chère et tendre unité de l'association humaine qu'on appelle la famille »²¹, unité d'autant plus chère et tendre aux aristocrates. Le discours d'arrière-garde de Lamartine se précise donc sur la question particulière des domestiques, auquel le roman sert d'illustration.

À l'autre bout du roman, c'est Geneviève elle-même qui formule sa profession de foi en la hiérarchie sociale, lorsqu'elle déclare à Lamartine, au sujet de son rôle de servante auprès de Josselin : « Ah ! monsieur, que j'ai été heureuse, et que le bon Dieu m'avait bien ménagé après

²⁰ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, préface, p. 15.

²¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 84.

tant d'ennuis la compensation de mes peines ! »²² Il faudra étudier ce refus de considérer le travail comme du travail dans le cadre d'une représentation idéologique qui le sépare du plaisir et du devoir²³ ; mais il importera alors d'observer comment les discours tenus par Geneviève permettent également de réactualiser le type de la jeune fille pure, afin de les mettre au service d'un certain conservatisme social²⁴.

Un double mécanisme se montre dans *Geneviève* : le roman justifie l'ordre établi en s'appuyant sur une figure idéalisée et irénique de servante et revendique simultanément de s'intéresser à l'histoire singulière d'une domestique, le peuple étant trop négligé des lettres. Geneviève, personnage secondaire de *Jocelyn*, devient le personnage principal et éponyme dans ce préquel en prose. Ainsi Lamartine introduit-il son personnage :

Je l'avais toujours vue depuis mon enfance au presbytère, je ne m'étais jamais informé comment elle y était venue, encore moins comment elle en sortirait ; le curé, la servante et la maison se confondaient à mes yeux en un seul être et en un seul tout indivisible qui me paraissait avoir existé ainsi toujours et devoir toujours de même exister. La mort [de Jocelyn] venait de me poser un problème auquel je n'avais jamais réfléchi : D'où vient la servante, et que deviendra-t-elle ?²⁵

Lamartine insiste sur ce geste novateur, lisible dans sa démarche étiologique, qui contient les développements du présent roman. Au grand roman en vers sur le sublime Jocelyn correspond le court roman en prose sur sa modeste domestique et les origines de leur rencontre. Le conservatisme du projet narratif se donne à lire à plusieurs plans dans la construction du récit : d'une part, « le curé, la servante et la maison » forment un tout et l'histoire de Geneviève se présente comme un récit dérivé et subordonné à l'histoire de Josselin ; d'autre part, le roman fonctionne comme le déroulement des conséquences du type de la jeune fille pure et non par invention d'épisodes originaux : Geneviève subit une série d'épreuves qui mettent en évidence ses vertus afin de les donner en exemple, mais il ne s'agit pas d'étudier un cas singulier. En ce sens, le roman se montre bien à la fois conservateur et idéaliste.

Germinie Lacerteux en procure une version réaliste. Le roman, construit sur un document humain, revendique par cette démarche de ne pas recourir à des types préconstruits par l'histoire littéraire ni à ses conséquences narratives. Cette intention ne le prémunit pas néanmoins de tout stéréotype, puisque le retour du stéréotype peut tromper le travail des romanciers et leur recherche de singularité. Il n'en reste pas moins que la démarche du roman est elle aussi étiologique : comment une domestique, inspirée de la leur, a-t-elle pu mener une double vie ?

²² *Ibid.*, chapitre CXXI, p. 297.

²³ Voir chapitre 4.

²⁴ Voir chapitre 6.

²⁵ *Ibid.*, chapitre VI, p. 97.

Et quelles souffrances inconnues des maîtres dissimulait-elle ? Il s'agit de reconstituer les causes du destin de Germinie et non de déployer toutes les situations dans lesquelles elle pourrait faire preuve de tel ou tel trait de vertu ou de vice.

Les romanciers introduisent de discrètes allusions à la servante comique pour mieux montrer le manque de pertinence du type dans le fonctionnement réaliste de leur récit. Ce faisant, ils présentent le genre romanesque comme mieux à même que le théâtre d'ausculter les rapports de pouvoir entre femmes. Les relations de pouvoir archétypiques présentées au théâtre sont idéalement celles de la société des spectateurs : une concorde entre des classes hiérarchisées, qui ne laisse la place à un retournement carnavalesque que dans le cadre de la comédie et à condition que les maîtres s'avèrent comme Argan de mauvais maîtres, qu'il faut corriger. Le roman, en revanche, reconstruit ce rapport et l'examine de façon moins conventionnelle. L'effronterie des basses classes quitte sa fonction espiègle et carnavalesque :

Tout autour d'elle mademoiselle entendait à travers les cloisons des coups de balai et de plumeau furieux, des frottements, des battements saccadés, le travail nerveux de la domestique qui semble dire en malmenant les meubles :
— Eh bien, on le fait, ton ouvrage !²⁶

L'attitude provocante de Germinie marque sa distance avec l'héritage d'une Toinette. Mademoiselle de Varandeuil, maîtresse exemplaire, ne satisfait pas au type du maître digne d'être châtié et Germinie ne cherche pas à intervertir les rôles pour infliger une leçon. Le caractère « furieux » confine à l'injure, que les Goncourt traduisent par le tutoiement de la maîtresse. Et les auteurs vont plus loin, puisqu'ils esquissent, par l'intermédiaire du présent de vérité générale, un nouveau type : « la domestique qui semble dire... ». Cette attitude grossière apparaît même menaçante, loin d'une rébellion sans conséquence, et verse dans le drame et le sérieux puisqu'elle cerne la maîtresse (« tout autour d'elle »).

En explorant la singularité de Germinie, les Goncourt assignent également une autre mission au roman : celle d'édifier le lectorat en lui présentant non pas un modèle abstrait, mais un cas concret. C'est pourquoi si leur préface se revendique de « ce que les dames de charité ont le courage de voir »²⁷, en un discours proche de Lamartine, leur roman en donne en revanche une traduction fictionnelle plus proche de la défense des classes laborieuses réelles.

²⁶ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXVIII, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, préface, p. 56.

D/ « Un cœur simple », le type et l'image

Un dernier exemple souligne la manière dont le travail sur la figure de la domestique constitue d'abord un dialogue avec un type abstrait et avec le fonctionnement narratif qu'il suppose. Dans « Un cœur simple » de Flaubert, le personnage de Félicité se fonde sur une reprise *ironique*, c'est-à-dire consciente et interrogative, du type²⁸. L'ouverture du deuxième chapitre en témoigne : « Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour. »²⁹ Flaubert suggère dans l'incise que l'histoire de Félicité n'est pas singulière et qu'il s'attache à déployer un type constitué. Parallèlement, il indique discrètement ce recours à un trait caractéristique de la jeune fille pauvre et humble, dont le modèle est la Geneviève de Lamartine. Plusieurs éléments repris à Geneviève relèvent de l'ironie en mention échoïque³⁰, c'est-à-dire qu'ils citent un élément de l'histoire de Geneviève pour étudier la pertinence du type promu par Lamartine, pour examiner l'immersion de ce personnage idéalisé dans un monde concret et pour finalement mettre en cause un fonctionnement romanesque fondé sur des personnages préconçus. Ainsi le rapport de Félicité aux oiseaux et en particulier à son perroquet, s'inspire-t-il de la fascination et de l'affection de Reine Garde et de Geneviève pour les chardonnerets. Ce goût simple, prêté aux femmes de classe populaire, est repris par Flaubert à Lamartine. Flaubert a travaillé l'image du perroquet dans un sens réaliste, montrant notamment sa matérialité à travers la dégradation de l'oiseau empaillé chéri par Félicité :

Bien qu'il ne fût pas un cadavre, les vers le dévoraient ; une de ses ailes était cassée, l'étope lui sortait du ventre. Mais, aveugle à présent, elle le baisa au front, et le gardait contre sa joue. La Simonne le reprit, pour le mettre sur le reposoir.³¹

Il ne s'agit cependant pas de souiller l'image lamartinienne en en prenant le pur contre-pied. La dégradation physique de Loulou sert au contraire le sublime ambigu du récit, puisqu'elle suit celle de sa maîtresse moribonde et met en évidence l'affection sans bornes, inconditionnelle et peu dégoûtée de ce *cœur simple*. Flaubert localise le sublime dans les détails matériels et réalistes de sa manifestation, là où Lamartine en appelait à l'idéalisation abstraite et aux images dégagées de leurs manifestations terrestres.

²⁸ Sur le rapport au type comme déterminant générique, voir chapitre 2.

²⁹ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre II, p. 43.

³⁰ Dan Sperber et Deirdre Wilson, « On verbal irony », *Lingua*, n° 87 (1-2), 1992, p. 53-76, et « Les ironies comme mentions », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

³¹ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre IV, p. 89.

Alison Fairlie compare également les plaintes de Félicité affectée par la mort de son neveu et celles de Geneviève qui perd son fiancé³² : alors que Félicité répète « Pauvre petit gars ! pauvre petit gars ! »³³, Geneviève, elle, s'écrie :

Ô mon bon ange ! couvrez-moi de vos ailes et rendez-moi invisible, et dérobez ma misère et mon humiliation à celle qui jouit justement de la richesse, et la bonne renommée et du bonheur que j'ai eus sous la main, et que j'ai perdus en trahissant Cyprien.³⁴

Là où Flaubert donne à entendre sous un nouveau jour la tragédie banale d'une femme réelle, Lamartine prête sa verve à son héroïne pour la doter de toutes les qualités que mérite un exemple. Donc si l'un cherche à surprendre le beau dans le médiocre, l'autre rédime le médiocre en créant le beau idéal.

Les deux démarches s'opposent moins qu'il n'y paraît et que le projetait Flaubert. Alison Fairlie souligne entre autres exemples que :

le Flaubert qui évoquera avec tant de netteté les objets hétéroclites si chargés de souvenirs dans la chambre de Félicité aurait fort bien pu se réjouir devant les trésors du « coffre de bois » de Geneviève, y compris un « beau chapelet en noix de cerises, sculpté à jour par un chartreux ».³⁵

Elle suggère ainsi que le sens du baroque ou du kitsch dont Flaubert a usé pour construire en Félicité une figure à la fois pathétique et sublime se trouve déjà à l'état de suggestion dans *Geneviève*. En réfutant le type idéal mobilisé par Lamartine, Flaubert hérite également de cette intuition du maître romantique, qui attribue aux pratiques culturelles populaires les marques d'une affection naïve quoique sincère.

Flaubert pousse plus avant cette représentation notamment grâce à l'image bigarrée et exotique du perroquet, figure *atypique* par excellence. Il y donne à lire la possibilité pour le conte de créer ses propres images, en se dégageant des images héritées. La construction de l'image du perroquet refléterait la construction du personnage de Félicité et instruirait finalement sur la poétique narrative revendiquée par Flaubert. L'image du perroquet irradie ainsi dans tout le conte pour devenir celle d'un idéal multiforme propre au texte. Le perroquet sert par exemple de reflet au personnage de Félicité : d'une part, parce que le psittacisme de Félicité répétant « Pauvre petit gars ! Pauvre petit gars ! »³⁶ évoque la parole de l'animal ; d'autre part, parce que les paroles de Loulou résument la vie de Félicité : « Charmant garçon ! Serviteur, monsieur ! Je

³² Alison Fairlie « La contradiction créatrice, quelques remarques sur la genèse d'« Un cœur simple » », art. cit.

³³ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 58.

³⁴ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre CVII, p. 278.

³⁵ Alison Fairlie, art. cit., p. 222.

³⁶ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 58.

vous salue, Marie ! »³⁷. La correspondance si invraisemblable entre les deux êtres devient une ressemblance : « les grandes ailes du bonnet et les ailes de l'oiseau frémissaient ensemble. »³⁸, avant que le pourrissement de Loulou empaillé ne mime l'agonie de Félicité. Le perroquet joue le rôle d'image de la vie d'un cœur simple : ils partagent la répétition, l'étroitesse d'esprit, et la beauté d'une certaine bigarrure.

Or loin de répéter uniquement la figure de Félicité, Loulou sert également de reflet à la maîtresse, Madame Aubain. Tous deux reçoivent les soins dévoués de Félicité, et Loulou « aux coups de la sonnette, imitait Mme Aubain, — « Félicité ! la porte ! la porte ! » »³⁹ Symbole d'un langage figé, stéréotypé, il semble l'image atypique du type littéraire lui-même et de son mécanisme. Loulou souffre également des mêmes maux que M^{me} Aubain : « Il devint malade, ne pouvait plus parler ni manger. C'était sous sa langue une épaisseur, comme en ont les poules quelquefois. »⁴⁰ Quelques pages plus loin, la maîtresse succombe à la même affliction :

Au mois de mars 1853, elle fut prise d'une douleur dans la poitrine ; sa langue paraissait couverte de fumée, les sangsues ne calmèrent pas l'oppression ; et le neuvième soir elle expira, ayant juste soixante-douze ans.⁴¹

À l'imitation du langage succède une maladie de la langue, langue figée fatale à qui ne peut l'arracher. Le texte sème ainsi des indices d'un rapprochement entre parole figée et parole néfaste : faut-il y lire une suggestion de Flaubert quant à sa propre poétique narrative et son rapport aux types ?

C'est ce que suggère le fait que le perroquet devienne, au fur et à mesure du récit, l'image non d'un personnage ou de l'autre, mais l'allégorie d'une abstraction. Icône du Saint-Esprit, il fonctionne comme manifestation matérielle du sublime et du spirituel. Au catéchisme, Félicité se prend à aimer « les colombes à cause du Saint-Esprit. »⁴² L'amour des colombes laisse place à l'amour de Loulou, le perroquet, qui, empaillé, rejoint les objets de sa dévotion. Flaubert décrit un processus de symbolisation : « Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait plus vivant à ses yeux et intelligible. »⁴³ L'image repose sur une *association d'idées*, et permet à l'esprit simple de Félicité de se saisir d'une abstraction. Cette association frôle le sacrilège :

³⁷ *Ibid.*, chapitre IV, p. 71. Félicité, d'abord amoureuse de Théodore, devient la servante de Mme Aubain, et meurt dans une foi fervente.

³⁸ *Ibid.*, chapitre IV, p. 77.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, chapitre IV, p. 75.

⁴¹ *Ibid.*, chapitre IV, p. 85.

⁴² *Ibid.*, chapitre III, p. 47.

⁴³ *Ibid.*, chapitre IV, p. 83.

En l'enveloppant d'un regard d'angoisse, elle implorait le Saint-Esprit, et contracta l'habitude idolâtre de dire ses oraisons agenouillée devant le perroquet. Quelquefois, le soleil entrant par la lucarne frappait son œil de verre, et en faisait jaillir un grand rayon lumineux qui la mettait en extase.⁴⁴

L'œil de verre de Loulou diffracte la lumière à la manière d'un vitrail d'église, et le récit interroge ainsi la frontière qui sépare l'objet religieux reconnu par l'institution de l'objet idolâtre fabriqué par l'individu, donc la transitivité des icônes aux institutions. Il pense ainsi la possibilité de créer des images singulières, *ad hoc*, efficaces pour rendre concrète une abstraction sans être conventionnelles. La réflexion s'approche d'un travail de l'image romanesque. L'apothéose de Félicité à sa mort, qui « crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête »⁴⁵, prolonge cette réflexion au sujet de l'image jusque dans la conclusion du conte : la vision n'est plus ce que Félicité voit, mais ce qu'elle croit voir. Il ne s'agit plus de Loulou, mais d'« un perroquet », donc le comparant lui-même s'est abstrait du royaume des objets réels pour rejoindre le générique.

L'histoire de Félicité pourrait donc se lire comme celle d'une femme qui apprend à construire une image singulière. Le récit souligne d'abord sa naïveté dans son rapport aux images, en particulier son incapacité à établir un lien entre la carte et le territoire : « Elle se pencha sur sa carte ; ce réseau de lignes colorées fatiguait sa vue, sans lui rien apprendre ; et Bourais l'invitant à dire ce qui l'embarrassait, elle le pria de lui montrer la maison où demeurait Victor. »⁴⁶ Félicité ne comprend pas les images objectives, qui ne représentent rien pour elles, et en lesquelles elle ne voit pas ce qu'elle cherche. Elle se tourne alors vers des images subjectives, par elle chargées de sens : « [Le perroquet] occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité, car il venait d'Amérique ; et ce mot lui rappelait Victor »⁴⁷. Image choisie par Félicité pour rappeler Victor, il le rend plus sensible à la servante qu'une carte objective. Il reflète dans le récit les attitudes de la servante et de la maîtresse, mais occupe également l'imagination de Félicité, qui lui attribue la fonction d'un symbole. Lorsqu'à la mort du perroquet, Félicité le fait empailler, elle accomplit une étape supplémentaire dans la fabrication de l'image. L'image unique, singulière, prend pour elle un sens particulier : « Chaque matin, en s'éveillant, elle l'apercevait à la clarté de l'aube, et se rappelait alors les jours disparus, et d'insignifiantes actions jusqu'en leurs moindres détails, sans douleur, pleine de tranquillité. »⁴⁸ Le perroquet empaillé évoque non plus l'Amérique éloignée de Victor, mort désormais, mais un ensemble de souvenirs plus fugaces et plus abstraits. Il permet à Félicité un premier regard sur l'abstraction. Cette abstraction ne rejoint

⁴⁴ *Ibid.*, chapitre IV, p. 86-87.

⁴⁵ *Ibid.*, chapitre V, p. 95.

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre III, p. 57.

⁴⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 70.

⁴⁸ *Ibid.*, chapitre IV, p. 82.

d'ailleurs pas un idéal constitué *a priori*, comme les vertus morales prônées par Lamartine : l'idéal, comme son allégorie ornithologique, est également produit par le sujet Félicité pour correspondre à ses propres aspirations singulières, à ses souvenirs, à son cher neveu.

Le perroquet empaillé prend place dans la chambre de Félicité, qui a « l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar »⁴⁹, remplie d'objets donc d'images de toute sorte. Or ces objets sont hérités ou récupérés du foyer de Madame Aubain. S'ils sont collectionnés par Félicité, ils ne proviennent pas comme Loulou d'une fabrication entreprise par elle : « Toutes les vieilleries dont ne voulait plus Mme Aubain, elle les prenait pour sa chambre. »⁵⁰ Le perroquet est la première image construite, instituée, et emmagasinée par Félicité. Il la guide vers l'abstraction, la spiritualité, au point qu'à sa mort, Félicité peut même se dispenser de la présence physique de Loulou pour *croire voir* « un perroquet », le générique remplaçant l'objet matériel concret. La trajectoire de Félicité montre une éducation imagière, un apprentissage du fonctionnement des images, qui part de l'incompréhension face à l'image documentaire objective et la mène à la production d'allégories propres et singulières.

Cet apprentissage de Félicité peut-il être interprété comme analogue du rapport aux images d'Épinal littéraires que sont les types ? En un sens, le conte de Flaubert raconte bien l'histoire d'une servante qui est d'abord « comme une autre »⁵¹, « une femme en bois, fonctionnant de manière automatique »⁵², et qui s'écarte progressivement du type pour prendre, en particulier par son rapport baroque avec le perroquet Loulou, un caractère singulier : si Félicité prête à Loulou le rôle d'une icône, le personnage s'en trouve en retour, par l'originalité de la situation, marqué d'une singularité. À tout le moins, le récit n'a de cesse d'interroger le rapport aux emplois, types préconçus ou images conventionnelles, et d'en proposer le renouvellement. Le chardonneret de Lamartine changé en perroquet idolâtre a pris une bigarrure peu commune. Le récit redouble ainsi le contenu du récit : au plan de la fiction, Félicité apprend à fabriquer ses propres images ; la narration, quant à elle, abandonne le type utilisé comme allégorie par Lamartine et travaille le modèle hérité pour en tirer un objet singulier.

« Un cœur simple » se fonde donc sur la reprise d'éléments tirés de *Geneviève*, dont le conte retranche toute interprétation *a priori*, tout idéal et toute image allégorique, et opte pour un idéal neuf matérialisé par des icônes *ad hoc*. La bêtise de Félicité ne peut pas aller jusqu'au grotesque parce qu'elle se mêle à des éléments issus d'un stéréotype d'idéalisation, présent dans *Geneviève*. Et la mention de son grand cœur ne peut pas aller jusqu'à l'idéalisation, parce qu'elle

⁴⁹ *Ibid.*, chapitre IV, p. 81.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, chapitre II, p. 21.

⁵² *Ibid.*, chapitre I, p. 19.

est sans cesse ramenée à des détails triviaux ou bas. L'estompe des frontières entre le genre haut et le genre bas, entre la matière noble et l'ignoble, débouche sur la célébration de la construction individuelle d'images singulières plutôt qu'à la récupération d'idéaux et de matériaux propres au groupe, à l'époque, ou aux lettres.

La présence de la domestique, si elle marque le genre du récit, joue donc sur un échiquier qui va du type hérité au personnage singulier, de l'idéalisme au réalisme, de la description de sentiments abstraits à celle des biens matériels. Cet échiquier, particulièrement élargi et interrogé par le roman moderne, n'est pas sans lien avec une gamme de discours allant du conservatisme au modernisme, de la solidarité de groupe à un certain individualisme. Il importe alors de retracer le passage du type hérité à la construction de personnages nouveaux, eux-mêmes appelés à se calcifier en stéréotypes.

II Fonctions romanesques de la bonne

La servante constitue un thème romanesque présent au-delà des romans consacrés à l'une d'entre elles comme *Geneviève*, *Une servante d'autrefois*, *Germinie Lacerteux* ou « Un cœur simple ». Si la servante placée en position de protagoniste principale de l'action met en question le genre et le rapport au type, il faut examiner ce qu'elle apporte au texte y compris en position secondaire. Les apparitions subreptices du personnage la livrent également sous un jour plus spontané, et moins tributaire du travail de la forme du récit dans son ensemble. L'intérêt narratologique et documentaire que représente le personnage de domestique dans la perspective réaliste informe le déroulement du récit : la place du domestique dans le roman n'est plus strictement analogue de sa place dans la maison ou dans la société. Il faut s'intéresser à cette *place* qui leur est donnée dans le texte, c'est-à-dire à la fois au volume qu'elles occupent et à leurs fonctions narratives.

A/ De l'invisibilité à la thématization

Le monde bourgeois, objet privilégié du roman au XIX^e siècle, comporte et suppose des services assurés par des domestiques. Aussi le personnage, avant de devenir lui-même sujet de récit, apparaît-il d'abord de manière minimale comme figurant d'un décor dont il se distingue mal. Les domestiques apparaissent principalement sous la forme d'une présupposition, d'un

attendu du récit sur lequel celui-ci ne revient pas de manière analytique. Ainsi dans « La Maison Tellier » de Maupassant, lorsqu'arrive un client : « Il sonna, puis, lorsque parut la bonne : “ — Mon pardessus vite vite, et mon chapeau. ” »⁵³ Le travail de la bonne n'est pas décrit, puisqu'il fait partie d'un script partagé avec le lecteur. L'article défini suffit à le signaler, et désigne un personnage que le récit n'a pas introduit : il convoque l'évidence idéologique et historique du service domestique partagée par le lecteur. Il en va de même dans *Pot-Bouille* lorsque l'oncle Bachelard, au restaurant, passe force commandes pantagruéliques, « sans parler des vins, pour lesquels il faisait bouleverser la cave, réclamant des crus inconnus, n'estimant rien d'assez vieux, d'assez rare »⁵⁴ : sans être explicitement désignés par la phrase, les serveurs y agissent partout. Au cours d'une interaction entre Octave et sa voisine Valérie : « « il la vit se diriger vers un cordon de sonnette, en traînant ses jupes mal renouées. Mais elle désirait du thé, simplement ; et elle le commanda très léger et très chaud. »⁵⁵ Ni objet ni sujet, la domestique loge dans l'implicite et l'évidence de la phrase.

Cette évidence est abordée de différentes manières par le récit, qui croise ce service présumé avec la possibilité de traiter les individus soit en les incorporant au décor, soit comme des sujets. *Pot-Bouille* en procure de nombreux exemples, puisque à des scènes où les domestiques apparaissent comme des sujets parlants et agissants répondent des scènes, dans le monde bourgeois, où ils s'incorporent à la description des biens :

L'orchestre avait couvert les premiers apitoiements ; puis, on en souriait à cette heure, dans les étreintes plus libres des couples. Il faisait très chaud, la nuit s'avavançait. Des domestiques passaient des rafraîchissements.⁵⁶

Les domestiques, comme les rafraîchissements, constituent des éléments de décor englobés dans un tableau à l'imparfait qui nivelle les êtres et les choses, les actions « plus libres » et le service.

La présupposition n'imprègne cependant pas de la même manière les différents milieux sociaux que décrit Zola. Le texte, qui épouse le point de vue et le discours de ses différents personnages issus de milieux différents, joue de l'évidence plus ou moins forte du service. Ainsi, dans *Nana*, il compare le train de maison de la très dévote Sabine Muffat de celui de la cocotte. Au deuxième chapitre du roman, la comtesse reçoit : « La comtesse Sabine, cependant, avait sonné. Lorsque les visiteurs étaient peu nombreux, le mardi, on servait le thé dans le salon

⁵³ Guy de Maupassant, « La Maison Tellier », dans *La Maison Tellier*, Gallimard, coll. Folio classique, 1995 [1881], p. 59.

⁵⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre X, p. 225.

⁵⁵ *Ibid.*, chapitre IV, p. 101.

⁵⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 191.

même. »⁵⁷ Le travail des domestiques est partout présent, sans être formulé. Qui la comtesse a sonné relève de l'évidence, de même que le référent du « on », qui désigne à la fois l'ordre donné par la maîtresse de maison et son exécution par le personnel. Plus loin, le récit ajoute : « Comme il n'était guère venu que des intimes, les tasses et les assiettes de petits gâteaux circulaient familièrement »⁵⁸, c'est-à-dire de la main à la main entre convives par opposition à une réception moins intime où le service reviendrait au personnel. Le train de maison de la comtesse Muffat relève donc d'un code entièrement présupposée dans le terme « familièrement », qui tout à la fois indique le recours au personnel, et le tait.

L'hôtel de Nana prend à contrepied l'hôtel aristocratique, et la narration joue encore une fois de l'imitation du point de vue du personnage ; mais loin d'aller de soi, l'organisation du train de maison constitue l'événement romanesque. Le narrateur insiste sur les conditions matérielles de la vie de son personnage, qui repose à la fois sur les objets et sur les serviteurs. La falsification par Nana de son statut dépend de la manière dont elle dispose de son personnel pour servir sa propre ascension :

La grosse affaire fut de monter la maison. Nana avait bien Zoé, cette fille dévouée à sa fortune, qui depuis des mois attendait tranquillement ce brusque lancement, certaine de son flair. Maintenant, Zoé triomphait, maîtresse de l'hôtel, faisant sa pelote, tout en servant madame le plus honnêtement possible. Mais une femme de chambre ne suffisait plus. Il fallait un maître d'hôtel, un cocher, un concierge, une cuisinière. D'autre part il s'agissait d'installer les écuries. Alors, Labordette se rendit fort utile, en se chargeant des courses qui ennuyaient le comte. Il maquignonna l'achat des chevaux, il courut les carrossiers, guida les choix de la jeune femme, qu'on rencontrait à son bras chez les fournisseurs. Même Labordette amena les domestiques : Charles, un grand gaillard de cocher, qui sortait de chez le duc de Corbreuse ; Julien, un petit maître d'hôtel tout frisé, l'air souriant ; et un ménage, dont la femme, Victorine, était cuisinière, et dont l'homme, François, fut pris comme concierge et valet de pied. Ce dernier, en culotte courte, poudré, portant la livrée de Nana, bleu clair et galon d'argent, recevait les visiteurs dans le vestibule. C'était d'une tenue et d'une correction princières.⁵⁹

Le jugement final appartient à Nana, fière de son ascension, alors qu'il porte l'ironie du narrateur : la maison de Nana ne saurait être princière, précisément parce que l'aristocratie rend invisible son recours aux domestiques et l'organisation de la maison, alors qu'il s'agit pour la cocotte d'une « grosse affaire ». Nana embauche le cocher d'un duc, appelé par son prénom, signe qu'elle rend visible ce qui dans le grand monde demeure invisible.

La question du train de maison, dans ses aspects matériels, se trouve thématifiée dans l'hôtel de Nana, et reconduit celle de la réification du personnel telle qu'elle apparaissait aux

⁵⁷ Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre III, p. 94-95.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁹ *Ibid.*, chapitre X, p. 316.

courses :

Dès lors, Nana eut réellement sa maison montée. Le personnel était complet, à l'écurie, à l'office et dans la chambre de madame. Zoé organisait tout, sortait des complications les plus imprévues ; c'était machiné comme un théâtre, réglé comme une grande administration ; et cela fonctionnait avec une précision telle, que, pendant les premiers mois, il n'y eut pas de heurts ni de détraquements. Seulement, Madame donnait trop de mal à Zoé par des imprudences, des coups de tête, des bravades folles.⁶⁰

Le personnel s'assimile ici à un ensemble plus vaste, « *cela* fonctionnait », qui désigne à la fois le travail, les meubles, et la circulation de l'argent. Au sein de ce collectif se dégage le personnage de Zoé : la fonction traditionnelle de confidente et de conseillère est à la fois utilisée et outrepassée par la camériste de Nana, qui feint de s'y borner. Dotée d'intentions et de projets propres, elle prend d'abord la fonction d'un régisseur de théâtre, qui organise la mise en scène de sa maîtresse – plus loin le roman précise que « les trucs ne fonctionnaient plus. »⁶¹ Si Zoé coordonne les différents travaux domestiques, elle est personnellement chargée de la chambre de Nana, lieu central où se joue l'intrigue. Elle assure à partir de cette prérogative centrale le fonctionnement de l'hôtel de l'avenue de Villers. Lorsque celui-ci fonctionne bien, il n'y a « pas de heurts ni de détraquements », et le texte recourt à une ellipse, « pendant les premiers mois ». C'est d'un mauvais fonctionnement que dépend l'événement, c'est-à-dire la reprise du récit. Ce mauvais fonctionnement provient d'une interaction subtile entre Zoé et Nana : « Madame donnait trop de mal à Zoé, par des imprudences, des coups de tête, des bravades folles ». C'est la voix de Zoé, reconnaissable par le « Madame » désignant Nana, qui s'exprime à travers le discours indirect libre. Cela conduit à soupçonner cette causalité, et la mauvaise foi de Zoé, qui a tout à gagner d'un mauvais fonctionnement de l'hôtel. Les catastrophes qui s'y succèdent par la suite, et qui forment la matière du récit, proviennent notamment de cette habileté de Zoé à la mise en scène, non dans l'intérêt de sa maîtresse mais dans le sien propre. En maîtrisant les choses, Zoé maîtrise Nana qui se définit par elles. Ainsi l'imitation du mode de vie aristocratique se referme-t-elle contre la demi-mondaine : en accordant trop de singularité au personnel et en misant sur les objets qui constituent sa maison, domestiques compris, elle s'est mise en danger.

La domesticité joue comme personnage collectif un rôle d'indice de statut social : pour mieux décrire un personnage et son train de maison, le romancier soucieux de détail vrai n'omet pas d'en restituer l'importance et le fonctionnement. Et en même temps qu'il la décrit, il dialogue avec l'ambition dérisoire de représenter qui anime les parvenus : dans la réception qu'elle donne au troisième chapitre de *Pot-Bonille*, M^{me} Josserand, grande lectrice de *Jocelyn*, connaît le même

⁶⁰ *Ibid.*, chapitre X, p. 318-319.

⁶¹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 437.

traitement ironique. Comme le lui dit son époux au chapitre précédent :

— Avec huit mille francs, on peut faire beaucoup de choses, reprit-il. Vous vous plaignez toujours. Mais il fallait ne pas mettre la maison sur un pied supérieur à notre fortune. C'est votre maladie de recevoir et de rendre des visites, de prendre un jour, de donner du thé et des gâteaux...⁶²

Comme Nana, M. Josserand rend manifeste dans le roman l'hypocrisie et la contradiction entre le discours moral des élites du Second Empire, et leurs pratiques. Si la cocotte incarne leurs vices, elle révèle aussi ce qui se tait ailleurs. En thématissant les questions du train de maison, du nombre et du coût des domestiques, de l'embauche et de la débauche du personnel, le personnage met au jour les conditions matérielles de la fête impériale, autrement invisibles. Ce faisant, le travail romanesque de révélation des attendus et présuppositions du discours des élites en constitue également une critique.

B/ Un outil de diversification de la représentation

La domestique habite une partie de l'espace social complexe. Elle appartient à la classe laborieuse, mais vit parmi les bourgeois, double appartenance qui suscite des stratégies de représentation diverses. Chez Nana, les domestiques sont si nombreux qu'ils forment une seconde société au sein de la maison :

La cuisine se passionnait, tous les fournisseurs étaient mis au courant, c'étaient des commérages de trois et quatre heures, Madame déshabillée, épluchée, racontée, avec l'acharnement d'une domesticité oisive, qui crevait de bien-être. Seul Julien, le maître d'hôtel, affectait de défendre Madame : tout de même, elle était chic ; et quand les autres l'accusaient de coucher avec elle, il riait d'un air fat, ce qui mettait la cuisinière hors d'elle, car elle aurait voulu être un homme pour cracher sur le derrière de ces femmes, tant ça l'aurait dégoûtée.⁶³

Cette scène de cuisine développe ce qui était annoncé une page plus tôt : « les domestiques en arrivaient à rire entre eux des embarras de la bourgeoisie »⁶⁴. L'hôtel particulier de Nana comporte une société dans la société, une maison dans la maison, et Zola peut, deux ans avant *Pot-Bouille*, décrire à l'intérieur d'un même lieu les façons de vivre et de parler de plusieurs classes sociales. Les domestiques, désignés par métonymie comme « la cuisine », font corps avec la maison. Ils jouent le rôle de transition entre le décor et l'avant-scène ; en s'animant, ce décor

⁶² Émile Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II, p. 54.

⁶³ Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 420-421.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 419.

permet également d'ouvrir le champ sociologique abordé par le roman. Sur le plan poétique, ils forment un contrepoint aux personnages bourgeois, en apportant un regard et une action qui se jouent en d'autres lieux. À la cuisine, c'est « Madame déshabillée, épluchée » qui est réifiée.

De la même manière, le parcours de Germinie offre aux Goncourt de décrire le bal populaire de la Boule Noire, la barrière de Clignancourt, la maternité clandestine, les guinguettes de la Marne et autres lieux qui forment tout un documentaire sur le Paris populaire. Les lieux sont d'ailleurs introduits avec la précaution qui sied à l'exotisme :

C'était bal à la *Boule-Noire*, un jeudi. On dansait.

La salle avait le caractère moderne des lieux de plaisir du peuple. Elle était éclatante d'une richesse fausse et d'un luxe pauvre.⁶⁵

La salle est marquée par le manque, le défaut par rapport aux lieux de plaisir bourgeois, qui demeurent la norme présumée. Le roman emmène son public dans un lieu excentré du Paris haussmannien qui échappe autrement à son regard. Le contraste avec le petit appartement de Mademoiselle de Varandeuil, la maîtresse de Germinie, révèle l'écart qui distingue l'aristocrate désargentée de la classe laborieuse. Le personnage de domestique permet donc à la fois de mieux entrer dans le foyer bourgeois, son univers de travail, en l'abordant du côté des choses et des biens matériels, et d'en sortir, de montrer toute une sociabilité populaire, et de souligner l'écart qui sépare des classes pourtant réunies sous un même toit. À ce titre, sa valeur poétique pour la construction et la variété de l'intrigue recoupe son ambition d'outil d'exploration sociologique.

Zola utilise également la domestique comme moyen d'ouvrir le roman sur un autre espace, ou une autre narration :

Nana roulait des cigarettes, qu'elle fumait en se dandinant, renversée sur sa chaise. Et, comme Zoé était restée là, adossée contre le buffet, les mains ballantes, on en vint à écouter son histoire. Elle se disait fille d'une sage-femme de Bercy, qui avait fait de mauvaises affaires. D'abord, elle était entrée chez un dentiste, puis chez un courtier d'assurances ; mais ça ne lui allait pas ; et elle énumérait ensuite, avec une pointe d'orgueil, les dames où elle avait servi comme femme de chambre. Zoé parlait de ces dames en personne qui avait tenu leur fortune dans sa main. Bien sûr que plus d'une, sans elle, aurait eu de drôles d'histoires. Ainsi, un jour que M^{me} Blanche était avec M. Octave, voilà le vieux qui arrive ; que fait Zoé ? Elle feint de tomber en traversant le salon, le vieux se précipite, court lui chercher un verre d'eau à la cuisine, et M. Octave s'échappe.⁶⁶

Le discours indirect libre trouble l'instance énonciative : les faits de langue imputables à Zoé (« les dames où elle avait servi ») sont récupérés, intégrés par la voix liante du narrateur. Se pose

⁶⁵ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XVI, p. 123. Sur la circulation de Germinie dans Paris, voir le chapitre 8.

⁶⁶ Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre II, p. 60.

ainsi, plus généralement que dans son rapport à Nana, le problème de l'autorité : quelle voix est légitime ? qui peut légitimement faire autorité, dans le foyer, et dans le roman ? Ailleurs, les vices de Zoé et de Nana seront dénoncés, mais par une voix narratrice qui s'est rapprochée de la leur.

Apparaît ainsi un lien direct entre polyphonie et dialogisme. La domestique est effectivement vectrice d'une voix différente, qui résonne dans le roman par contraste ou par complémentarité avec celle du maître, ou celle de l'auteur ; mais elle s'intègre également progressivement au texte, éventuellement à l'insu du scripteur, de sorte qu'elle ne peut plus toujours être clairement isolée. Le roman qui convoque et questionne la voix de la domestique ne peut alors que dialoguer avec ses représentations, ses jugements, et les prendre en compte.

Incidentement, la modernité romanesque s'inscrit contre l'individualisme moral promu par le XVIII^e siècle et l'héroïsme romantique, qui faisaient de la volonté du personnage le principe de son action. L'idée plus moderne d'une étiologie diffuse, complexe, souligne l'origine dissimulée ou inconsciente des événements. Lorsque Nana pour se désennuyer demande à Zoé de raconter son histoire, le roman éclaire soudain un pan du récit demeuré dans l'ombre, et un roman possible avec toute une série de causes et de mécanismes propres, une autre hérédité placée dans d'autres milieux. L'ambition de Zoé, construite dans cette vie ici révélée, ne sera pas sans conséquences dans la vie de sa maîtresse : le pouvoir accordé à la domestique par le biais des préoccupations matérielles de Nana évolue au cours du roman, en fonction des différentes maisons qu'occupe la maîtresse, de ses différents amants, ou des difficultés qu'elle rencontre. Dès sa première apparition, au chapitre II, Zoé use de l'accès à sa maîtresse :

« D'ailleurs, déclara [Nana], j'en ai assez. Je ne recevrai pas. Allez dire que vous ne m'attendez plus.
— Madame réfléchira, Madame recevra M. Steiner », murmura Zoé sans bouger, d'un air grave, fâchée de voir sa maîtresse sur le point de faire encore une bêtise.⁶⁷

Zoé utilise la forme la plus atténuée, la troisième personne et le futur, pour adresser à Nana ce qui est bien un ordre, auquel Nana obéira d'ailleurs. Zoé devient au cours du roman un véritable personnage, qui se détache du décor dans la mesure où elle est dotée de projets propres, mais qui demeure occulte, voire d'autant plus menaçante qu'elle commande à la manière discrète d'une éminence grise et non ouvertement.

Le rôle de la bonne se constitue donc autour de l'intention de lever le voile sur les causes matérielles occultes du mode de vie décrit, sur le déterminisme matériel qui engage, à rebours, un pouvoir sur les objets. L'idée scientifique des causes invisibles et pourtant accessibles au regard scientifique s'en trouve confortée : comme les microbes ou les climats, les mécanismes invisibles

⁶⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 68.

du monde social sont à la fois présents et absents, et il s'agit de les porter au jour. Si l'homme du XVIII^e siècle s'appuyait sur sa volonté, le sujet du XIX^e siècle contrôle de moins en moins son propre destin et, par métonymie, sa propre maison. C'est la notion que la domestique se charge d'importer dans la réflexion romanesque.

C/ Point de vue contre point de vue

Les domestiques jouent le double rôle d'objets et de sujets. Objets de décoration voire de *decorum*, ils sont objets de discours en particulier de la part des maîtres. En les arrachant à l'arrière-plan, le roman en tire des personnages qui, sujets de leurs propres actions, tiennent en retour sur leurs maîtres un discours.

Une vie de Maupassant fournit un exemple de cette construction. Deux discours antithétiques de maîtres s'y affrontent, en particulier au sujet des bonnes, avant qu'une d'entre elles n'apporte son propre jugement sur l'ordre social. Le roman s'ouvre sur le conflit entre deux visions qui figurent un certain état de l'aristocratie des années 1820, époque où se déroule le roman. Le père de Jeanne figure le type même du philosophe éclairé issu du XVIII^e siècle :

Le baron Simon-Jacques Le Perthuis des Vauds était un gentilhomme de l'autre siècle, maniaque et bon. Disciple enthousiaste de J.-J. Rousseau, il avait des tendresses d'amant pour la nature, les champs, les bois, les bêtes.⁶⁸

La référence à Rousseau est déterminante dans le portrait de ce personnage, ancré dans le siècle des Lumières et de la fin de la monarchie. Le baron et sa femme sont déistes, « à genoux devant une espèce de dieu panthéiste »⁶⁹ ; ils vivent une amitié conjugale qui admet avec bonhomie les infidélités, de part et d'autre. La description de leur vie se réfère constamment à *La Nouvelle Héloïse*, en particulier dans la générosité qui les lie aux fermiers et aux pêcheurs de Normandie : ils cèdent à Rosalie leur bonne une ferme de vingt mille francs pour prix de son infortune. « Cette facilité de donner était du reste un des grands bonheurs de leur vie; et ils s'entendaient sur ce point d'une façon superbe et touchante. »⁷⁰ Le baron traite familièrement « les paysans dont il était l'ami. »⁷¹ Jeanne descend donc d'une aristocratie idéalisée, proche de celle que décrit Lamartine, consciente de ses devoirs, et son domaine, « les Peuples », a tout d'un nouveau Clarens. Son mariage est d'ailleurs l'occasion d'une danse villageoise qui rappelle la quatrième partie de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, où l'héroïne danse avec ses serviteurs : les relations iréniques

⁶⁸ Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, chapitre I, p. 28.

⁶⁹ *Ibid.*, chapitre X, p. 204.

⁷⁰ *Ibid.*, chapitre I, p. 33.

⁷¹ *Ibid.*, chapitre X, p. 204.

entre les classes achèvent de représenter un fonctionnement social idéal.

Ce fonctionnement typique est perturbé par l'irruption du personnage de Julien, le mauvais époux, support d'un discours contraire. Avare et arriviste, il n'a d'autre souci que de frayer avec la meilleure aristocratie normande. Il se montre tracassier avec ses fermiers, et leur impose de lui fournir des chevaux. Il reproche à sa belle-famille d'être dispendieuse. Très attaché aux états sociaux, et aux privilèges dont il jouit, il approuve l'action de l'abbé Tolbiac, qui prône le rapprochement du trône et de l'autel : « L'église et le château se donnant la main, la chaumière nous craindra et nous obéira »⁷². Ses propres infidélités conjugales ne sont guère le fruit d'un contrat souple, mais d'une tromperie ; sa concupiscence s'appuie tantôt sur l'abus de pouvoir (avec la bonne Rosalie), tantôt sur l'ambition sociale (avec la comtesse de Fourville). Le personnage prend donc point par point le contrepied de la famille Le Perthuis, incarnant ce parti de l'ordre de province, les ultras de la Restauration qui portent la réprobation du récit : la crispation sur l'ordre, sur la domination et la naissance, le contraste entre la noblesse revendiquée de Julien et son caractère vil portraiturent les légitimistes comme aigris, incapables de raison et méprisés par l'histoire.

Le conflit de valeurs entre ces deux visions de la société joue comme moteur de toute la première moitié de l'intrigue. Or il se manifeste chaque fois dans le rapport aux domestiques, c'est-à-dire aux inférieurs sociaux, qui révèlent l'idée que chacun se fait de sa place dans la société et dans la nature. Le premier de ces conflits a pour sujet Marius : le petit vacher devenu valet de pied est roué de coup par Julien. Le baron intervient :

« Avez-vous bientôt fini de frapper cet enfant? »
Julien, stupéfait, se retourna : « Vous ne voyez donc pas dans quel état le
bougre a mis sa livrée? »⁷³

Les deux désignations de Marius, « cet enfant » et « le bougre », révèlent deux rapports au domestique : l'un paternaliste et protecteur, l'autre injurieux et dominateur. L'un s'avère soucieux des gens, l'autre des choses possédées, ici la livrée. L'aristocratie de province d'après 1815, et qu'incarne Julien, adopte les valeurs comptables de la bourgeoisie.

Le conflit ressurgit au sujet de Rosalie, bonne de la famille et sœur de lait de Jeanne, selon le modèle aristocratique. La situation de Rosalie ajoute à celle de Marius la question complexe de la féminité et de la maternité, puisque Julien le maître est également le père de son enfant. Le baron lui offre en dot une ferme, ce qui contrarie l'avarice de Julien :

⁷² *Ibid.*, chapitre X, p. 201.

⁷³ *Ibid.*, chapitre VI, p. 119.

Le baron suffoquait, ne trouvait rien à répondre. Il finit par éclater, tapant du pied, criant : « Songez à ce que vous dites, c'est révoltant, à la fin. À qui la faute, s'il a fallu doter cette fille mère ? À qui cet enfant ? vous auriez voulu l'abandonner maintenant ! »

Julien, étonné de la violence du baron, le considérait fixement. Il reprit d'un ton plus posé : « Mais quinze cents francs suffisaient bien. Elles en ont toutes, des enfants, avant de se marier. Que ce soit à l'un ou à l'autre, ça n'y change rien, par exemple. Au lieu qu'en donnant une de vos fermes d'une valeur de vingt mille francs, outre le préjudice que vous nous portez, c'est dire à tout le monde ce qui est arrivé ; vous auriez dû, au moins, songer à notre nom et à notre situation. »⁷⁴

Le dialogue révèle le souci bourgeois de la négociation qui anime Julien, sa préoccupation du rang et des apparences sociales, et la médiation des rapports humains par les rapports matériels. S'affrontent en outre une parole humaniste, soucieuse des individus, de « cette fille mère », Rosalie, et une autre qui les totalise en ne les abordant que sous l'angle de leur état : « *elles* en ont *toutes* », « que ce soit à *l'un ou à l'autre* ».

Si le baron se laisse tenter par l'amoralité de Julien par solidarité masculine, et si Julien s'efface devant l'autorité de son beau-père, le véritable enjeu pour le roman de cette bataille réside dans le parcours de Jeanne : l'héroïne navigue d'une dépendance à ses parents vers une dépendance à son époux, d'une conviction à l'autre, un temps séduite par la morale rigoureuse de l'abbé Tolbiac. Cette série d'apprentissages s'achève dans sa réconciliation avec Rosalie. Les deux femmes ne sont plus montrées sous l'angle de leur rapport hiérarchique, mais sous celui de leur amitié de sœurs de lait et de camarades d'infortune. Rosalie quitte le rôle passif de bonne abusée par le maître de maison : en véritable *deus ex machina*, elle recueille une Jeanne abandonnée de tous, et dirige la maison d'une main de fer. D'un tempérament marqué, elle la force à agir, et coupe court à ses lamentations :

[Jeanne] répétait à tout moment : « C'est moi qui n'ai pas eu de chance dans la vie. » Alors Rosalie s'écriait : « Qu'est-ce que vous diriez donc s'il vous fallait travailler pour avoir du pain, si vous étiez obligée de vous lever tous les jours à six heures du matin pour aller en journée ! Il y en a bien qui sont obligées de faire ça, pourtant, et, quand elles deviennent trop vieilles, elles meurent de misère ! »

Jeanne répondait : « Songe donc que je suis toute seule, que mon fils m'a abandonnée. » Et Rosalie alors se fâchait furieusement : « En voilà une affaire ! Eh bien ! et les enfants qui sont au service militaire ! et ceux qui vont s'établir en Amérique. »⁷⁵

Rosalie résout le conflit de valeurs du roman en renvoyant dos à dos les idées d'aristocrates du XVIII^e siècle, et celles de 1830. Rosalie n'est plus la servante soumise au maternalisme de la maîtresse. Elle lui fait des remontrances, lui parle d'égale à égale, et introduit un discours critique

⁷⁴ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 158-159.

⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 269.

à l'égard des classes dominantes. Nous ne sommes plus à Clarens : le scrupule d'économie de Rosalie tranche avec les habitudes du baron, et cette nouvelle maîtresse de maison se soucie bien plus de travail et d'économies que d'horticulture et d'idées rousseauistes. Et simultanément, elle réfute le discours cruel et dominateur de Julien, en comparant la vie de sa maîtresse à celles des ouvrières agricoles placées sur une même échelle de valeurs. Le discours de Rosalie n'est plus un discours de classes hiérarchisées, mais la célébration du travail et des vertus individuelles, presque un discours républicain. D'ailleurs, c'est la première fois qu'un personnage du roman a explicitement conscience du monde qui l'entoure, des conditions de vie de ses pairs, paysannes ou militaires, de l'histoire qui passe : tout jusqu'alors se déroulait dans l'abstraction d'une Normandie immuable. Seule Rosalie ne vit pas dans l'abstraction du type, mais dans un monde concret fait de déterminismes multiples. Aussi Rosalie prévient-elle le roman de verser dans l'esthétique du roman sentimental, en relativisant les malheurs de sa maîtresse : au moment où Jeanne n'apparaît plus que comme perdue de larmes, Rosalie est seule capable d'agir, donc d'ouvrir sur des possibles romanesques. À la morale à la fois pratique et nuancée de Rosalie sont confiés les derniers mots du livre : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. »⁷⁶ À mi-chemin entre l'apophtegme immémorial, et la platitude normande, cette moralité constitue selon André Fermigier, dans la préface qu'il a donnée au roman,

l'expression d'une sagesse populaire qui conclut opportunément le livre, peut-être parce qu'elle est la seule vraie devant le néant des choses, et aussi parce qu'il convient de ne pas complètement décourager les lecteurs et les lectrices.⁷⁷

Conclusion rassurante et relativisant les malheurs dans lesquels Maupassant a plongé son personnage, la phrase de Rosalie n'en illustre pas moins le triomphe de la solidarité de sexe sur la solidarité de classe. Elle combat la place de la naissance dans la définition des rapports sociaux, puisque c'est Rosalie qui conseille sa maîtresse désormais⁷⁸. Tout semble encore à construire, et si Rosalie secoue la passivité de l'aristocratie normande, elle n'a pas pour autant gagné son statut d'héroïne. Il reste que c'est dans le rapport aux domestiques que se joue l'évolution d'un conflit, qui a cours tout au long du XIX^e siècle : celui d'une aristocratie éclairée mais frivole contre la génération suivante, celle des aristocrates inquiets, embourgeoisés et cupides, qui laissera la place aux hommes d'affaires et aux économes, qu'ils soient sans talents comme Paul ou exemplaires comme Rosalie.

⁷⁶ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 278.

⁷⁷ André Fermigier, préface à *Une vie*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁸ Sur la subordination de Jeanne à Rosalie, voir chapitre 4.

D/ *Pot-Bouille* ou la voix du consensus

La cohabitation des classes sociales dans *Pot-Bouille* permet à Zola non seulement de montrer les relations entre maîtres et domestiques, mais de livrer le point de vue de chaque groupe sur l'autre et sur l'ensemble des habitants de la maison. Ce faisant, il sort du fonctionnement narratif fondé sur le devenir d'un personnage principal, et utilise Octave Mouret pour accéder aux points de vue de chacun sur chacun. Le travail du point de vue s'appuie particulièrement sur le discours indirect libre, qui épouse non seulement le regard mais également la parole, le vocabulaire, et à proprement parler le *discours* des personnages : la narration et la subjectivité d'un personnage s'y confondent. Octave, qui circule à travers les espaces, recueille ces différents discours et justifie les transitions d'un point de vue à l'autre. Ainsi au cours d'une soirée, il pénètre avec un de ses amis dans un salon bourgeois :

Ils entrèrent ensemble. Justement, ces dames causaient de leurs domestiques, et elles se passionnaient, au point qu'elles ne les virent pas d'abord. Toutes approuvaient, d'un air de complaisance, Mme Duveyrier qui expliquait, embarrassée, pourquoi elle gardait Clémence et Hippolyte : lui, était brutal, mais elle, habillait si bien, qu'on fermait volontiers les yeux sur le reste. Valérie et Berthe ne pouvaient décidément trouver une fille convenable ; elles y renonçaient, elles épuisaient les bureaux de placement, dont le personnel gâté traversait leurs cuisines au galop.⁷⁹

Qu'Octave et son camarade soient d'abord inaperçus accrédite l'entre-soi de la discussion des dames, qui livre crûment et sans formalité les sentiments ambivalents qu'elles portent à leurs domestiques. Ce discours collectif est porté indistinctement par « ces dames » : le personnage se fond dans un groupe qui porte un point de vue sur un autre groupe, et ne se singularise plus entièrement comme individu.

Zola pousse plus loin le travail de dévoilement en apportant une ironie sur ce discours par le biais de la répartition de l'information. La discussion de « ces dames » mène en effet au discours de Gasparine sur la bonne des Campardon, Lisa. Or, en recourant à un narrateur omniscient, Zola a plus haut décrit très explicitement la relation sexuelle qui unit la bonne à la jeune fille des Campardon, Angèle. Aussi introduit-il un jeu de dérision puisque la connaissance du lecteur est supérieure à celle du personnage :

Quant à l'autre Mme Campardon, elle comblait Lisa d'éloges : une perle, aucun reproche à lui faire, enfin une de ces bonnes méritantes auxquelles on donne des prix.

⁷⁹ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 431.

— Maintenant, elle est de la famille, dit-elle. Notre petite Angèle suit des cours à l'Hôtel de ville, et c'est Lisa qui l'accompagne... Oh ! elles pourraient bien rester ensemble des journées dehors, nous ne sommes pas inquiets.⁸⁰

La confiance de Gasparine aux dames de la maison a toutes les raisons d'être sincère, puisque le récit a construit les conditions de la véracité du personnage. En revanche, il révèle l'étendue de la duperie dont elle est l'objet, grâce à la partialité de la focalisation interne : la maîtresse en voit moins que le lecteur, en sait moins, et subit donc l'ironie du récit.

À rebours, les bonnes portent elles aussi un regard sur leurs maîtres, ce en quoi *Pot-bouille* se distingue d'autres descriptions de maisons bourgeoises comme *Le Père Goriot*. L'instance narratrice transite d'un point de vue à l'autre :

M^{me} Duveyrier, le matin même, avait donné à Julie ses huit jours : sans doute, elle ne disait rien contre la cuisine de cette fille ; seulement, la bonne conduite passait avant tout à ses yeux. La vérité était que, prévenue par le docteur Juillerat, inquiète pour la santé de son fils dont elle tolérait les farces chez elle, afin de les mieux surveiller, elle avait eu une explication avec Julie, malade depuis quelques temps ; et celle-ci, en cuisinière distinguée, dont le genre n'était pas de se quereller chez les maîtres, avait accepté ses huit jours, dédaignant même de répondre que, si elle se conduisait mal, elle ne souffrirait tout de même pas ce qu'elle souffrait, sans la malpropreté de M. Gustave, le fils de madame.⁸¹

La narration épouse d'abord le point de vue, le vocabulaire, et le discours de la maîtresse sur Julie, puis, sans solution de continuité, ceux de Julie sur la situation. Or si, d'un côté, il prétend qu'au plan référentiel les paroles de M^{me} Duveyrier ont bien été formulées à Julie, la réponse de celle-ci n'a en revanche pas été prononcée. Le texte, parce qu'il a accès aux pensées des deux personnages, crée un dialogue qui oppose la maîtresse et la bonne et les place narrativement sur un pied d'égalité, là où le roman reconnaît simultanément l'impossibilité de ce dialogue puisque la cuisinière n'est pas censée répondre.

La symétrie des situations et des discours ne saurait être complète, puisque d'une part les bonnes n'ont pas le même accès à la parole que leurs maîtresses, mais que d'autre part, les maîtresses en savent moins que leurs employées. À cet égard, et en construisant la particularité du point de vue des bonnes, le roman reconduit le rapport de force entre maîtresses et domestiques. Les bonnes en savent davantage sur leurs maîtres que leurs maîtres n'en savent sur elles. Cela tient en premier lieu à ce que les grands événements de la maison sont ceux des familles bourgeoises, qui occupent le plus d'espace dans la maison. Les bonnes, introduites dans l'espace bourgeois, s'y trouvent spectatrices de la vie de leurs maîtres, et dépendent de leur

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 433-434.

temporalité. C'est le cas au cours de la descente du corps du propriétaire, M. Vabre, que le groupe des bonnes observe collectivement :

Brusquement, les bonnes surent qu'on avait descendu le corps. Aussi, c'était bête, d'être resté dans cette rue à contempler le drap ! Elles rentrèrent vite ; et le corps, en effet, sortait du vestibule, porté par quatre hommes. (...) Seule, la petite Louise, qui avait filé derrière M^{me} Juzeur, se haussait sur les pieds, les yeux ronds, dans une solennité blême. (...)

— Le v'là parti sans toucher ses quittances ! murmura Lisa, avec la blague haineuse d'une fille de Paris contre les propriétaires.⁸²

Comme pour la discussion des maîtresses, le discours indirect libre puis le discours direct font entendre la voix des bonnes et leur point de vue irrespectueux sur l'enterrement. Leur regard résulte d'une construction : l'effort de Louise pour apercevoir le rituel traduit leur curiosité à l'égard des maîtres, la recherche de l'information. Cette curiosité est décrite à plusieurs reprises, comme lors de la scène violente qui oppose la bonne Rachel à ses maîtres : « Cependant, toutes les bonnes étaient sorties sur les paliers de leurs cuisines. Elles se penchaient, elles ne perdaient pas une parole ; mais elles-mêmes restaient saisies de la violence de Rachel. »⁸³ Or cette construction du regard et du dialogue porte systématiquement sur les événements qui rythment la vie des bourgeois.

Les bonnes, animées d'une perpétuelle curiosité, peuvent aussi bien recevoir l'information malgré elles, du seul fait de leur présence dans l'appartement. C'est ce que fait remarquer Hortense Jossierand à sa mère : « on vous entend du fond de la cuisine. La bonne se tord... »⁸⁴ Curieuses d'entendre, et d'assister à la vie de leurs maîtres, les bonnes en constituent également de cruelles spectatrices, ce qui les fait redouter des maîtres. Ceux-ci peuvent être gênés, voire privés d'intimité par ce regard permanent de domestiques dont ils ne savent que trop qu'elles possèdent leur propre point de vue. C'est ce qui cause la panique de Clotilde Duveyrier, lorsqu'elle découvre que son mari s'est tiré un coup de pistolet aux toilettes :

Le pis était que Clémence et Hippolyte arrivaient, au coup de sonnette. Elle leur parla bien d'abord d'un accident : monsieur venait de choir sur le menton ; puis elle dut abandonner cette fable, car le domestique, en allant essuyer le siège ensanglanté, avait trouvé le revolver, tombé derrière le petit balai.⁸⁵

Le récit construit, par le point de vue de Clotilde, l'impossibilité de mentir aux domestiques et la transparence à laquelle les maîtres sont contraints. La maîtresse n'a d'ailleurs d'autre recours que d'éloigner Clémence et Hippolyte :

⁸² *Ibid.*, chapitre IX, p. 258.

⁸³ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 414.

⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 386.

⁸⁵ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 409.

Alors, Clotilde, pour se débarrasser des domestiques qui n'étaient plus utiles, et dont les yeux grands ouverts la gênaient, murmura, en s'essuyant les yeux :
— Allez dans le salon, avec M. l'abbé... Il a quelque chose à vous dire.⁸⁶

Plus tôt dans le roman, Clotilde Duveyrier a recours à une autre stratégie pour préserver son intimité : « Elle ne parlait plus, de peur d'en trop dire en présence des bonnes. »⁸⁷ Le roman construit ainsi, en plusieurs épisodes, l'idée que dans la cohabitation entre maîtres et serviteurs, c'est l'intimité des maîtres qui est menacée, parce que ce sont les domestiques qui font intrusion dans l'espace bourgeois et qui en sont des spectateurs malveillants. La présence, au sein du roman, du point de vue des domestiques sur les maîtres accrédite la crainte des personnages bourgeois d'être espionnés et jugés par leur personnel.

Les bonnes, elles, parviennent à préserver si ce n'est leur espace, à plusieurs reprises visité par Octave, Trublot, ou M^{me} Josserand, du moins des secrets : le chapitre XVIII raconte ainsi comment la bonne des Josserand Adèle accouche dans la nuit et abandonne sa fille à l'insu de ses maîtres et des autres bonnes. Cette capacité à se garantir contre l'observation des maîtres, qui ignorent les vices de Lisa comme la grossesse d'Adèle, leur position de spectatrices contraintes, ainsi que leur extériorité par rapport aux intérêts et au discours des maîtres accordent aux bonnes un point de vue privilégié sur le monde bourgeois. L'idée du point de vue privilégié qu'offre le service est explicitement défendue au sein du roman par M. Gourd, qui affirme à Octave : « Allez, monsieur, quand on fait un ménage, on sait vite si l'on a affaire à quelqu'un de propre. »⁸⁸ Le point de vue d'Octave, qui circule entre les états sociaux, partage ce privilège, puisque n'appartenant pas encore au monde bourgeois, le jeune homme garde une certaine lucidité qui lui fait apercevoir le vice de Lisa et ses stratagèmes : « Une fille intelligente décidément, cette coureuse aux paupières bleues ! »⁸⁹ Ce faisant, Octave met également en évidence l'aveuglement de la bourgeoisie incapable de déceler les signes pourtant visibles de l'hypocrisie des domestiques.

Le roman exploite la position privilégiée du personnel et lui attribue un discours empreint de réprobation morale sur la bourgeoisie. La circulation des domestiques entre les classes sociales favorise ainsi une comparaison entre les mœurs des uns et des autres, et remet en cause l'ordre social. L'agonie de M. Vabre, délaissé par ses enfants, les choque :

Julie, descendue pour courir chez le pharmacien, s'emportait contre les bourgeois qui se laissent crever entre eux, quand ils sont malades ; c'était bon aux ouvriers, de se porter du bouillon et de se faire chauffer des serviettes ;

⁸⁶ *Ibid.*, p. 410.

⁸⁷ *Ibid.*, chapitre X, p. 223.

⁸⁸ *Ibid.*, chapitre VI, p.139. Il s'agit en l'occurrence d'un mensonge, puisque M. Gourd utilise cet argument afin de faire croire à Octave que la garçonnière dont il fait le ménage est celle d'un homme vertueux.

⁸⁹ *Ibid.*, chapitre IX, p. 204.

depuis deux heures qu'il râlait là-haut, le vieux aurait pu avaler vingt fois sa langue, sans que ses enfants eussent pris seulement la peine de lui mettre un morceau de sucre dans le gosier. Des cœurs secs, disait M. Gourd, des gens qui ne savaient pas se servir de leurs dix doigts, qui se seraient crus déshonorés s'ils avaient donné un lavement à un père ; tandis qu'Hippolyte, renchérisant encore, racontait la tête de madame, là-haut, son air bête, ses bras ballants en face de ce pauvre monsieur, autour duquel les domestiques se bouscuaient. Mais tous se turent, lorsqu'ils aperçurent Duveyrier.⁹⁰

La réprobation porte précisément sur l'appartenance de classe des bourgeois, qui « ne savaient pas se servir de leurs dix doigts » et demeurent les « bras ballants » : parce que le travail manuel et le soin aux personnes est délégué à autrui, les bourgeois ne savent pas prendre soin de leur propre famille et enfreignent les principes moraux élémentaires des domestiques. Ceux-ci s'interrompent d'ailleurs à la vue du gendre de M. Vabre, pour ne pas être surpris dans leur discours. Le récit renforce de cette manière la figure de spectateurs qui jugent leurs maîtres à leur insu. De même, les bonnes colportent entre elles des ragots qui leur permettent de ne rien ignorer de la vie intime du foyer :

Et sur le trottoir, le nez en l'air, un groupe de bonnes causaient ; pendant qu'Hippolyte, en grand deuil, pressait le travail, d'un air digne.

— Oui, madame, disait Lisa à une femme sèche, une veuve, qui était chez Valérie depuis une semaine, ça ne lui aura servi à rien... Le quartier connaît bien l'histoire. Pour être sûre de sa part dans l'héritage du vieux, elle s'est fait faire cet enfant-là par un boucher de la rue Sainte-Anne, tant son mari avait l'air de vouloir crever tout de suite... Mais le mari dure encore, et voilà le vieux parti. Hein ? elle est joliment avancée, avec son sale mioche.

La veuve hochait la tête, plein de dégoût.

— Bien fait ! répondit-elle. Elle en est pour sa cochonnerie... Plus souvent que je resterais chez elle ! Je lui ai fichu mes huit jours ce matin. Est-ce que son petit monstre de Camille ne faisait pas caca dans ma cuisine !

Mais Lisa courut questionner Julie qui descendait donner un ordre à Hippolyte. Puis, après quelques minutes de conversation, elle revint auprès de la bonne de Valérie.

— C'est un micmac où personne ne comprend rien. Je crois que votre dame aurait pu ne pas se faire faire d'enfant et laisser tout de même crever son mari, car ils en sont encore, paraît-il, à chercher le magot du vieux... La cuisinière dit qu'ils ont des figures, là-dedans, enfin des figures de gens qui se ficheront des claques avant ce soir.⁹¹

Lisa communique à la cuisinière de Valérie l'histoire passée de son employeuse. Elle prend ses informations auprès de la cuisinière Julie, afin de compléter son récit. Les termes crus rendent un compte dénué d'ambiguïtés à ce nouveau personnage. Dès lors, n'est-ce pas une stratégie du récit pour expliciter auprès du lecteur, par jeu de double énonciation, des informations qui au sein du discours bourgeois demeurent sous-entendues ? La parole franche et crue des domestiques devient un outil de structuration de l'information romanesque, et sert à tout le

⁹⁰ *Ibid.*, chapitre X, p. 236.

⁹¹ *Ibid.*, chapitre XI, p. 255.

moins à récapituler succinctement les événements ou le portrait d'un personnage en cours de récit, comme lorsque les domestiques commentent la liaison d'Octave et Berthe :

— Et vous savez, dit Hippolyte, que le jeune monsieur se fiche absolument de la paroissienne. Il l'a prise pour se pousser dans le monde... Oh ! un avare au fond malgré sa pose, un gaillard sans scrupule, qui, avec son air d'aimer les femmes, leur flanque très bien des gifles !

(...)

— Ma foi ! ils se valent, reprit Lisa. Je ne donnerais pas non plus grand'chose de sa peau, à elle. Mal élevée, le cœur dur comme une pierre, se fichant de tout ce qui n'est pas son plaisir, couchant pour l'argent, oui pour l'argent, car je m'y connais, je parie qu'elle n'a pas même de plaisir avec un homme.⁹²

L'effet énonciatif est renforcé par le fait que ce dialogue, surpris par les amants à l'insu des domestiques, explicite ce que le récit suggérait, et que n'osent se dire les personnages. À ce titre, le chœur des domestiques joue le rôle de porte-parole, qui formule ouvertement ce qui demeure autrement tu dans la maison. En plusieurs occasions, l'effet produit par la franchise et la sévérité du jugement du personnel est celui d'une explicitation, comme lorsque Rachel lance vertement ses quatre vérités à Berthe :

« Oui, oui, continuait la bonne enragée, tu ne me flanquais pas dehors, quand je cachais tes chemises, derrière le dos de ton cocu !... Et le soir où ton amant a dû remettre ses chaussettes au milieu de mes casseroles, pendant que j'empêchais ton cocu d'entrer, pour te donner le temps de te refroidir !... Salope, va !

Berthe, suffoquée, s'enfuit au fond de l'appartement. Mais Auguste devait tenir tête : il pâissait, il était pris d'un tremblement, à chacune de ces révélations ordurières, criées dans un escalier ; et il ne trouvait qu'un mot : « Malheureuse ! malheureuse ! » pour exprimer son angoisse d'apprendre ainsi les détails crus de l'adultère, juste à l'heure où il venait de pardonner.⁹³

Le dégoisement ordurier de Rachel remplit plusieurs fonctions narratives. D'une part, il résume à grands traits mais assez exactement les épisodes de la liaison de Berthe et Octave, rappel utile pour un roman d'abord paru en feuilleton⁹⁴. La parole concise et directe de Rachel le facilite. D'autre part, l'effet du discours de Rachel est mis en scène : Berthe s'enfuit, et les mots d'Auguste paraissent bien faibles par contraste avec ceux de la bonne. C'est que le mari apprend, de la bouche même de la bonne, « les détails crus » : sous prétexte d'insultes, Rachel joue ici le rôle d'une narratrice pour Auguste – et pour le lecteur. Enfin, la condamnation morale de Rachel et son insulte envers Berthe explicitent un propos par ailleurs suggéré par l'ensemble du récit, et qui derrière la pluralité de formulations des énonciateurs, forme bien un consensus.

⁹² *Ibid.*, chapitre XIII, p. 314.

⁹³ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 414.

⁹⁴ Paru en feuilleton dans *Le Gaulois*, 69 livraisons du 23 janvier au 14 avril 1882.

La franchise voire la brutalité des bonnes introduit donc dans le récit un discours explicite, sans nécessairement se distinguer sur le fond de celui que portent d'autres personnages. Il apparaît à l'occasion consensuel. Ainsi, quelques paragraphes après que Rachel a appelé Berthe « Salope ! », le médecin Juillerat accuse les jeunes bourgeoises, tout comme le faisait Julie, d'être « mal élevées »⁹⁵ :

Il se lâchait sur les femmes, les unes qu'une éducation de poupée corrompait ou abêtissait, les autres dont une névrose héréditaire pervertissait les sentiments et les passions, toutes tombant salement, sottement, sans envie comme sans plaisir ; (...) et, dans son emportement de jacobin, sonnait le glas entêté d'une classe, la décomposition et l'écroulement de la bourgeoisie, dont les états pourris craquaient d'eux-mêmes.⁹⁶

Le médecin, qui, d'une autre manière que les bonnes, a accès à l'intimité des maîtresses, tombe d'accord avec Rachel, et même avec Julie qui établissait le même diagnostic de faute sans plaisir. La condamnation de la bourgeoisie évoque la réprobation des servantes à l'heure de l'agonie de Vabre, mais également le discours de Zola, et la prédiction finale de *Germinal*⁹⁷. L'analyse du caractère héréditaire de ce pourrissement, la référence à la névrose, laissent penser que Juillerat relaie ici le propre discours de Zola. Or si le docte médecin partage les idées des bonnes, celles-ci ne seraient-elles pas chargées par le récit de relayer un discours de vérité ? Il importerait d'étudier la manière dont les bonnes peuvent servir de support inattendu au discours de l'auteur. Pour l'heure, le discours des servantes, s'il est bien un jugement sans appel sur la bourgeoisie, n'apparaît pas comme un discours *propre* à ce groupe, mais comme un discours relayé, partagé, explicite, voire comme un consensus. Sa sévérité et son cynisme apparaissent chez d'autres personnages, à commencer par les maîtres eux-mêmes ; les spéculations et la cruauté des unes ne font bien souvent que précéder ou révéler celles des maîtres. Ainsi lorsqu'Octave entend un dialogue de bonnes au sujet de l'héritage de Vabre :

Mais, avant d'arriver à la petite porte du magasin, ouvrant sous la voûte, il dut encore traverser tout un groupe de bonnes. Celles-là distribuaient la fortune du moribond. Tant pour Mme Clotilde, tant pour M. Auguste, tant pour M. Théophile. Clémence disait des chiffres, carrément ; elle les connaissait bien, car elle les tenait d'Hippolyte, lequel avait vu l'argent dans un meuble. Julie, pourtant, les discutait. Lisa racontait comment son premier maître, un vieux monsieur, l'avait flouée, en crevant, sans même lui laisser son linge sale ; tandis que, les bras ballants, la bouche ouverte, Adèle écoutait ces histoires

⁹⁵ *Ibid.*, p. 415.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 415-416.

⁹⁷ « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germe lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. » Émile Zola, *Germinal*, dans *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux et Henri Mitterand, vol. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1990 [1885], p. 1591.

d'héritage, qui faisaient crouler devant elle des piles gigantesques de pièces de cent sous.⁹⁸

La distribution à laquelle se livrent les domestiques s'avère brutale, le groupe parle « carrément », comme toujours. Néanmoins, la discussion n'est ni plus ni moins cynique que celle, plus discrète, des héritiers, qui intriguent et se partagent avec la même prédation leur père agonisant. Le discours des domestiques n'est donc pas spécifique, il fonctionne comme l'explicitation des pratiques bourgeoises. Cette manière d'expliciter ce qui demeure autrement caché prend une fonction accusatrice contre la bourgeoisie, puisqu'elle met en évidence la brutalité de leurs pratiques. Et la manière dont le récit épouse le point de vue du groupe ne va pas sans condamnation : leur cynisme est réel, à l'image de celui des maîtres. Les domestiques tiennent donc le même discours que leurs maîtres, sous une autre forme, plus directe et plus franche. Il arrache le voile de la respectabilité bourgeoise, sans recevoir lui-même l'éloge dû à la vertu.

Le discours des bonnes s'éloigne donc moins qu'il n'y paraît de celui des maîtres, et va jusqu'à réprocher trop de révolte à leur égard. C'est ce que manifeste leur réticence à soutenir Rachel lorsque celle-ci se montre violente à l'égard de Berthe, que pourtant les bonnes ne se privent pas de condamner :

Une consternation, peu à peu, les faisait se reculer. Ça finissait par dépasser les bornes. Lisa résuma le sentiment de toutes, en disant :
— Ah ! bien ! non, on bavarde, mais on ne tombe pas comme ça sur les maîtres.⁹⁹

Le discours des bonnes, discours choral dont Lisa se fait ici le choryphée, les englobe toutes, animées d'un même sentiment. Il formule une règle jusqu'alors tacite, selon laquelle la violence des servantes envers leurs maîtres doit rester encadrée par certaines limites, qu'a franchies Rachel. Le renvoi de la fauteuse de trouble ne révolte pas ses camarades : l'unité du groupe n'est pas une solidarité de classe, elle est une communauté de sentiments entre elles, d'une part, mais également avec leurs maîtres, dont elles partagent le cynisme. Si leur point de vue et leurs formulations leur sont propres, tiennent-elle pour autant un discours foncièrement différent de celui de leurs maîtres ?

Le consensus se donne à lire au sujet de Rachel, mais également dans le discours porté sur une autre domestique, Adèle, la souillon des Jossierand¹⁰⁰. Le personnage subit la même

⁹⁸ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 241.

⁹⁹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 414.

¹⁰⁰ La fiche préparatoire de Zola sur le personnage d'Adèle en suggère du moins l'intention : « Une nouvelle venue gâtée par les autres. Tous les potins. Les autres la méprisent, les dédains bourgeois des unes aux autres se reproduisant à l'état des domestiques. Les malles fermées, les portes, peur d'être volé. » Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, ouvrage publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, 2003, vol. III, p. 978, feuillet 283.

réprobation chez ses maîtres et chez ses pairs, fondée sur la même valeur du propre et du sale, partagée par toutes les parties de la maison. Il n'y a pas à proprement parler sur Adèle de discours de classe. Ainsi dès le premier chapitre, M^{me} Josserand se récrie contre la saleté de sa bonne à tout faire, qu'elle appelle « ce torchon d'Adèle »¹⁰¹ : « Elle n'a pas lavé sa table depuis quinze jours... Voilà des assiettes d'avant-hier. Ma parole, c'est dégoûtant !... Et son évier, tenez ! sentez-moi un peu son évier ! »¹⁰² La maîtresse est placée cette fois en position d'observatrice et vient recueillir des informations condamnant sa bonne. Or le reproche de saleté est partagé par Trublot, qui l'appelle « ce torchon »¹⁰³, puis par Octave dont le discours indirect libre mentionne d'abord « cette malpropre d'Adèle »¹⁰⁴ avant de reprendre l'expression de Trublot et de M^{me} Josserand, « ce torchon d'Adèle »¹⁰⁵. Les bonnes partagent cette déploration de la saleté d'Adèle, et s'en prennent cruellement à elle :

Alors, Victoire, voulant rire, retomba sur Adèle.
— Dis donc, l'enflée, là-haut !... Lorsque t'es accouchée de ton premier,
c'est-il par-devant ou par-derrrière que tu l'as fait ?
Toutes les cuisines se tordirent, dans un accès de gaieté canaille (...).¹⁰⁶

Adèle remarque elle-même le consensus dont elle fait l'objet : « Ce n'était donc pas assez de ne jamais manger à sa faim, d'être le souillon sale et gauche, sur lequel la maison entière tapait »¹⁰⁷. Ce consensus prend la forme de l'objectivité puisque le roman ajoute foi à sa saleté et à sa bêtise. Le narrateur la présente ainsi au deuxième chapitre : « En effet, Adèle seule, débarquée à peine de sa Bretagne, bête et pouilleuse, pouvait tenir dans cette misère vaniteuse de bourgeois, qui abusaient de son ignorance et de sa saleté pour la mal nourrir. »¹⁰⁸ Si la saleté et la bêtise du personnage sont énoncées à maintes reprises par des personnages, c'est également par un procédé de narration que le roman accrédite l'idée de sa sottise par un exemple. Adèle, enceinte, ne connaît pas son terme : « Cependant, les couches, pour elle, restaient lointaines et confuses ; elle aimait mieux ne pas y réfléchir, elle préférait garder ça longtemps encore, avec l'espoir que ça finirait par s'arranger. »¹⁰⁹ L'espoir vain souligne sa naïveté et son ignorance. Lorsque les symptômes du travail apparaissent, le lecteur le comprend avant le personnage ce dont il s'agit. La stupéfaction d'Adèle crée un effet pathétique :

Et elle comprit, elle eut un grand frisson, en bégayant sous la couverture :

¹⁰¹ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II, p. 48.

¹⁰² *Ibid.*, p. 49.

¹⁰³ *Ibid.*, chapitre VI, p. 132.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁶ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 312.

¹⁰⁷ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 422.

¹⁰⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 49.

¹⁰⁹ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 420.

— Mon Dieu ! mon Dieu ! c'est donc ça !¹¹⁰

La bêtise d'Adèle, comme sa saleté, sont donc soulignées à la fois par le récit, par les maîtresses, par les messieurs, et par les bonnes : elles font consensus. Ce constat ne débouche pas néanmoins sur le même discours selon les instances, ne relevant pas du même point de vue : le narrateur en souligne l'aspect pathétique, et les maîtresses l'aspect révoltant. Quant aux servantes, qui harcèlent Adèle de leurs rires, elles affirment à la dernière page du roman une position de classe, envers et contre tout :

Les autres éclatèrent, une nouvelle poussée d'ordures déborda, pendant que la malheureuse, épouvantée, bégayait :
— Taisez-vous, avec vos vilaines choses ! Je suis assez malade. Vous n'allez pas m'achever, n'est-ce pas ?
Non, bien sûr. Elle était bête comme trente-six mille pots et sale à répugner une paroisse ; mais on se tenait trop entre soi pour lui faire arriver des ennuis.¹¹¹

Le discours des bonnes maintient ultimement une solidarité de classe, même s'il pose le même constat que la bourgeoisie sur une des leurs, Adèle bénéficiant ici d'une solidarité refusée plus tôt à Rachel.

Le roman non plus ne condamne pas Adèle. Au contraire, il s'appuie sur elle comme sur un cas, abordé par le pathétique. Zola se montre lecteur de *Germinie Lacerteux* lorsqu'il raconte l'accouchement clandestin de la souillon. Le dix-huitième et dernier chapitre fonctionne comme une synecdoque du roman : il s'ouvre sur la grossesse et le travail d'Adèle au sixième étage, puis décrit la réception bourgeoise dans le salon des Duveyrier, où chacun affirme ses positions politiques et morales, et se clôt sur les commentaires des bonnes. Le récit joue sur l'écart des points de vue : celui de la bonne naïve qui souffre en silence, celui des bourgeois qui dissimulent leurs intrigues sexuelles derrière des prises de position et des valeurs, et enfin le commentaire désabusé des bonnes. Chacun des groupes n'agit qu'en relation d'interdépendance avec les autres : Adèle est enceinte de Trublot ou de Duveyrier, le même Duveyrier raconte comment il a condamné à la prison ferme une ouvrière infanticide, et les bonnes ne communiquent entre elles que pour se parler de leurs maîtres. La première partie du chapitre, consacrée à l'accouchement d'Adèle, révèle que le regard posé sur la souillon dépend largement de la reconnaissance du point de vue propre de ce personnage pourtant jugé stupide.

Ce regard posé sur Adèle se montre d'emblée empathique :

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 421.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 439.

— Surtout, tâchez d'être plus solide, recommanda M^{me} Josserand à sa bonne.
Je ne sais ce que vous avez dans le corps, maintenant, on dirait du chiffon...
Vous êtes pourtant grasse et grosse.
Adèle était simplement enceinte de neuf mois.¹¹²

Au regard trop cruel pour être lucide de Madame Josserand, le narrateur omniscient oppose un fait objectif qui introduit le développement de l'épisode en empathie avec Adèle. La description clinique des douleurs et de l'accouchement d'Adèle respecte ce désir d'objectivité scientifique cher à Zola, et accorde à son corps le même regard qu'à celui d'une bourgeoise. Une comparaison avec l'accouchement de Louise Chateau dans *La Joie de vivre*, roman paru deux ans plus tard, le révèle : les mêmes symptômes sont décrits dans un ordre pratiquement similaire pour Adèle la souillon et pour la délicate Louise. Les douleurs d'Adèle, réfugiée dans sa chambre, sont exprimées par un vocabulaire commun, qui bat en brèche l'idéalisation de la maternité au profit de la matérialité clinique du phénomène :

Pourtant, le travail de préparation s'avancait, la pesanteur descendait dans ses fesses et dans ses cuisses. Même lorsque son ventre la laissait un peu respirer, elle souffrait là, sans arrêt, d'une souffrance fixe et têtue. Et, pour se soulager, elle s'était empoignée les fesses à pleines mains, elle se les soutenait, pendant qu'elle continuait à marcher en se dandinant (...).¹¹³

La crudité des termes ne tient pas à la condition sociale d'Adèle, puisqu'elle reparait au sujet de Louise : « Et elle continua sa promenade, traînant les jambes, se dandinant, pesant plus lourd au bras qui la soutenait. »¹¹⁴, puis plus loin « À toute minute, ses mains tâtonnantes quittaient un instant la commode, glissaient le long de ses flancs, allaient empoigner et soutenir ses fesses, comme pour alléger le poids qui les écrasait. »¹¹⁵ Zola a vraisemblablement usé des mêmes notes préparatoires sur l'accouchement¹¹⁶, mais l'usage d'un même vocabulaire et d'un même ton à l'endroit de l'un et l'autre personnage renseigne sur la neutralité du regard de clinicien à l'égard du statut social du personnage. La même image revient au moment de l'expulsion : dans *Pot-Bouille*, « son cou se baignait de sueur, tandis qu'elle mordait les draps, pour étouffer sa plainte, le han ! terrible et involontaire du bûcheron qui fend un chêne. »¹¹⁷ ; dans *La Joie de vivre* « C'était

¹¹² *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 419.

¹¹³ *Ibid.*, p. 421.

¹¹⁴ Zola, *La Joie de vivre*, Pocket, coll. classiques, 1999 [1884], chapitre X, p. 338.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 339.

¹¹⁶ Le dossier préparatoire de *Pot-Bouille* compte bien une fiche sur l'accouchement d'Adèle, mais selon Colette Becker et Véronique Lavielle, « On ne sait quelle est la source de ces notes. » (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, tome III, p. 896). Quant au dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, il comporte une autre fiche sur l'accouchement : « Pour établir ce scénario, Zola a consulté le *Guide pratique de l'accoucheur et de la sage-femme* de Lucien Pénard, 1879. » (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, p. 1098). Ce *Guide pratique*, qui sortait en 1879 sa cinquième édition, a fourni à Zola les détails dont il a tiré la grossesse et l'accouchement pathologiques de Louise, mais ne présente ni le même vocabulaire ni les mêmes images.

¹¹⁷ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 423.

l'enragement, le han ! éperdu du fendeur de bois, qui abat sa cognée depuis des heures sur le même nœud, sans avoir seulement pu entamer l'écorce »¹¹⁸, puis « son cou se couvrait de sueur »¹¹⁹.

Le traitement très similaire de l'accouchement de la souillon et de la dame du monde laisse penser que Zola, à la recherche de l'objectivité du scientifique, distingue peu entre les parturientes. Aborder Adèle comme un cas scientifique constitue un regard nouveau sur le personnage, le seul regard qui soit posé sur elle dans le roman sans jugement moral ; par ailleurs, la démarche l'installe sur le même plan que Louise Chanteau : les deux femmes ne sont ni élevées ni abaissées par le regard de clinicien auquel aspire le narrateur. Ce regard abstrait les corps du tissu social et des discours qui surdéterminent par ailleurs leurs vies et leurs histoires. À l'endroit d'Adèle, il s'agit d'une véritable promotion morale, et la reconnaissance d'un intérêt romanesque s'avère la seule qui soit accordée au personnage : les patientes d'hôpital d'origine modeste deviennent en Adèle des personnages de roman. La dégradation d'Adèle dans le discours bourgeois, relayée par le personnage choral des bonnes, s'inverse dans le regard du narrateur qui prend pour modèle l'observation clinique, dans laquelle les femmes du peuple ont un tout autre rôle que dans la tradition romanesque¹²⁰. Le regard clinique montre ainsi son caractère doublement scandaleux : d'une part, il dégrade la bourgeoisie de son effort pour naturaliser sa suprématie, et d'autre part, il promeut les femmes modestes en refusant de les observer autrement que leurs maîtresses.

Le texte va plus loin en ménageant, au sein du discours scientifique, un dialogue avec le point de vue d'Adèle, qui atteint à ce chapitre une certaine grandeur : « Les deux derniers mois furent affreux de douleurs endurées, avec une obstination de silence héroïque »¹²¹ Qualifiée d'héroïque, Adèle n'en est pas moins « ignorante des symptômes, incapable de se rappeler ni de calculer une date, sans idée, sans projet. »¹²² Comme celle de Félicité, son ignorance l'approche du sublime. Le narrateur laisse à plusieurs reprises entendre les plaintes d'Adèle, et sa révolte mal formulée et mal argumentée ajoute au pathétique de la scène :

il fallait que les maîtres lui fissent un enfant ! Ah ! les salauds ! Elle n'aurait pas pu dire seulement si c'était du jeune ou du vieux, car le vieux l'avait encore assommée, après le mardi gras. L'un et l'autre, d'ailleurs, s'en fichaient pas mal, maintenant qu'ils avaient eu le plaisir et qu'elle avait la peine ! Elle devrait accoucher sur leur paillason, pour voir leur tête. Mais sa terreur la reprenait :

¹¹⁸ Zola, *La Joie de vivre*, *op. cit.*, chapitre X, p. 347.

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Sur les femmes du peuple à l'hôpital, voir Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008. La place des servantes à la Salpêtrière sera également abordée au chapitre 9.

¹²¹ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 420.

¹²² *Idem.*

on la jetterait en prison, il valait mieux tout avaler. La voix étranglée, elle répétait entre deux crises :
— Salauds !... S'il est permis de vous coller une pareille affaire !... Mon Dieu !
je vais mourir !¹²³

La description de la douleur laisse une large part à celle de la compréhension subjective de la douleur, et la révolte contre son état se mêle à une révolte contre les maîtres et leur responsabilité. La douleur du *travail* de la parturiente sert incidemment d'image au *travail* de la domestique, pénible, engendré par des maîtres inconséquents et ignoré par eux. Rendre visible le travail, « sur leur paillason », s'offre comme une solution possible, et désigne peut-être la démarche du roman. Si Adèle s'est montrée jusqu'alors plus soumise à l'ordre social que ses congénères, les douleurs de l'enfantement lui révèlent sous une forme matérielle tangible la réalité de l'exploitation.

Lorsque la souillon découvre le sexe de son enfant, le texte entremêle étroitement les voix et les discours du narrateur omniscient et du personnage : « C'était une fille. Encore une malheureuse ! de la viande à cocher ou à valet de chambre, comme cette Louise, trouvée sous une porte ! »¹²⁴ Le discours porté sur les filles abandonnées apparaît comme celui d'Adèle ; mais il s'appuie sur une comparaison avec le personnage de Louise, enfant trouvée devenue bonne et renvoyée pour avoir couché avec le majordome Hippolyte. Adèle invoque donc un personnage créé par Zola, et légitime la fiction : Adèle, être fictif, confirme la vision proposée par le roman et la valide. Elle accrédite la fiction et suspend l'incrédulité. Cette circularité se redouble d'ailleurs puisque cette fin de roman, en clôturant l'histoire sur une naissance, relance le processus narratif aussi bien qu'elle en explique les origines : en abandonnant sa fille, qu'elle compare à Louise, Adèle explique la naissance probable de Louise autant qu'elle suggère la perpétuation d'un même modèle et d'une même histoire. En montrant les origines d'une partie du roman, en refermant un cycle et en ouvrant sans doute un nouveau, Adèle donne voix à ce désir étiologique qui constitue un des mobiles narratifs du roman. Imité de la démarche scientifique, le désir de trouver les causes de toute chose, de les expliquer, de les corrélérer, justifie aussi bien le recours au point de vue des bonnes que le schéma du roman lui-même, celui d'ouvrir une maison bourgeoise pour y observer tous les types de relations.

En ce sens, l'orchestration des voix, des points de vue et des discours se singularise dans *Pot-Bouille* en ce qu'elle débouche sur un consensus entre les servantes et la bourgeoisie, en particulier au sujet des bonnes : ces personnages deviennent non seulement sujets de discours, puisqu'une parole leur est confiée, mais également objets de discours, et de discours consensuels

¹²³ *Ibid.*, p. 422.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 425.

qui prennent la forme de *lieux communs* où se retrouvent maîtres et domestiques. Cette disposition des points de vue révèle l'ambition scientifique que porte le roman : en cherchant à varier les angles de vue sur son objet, et notamment en entrant dans l'étiologie du personnage, dans son histoire, et dans ses raisons, il tente de l'arracher au discours qui l'entoure, jusque dans le roman même, et lui rend l'authenticité d'un cas clinique. Les deux démarches peuvent entrer en tension, puisqu'il faudra étudier la manière dont le discours consensuel perpétue des stéréotypes, images figées auxquelles vient s'attaquer le regard scientifique. Elles n'en dégagent par moins les servantes de leur transitivity aux maîtres, pour mieux valoriser leur parole et leur point de vue.

El Le Journal d'une femme de chambre ou la chronique d'une subjectivité

Le roman de Mirbeau franchit un pas supplémentaire dans la construction d'une subjectivité propre à la bonne. D'une part, parce qu'il s'agit du premier roman où la femme de chambre, narratrice, livre ses impressions sans fards à la première personne¹²⁵. Et d'autre part, parce que Célestine ne se place pas dans un vis-à-vis avec le groupe des maîtres, comme c'était le cas dans *Pot-bouille* : unique énonciatrice de son récit, c'est elle qui rassemble les anecdotes éparses de sa vie, et qui accorde la parole aux uns et aux autres. Son point de vue ordonne l'ensemble du récit.

La narratrice souligne à plusieurs reprises la valeur de son regard, et en particulier sa lucidité sur la bourgeoisie. Cette lucidité supérieure de la bonne est mise en scène dès le premier chapitre, et dès le premier service de Célestine chez les Lanlaire, comme pour légitimer d'emblée le choix de cette énonciatrice :

Ils m'observaient, chacun, selon les idées qui les mènent, conduits, chacun, par une curiosité différente ; Madame, sévère et raide, méprisante même, de plus en plus hostile, et songeant, déjà, à tous les sales tours qu'elle me jouera ; Monsieur en dessous, avec des clignements d'yeux très significatifs et, quoiqu'il s'efforçât de les dissimuler, d'étranges regards sur mes mains... (...) Moi, j'avais l'air de ne rien remarquer à ce manège... J'allais, venais digne, réservée, adroite et... lointaine... Ah ! s'ils avaient pu voir mon âme, s'ils avaient pu écouter mon âme, comme je voyais et comme j'entendais la leur !¹²⁶

Le récit dispose ici un trio de points de vue : tandis que Madame et Monsieur portent sur leur nouvelle domestique deux regards spécifiques sans la deviner, Célestine, elle, non seulement

¹²⁵ L'étude du dispositif générique lié à l'usage de la première personne se trouve au chapitre 2.

¹²⁶ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre I, p. 54.

perçoit les regards de ses maîtres, mais dissimule également son propre jugement. Célestine jouit d'une maîtrise qui devine tout sans être elle-même devinée. Elle ajoute immédiatement :

J'adore servir à table. C'est là qu'on surprend les maîtres dans toute la saleté, dans toute la bassesse de leur nature intime. Prudents, d'abord, et se surveillant l'un l'autre, ils en arrivent, peu à peu, à se révéler, à s'étaler tels qu'ils sont, sans fard et sans voiles, oubliant qu'il y a autour d'eux quelqu'un qui rôde et qui écoute et qui note leurs tares, leurs bosses morales, les plaies secrètes de leur existence, tout ce que peut contenir d'infamies et de rêves ignobles le cerveau respectable des honnêtes gens.¹²⁷

Loin d'être cernée de ses maîtres, c'est Célestine qui transforme les observateurs en observés. Devant elle, ils sont « sans fard et sans voiles », et l'accès de la bonne à l'intimité bourgeoise lui permet d'en révéler les secrets. En exposant cette compétence de Célestine comme témoin privilégié, le récit annonce ce qu'il racontera, à la manière d'un sommaire. Célestine n'aura pas besoin de surprendre ses maîtres, parce que sa seule lucidité s'approche d'une omniscience, grâce à son métier et grâce à l'inconséquence des bourgeois qui oublient ou négligent sa présence¹²⁸.

Les observations de Célestine déjouent les apparences construites notamment en ne se fiant pas aux simples signes visuels. Célestine raconte ainsi son arrivée chez Madame de Tarves :

Je possédais déjà un œil très sûr. Rien que de traverser rapidement un intérieur parisien, je savais en juger les habitudes, les mœurs, et, bien que les meubles mentent autant que les visages, il était rare que je me trompasse... Malgré l'apparence somptueuse et décente de celui-là, je sentis, tout de suite, la désorganisation d'existence, les liens rompus, l'intrigue, la hâte, la fièvre de vivre, la saleté intime et cachée... pas assez cachée, toutefois, pour que je n'en découvrisse point l'odeur... toujours la même !...¹²⁹

Lorsque Célestine *sent* la vérité au-delà des apparences construites du décorum bourgeois, elle parle au sens propre de l'odeur qui se dégage de la saleté, laquelle peut bien être dissimulée à l'œil. C'est le privilège de la domestique que d'aller derrière ce qui est montré, à proprement parler : elle devient une allégorie utile du désir romanesque d'investigation dépassant l'apparence à laquelle se borne le regard bourgeois.

Ce privilège est aussi l'argument qui permet à Célestine de revendiquer de mieux connaître la bourgeoisie que le romancier Paul Bourget : « Ah ! je ne serais plus assez niaise pour lui demander des explications psychologiques, car, mieux que lui, je sais ce qu'il y a derrière une portière de salon et sous une robe de dentelles. »¹³⁰ La portière et la robe constituent pour Paul

¹²⁷ *Ibid.*, p. 54-55.

¹²⁸ Le rapprochement entre le point de vue de la bonne et le point de vue omniscient rappelle l'inspiration du *Diable boiteux* de Lesage.

¹²⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 279-280.

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre VII, p. 164.

Bourget des écrans ; contrairement aux romanciers à succès, les femmes de chambre, chargées par définition de ne pas respecter ces frontières de la bienséance, ont accès à davantage d'informations. Dès lors, elles se montrent plus observatrices qu'eux. Célestine ne se prive d'ailleurs pas d'écouter aux portes, mobilisant l'ouïe outre la vue et l'odorat pour satisfaire une curiosité qui produit de l'événement romanesque : « Hier soir, pendant plus de vingt minutes, j'ai écouté derrière la porte du salon... »¹³¹

La narratrice n'espionne pas que la bourgeoisie, elle investigate également chez l'étrange jardinier Joseph :

Ça n'est pas très délicat, sans doute... je n'ai pu résister au désir violent de fouiller partout, dans l'espoir, vague d'ailleurs, de découvrir une partie des secrets de Joseph. Rien n'est mystérieux dans cette chambre, rien ne s'y cache.¹³²

Joseph n'est pas dissimulé derrière un décor construit ou un mystère, et pose une limite au point de vue de Célestine : les crimes de Joseph seront bien percés à jour par la sagace femme de chambre, mais le personnage gardera son pouvoir sur elle.

Le talent d'observation de Célestine se caractérise non seulement par son caractère plus complet que celui de la bourgeoisie, mais aussi par sa rapidité :

Des maîtres tout jeunes, sans bêtes ni enfants, un intérieur mal tenu, sous le chic apparent des meubles et la lourde somptuosité des décors... Du luxe et plus encore de coulage... Un simple coup d'œil en entrant et j'avais vu tout cela... j'avais vu, parfaitement vu, à qui j'avais affaire.¹³³

Célestine n'est pas dupe du décor, dont elle n'est d'ailleurs pas la destinataire. Elle n'en voit pas moins, dans les choses, le révélateur des personnes. Le décor fonctionne donc de manière inversée sur Célestine : son aspect somptueux rejaillit sur l'image des maîtres, mais loin d'extérioriser la valeur des personnes, il en révèle plutôt la corruption. Célestine s'appuie donc toujours sur les signes extérieurs sensibles de la personnalité de ses maîtres, mais les interprète contre la réception programmée par eux.

Un événement pourtant surprend la lucidité de Célestine : la grossesse de Marianne. Lorsque la cuisinière lui apprend l'embarras dans lequel l'a plongée Monsieur, Célestine s'étonne : « Mais comment se fait-il que je ne me sois aperçue de rien ?... Comment !... Une telle chose, si comique, s'est passée, pour ainsi dire, sous mes yeux, et je n'en ai rien vu... rien soupçonné ?... »¹³⁴ Les exclamations de Célestine soulignent ce que la nouvelle a d'improbable,

¹³¹ *Ibid.*, chapitre IX, p. 219.

¹³² *Ibid.*, chapitre XV, p. 343.

¹³³ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 394.

¹³⁴ *Ibid.*, chapitre XV, p. 339.

voire d'impensable. Elles justifient, au plan narratif, la surprise ainsi ménagée dans le récit : si la lucidité de Célestine n'avait été prise en défaut, Marianne n'aurait pu créer de la sorte un rebondissement imprévu dans le fil autrement rébarbatif des événements. L'étonnement de la narratrice est également une manière de réaffirmer paradoxalement son omniscience : si la surprise l'étonne tant, c'est parce qu'elle ne constitue pas le cas général pour Célestine, qui voit tout, sent tout, et sait tout de la maison.

Ainsi le roman construit-il l'intérêt romanesque du point de vue de Célestine, justifié par son plus large spectre d'observation, par ses talents d'interprétation, et par sa clairvoyance qui la rapprochent d'une narratrice omnisciente.

Or le roman ne manque pas de faire de ce point de vue un instrument pour saper la respectabilité bourgeoise : la domestique permet un pas de côté par rapport à la subjectivité dominante, et à ce titre offre bien une diversification de la représentation ; mais elle va plus loin en se retournant contre la bourgeoisie, placée au cœur du roman depuis l'ère balzacienne. La haine de classe exprimée par Célestine compte pour beaucoup dans le scandale du roman, mais elle s'ancre foncièrement dans l'*observation* de la vie bourgeoise : « Ah ! les bourgeois ! Quelle comédie éternelle ! J'en ai vu et des plus différents. Ils sont tous pareils... (...) Tous hypocrites, tous lâches, tous dégoûtants, chacun dans leur genre... »¹³⁵ Non seulement la bourgeoisie produit un spectacle, celui d'une apparence trompeuse, mais ce spectacle recouvre des vices qui sont toujours les mêmes. En réduisant ainsi la variété des personnalités bourgeoises à de l'identique, Célestine combat incidemment un des principes décisifs du roman du XIX^e siècle : aussi bien chez Stendhal que chez Balzac, le personnage de bourgeois offrait un héros idéal qui combinait à la mobilité sociale les possibles narratifs offerts par l'argent. Appartenant à une autre catégorie sociale, le point de vue de Célestine ne partage pas cette capacité des bourgeois à saisir les distinctions entre bourgeois¹³⁶ : selon elle, tous sont identiques, alors que les travailleurs, et en particulier les domestiques, offrent bien plus de nuances. Tout se passe comme si Célestine, placée à une extrémité de la perspective sur le monde social, en écrasait l'autre par un effet de raccourci, qui prend le contrepied des identités jusqu'alors détaillées par le roman.

D'ailleurs, elle retranscrit le discours de la bourgeoisie, et notamment celui que tiennent les maîtres au sujet de la domesticité ; mais, inscrit au sein de la perspective de Célestine, ce discours bourgeois ne révèle que mieux son cynisme : Madame Lanlaire dit ainsi à son mari « Tu peux bien coucher avec cette Célestine... Ce que je ne veux pas, c'est que cela me coûte de

¹³⁵ *Ibid.*, chapitre XII, p. 289-290.

¹³⁶ Sur la détermination par une catégorie sociale des grilles de perception des distinctions qui la parcourent, voir Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1979, et en particulier la conclusion de l'ouvrage intitulée « Classes et classements ».

l'argent... »¹³⁷ Ordonné par Célestine, le discours des bourgeois et leur mépris des domestiques va jusqu'à la caricature :

- Vous n'avez pas d'enfants ?
- Nous avons une petite fille... Elle est morte !
- Ah ! c'est bien... c'est très bien... approuva négligemment la comtesse...¹³⁸

Le discours bourgeois reconstitué par Célestine incorpore ainsi le jugement de l'énonciatrice pour mieux en dénoncer la cruauté.

L'opposition de points de vue et de discours s'avère plus complexe qu'un antagonisme terme à terme. Le point de vue de Célestine ne demeure pas statique au fil du roman. Plutôt que de l'opposer au point de vue bourgeois, Mirbeau construit le roman entièrement en faveur du point de vue de Célestine, qui toutefois dans le dernier chapitre a changé de catégorie sociale. Devenue patronne du petit café de Cherbourg, et l'épouse militariste et antisémite de Joseph, elle tient sur ses propres employés un discours similaire à celui des bourgeoises de *Pot-bouille* sur les leurs :

Nous avons trois garçons pour servir les clients, une bonne à tout faire pour la cuisine et pour le ménage, et cela marche à la baguette... Il est vrai qu'en trois mois nous avons changé quatre fois de bonne... Ce qu'elles sont exigeantes, les bonnes, à Cherbourg, et charpardeuses, et dévergondées !... Non, c'est incroyable, et c'est dégoûtant...¹³⁹

Célestine reprend un discours bourgeois stéréotypé, qui contribue à signaler la pensée stéréotypée de la bourgeoisie. Elle se conforme même aux exigences de décorum et aux apparences bourgeoises : « Moi je tiens la caisse, trônant au comptoir, au milieu d'une forêt de fioles enluminées. Je suis là pour la parade et pour la causette... »¹⁴⁰ Célestine confirme ainsi le diagnostic qu'elle avait livré dans ses premiers chapitres : loin de combattre le discours qu'elle tenait plus haut, elle le redouble en occupant la position adverse. Sa subjectivité a changé de camp sans changer d'analyse, et cette continuité contribue à délégitimer l'instance narrative au moment où elle interrompt son journal.

La stratégie de points de vue disposés par Mirbeau dans *Le Journal d'une femme de chambre* se distingue donc de celle de *Pot-Bouille* : là où Zola construisait deux points de vue antagonistes quoique reconduisant un même discours, chez Mirbeau en revanche, c'est le même personnage de Célestine qui adopte chacun des points de vue, tenant successivement deux discours contradictoires.

¹³⁷ *Ibid.*, chapitre VI, p. 143.

¹³⁸ *Ibid.*, chapitre XV, p. 387.

¹³⁹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 448.

¹⁴⁰ *Idem.*

Le point de vue des domestiques offre ainsi un regard original sur la bourgeoisie, et l'accès des serviteurs aux aspects matériels de la vie des maîtres leur permet de connaître davantage la réalité de leur vie derrière un décorum ou un discours artificiels. Ce point de vue privilégié ne s'accompagne pas néanmoins d'un privilège moral : pour mieux connaître les secrets de la bourgeoisie, la bonne n'en est pas plus vertueuse. Certains récits tirent parti de la position singulière des domestiques pour exposer les dessous des mœurs bourgeoises, tout en condamnant le vice des serviteurs qui les révèlent. Dans le dixième chapitre de son roman *Le Nabab*, intitulé « Mémoires d'un garçon de bureau – les domestiques », Alphonse Daudet laisse une large place au discours du personnel, au sein d'un emboîtement narratif complexe : le narrateur, employé de bureau mentionné par le titre du chapitre, est manifestement un imbécile, et le roman joue de la compréhension supérieure du lecteur par rapport au narrateur. Invité à une fête par un valet, au milieu des valets des amis du Nabab, il découvre l'orgie à laquelle se livre le personnel grâce au chapardage. Le chapitre révèle, par la bouche des valets, la réelle nature des personnages, tout en prétendant livrer au lecteur bourgeois la vérité sur les mœurs des domestiques. Tout cela passe bien au-dessus de la compréhension du narrateur, qui n'entend ni les révélations des domestiques, ni le désordre au milieu duquel il se trouve. Il loue lui-même directement les domestiques en tant que source d'information : « Non, voyez-vous, ce qu'on apprend de choses dans une soirée de domestiques ; ce que la société parisienne est curieuse à regarder ainsi par le bas, par les sous-sols, il faut y être allé pour le croire. »¹⁴¹ L'argument de la diversification du point de vue et des dessous cachés, placé dans la bouche d'un naïf que ne frappe pas l'immoralité qui l'entoure, transmet l'ironie de Daudet. *Le Nabab* décrit une bourgeoisie sans scrupules, servie par un personnel tout aussi cynique. L'attrait pour « le bas, les sous-sols » peut-il être englobé dans la réprobation qui pèse sur ce monde ? Il semble à tout le moins que le chapitre soit construit de manière à dénoncer comme déloyale la révélation des secrets des maîtres. Ainsi lorsqu'un jeune domestique dévoile les secrets intimes de son employeuse : « Et plus on le faisait boire, plus il en racontait, traitant sa malheureuse maîtresse comme la dernière des dernières... »¹⁴² Loin de s'en révolter, le garçon de bureau, pourtant extérieur au groupe des domestiques, ajoute : « Dame ! C'est amusant quand on est en condition de voir que ces dames de la haute ont leurs affronts aussi et des tourments qui les empêchent de dormir. »¹⁴³ La contradiction cynique entre les tourments des unes et l'hilarité des autres met en évidence la cruauté des domestiques à l'égard de leur maître, que renforce l'indifférence du narrateur. C'est donc la construction du récit par emboîtement de points de vue qui souligne la

¹⁴¹ Alphonse Daudet, *Le Nabab : mœurs parisiennes*, G. Charpentier, 1877, chapitre X, p. 197.

¹⁴² *Ibid.*, p. 198.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 199.

position privilégiée, et dangereusement privilégiée, des domestiques : la naïveté du garçon de bureau révèle la monstruosité des domestiques au lecteur bourgeois. Les domestiques quant à eux révèlent le vice caché de leurs maîtres. Le récit joue donc un jeu particulièrement ambigu, puisque tout en caricaturant l'immoralité des domestiques et des récits qu'ils livrent, il en transcrit bien le contenu et les détails savoureux.

Il faut comparer cette démarche à celle du *Journal d'une femme de chambre* : le roman de Mirbeau repose également sur l'accès au point de vue des domestiques, aux révélations sur la bourgeoisie, et sur la cruauté cachée par les domestiques à leurs maîtres. Or là où Mirbeau insiste sur la misère des gens de maison, qui justifie une haine de classe, Daudet les montre comme nantis et malhonnêtes. Là où Mirbeau s'associait au discours de Célestine et y apportait, avant le retournement final, sa caution, Daudet, lui, utilise le discours des serviteurs pour son attrait, son scandale, tout en le déplorant. Et là où Mirbeau enfin introduisait un trouble dans l'instance énonciative et la confiance accordée à la narratrice en l'établissant patronne antisémite, Daudet lui distingue nettement les instances, les points de vue et les discours.

Le personnage de bonne sert ainsi de support au dialogisme contre l'univocité du discours romanesque. Il élargit le champ de vision du narrateur, et les possibles du récit, en offrant un point de vue qui prend à contre-pied le regard dominant du roman. Ce point de vue jusqu'alors considéré comme illégitime constitue un outil moderne : il peut servir soit à compléter, soit à concurrencer, soit à contester le discours bourgeois, habituellement relayé par les protagonistes de roman. Ses usages variés favorisent l'émergence d'un discours propre, ou au contraire étayent un discours en le faisant émaner de différentes focales. La servante apporte, du fait de sa position, de ses tâches, du regard différent sur la maisonnée qui lui est attribué aussi, nombre d'informations dans le roman qui s'en trouvent ainsi naturalisées. À rebours, accorder un point de vue au cœur du roman aux bonnes implique de porter sur elles un regard qui les reconnaît et les légitime en tant que sources d'information voire de subjectivité. Cette reconnaissance peut provenir soit d'une démarche clinique, comme chez Zola, soit d'une ambition critique à l'égard du monde bourgeois, comme celle de Mirbeau.

Aussi la construction de ce point de vue décentré par rapport à la tradition romanesque du héros bourgeois a-t-elle partie liée avec le désir de dire « la vérité », tel qu'il s'exprime dans les préfaces et les manifestes du second XIX^e siècle. Le désir étiologique s'ancre dans le refus de dédaigner l'indice si bas soit-il, et dans l'idée positiviste que les coulisses de la vie mondaine en livrent la vérité. Or la bonne est par excellence un personnage de coulisses, toujours actif et toujours invisible : telle Célestine se glissant « derrière une portière de salon et sous une robe de

dentelles »¹⁴⁴, elle détient un point de vue non seulement singulier et original, mais privilégié par rapport au regard bourgeois qui demeure à la surface des apparences construites. Attribuer un regard à la bonne, et le relayer au cœur du roman, suppose un désir de suspendre, sans nécessairement la condamner, l'idéologie bourgeoise qui recouvre les faits matériels et empêche d'y accéder de manière objective. La forme du journal intime souligne cette faveur accordée aux dessous, à l'intimité dévoilée et la valeur de vérité qui lui est reconnue. Le point de vue des bonnes, dans un contexte romanesque marqué par le primat du point de vue bourgeois, porte ce désir d'étudier les causes, les coulisses, les conditions matérielles du résultat apparent, donc de rendre visible l'invisible comme s'il détenait davantage de vérité que ce qui est beau, construit, et conçu pour être vu.

III Personnages principaux et personnages secondaires : essai de typologie

Si le personnage de la domestique a partie liée avec la recherche de la vérité, il peut être utilisé de manières diverses selon les fictions. Soit le récit prend pour objet la vie d'une domestique, et décentre le regard porté par la tradition romanesque vers un sujet original, lui confiant d'explorer cette *terra incognita* du discours lettré ; soit il a recours incidemment à une domestique pour compléter ses sources d'information sans en faire son objet d'étude principal, témoignant ainsi du caractère indispensable du personnage pour une compréhension complète d'une situation romanesque. Il faut donc distinguer schématiquement entre les servantes placées dans la position de personnage principal du récit, et celles qui deviennent des personnages secondaires, afin de répertorier les différentes fonctions qu'elles peuvent y occuper.

A/ La servante en position de personnage principal

Les trois romans que sont *Geneviève* de Lamartine, *Germinie Lacerteux* des Goncourt, et *Une servante d'autrefois* de Zulma Carraud prennent pour héroïne une servante, éponyme de surcroît. Cette manière de nommer le roman de la même manière que son personnage relève néanmoins de démarches sensiblement distinctes. Alors que le titre de *Geneviève* évoque un modèle hagiographique, sans nom de famille, et puise dans le type de la jeune fille pure, les

¹⁴⁴ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 164.

Goncourt, eux, exhibent une conscience de la modernité de leur geste dans le titre de *Germinie Lacerteux* : le modèle du document humain, modèle scientifique, aborde le personnage comme un cas, à la manière du médecin ; le grand admirateur du roman qu'est Zola s'en souviendra deux ans plus tard en intitulant son roman *Thérèse Raquin*. Et la même démarche se retrouve dans la nouvelle de Maupassant « Rosalie Prudent », qui décrit le procès d'une servante éponyme : dans cet exemple, le thème judiciaire commande cette présentation par l'état-civil. Zulma Carraud, elle, évacue du titre de son roman le nom de son personnage, Fanchette Madoré, au profit de sa fonction, « une servante d'autrefois ». Fanchette ne constitue donc pas un personnage singulier, et semble bien davantage un individu représentant une catégorie, celle des servantes *d'autrefois*, vraisemblablement disparu au moment de l'écriture. La démarche de Zulma Carraud, plus idéaliste que réaliste, se donne à sentir dans ce titre : là où le caractère éponyme de la domestique mettait en évidence les pudeurs et les impensés des romans précédents, et par contraste l'innovation du romancier qui s'intéressait à elle, l'ambition de Zulma Carraud semble de raviver un passé fantasmé.

1- Félicité entre hagiographie et parodie

« Un cœur simple » s'approche apparemment de cette démarche : Félicité y est désignée dès le titre, sans que son nom n'apparaisse. L'article indéfini et la périphrase font encore de la servante un individu typique d'un groupe plus qu'un personnage singulier. Or ils ne mentionnent pas la fonction de servante, mais plutôt ce que cette fonction peut justement dissimuler ou symboliser, à savoir la *simplicité* de Félicité, son *humilité*, défaut pour le sens commun mais grâce du saint. L'expression constitue une citation à double titre : issue de Bernard de Clairvaux¹⁴⁵, inspirée des *pauvres d'esprit* et des *doux* des Béatitudes, elle apparaissait chez Balzac pour désigner Nanon, la servante de M. Grandet : « D'ailleurs le cœur simple, la tête étroite de Nanon ne pouvaient contenir qu'un sentiment et une idée. »¹⁴⁶ La référence de Flaubert dans son titre se dirige à la fois vers une tradition pastorale et hagiographique, et vers une référence littéraire qui place le conte sous le patronage du sublime de Nanon – et l'éclaire rétrospectivement. Le terme « simple » se retrouve d'ailleurs à deux reprises dans le conte de Flaubert, où il ne s'applique pas à Félicité mais, relayant son point de vue, aux choses telles qu'elle les perçoit : « Il lui paraissait

¹⁴⁵ « Il faut chercher le Seigneur avec un cœur simple, sans duplicité », Louis Charles d'Albert de Luynes, *Sentences et instructions chrétiennes tirées des œuvres de saint Bernard*, Jean Villette, 1734, p. 310.

¹⁴⁶ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, dans *Scènes de la vie de Province*, Alexandre Houssiaux, t. V, 1855, p. 221. L'expression désigne également Eugénie et sa mère : « C'était une pudique douleur que les cœurs simples d'Eugénie et de sa mère comprirent quand Charles fit un geste pour leur demander de l'abandonner à lui-même. », p. 271.

tout simple de perdre la tête à l'occasion de la petite »¹⁴⁷ et « pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple »¹⁴⁸. Dans les deux cas, le terme dénote la facilité ou la normalité plus que l'humilité. Félicité réduit la folie ou le « surnaturel » à de l'ordinaire. La simplicité de son cœur dissout la complexité du monde. En plaçant ce point de vue étranger au sens commun au centre de son récit, en en faisant non seulement le point de focale de la narration mais son objet, Flaubert décentre lui aussi l'intérêt du roman de la classe bourgeoise, qui comme Bouvard et Pécuchet raisonne et ratiocine, à celle des modestes travailleuses normandes, pour qui le complexe se dissout dans le *simple*. Cette capacité, privée de commentaires d'un narrateur surplombant, s'auréole néanmoins d'un certain mystère, en particulier dans la capacité de Félicité à produire des images¹⁴⁹ : Flaubert prend à contrepied un des intérêts narratifs du personnage, bien exploité par ses contemporains, qui est d'entrer partout. Au contraire, il la prive progressivement d'interaction avec le monde : elle perd son amoureux, puis chacun des êtres auxquels elle s'attache, puis sa propre maîtresse, enfin l'ouïe, sa maison, et la vie. La carrière de Félicité se construit comme une élévation progressive vers l'imaginaire à mesure que s'étend son dénuement.

Le titre et la démarche consistant à raconter l'histoire d'une modeste jeune femme jouent donc en trompe-l'œil d'une fausse référence aux romans d'éducation morale dont relève *Une servante d'autrefois*. Il feint de présenter l'hagiographie d'une jeune fille pure et exemplaire, et déçoit cet horizon d'attente créé par une tradition littéraire dans laquelle s'inscrit aussi bien Lamartine : en racontant de manière réaliste l'histoire d'une femme sans éducation, sans vocabulaire, sans histoire et sans hauts faits, en détaillant ses tâches quotidiennes, Flaubert ne mène pas le récit que laissait attendre son titre et les premières pages au cours desquelles Félicité, séduite par Théodore, est abandonnée de lui. La feinte ne disqualifie pas néanmoins l'interprétation hagiographique du conte : pour être le récit réaliste de la vie d'une travailleuse, « Un cœur simple » n'en présente pas moins, non contradictoirement, une vie exemplaire. Et sans doute le récit peut-il *éduquer* le lecteur, à un autre plan que celui du roman ménager. Comme un récit d'éducation morale de type hagiographique, le conte prend Félicité pour personnage principal et raconte sa vie depuis son enfance jusqu'à sa mort glorieuse en passant par les étapes de la communion et de la dévotion ; et comme un roman moderne il aborde l'événement par le biais de sa manifestation matérielle concrète, et présente le personnage de manière réaliste. En témoigne entre autres exemples le paragraphe consacré à la première communion de Virginie :

¹⁴⁷ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 56.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁹ Voir supra.

Pendant toute la messe, elle éprouva une angoisse. M. Bourais lui cachait un côté du chœur ; mais juste en face, le troupeau des vierges portant des couronnes blanches par-dessus leurs voiles abaissés formait comme un champ de neige ; et elle reconnaissait de loin la chère petite à son cou plus mignon et son attitude recueillie. La cloche tinta. Les têtes se courbèrent ; il y eut un silence. Aux éclats de l'orgue, les chantres et la foule entonnèrent l'*Agnus Dei* ; puis le défilé des garçons commença ; et, après eux, les filles se levèrent. Pas à pas, et les mains jointes elles allaient vers l'autel tout illuminé, s'agenouillaient sur la première marche, recevaient l'hostie successivement, et dans le même ordre revenaient à leurs prie-Dieu. Quand ce fut le tour de Virginie, Félicité se pencha pour la voir ; et, avec l'imagination que donnent les vraies tendresses, il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine ; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir.¹⁵⁰

Le récit consigne la succession des événements, et prête une attention singulière aux manifestations sensibles du rituel. Le « troupeau des vierges » relaie une pointe satirique attribuable au narrateur, notant le regroupement physique des jeunes filles plus que leur pureté virginale. Le texte souligne néanmoins « l'imagination que donnent les vraies tendresses », grâce à laquelle Félicité vit la communion par procuration, mais l'émotion de la servante ne se donne à lire que dans ses symptômes physiologiques. Aussi le récit échappe-t-il à l'interprétation que supposerait l'hagiographie ou le récit d'éducation morale, et dans laquelle Flaubert reproche à Lamartine de verser. « Un cœur simple » constitue donc une énigme, puisqu'il prend pour objet le personnage de Félicité, qui, entre humilité et sublime, concentre l'ambiguïté du récit.

2- Personnage principal de servante occasionnelle

Plusieurs romans s'appuient sur un personnage éponyme et principal qui, sans être une domestique à proprement parler, le devient occasionnellement en un épisode de sa trajectoire. Dans *Marthe, histoire d'une fille* de Huysmans, roman de 1876, l'héroïne explore et interroge différents états de la condition féminine. La question des tâches domestiques se trouve abordée chaque fois que Marthe, quittant un emploi pour un autre, en est chargée ou délestée. Le titre du roman s'explique par ce désir d'aborder les variations d'un personnage plus qu'une fonction unique. Marthe ne peut donc être munie d'un patronyme : lui-même est incertain, la question du mariage et de la construction de la famille formant le nœud de son devenir de personnage. Placer Marthe en position de personnage principal et de personnage éponyme affirme la valeur du sujet romanesque que présente une femme célibataire de condition modeste, puisqu'elle permet d'explorer les milieux interlopes et les milieux bourgeois, les frontières du travail et de

¹⁵⁰ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 49.

l'affection, et les limites du foyer. Aussi la démarche naturaliste de Huysmans, qui examine le rôle du milieu et des déterminations sur le devenir de son héroïne, s'oppose-t-elle au désir d'édification d'un Lamartine, qui ne dégrade la situation de Geneviève que pour mieux montrer sa force d'âme. Le naturaliste comme le moraliste usent cependant de certains outils communs : le récit de la vie d'une héroïne féminine, placée en position éponyme, et connue de son simple prénom, plongée dans une variété de situations dans laquelle son caractère propre peut s'affirmer.

Comme *Marthe*, la nouvelle « Le Bonheur dans le crime » prend pour personnage principal une femme qui devient secondairement domestique afin de vivre sous le même toit que son amant. Barbey d'Aurevilly utilise comme Huysmans la plasticité du personnage de la belle jeune fille de condition modeste, que le narrateur, le docteur Torty, observe comme un cas : « c'était vraiment un être intéressant que cette jeune fille pauvre, sans autre ressource que son fleuret, et qui, par le fait de son état, se trouvait mêlée aux jeunes gens les plus riches de la ville (...). »¹⁵¹ La condition de « jeune fille pauvre » vivant parmi les riches annonce son déguisement de femme de chambre, puisque le propre des servantes est de vivre dans un monde plus élevé que le leur. Si Hauteclair ne constitue pas à proprement parler un personnage de domestique de bout en bout du récit, elle permet du moins d'explorer, entre autres par ce rôle, les possibles narratifs offerts par l'exploration de la hiérarchie sociale, et le fantasme lié au service.

Comme celle de Marthe, la plasticité de Hauteclair vient non seulement de son appartenance sociale, mais de son ambiguïté sexuelle. La pratique des armes, le nom même de Hauteclair, celui de l'épée d'Olivier, la virilisent : « Elle était devenue beaucoup plus forte que son père. »¹⁵² L'ambiguïté sociale et sexuelle rapproche la femme de la prostituée¹⁵³. Si Marthe se prostitue explicitement, la pratique reste à l'état d'allusion chez Barbey : « Je ferrailais un peu dans ce temps, comme tout ce monde dont j'étais entouré, et j'avoue qu'en ma qualité d'amateur, elle me charmait avec de certaines passes. »¹⁵⁴ Barbey use d'un vocabulaire ambivalent pour décrire un personnage mystérieux, labile, à l'identité incertaine, et dont ni le point de vue ni les paroles ne sont restitués par la nouvelle.

Toutes les femmes d'ailleurs sont polymorphes selon le médecin, qui, reconnaissant Hauteclair en Eulalie, la bonne de la comtesse, remarque :

¹⁵¹ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 131.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ Sur la proximité entre la domestique et la prostituée, voir le chapitre 7.

¹⁵⁴ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 131.

Et elle était là-dessous d'une beauté pleine de réserve, et d'une noblesse d'yeux baissés, qui prouvait qu'elles font bien tout ce qu'elles veulent de leurs satanés corps, ces couleuvres de femelles, quand elles ont le plus petit intérêt à cela...¹⁵⁵

Le propos surprend dans la bouche d'un médecin, mais non dans celle d'un narrateur : les femmes s'offrent ès qualités comme des sujets de récit privilégiés. Et le déguisement de Hauteclaira en Eulalie traduit autant l'aptitude féminine au déguisement que la réduction du rôle de domestique au costume : si pour devenir domestique, il suffit d'en revêtir l'habit, alors la domestique devient elle-même une catégorie mystérieuse voire inquiétante, au fond insaisissable. Ce rapport entre le fond de l'identité et le costume occupe largement la nouvelle.

Le mystère d'Eulalie est tel qu'il dupe jusqu'au personnel du château : « Mais les domestiques étaient tout aussi trompés que la comtesse. Ils prenaient Hauteclaira de très bonne foi pour une des leurs »¹⁵⁶, « je vis que personne, parmi les gens du comte, ne se doutait qu'Eulalie fût sa maîtresse. »¹⁵⁷ Barbey ne suppose donc pas un personnage collectif des domestiques plus informé ou plus lucide que l'ensemble de la maison, contrairement à ce qu'illustrera par exemple Mirbeau. Les congénères d'Eulalie n'accèdent pas à la vérité, seul le docteur la perçoit – ce qui l'autorise à raconter. Ils accèdent en revanche comme le médecin à l'intimité, ce pour quoi Hauteclaira endosse le rôle d'Eulalie. Torty pose d'ailleurs lui-même les questions que le lecteur pourrait formuler :

Pourquoi ne pas filer avec cette belle diablesse (en fait de diablesse, je croyais à celle-là) qui, pour le mieux crocheter, a préféré vivre dans la maison de son amant, au péril de tout, que d'être sa maîtresse à V..., dans quelque logement retiré où il serait allé bien tranquillement la voir en cachette ?¹⁵⁸

Le docteur souligne ici que le moyen choisi par les amants pour se rencontrer n'apparaît ni le plus économique pour eux, ni le plus économique pour le récit.

La justification du procédé choisi, qui donne lieu au récit, réside dans le personnage même de femme de chambre incarné par Hauteclaira. Le recueil *Les Diaboliques* regorge de situations dans lesquelles la femme choisit une dégradation apparente qui pour le lecteur averti, et d'esprit aristocratique, constitue en réalité une élévation. La nouvelle « La Vengeance d'une femme » repose ainsi sur le paradoxe de la duchesse de Sierra Leone qui, pour venger son honneur, se prostitue dans la rue. Le motif se retrouve plus largement dans l'œuvre de l'auteur, comme dans *Le Chevalier des Touches*, où une jeune fille noble sauve la contre-révolution en se

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁸ *Idem.*

déshabillant devant un inconnu. Le stratagème de Hauteclaire, se faire domestique chez l'épouse de son amant, s'explique par son appartenance à un ensemble : il relève du type même du renversement aurevillien de l'honneur. Servir relève de l'activité dévalorisante par excellence pour l'altière jeune femme, « cette fière Hauteclaire, qui s'était courbée devant elle jusqu'au rôle de servante. »¹⁵⁹

La femme de chambre porte une coiffe qui rappelle son goût pour les armes : « Elle portait le costume des grisettes de la ville de V..., et leur coiffe qui ressemble à un casque (...). »¹⁶⁰ Sur sa poitrine, les épingles de couturière rappellent l'épée, et signalent sa double identité : Hauteclaire, sous les vêtements d'Eulalie, réunit en elle le noble et l'ignoble, plus qu'elle ne dissimule l'un sous l'autre. Raymonde Debray Genette commente ainsi ce passage : « Lorsque Hauteclaire-Eulalie ne peut manier l'épée, elle se pare, se protège (ou agresse) d'aiguilles, transformant par inversion les signes de la servitude en signes de puissance. »¹⁶¹ Hauteclaire adopte donc moins le rôle de domestique qu'elle n'en endosse l'habit, pour le plaisir aurevillien de la collocation du haut et du bas, et selon l'idée que le diabolique, le satanique, consiste à s'élever en s'abaissant, à inverser les signes et à rayonner de toute sa gloire sous l'habit le plus indigne. Le goût du scandale suscitait déjà l'idée d'user du costume de la femme de chambre pour s'introduire chez son amant dans *Une vieille maîtresse*, en 1851. La Vellini y menaçait son amant Ryno de Marigny, dans une lettre écrite de son sang, de s'embaucher comme servante de son épouse :

Ils m'ont dit, aux Rivières, que ta femme avait besoin d'une fille de chambre. Si j'allais prendre les habits de Bonine Bas-Hamet (une pêcheuse d'ici qui est de ma taille), et si j'allais m'offrir à ta femme, qu'en dirais-tu ? Vellini, la fière Vellini, devenue la servante de madame de Marigny, seulement pour te voir ! uniquement pour te voir ! Que ferais-tu, Ryno ? Lui dirais-tu qui je suis ? Ah ! peut-être le devinerait-elle !...¹⁶²

L'idée narrative circule du roman de 1851 à la nouvelle de 1874, mais s'est enrichie de la recherche du coup d'éclat : la Vellini envisageait de s'introduire clandestinement chez son amant, mais Hauteclaire, non contente d'y passer pour Eulalie, recherche ensuite le scandale de passer pour la servante épousée par le maître :

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 137

¹⁶¹ Raymonde Debray-Genette, « Un récit autologique : *Le Bonheur dans le crime* », *Romanic Review* 64 (1973), p. 51.

¹⁶² Jules Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, édition de Jacques Petit, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome second, 1964 [1851], chapitre XII, p. 460.

Quand ils revinrent mariés, elle, authentiquement comtesse de Savigny, et lui, absolument déshonoré par un mariage avec une servante, on les planta là, dans leur château de Savigny. On leur tourna le dos.¹⁶³

L'information achève d'écartier l'hypothèse d'une Hauteclaire avide d'ascension sociale, puisqu'elle ne pénètre jamais la société aristocratique. Elle souligne en outre le goût des amants criminels pour l'inversion, puisque le scandale, évitable mais embrassé, devient leur plus grande fierté : « Maintenant, [Hauteclaire] lève son voile, et leur montre hardiment le visage de servante qui a su se faire épouser, et [les femmes du pays] rentrent indignées, mais rêveuses... »¹⁶⁴

Il faut d'ailleurs remarquer que lorsque Hauteclaire revêt le vêtement de la femme de chambre, elle en gagne instantanément les compétences ; la question du service comme travail concret intéresse moins le texte que l'omnipotence de l'héroïne, capable de vaincre une panthère comme de ravauder les hardes de sa maîtresse. Servir, loin de trahir l'origine modeste de Hauteclaire, souligne au contraire la force de sa volonté, qui la rend apte à tous les exercices. Torty en félicite la comtesse :

— Quels pas de velours ! dis-je, en la regardant sortir. Vous avez là, madame la comtesse, une femme de chambre d'un bien agréable service, à ce que je crois. (...)

— Oui, elle me sert fort bien, répondit indifféremment la comtesse (...). Je l'ai prise de confiance, et j'ai bien fait. C'est une perfection de femme de chambre. Je ne crois pas qu'elle ait un défaut.¹⁶⁵

L'avis de l'observateur extérieur Torty, ratifié par la maîtresse, souligne la compétence de servante d'Eulalie donc la puissance de Hauteclaire. Le texte parle de « la fausse Eulalie, qui faisait naturellement son service comme si elle avait été exclusivement élevée pour cela »¹⁶⁶. Après son mariage avec le comte, Torty note : « Lorsque je vis la fausse Eulalie parfaitement comtesse, elle me reçut comme si elle l'avait été toute sa vie. »¹⁶⁷ Le rôle de servante sert donc à Barbey de point le plus bas dans les variations des états sociaux de la très polymorphe Hauteclaire, mais ne constitue en aucun cas un rapport réaliste sur la situation des domestiques.

C'est le masque de la femme de chambre, sa fonction symbolique et érotique qu'utilise Barbey, et non la modernité du personnage. « Le Bonheur dans le crime » signale bien qu'un des intérêts de la servante réside ailleurs que dans l'exploration du travail : il constitue en soi un signe, un hiéroglyphe à décrypter, et peu clair pour les contemporains. Tournant le dos aux modernes, cherchant lui-même le scandale, Barbey provoque peut-être le monde littéraire en

¹⁶³ Barbey d'Aureville, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 143-144.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

reprenant ce personnage de prédilection sous la forme d'une identité usurpée. La démarche de Hauteclair, s'avilissant dans l'emploi d'une servante pour mieux triompher, serait-elle à l'image de celle de l'antimoderne Barbey, qui inverse l'emblème de la modernité, la domestique, pour en faire un fétichisme¹⁶⁸ ?

3- Célestine, du singulier au générique

Le titre du *Journal d'une femme de chambre* lie directement la forme littéraire et la condition du personnage, lien qui concentre l'essentiel du dispositif du roman. Le sujet romanesque désormais légitime de la domestique se voit confier la parole, et aguiche en promettant l'accès à l'intimité du personnage, et éventuellement de ses maîtres. Au-delà de son efficacité narrative, le titre révèle également une ambition polémique. L'article indéfini, comme dans *Une servante d'autrefois* ou « Un cœur simple », traduit le désir de faire de Célestine *une* femme de chambre parmi d'autres, donc éventuellement représentative du groupe des femmes de chambre au-delà du roman. Maupassant utilise également cette approche générique du personnage dans « Histoire d'une fille de ferme », suggérant que le personnage principal représenterait la catégorie des filles de ferme, et que son histoire prête éventuellement à généralisation. Le terme d'« histoire », courant dans les récits populaires, insiste néanmoins sur l'anecdote exceptionnelle plus que sur le portrait moral comme le journal¹⁶⁹. Et l'association d'un genre de l'intime à un personnage représentatif est monnaie courante : *Les Mémoires d'un orphelin*, de Xavier Marmier, en 1865, repose sur le même mécanisme.

Le personnage se présente au lecteur non comme singulier, mais comme typique, et portera donc un discours éventuellement attribuable à l'ensemble des femmes de chambre. Le texte corrobore à plusieurs reprises cette inscription de Célestine au sein d'un collectif. La narratrice utilise fréquemment un « nous » qui désigne un personnage collectif, comme les domestiques chez la placeuse :

Nous venions là, chaque matinée et chaque après-midi, en tas, cuisinières et femmes de chambre, jardiniers et valets, cochers et maîtres d'hôtel, et nous passions notre temps à nous raconter nos malheurs, à débîner les maîtres, à souhaiter des places extraordinaires, féeriques, libératrices.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Sur le fétichisme des servantes, voir le chapitre 9.

¹⁶⁹ Voir Erckmann-Chatrion, *Histoire d'un homme du peuple*, 1865, cité par Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925*, *op. cit.*

¹⁷⁰ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XV, p. 349.

Le « nous » désigne à l'occasion d'autres groupes que celui des domestiques, mais toujours par opposition à la bourgeoisie : « On aura beau dire et beau faire, la religion c'est toujours la religion. Les riches peuvent peut-être s'en passer, mais elle est nécessaire aux gens comme nous... »¹⁷¹.

La femme de chambre inclut explicitement au sein de son histoire particulière ces épisodes collectifs, dans lesquels elle reconnaît jouer un rôle générique et affirme sa communauté de destin avec ses pairs. Un épisode vécu par Célestine peut ainsi ouvrir sur une généralisation, comme lorsqu'un maître lui demande de changer de prénom :

C'est dans l'ordre... Nous autres, nous n'avons même pas le droit d'avoir un nom à nous... parce qu'il y a, dans toutes les maisons, des filles, des cousines, des chiennes, des perruches qui portent le même nom que nous.¹⁷²

Célestine apparaît comme *une* femme de chambre, puisque d'autres camarades, fictives ou réelles, vivent le même épisode. Or le recours au « nous » apparaît également lorsque Célestine réfléchit à sa vie, et peine à discerner ce qui tient à sa propre personne et ce qui relève du caractère générique de la femme de chambre :

Qui me dit aussi que j'aurais eu, comme femme, le même succès que comme femme de chambre ? Le charme, si particulier, que nous exerçons sur les hommes, ne tient pas seulement à nous, si jolies que nous puissions être... Il tient beaucoup, je m'en rends compte, au milieu où nous vivons... au luxe, au vice ambiant, à nos maîtresses elles-mêmes et au désir qu'elles excitent... En nous aimant, c'est un peu d'elles et beaucoup de leur mystère que les hommes aiment en nous...¹⁷³

Célestine passe non seulement de l'individu qu'elle est au groupe auquel elle appartient, mais suggère également que ce groupe joue un rôle constitutif dans son propre « charme », et plus généralement dans son rapport aux autres et dans ses relations. Elle suppose ainsi que le rôle de femme de chambre la façonne, notamment au regard des autres, comme il façonne ses camarades. La fin du roman, dans laquelle Célestine, devenue patronne de café, endosse les vices et les sévérités de ses anciennes maîtresses, s'en trouve préparée ; de même, son costume d'Alsacienne qui manifeste le désir de revanche envers l'Allemagne. Les rôles sociaux et les convictions qui les accompagnent apparaissent d'emblée plus déterminants dans les comportements que les caractères individuels, et dès lors il est bien naturel que Célestine soit, dès le titre, « une femme de chambre » représentant un état social plus qu'un individu singulier.

¹⁷¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 83.

¹⁷² *Ibid.*, chapitre XII, p. 281.

¹⁷³ *Ibid.*, chapitre I, p. 43.

Le glissement du « je » au « nous » est si fréquent chez Célestine qu'il peut d'ailleurs frôler l'anacoluthie, et tout se passe comme si la jeune femme, à force d'inclure son destin dans celui de son groupe, ne distinguait plus entre le singulier et le pluriel :

Elle ne pourrait donc pas m'appeler par mon nom, au lieu de dire, tout le temps : « ma fille » par ci... « ma fille » par là, sur ce ton de domination blessante, qui décourage les meilleures volontés et met aussitôt tant de distance, tant de haines, entre nos maîtresses et nous ?¹⁷⁴

La phrase transite sans solution de continuité d'un « je » à un « nous », de « elle » à « nos maîtresses », et achève de généraliser le récit de Célestine : le portrait d'une femme de chambre parmi d'autres, amorcé par le titre du roman, est accrédité lorsqu'il devient un autoportrait collectif.

Or si la voix de Célestine s'institue comme représentative de ses congénères, à la fois activement lorsqu'elle établit une continuité, et passivement lorsqu'elle ne discerne plus sa personne propre, elle permet de mieux asseoir les discours polémiques qu'elle tient. Ceux-ci peuvent s'adresser à ses camarades, qu'elle condamne régulièrement : « Faut-il que nous ayons, tout de même, la servitude dans le sang !... »¹⁷⁵ ; mais ils s'insurgent plus fréquemment contre la domination bourgeoise, relayant les positions de Mirbeau, et opposant « nous » à « eux » :

On exige de nous toutes les vertus, toutes les résignations, tous les sacrifices, tous les héroïsmes, et seulement les vices qui flattent la vanité des maîtres et ceux qui profitent à leur intérêt : tout cela pour du mépris et pour des gages variant entre trente-cinq et quatre-vingt-dix francs par mois... Non, c'est trop fort !... Ajoutez que nous vivons dans une lutte perpétuelle, dans une perpétuelle angoisse, entre le demi-luxe éphémère des places et la détresse des lendemains de chômage ; que nous avons la conscience des suspicions blessantes qui nous accompagnent partout, qui, partout, devant nous, verrouillent les portes, cadénassent les tiroirs, ferment à triple tour les serrures, marquent les bouteilles, numérotent les petits fours et les pruneaux, et, sans cesse, glissent sur nos mains, dans nos poches, dans nos malles, la honte des regards policiers. Car il n'y a pas une porte, pas une armoire, pas un tiroir, pas une bouteille, pas un objet qui ne nous crie : « Voleuse !... voleuse !... voleuse ! » Ajoutez encore la vexation continue de cette inégalité terrible, de cette disproportion effrayante dans la destinée, qui, malgré les familiarités, les sourires, les cadeaux, met entre nos maîtresses et nous un intraversable espace, un abîme, tout un monde de haines sourdes, d'envies rentrées, de vengeances futures... disproportion rendue à chaque minute plus sensible, plus humiliante, plus ravalante par les caprices et même par les bontés de ces êtres sans justice, sans amour, que sont les riches... Avez-vous réfléchi, un instant, à ce que nous pouvons ressentir de haines mortelles et légitimes, de désirs de meurtre, oui, de meurtre, lorsque pour exprimer quelque chose de bas, d'ignoble, nous entendons nos maîtres s'écrier devant nous, avec un dégoût qui nous rejette si violemment hors l'humanité : « Il a une âme de domestique... C'est un sentiment de domestique... » ? Alors que

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 317.

voulez-vous que nous devenions dans ces enfers ?... Est-ce qu'elles s'imaginent vraiment que je n'aimerais pas porter de belles robes, rouler dans de belles voitures, faire la fête avec des amoureux, avoir, moi aussi, des domestiques ?... Elles nous parlent de dévouement, de probité, de fidélité... Non, mais vous vous en feriez mourir, mes petites vaches !...¹⁷⁶

L'inclusion de Célestine dans un groupe solidaire légitime cette parole de revanche. Comme elle partage avec ses camarades les mêmes tracasseries et la même condition, il est vraisemblable que son discours soit validé par l'ensemble du groupe. Le personnage devient un porte-parole, à la manière de Lisa dans *Pot-Bouille*. Comme Zulma Carraud et Flaubert, Mirbeau ne revendique pas la singularité de son personnage mais sa représentativité ; or il l'utilise dans un sens plus inquiétant que ses prédécesseurs, car si Célestine incarne une juste représentante des domestiques, la haine qu'elle exprime à l'égard du monde bourgeois devient celle de ses nombreux camarades.

Porte-parole fictive des domestiques, Célestine joue bien avant tout le rôle de porte-parole de Mirbeau au sein du roman. Les maximes de Célestine sont ainsi bien à attribuer à l'auteur :

Je dis que, du moment où quelqu'un installe, sous son toit, fût-ce le dernier des pauvres diables, fût-ce la dernière des filles, je dis qu'il leur doit de la protection, qu'il leur doit du bonheur... Je dis aussi que si le maître ne nous le donne pas, nous avons le droit de le prendre, à même son coffre, à même son sang...¹⁷⁷

La transition de la troisième personne à la première personne du pluriel pour désigner la victime vengeresse des riches signale-t-elle le passage du discours général de Célestine à sa prise en charge de la question, ou le transfert de la parole de Mirbeau à sa narratrice ? La première personne relaie non seulement la parole d'une femme de chambre particulière, Célestine, mais élargit cette première personne au-delà du singulier. Célestine devient un porte-parole, et un porte-plume, qui prend en charge le discours de ses congénères, et peut-être d'autres encore.

Qu'elle soit un personnage éponyme, un costume provisoire de l'héroïne, ou la narratrice de sa propre histoire, la domestique utilisée comme personnage principal révèle donc une approche du récit qui prend à revers un horizon d'attente lié à la hiérarchie sociale dans laquelle vit le lecteur, et à la tradition littéraire. Le roman qui la privilégie cherche ainsi soit à mettre en valeur un aspect ailleurs minoré des rapports sociaux, comme dans *Germinie Lacerteux* ou *Le Journal d'une femme de chambre*, soit à souligner la valeur propre du personnage, comme dans « Un

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 315-316.

¹⁷⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 318.

cœur simple » ou *Geneviève*. En tout état de cause, la démarche place au premier plan un personnage inspiré d'un état social inférieur et modeste, et traduit le désir moderne de mettre en cause les préjugés sociaux.

B/ Personnages secondaires

Outre le récit spécifiquement consacré à la domestique, il faut constater l'inflation de la présence des servantes dans le roman, en particulier dans le roman réaliste. Leur rôle est d'abord étimologique, puisque le réalisme s'attache à retracer l'ensemble du faisceau de causes qui détermine le sujet et son action, ou plus simplement l'ensemble du foyer au-delà des agents les plus patents de l'intrigue. Mais ce rôle est également symbolique. Ainsi, sans conter une histoire de bonne à proprement parler, le roman peut la faire intervenir à titre indiciel ou métaphorique.

Les *Rougon-Macquart*, dans leur travail d'exploration de l'échelle sociale sous le Second Empire, ne comportent singulièrement aucun personnage principal de domestique. Plusieurs membres de la famille se mettent au service des autres, ou ont recourt à des services, mais aucun n'est domestique professionnel. Néanmoins, à leurs côtés, un grand nombre de personnages secondaires ou de figurants sont des domestiques, dont les rôles et les fonctions présentent de nombreuses nuances. Dans *La Curée*, si la plupart des domestiques apparaissent seulement de façon figurative pour connoter l'opulence de l'hôtel Saccard et sans intervenir dans la narration, l'un d'entre eux, un homme, se distingue néanmoins. Le maître d'hôtel Baptiste se voit confier une intrigue périphérique qui, sans peser sur le devenir de Renée, joue un rôle symbolique : le maître d'hôtel, d'excellente réputation, participe de la fine élaboration sémiologique du milieu dans lequel vit Renée. Ses airs de diplomate lui font incarner une forme d'inversion *sociale*, le bousculement des classes au sein de l'hôtel Saccard. La révélation finale de l'homosexualité du domestique confirme l'inversion de toutes les valeurs et de tous les rôles dans l'hôtel, la corruption de tout ce en quoi Renée a eu confiance. Le vice du domestique n'est donc pas strictement individuel, mais révélateur : il n'est qu'« une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuisent une chair et détraquent une intelligence »¹⁷⁸. *La Curée*, en inscrivant le maître d'hôtel dans ce sociogramme de l'inversion généralisée, reste le seul roman des *Rougon-Macquart* à attribuer à un domestique mâle un poids symbolique.

Zola s'intéresse en effet davantage aux femmes dans ce rôle : alors que les hommes

¹⁷⁸ Émile Zola, *La Curée*, Arvensa, 2014 [1880], chapitre IV, p. 150.

constituent la majorité des personnages principaux du cycle, la plupart de ces figures d'arrière-plan sont des femmes et en cela, Zola reflète strictement la place sociale et spatiale des domestiques. Dans *Nana*, la bonne Zoé demeure un personnage secondaire, mais s'arrache progressivement au décor pour suggérer un roman possible : alors qu'au chapitre II, elle régule l'accès au corps de sa maîtresse, la parole lui est incidemment confiée. Plus loin, Zoé pense à faire une fin, et tout son travail est orienté dans le but de monter sa propre maison close :

Zoé prenait l'établissement de la Tricon, un vieux projet longtemps couvé, une ambition de fortune où allaient passer ses économies ; elle était pleine d'idées larges, elle rêvait d'agrandir la chose, de louer un hôtel et d'y réunir tous les agréments ; c'était même à ce propos qu'elle avait tâché d'embaucher Satin, une petite bête qui se mourait à l'hôpital, tellement elle se gâchait.

Mignon ayant insisté en parlant des risques que l'on court dans le commerce, Zoé, sans s'expliquer sur le genre de son établissement, se contenta de dire avec un sourire pincé, comme si elle avait pris une confiserie :

« Oh ! les choses de luxe marchent toujours... Voyez-vous, il y a assez longtemps que je suis chez les autres, je veux que les autres soient chez moi. »

Et une férocité lui retroussait les lèvres, elle serait enfin « Madame », elle tiendrait à ses pieds, pour quelques louis, ces femmes dont elle rinçait les cuvettes depuis quinze ans.¹⁷⁹

Dotée de projets et d'histoire, Zoé maîtrise sa propre vie à la différence de Nana, qui tantôt domine ses amants, tantôt paraît le jouet d'un destin irrépressible. En même temps, Zoé reprend à son compte les idées de revanche sociale de sa maîtresse. Lucide quant au fondement des hiérarchies économiques, elle résume sous forme d'une épigramme brillante une des idées sur lesquelles Zola a le plus insisté dans *Nana* : le Second Empire est un régime pourri, car les dominations sociales y sont d'autant plus strictes qu'elles ne reposent que sur l'argent. En réunissant « ses économies », Zoé peut ouvrir son propre commerce, devenir « Madame », et Zola joue de ce mot qui est à la fois le nom des mères maquerelles et celui par lequel les bonnes appellent leur maîtresse. En d'autres termes, elle peut changer de condition sociale, et entrer dans un commerce dont elle connaît tout l'intérêt. L'ellipse qui sépare le treizième et le quatorzième chapitre n'informe pas sur le devenir de Zoé, mais le roman a ainsi suggéré que le personnage regorgeait de potentiel narratif.

Un processus similaire régit le recours au personnage de la domestique dans *Une vie* de Maupassant : Rosalie est d'abord une auxiliaire de Jeanne, sa sœur de lait qui illustre l'idéal aristocratique de concorde entre les classes, et la vie à l'abri du cynisme bourgeois dans la propriété des Peuples, mais elle n'est pas dotée d'une existence propre. Dans les premiers temps du mariage de Jeanne, elle joue un rôle décisif quoique passif en mettant au monde un bâtard de l'époux, Julien, révélant à la protagoniste la duplicité du personnage. Enfin, dans les derniers

¹⁷⁹ Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 452.

chapitres du roman, Rosalie devient un pilier, voire la condition de la survie de Jeanne, femme sans désir et sans volonté. C'est même à Rosalie que revient de conclure le texte : serait-ce ce que Mona Ozouf appelle un « aveu du roman »¹⁸⁰, la prise de pouvoir symbolique de Rosalie dans la fiction illustrant le rôle des classes populaires dans la III^e République ?

Dans *Pot-bouille*, le chœur des domestiques ne compte qu'un seul homme, Hippolyte, de manière relativement fidèle à la réalité du métier dans le Paris haussmannien. Ces personnages occupent une part signifiante du récit, en particulier lorsque le roman montre l'entre-soi des employés de maison, peut-être inspiré de *Germinie Lacerteux* qui présentait ces relations des bonnes entre elles. Or ce chœur très féminin, quoique très présent dans le texte, ne joue finalement qu'un faible rôle dans le parcours d'Octave Mouret. En tant que personnage qui exprime ouvertement le discours consensuel de la maison, les bonnes n'apportent pas d'événement dans l'intrigue qui influe significativement sur son devenir. D'ailleurs, Octave le séducteur n'envisage pas, malgré l'exemple de son camarade Trublot et en dépit d'un grand appétit, de coucher avec les bonnes. Les informations que procurent ces dernières se résument à des synthèses ordurières de ce qui se sait dans la maison à une exception près, lorsqu'au chapitre XIII, surprenant leur dialogue, Octave apprend la mort de M. Hédouin, et le veuvage consécutif de Mme Hédouin :

Il demeura seul, pétéinant, tâtonnant des mains, remettant en paquet le linge apporté par lui. Il n'écoutait plus les bonnes, lorsqu'une dernière phrase l'arrêta net.

— Je vous dis que M. Hédouin est mort hier soir... Si le bel Octave avait prévu ça, il aurait continué à chauffer Mme Hédouin, qui a le sac.

Cette nouvelle, apprise là, dans ce cloaque, retentissait au fond de son être. M. Hédouin était mort !¹⁸¹

Le passage résumerait presque l'ensemble du roman : Octave à Paris piétine et tâtonne dans des ballots de linge avant d'épouser Mme Hédouin, de prendre le contrôle du Bonheur des dames, et d'empocher le sac. Il annonce en même temps ce qui en sera le dénouement, puisqu'Octave et Mme Hédouin s'épouseront au chapitre XVII et apparaîtront en tant que couple au dix-huitième et dernier chapitre. Toutefois, si l'information ici surprise par Octave est l'événement décisif qui transforme son parcours de personnage, elle n'est pas essentiellement liée aux personnages de servantes : Octave aurait pu l'apprendre où la surprendre ailleurs, chez Marie Pichon par exemple. C'est la nature illicite du renseignement qui tient en revanche aux bonnes. Elle confirme le rôle des bonnes de chroniqueuses du quartier¹⁸², mais elle marque surtout la

¹⁸⁰ Mona Ozouf, *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Gallimard, coll. Tel, 2004.

¹⁸¹ Émile Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 314.

¹⁸² Cette fonction sera étudiée au chapitre 8.

capacité d'Octave à circuler dans l'immeuble et dans le quartier pour accéder à l'information et transformer son propre destin.

Le rôle des bonnes dans *Pot-Bouille* correspond donc à celui d'un personnage collectif au sein de l'ensemble organique que constitue la maison, leur parole dégoise le consensus tu par les autres membres de l'immeuble. Zola les utilise donc moins comme agents, comme personnages dotés d'initiative et construisant la narration, que comme document et comme symbole permettant de formuler explicitement ce qui se pense ailleurs.

Il en va de même dans *La Joie de vivre* : le roman s'ouvre sur la rudesse de la bonne Véronique, jalouse, sèche et impatiente. Celle-ci, présente tout au long du récit et dans chaque épisode, ne témoigne que sa mauvaise grâce à accueillir Pauline : « Seule, Véronique continuait à grogner. »¹⁸³ Sans jouer de rôle décisif pour l'action romanesque, Véronique tient dans le récit des fonctions plus descriptives que narratives. Là où Pauline apporte la joie, elle oppose le contraste de sa mauvaise volonté. Témoin des injustices et des spoliations dont Pauline est victime chez les Chanteau, elle finit par développer une sympathie pour la jeune fille, qu'elle lui retire à la mort de Mme Chanteau. Son humeur imite ainsi le mouvement de la mer normande contre laquelle luttent Lazare et Pauline, et Véronique fonctionne comme une allégorie du pays rude et violent qui accueille, bien mal, la jeune orpheline. En cela, la fonction de la bonne comme personnage secondaire nourrit l'aspect symbolique et descriptif plus que le fil narratif du roman. Comme dans *Pot-Bouille*, Zola utilise la franchise et la brutalité populaires attribués à Véronique pour la charger d'une parole de vérité, comme lorsqu'elle se scandalise du sort réservé à Pauline :

— Non, je ne me tairai pas... C'est trop vilain, entendez-vous ! Il y a des années que ça m'étouffe. Est-ce que ce n'était pas déjà bien joli de lui avoir pris ses sous ? il faut encore que vous lui coupiez le cœur en quatre !... Oh ! je sais ce que je sais, j'ai vu manigancer tout ça... Et, tenez ! M. Lazare n'a peut-être pas tant de calcul, mais il n'en vaut guère mieux, il lui donnerait aussi le coup de la mort par égoïsme, histoire de ne pas s'ennuyer... Misère ! il y en a qui sont nées pour être mangées par les autres !¹⁸⁴

Les quatre vérités jetées par Véronique à sa maîtresse jouent la fonction narrative de sommaire de l'action du roman, comme dans *Pot-Bouille* celles de Rachel. La prophétie de Véronique s'avère toutefois erronée : Pauline ne mourra pas, et être mangée par les autres fait sa joie.

La fin du roman mobilise toutefois la servante. Véronique apporte le dernier événement du roman en se pendant avec le cordon de son tablier. Ce suicide ne constitue pas un coup de théâtre ni n'altère le devenir déjà soldé des personnages. Il ne joue le rôle ni d'une péripétie ni d'un dénouement. Sa fonction demeure symbolique, et suspend le sens du récit en apportant

¹⁸³ Zola, *La Joie de vivre*, *op. cit.*, chapitre II, p. 49.

¹⁸⁴ *Ibid.*, chapitre V, p. 183.

une moralité ambiguë : la joie de vivre contagieuse de Pauline aurait-elle rencontré des limites ? ou au contraire, faut-il voir le triomphe des forces vitales dans la suppression ultime de celle qui incarne le mauvais vouloir ?

L'allégorie du mauvais vouloir doublé d'ignorance sous les traits de la bonne à tout faire réapparaît dans *Le Docteur Pascal*. Le premier chapitre présente Pascal, Martine sa bonne, et Clotilde sa nièce vivant en bonne intelligence à la Souleiade à la manière d'un « ménage à trois »¹⁸⁵. Tous vivent sur un pied d'égalité. Pascal et Clotilde, en formant un couple de Rougon, excluent Martine de la famille. Celle-ci se venge en s'alliant à Félicité Rougon, la mère de Pascal, et en l'aidant à brûler la totalité de ses travaux. Le roman raconte donc à la fois l'expulsion de Martine, et la destruction symbolique de cette même famille par elle. Par ailleurs, l'intrigue ouvertement méta-romanesque de ce dernier roman raconte la mort de l'ancêtre tante Dide, du petit Charles, du médecin, et la destruction des recherches scientifiques sur la famille Rougon-Macquart, en même temps qu'elle clôt le cycle. Les personnages, peu nombreux, fonctionnent largement sur un plan allégorique dans lequel chacun renvoie à un système de référence plus qu'il n'incarne un individu singulier. C'est dans cette perspective qu'il faudra aborder le rôle de Martine : là où Zola raconte la formation d'un ménage entièrement issu de la race des Rougon-Macquart par l'exclusion d'un tiers, pourquoi attribue-t-il ce rôle à une servante ? Si les raisons biographiques peuvent influencer son rapport au personnage, il faudra également détailler les caractéristiques supposées ou fantasmées de la bonne. Car que c'est bien en servante que Martine agit dans le roman, et son encodage symbolique en dépend largement. Son prénom marque une origine moléresque, et renvoie aux servantes du *Médecin malgré lui* et des *Femmes savantes*. Pourtant, Martine se montre bien davantage l'héritière du type de la bonne tel qu'il a été retravaillé par le roman réaliste que celle de la servante de comédie moliéresque, comme si elle signifiait l'écart creusé par les romans, dont le cycle des *Rougon-Macquart*, avec une littérature dramatique plus stéréotypique.

En évitant de consacrer un roman à l'histoire propre d'une servante, Zola se garde d'imiter de trop près *Germinie Lacerteux*. Mais en recourant fréquemment au personnage à l'arrière-plan, il témoigne à la fois du désir de mettre en lumière les aspects matériels du foyer, et façonne une symbolique propre. La fonction d'allégorie de la maison ou du milieu, la mauvaise volonté des domestiques, ainsi que leur franc-parler sont exploités narrativement pour mettre en valeur la destinée du personnage principal. Il restera à étudier comment ce type proprement zolien se nourrit d'observations réalistes et de discours divers reflétés par cette fonction.

¹⁸⁵ Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. d'Henri Mitterand, Gallimard, coll. Folio classique, 1993 [1893], chapitre IV, p. 59.

À cet égard, les romans qui savent apprécier le potentiel connotatif et symbolique de la servante se distinguent de ceux qui la convoquent comme simple figurante. Daudet consacre un chapitre comique aux domestiques dans *Le Nabab* sans qu'ils n'influent en rien sur le devenir du protagoniste. De même dans *Sapho*, l'histoire de la courtisane mentionne brièvement sa domestique Machaume sans accorder de poids symbolique à ce personnage. Au contraire, Maupassant exploite largement le double réseau de caractéristiques de la domestique, à savoir celles qui relèvent du portrait réaliste comme les tâches ménagères ou l'origine populaire, et celles qui ressortissent à la connotation symbolique comme le contrepoint de la femme du monde ou l'innocence du bon peuple : les nouvelles « Les tombales », « En famille », « La fenêtre », « Le mal d'André », « Rose », « La parure », « Histoire vraie », « Sauvée » ou « Julie Romain » exploitent toutes, à différents degrés, ces propriétés du personnage. Le roman inachevé, *Notre cœur*, quant à lui, repose largement sur l'intervention d'une servante singulière, Élisabeth, qui dénoue l'intrigue amoureuse : comme dans *Le Docteur Pascal*, Élisabeth joue le rôle de tiers entre le héros, André Mariolle, et sa froide maîtresse, Michèle de Burne. Ce récit classique aurait pu recourir à bien des personnages de femmes pour créer un contrepoint à la grande aristocrate des premiers chapitres. Le choix de la servante, en particulier à la fin d'un siècle qui a progressivement travaillé le type, s'avère donc éloquent, et invite à étudier ce qu'il charrie comme représentations, comme préjugés, et comme connotations.

IV Une fonction particulière : la servante porte-parole de l'auteur.

Parmi les fonctions nouvelles que la modernité offre au personnage jusqu'alors secondaire de la servante, un rôle paradoxal et éloquent se dégage particulièrement dans plusieurs romans : celui de porte-parole de l'auteur. Cette fonction se fonde sur une double tradition : d'une part, sur celle du bon sens populaire, qui charrie une parole de vérité ancrée dans la modestie de la servante. D'autre part, sur la tradition littéraire de ce stéréotype, la servante de comédie bousculant le ridicule de l'ordre établi, comme la Toinette du *Malade imaginaire* et la Martine de *Tartuffe*. Cet héritage littéraire prend un sens nouveau dans un XIX^e siècle empreint de tâtonnements démocratiques. Comme l'écrit Sophia Rosenfeld :

Comment — et avec quelles conséquences durables — le sens commun a-t-il noué cette relation particulière qu'il entretient, à l'époque moderne, avec cette forme de gouvernement populaire que nous appelons démocratie ?¹⁸⁶

Représenter la parole populaire, en appeler au sens commun du peuple, constitue un geste de légitimation neuf, et n'est pas sans portée historique. Dans le mouvement de construction de la légitimité littéraire face à la légitimité démocratique, les auteurs usent de leur capacité à façonner différents types qui leur servent également de prête-noms ou de porte-voix, des plus attendus comme le médecin, dans *Le Docteur Pascal* par exemple, aux plus inattendus comme celui de la prostituée¹⁸⁷.

Or la fonction de porte-parole de l'auteur que peut endosser la servante favorise une continuité entre un point de vue singulier, celui de l'auteur, et un point de vue populaire, sensé, et possiblement considéré comme universel, celui du personnage de servante. Décriée par la pensée légitimiste pour son incompétence politique, c'est précisément la servante, parce qu'écartée du pouvoir, qui dans les circonstances du XIX^e siècle accrédite la parole de l'auteur. Il convient donc, avant de clore un chapitre consacré aux fonctions de la servante, de s'attarder sur ce rôle particulier et ancré dans l'idéologie démocratique, de la bonne comme relais des positions de l'auteur.

A/ Geneviève ou la sagesse populaire

Les chapitres précédents ont détaillé la manière dont Lamartine façonne dans son roman de 1850 deux personnages de femmes du peuple, Reine Garde et Geneviève, qui toutes deux lui confient un mandat d'auteur évoquant le mandat politique confié au représentant de la Nation¹⁸⁸. Lamartine décrit ainsi dans la préface du roman sa propre ambition d'édification des masses sous la forme d'un vœu de la jeune couturière Reine Garde. La vraisemblance est négligée au profit de la clarté, puisque Reine Garde donne des détails sur les livres qu'elle déplore pourtant de ne pouvoir lire. Cette manière de simuler la suggestion du roman à venir par la couturière s'appuie notamment sur le dialogue entre le personnage-auteur de Lamartine et la jeune femme :

¹⁸⁶ Sophia Rosenfeld, *Le Sens commun, histoire d'une idée politique*, traduction de Christophe Jacquet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2013, p. 10.

¹⁸⁷ Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille en joie. La littérature publique, op. cit.*

¹⁸⁸ Voir chapitres 1 et 2.

Elle dit cela avec un bon sens supérieur à son éducation, et avec un accent si pénétré de l'indigence intellectuelle des classes auxquelles elle appartenait, que cela me fit réfléchir un moment à la vérité et à la gravité de son observation.¹⁸⁹

Lamartine délègue à la jeune femme ses propres positions, pour mieux feindre de s'être laissé convaincre par elle et d'accomplir son vœu. Cette mise en scène remplit néanmoins les objectifs d'une préface, dans laquelle l'exposé des idées de l'auteur pèse d'un poids plus important que le développement narratif.

La surprise du roman réside en ce qu'après cette préface, le récit proprement dit de la vie de Geneviève reconduit cette délégation de la parole à une femme modeste. En effet, le personnage de Geneviève, à qui Lamartine demande de raconter sa vie, prodigue un récit en tous points conforme aux conceptions de l'auteur. Sa vertu, son honnêteté, viennent de son humilité et de son désir d'accepter de bon cœur sa place dans l'ordre social. La « prière de la servante », au chapitre CXXIII, en donne un exemple particulièrement explicite : « Mon Dieu, faites-moi la grâce de trouver la servitude douce et de l'accepter sans murmure, comme la condition que vous nous avez imposée à tous en nous envoyant dans ce monde. »¹⁹⁰ Geneviève réitère à plusieurs reprises sa conception anti-révolutionnaire de l'ordre social, « car il y a les riches du bon Dieu comme les pauvres du bon Dieu ; ceux-là ont autant de plaisir à donner que les pauvres à recevoir. »¹⁹¹ Geneviève ne se révolte pas contre l'ordre social, au contraire, elle ne recherche que la justice, grâce à laquelle chacun peut accepter de bonne grâce sa place dans la hiérarchie.

Lamartine recourt de nouveau au truchement de la fausse suggestion par son personnage, lui confiant le rôle de défendre sa propre vision des classes populaires. Auditeur du récit, son personnage affirme :

Quelle philosophie, me disais-je en moi-même en écoutant Geneviève, il y a dans le cœur simple et même dans les expressions de cette pauvre fille ! La Bruyère ou Pascal n'auraient pas senti plus juste et n'auraient pas dit mieux.¹⁹²

Le compliment qu'adresse l'auteur à sa propre œuvre ne doit pas dissimuler le geste qui reconnaît à une jeune servante un bon sens égal voire supérieur à celui des grands classiques. L'époque démocratique renouvelle le sens de cette ancienne idée aristocratique, et si Lamartine recherche les suffrages, il n'en passe pas moins par la mise sur un pied d'égalité des grands auteurs et des modestes travailleuses. Le roman prépare ainsi la propre mise en image de Lamartine dans la figure héroïque de Geneviève.

¹⁸⁹ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, préface, p. 35.

¹⁹⁰ *Ibid.*, chapitre CXXIII, p. 300.

¹⁹¹ *Ibid.*, XCVI, p. 261.

¹⁹² *Ibid.*, XLIX, p. 184-185

En effet, le modèle de vertu et d'abnégation qu'incarne Geneviève reçoit progressivement l'approbation et le soutien populaire que Lamartine ne peut plus que regretter en 1850. Sacrifiant son fiancé pour l'amour de sa sœur, Geneviève doit d'abord subir sur une méprise les humiliations d'une rumeur publique qui la croit coupable des torts de sa sœur, avant d'être emprisonnée. Libre, sa mauvaise réputation la mène à mendier sa vie, jusqu'à ce que la vérité éclate. Réhabilitée, Geneviève soigne au péril de sa vie les villageois au cours d'une épidémie, et entre au service du curé Jocelyn. À la mort de celui-ci, alors que Lamartine l'emmène vivre dans sa propre famille, elle est portée en triomphe par les villageois, qui la retiennent parmi eux à Voiron. L'itinéraire de Geneviève, d'abord humiliée puis triomphante, rappelle le parcours du héros romantique, incompris et solitaire voire maudit par la société, mais mu par des valeurs qui préservent malgré tout la communauté. Il évoque aussi singulièrement celui de Lamartine, porté au pouvoir en 1848, chargé des affaires du pays dont il se considère le *serviteur*, et qui subit lui aussi l'humiliation de l'éviction en juin et de la défaite fracassante à l'élection présidentielle de décembre. La réhabilitation et le triomphe de Geneviève à la fin du roman demeurent encore une virtualité pour l'auteur, qui cherche, par des moyens romanesques et non plus politiques, à réaffirmer sa légitimité populaire. Aussi le triomphe de Geneviève lui laisse-t-il discrètement la place. Par un jeu de métalepse, l'auteur se met en scène dans son propre roman, venant au secours de la servante vertueuse de son ami Jocelyn, et reconnaissant les mérites modestes de la vaillante servante. Il propose de l'héberger, et l'emmène vivre chez lui lorsque la foule retient Geneviève, épisode rapporté en ces termes :

En apercevant Geneviève, tout ce monde s'ébranla, les enfants les premiers, les filles après, puis les hommes, puis les femmes, puis les vieillards, comme dans une procession des Rogations dans ces chemins jonchés de branchages et de sapin. « La voilà ! la voilà ! criaient les petits enfants en battant des mains. – Oui, c'est elle et le monsieur, disaient les jeunes filles. – Elle croit partir tout de bon, disaient les femmes, mais elle n'aura pas le cœur de quitter ainsi le pays, peut-être ! – Nous saurons bien l'en empêcher, disaient les hommes en étendant les deux bras vers les balustrades du pont, comme pour le barrer ; la rivière est au bon Dieu, mais le pont est à nous ! » Les chiens, effrayés, s'étaient réfugiés entre nos jambes ; Geneviève restait changée en statue au bout du pont.

– Eh bien, Geneviève, lui dis-je tout bas en souriant, avant que le groupe ne nous eût tout à fait abordés (...) ! En voilà un autre, pourtant, de triomphe !¹⁹³

La couleur liturgique de ce triomphe laisse vite la place à la personne de Lamartine, d'abord remarqué comme « le monsieur » par une paroissienne, puis chargé de décrire et d'objectiver l'événement en un geste analogue à celui qu'il accomplit en écrivant l'histoire de la servante. Le

¹⁹³ *Ibid.*, chapitre CXXX, p. 309.

plébiscite populaire qui entoure Geneviève évoque le suffrage appelé et manqué par Lamartine, et dont cet épisode forme une image inversée presque pathétique.

L'auteur s'offre dans son récit plusieurs occasions de se représenter en homme providentiel, juste et bienveillant envers ses inférieurs sociaux, présentant après coup les arguments d'une victoire manquée. Lorsqu'il résout tel un nouveau Salomon le conflit qui oppose les trois mères putatives du petit Bastien¹⁹⁴, plus qu'en homme de loi, il se représente en homme providentiel qui résout le conflit par le bon sens, la nature et une bonté biblique, valeurs populaires par excellence. Il incarne l'homme d'État le plus à même d'exercer les responsabilités précisément parce qu'il n'est pas perverti par le langage abscons du droit. En un sens, Lamartine hérite de la vertu et des sacrifices du personnage de Geneviève, mais avec l'autorité et la solennité du grand homme.

Le roman *sert* ainsi l'auteur en lui donnant l'occasion de se représenter accomplissant les prouesses de grand homme qu'il n'a plus le pouvoir de réaliser hors du livre ; son argument consiste à se montrer lui-même *au service* du peuple. Le roman développe largement l'image du serviteur : Lamartine se met au service de Reine Garde, ancienne domestique, en écrivant un livre conforme à ses désirs ; puis la servante de Jocelyn entre au service de Lamartine, à qui elle raconte, à sa demande, l'histoire de sa vie. Cette histoire de servante permet à Lamartine de montrer sa relation de confiance avec les petites gens, et de se montrer serviable. Et elle montre, enfin, l'héroïsme qu'il y a à se mettre au service des humbles. Aussi le texte multiplie-t-il les images du service comme métaphore métaphysique et politique du devoir. Le texte rappelle en effet à de multiples reprises l'origine évangélique de la valeur du service : Geneviève s'écrie successivement « Tiens, puisque la servante de Dieu n'a pas eu honte d'une étable, de quoi aurais-tu donc honte, toi ? »¹⁹⁵, « je ne suis plus servante de personne, mais je suis la servante de tous ceux qui n'en ont point. Quelquefois comme aujourd'hui, je n'ai que le bon Dieu à servir ! »¹⁹⁶, ou encore, au cours de sa prière, « Accordez-moi de connaître les devoirs, les peines et les consolations de mon état, et après avoir été ici-bas une bonne servante des hommes, d'être là-haut une heureuse servante du maître parfait ! »¹⁹⁷

Ce rappel conventionnel de la vertu évangélique du service prend un tour plus complexe et plus politique lorsqu'il est revendiqué à un niveau immanent comme une vertu sociale. Invitant Geneviève à quitter Voiron pour vivre chez lui avec sa mère, l'auteur décrit Madame de Lamartine en ces termes :

¹⁹⁴ Voir chapitre 2.

¹⁹⁵ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre CIV, p. 272.

¹⁹⁶ *Ibid.*, Épilogue, p. 313.

¹⁹⁷ *Ibid.*, chapitre CXXIII, p. 301.

Ma mère vous ressemble par le cœur, elle a l'âme douce et tendre comme vous, elle s'est faite la servante volontaire de toute la contrée : on la dérange tout le jour et on la réveille toutes les nuits pour celle-ci ou pour celui-là ; elle n'est pas riche d'argent, mais elle est riche de cœur comme vous ; ainsi c'est quasi la même chose, Geneviève ; car on a beau dire, allez ! il y a plus d'amitié et de service dans un cœur que dans un écu.¹⁹⁸

Le service est présenté comme une vertu féminine commune à l'aristocrate et à la paysanne, qui servent toutes deux autrui, au bénéfice de la société tout entière et à l'imitation du Christ. Il est institué en une valeur commune, proche de la solidarité plus que du travail, et défini par opposition à l'argent, valeur bourgeoise par excellence. En cela le roman du service qu'est *Geneviève* célèbre bien la vertu morale comme valeur politique, valeur que vient incarner après coup celui qui s'est proposé sans succès de devenir le représentant, le protecteur, et le serviteur des Français.

Le roman construit ainsi une ligne politique et se positionne à égale distance du socialisme révolutionnaire et de l'esprit contre-révolutionnaire d'un de Maistre. En dessinant la figure d'autorité de Lamartine comme homme providentiel et protecteur, il affirme sa foi dans l'ordre hiérarchique aristocratique ; il ne s'agit en aucun cas de façonner une héroïne prolétarienne qui se passerait de la bienveillance du véritable héros du peuple. Néanmoins, le détour par cette figure légitimante de servante, la revendication de satisfaire aux demandes populaires, inscrit significativement l'esprit démocratique nouveau qui prend ses distances vis-à-vis d'un pur paternalisme d'Ancien Régime.

B/ Germinie, l'appel à la charité

Germinie Lacerteux ne s'engage pas autant dans la délégation de légitimité accordée au personnage, et reçue en retour. Les correspondances entre les auteurs et leur personnage dessinent néanmoins une relation plus complexe qu'une simple objectivation de celle-ci par ceux-là. Nadine Satiat remarque que le personnage ressemble plus qu'il n'y paraît à ses auteurs. La préfacière relève ainsi le portrait qu'ils dressent de leur protagoniste :

C'est un effet ordinaire des désordres nerveux de l'organisme de dérégler les joies et les peines humaines, de leur ôter la proportion et l'équilibre, et de les pousser à l'extrémité de leurs excès. Il semble que sous l'influence de cette maladie d'impressionnabilité, les sensations aiguës, raffinées, spiritualisées, dépassent leur mesure et leur limite naturelles, atteignent au-delà d'elles-

¹⁹⁸ *Ibid.*, chapitre CXXVI, p. 305.

mêmes, et mettent une sorte d'infini dans la jouissance et la souffrance de la créature.¹⁹⁹

Au sujet de ce portrait, elle demande :

N'est-ce pas là leur propre « maladie » qu'ils peignent ? Ne semble-t-il pas que la « sensibilité maladive » qu'ils prêtent à Germinie – avec ses corollaires : l'éréthisme cérébral », la « disposition de tête à toujours travailler » (XXXV), fruits du « transport des sens au cerveau » (XLVI), – soit, au moins en partie, la leur ?²⁰⁰

La grande sensibilité de Germinie, qui en fit la risée d'une partie des critiques, semble ainsi directement inspirée par celle des auteurs²⁰¹. Le personnage reçoit également de ses créateurs une vivacité d'esprit et d'expression qui la distingue des autres bonnes :

Germinie n'était pas la bête de service qui n'a rien que son ouvrage dans la tête. Elle n'était pas la domestique « qui reste de là » avec la figure alarmée et le dandinement balourd de l'incapacité devant des paroles de maîtres qui lui passent devant le nez. Elle aussi s'était dégrossie, s'était formée, s'était ouverte à l'éducation de Paris. M^{lle} de Varandeuil, innocupée, curieuse à la façon d'une vieille fille des histoires du quartier, lui avait longtemps fait raconter ce qu'elle glanait de nouvelles, ce qu'elle savait des locataires, toute la chronique de la maison et de la rue ; et cette habitude de conter, de causer comme une sorte de demoiselle de compagnie avec sa maîtresse, de peindre les gens, d'esquisser les silhouettes, avait développé à la longue en elle une facilité d'expressions vives, de traits heureux et échappés, un piquant et parfois un mordant d'observation singuliers dans une bouche de servante. Elle était arrivée à surprendre souvent M^{lle} de Varandeuil par sa vivacité de compréhension, sa promptitude à saisir des choses à demi dites, son bonheur et sa facilité à trouver des mots de belle parleur. Elle savait plaisanter. Elle comprenait un jeu de mots. Elle s'exprimait sans *cuir*, et quand il y avait une discussion d'orthographe chez la crémère, elle décidait, avec une autorité égale à celle de l'employé aux décès de la Mairie qui venait y déjeuner. Elle avait aussi ce fond de lectures brouillées qu'ont les femmes de sa classe quand elles lisent. Chez les deux ou trois femmes entretenues qu'elle avait servies, elle avait passé ses nuits à dévorer des romans ; depuis elle avait continué à lire les feuilletons coupés au bas des journaux par toutes ses connaissances ; et elle en avait retenu comme une vague idée de beaucoup de choses, et de quelques rois de France. Il lui en était resté ce qu'il faut pour avoir envie d'en parler avec d'autres. Par une femme de la maison qui faisait dans la rue le ménage d'un auteur, et qui avait des billets, elle avait été souvent au spectacle ; elle en revenait en se rappelant toute la pièce, et les noms des acteurs qu'elle avait vus sur le programme. Elle aimait à acheter des chansons, des romances à un sou, et à les lire.²⁰²

Les Goncourt peinent ici à justifier l'esprit, l'intelligence, et surtout les talents de conteuse de Germinie, et leurs justifications sont un peu laborieuses. Luttant contre un préjugé de classe qui

¹⁹⁹ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXXII, p. 167.

²⁰⁰ Nadine Satiat, préface à Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 32.

²⁰¹ Robert Ricatte considère également la sensibilité à fleur de peau et en surface de Germinie comme une image de celle des auteurs. Voir *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Armand Colin, 1953.

²⁰² Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 209-210.

voudrait que la bonne, parce qu'inculte, soit sotté, ils imaginent tous les biais par lesquels Germinie se serait extraite de ses propres origines culturelles. Aussi coûteux que paraisse, narrativement, le trait, ils dotent Germinie d'un « mordant d'observation » qui rappelle leur propre méthode de romanciers.

Germinie se trouve ainsi dotée d'attributs qui lui permettraient de devenir un porte-parole des Goncourt. C'est pourtant à un narrateur externe, racontant la déchéance d'une modeste femme pourtant honnête, qu'est confié de suggérer ce discours, sans formulation explicite dans la bouche de la protagoniste. La démarche des auteurs diverge radicalement de celle d'un Lamartine – ou plus tard d'un Mirbeau. Invoquant la charité pour le peuple, les Goncourt ne lui délèguent pas pour autant de légitimité. S'ils décrivent les miséreux, c'est en se demandant

si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ; si, en ce mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.²⁰³

Contrairement à Lamartine, les Goncourt ne recherchent guère le plébiscite populaire. Leur ambition esthétique, celle de rechercher dans le peuple une matière romanesque nouvelle, se fonde sur un argument scientifique d'exploration de ces populations inconnues, dont la pression se fait sentir bien après 1848. Mais la démarche n'est guère démocratique.

Aussi Germinie, comme Geneviève, reprend-elle largement les traits de la jeune fille pure mais bafouée telle que le mélodrame l'avait popularisée ; mais si elle témoigne, en tant que document humain, d'un appel des auteurs à une charité aristocratique renouvelée par l'esprit positif, elle ne peut être elle-même chargée de formuler un appel vers ses supérieurs sociaux.

C/ Pot-Bouille ou l'éloquence de la « cochonnerie »

Zola, lui, n'embrasse ni l'idéalisation à des fins d'édification des pauvres à la manière d'un Lamartine, ni celle d'une hiérarchie sociale bienveillante à la manière des Goncourt. Son rapport ambigu au bon sens populaire se donne à entendre à travers le discours qu'il place dans la bouche des domestiques de *Pot-Bouille*. Celles-ci expriment tantôt un consensus bourgeois de manière brutale, tantôt se voient confier la parole d'auteur, en un geste qui rejailit sur l'ethos du romancier populaire.

²⁰³ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, préface, p. 56.

L'immeuble de la rue de Choiseul héberge pourtant un obscur occupant, qui n'intervient guère dans la sociabilité du roman, et qui se présente *a priori* comme image privilégiée de l'auteur. Il s'agit en effet d'un romancier. C'est ce qu'explique au premier chapitre Campardon à Octave lorsqu'il lui présente les différents occupants de l'immeuble à mesure qu'ils gravissent l'escalier principal :

Puis, comme il dépassait le second étage, sans nommer les locataires :
– Et là ? demanda Octave, en désignant la porte du grand appartement.
– Oh ! là, dit-il, des gens qu'on ne voit jamais, que personne ne connaît...
La maison s'en passerait volontiers. Enfin, on trouve des tâches partout...
Il eut un petit souffle de mépris.
– Le monsieur fait des livres, je crois.²⁰⁴

Peu de renseignements sont fournis sur cet individu marginal qui demeure jusqu'au bout mystérieux, mais le mépris dans lequel le tient le chantre de la bourgeoisie cléricale qu'incarne Campardon ressemble fort à celui qui frappe Zola depuis *Thérèse Raquin* en 1867. Les reproches se précisent dans la seconde mention de son travail :

Alors, M. Gourd raconta qu'on était venu de la police, oui, de la police !
L'homme du second avait écrit un roman si sale qu'on allait le mettre à Mazas.
– Des horreurs ! continua-t-il, d'une voix écœurée. C'est plein de cochonneries sur les gens comme il faut. Même on dit que le propriétaire est dedans ; parfaitement, M. Duveyrier en personne ! Quel toupet !²⁰⁵

Les reproches formulés par Gourd imitent ceux que subissait alors Zola, en même temps que le propos prend un tour méta-romanesque, puisque le roman incriminé ressemble à *Pot-Bouille* : la dénonciation de la bourgeoisie, des propriétaires, et de M. Duveyrier sont communes au roman réel comme au roman fictif.

Pourtant le personnage de l'écrivain maudit par la bourgeoisie au sein de laquelle il vit sans se mêler n'est pas celui qui porte la voix de Zola dans le roman. Celle des servantes vient jouer ce rôle en plusieurs occasions, et singulièrement celle de Rachel, la servante renvoyée immédiatement après ce portrait défavorable de l'écrivain. Comme lui, et comme Zola, celle-ci profère « des cochonneries sur les gens comme il faut » qui scandalisent par la forme, sans que le propos en soit discuté : « — Grosse vache ! tu étais trop contente de m'avoir, pour faire sauver tes hommes !... Tu entends, sacré chameau ! je ne te l'envoie pas dire ! »²⁰⁶ En se dégoisant à la face de ses maîtres, Rachel formule ce qui était suggéré depuis le début du roman. Elle mime le processus par lequel Zola jette crûment à la face de la bourgeoisie parisienne son hypocrisie, et prend la fonction d'allégorie du dévoilement auquel se livre le roman naturaliste :

²⁰⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre I, p. 26.

²⁰⁵ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 413.

²⁰⁶ *Idem.*

– Je ne suis qu'une bonne, mais je suis honnête ! criait-elle, en mettant à ce cri ses dernières forces. Et il n'y a pas une de vos garces de dames qui me vaille, dans votre baraque de maison !... Bien sûr, que je m'en vais, vous me faites tous mal au cœur !²⁰⁷

La contestation de la hiérarchie sociale comme hiérarchie morale, immédiatement corroborée par le docteur Juillerat, sonne comme une moralité du roman. Rachel porte une parole explicite qui livre implicitement une note d'intention.

C'est encore aux bonnes qu'il revient de conclure le roman en recapitulant cette moralité en forme d'anti-moralité qu'a illustré le roman :

Julie, les bras nus, tout saignants d'un turbot qu'elle vidait pour le soir, était revenue s'accouder près du valet de chambre. Elle haussa les épaules et conclut par cette réponse philosophique :
– Mon Dieu ! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie.²⁰⁸

La place de choix de cette dernière phrase met en valeur des éléments qui parcourent l'ensemble du roman : la représentativité de la maison de la rue de Choiseul, l'image du *cochon*, qui rappelle la saleté domestique et la saleté morale, déjà présente dans les *cochonneries* qu'écrit l'auteur de roman du second étage. La « réponse philosophique » de Julie apparaît vraisemblablement comme le véhicule du jugement de l'auteur, et c'est là sans doute une des fonctions les plus originales des servantes dans *Pot-bouille* : si elles tenaient un discours consensuel dans l'ensemble du roman, formulant explicitement le discours implicite de la bourgeoisie, selon les mêmes critères de jugement, elles sont également à même de relayer le point de vue de Zola, au même titre que le docteur Juillerat. Même Octave Mouret, qui entre dans tous les appartements et couche avec toutes les femmes, comprend l'hypocrisie du milieu mais l'endosse plus qu'il ne la déplore.

Au-delà de cette fonction de porte-parole, les bonnes jouent le rôle d'allégorie de la démarche naturaliste : considérées comme sales, basses, dévalorisantes, mêlées aux *cochonneries*, elles n'en jettent pas moins à la face d'une bourgeoisie imbue de ses propres valeurs morales le dévoilement de leur saleté. Avec la médecine, qui corrobore dans ce roman la parole des servantes, le service domestique offre-t-il un modèle romanesque au naturaliste ? Si elle n'en partage pas la solidité scientifique, la connaissance pratique qu'ont les servantes des dessous, des ressorts intimes, et des corps ne pouvait, à tout le moins, manquer d'intéresser l'auteur du *Roman expérimental*.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 415.

²⁰⁸ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 440.

D/ Célestine ou la contradiction

Dans *Le Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau, où la focalisation feint d'adopter entièrement le point de vue de Célestine, la femme de chambre joue fréquemment le rôle de porte-parole de l'auteur. Mirbeau attribue ainsi à son personnage plusieurs des chroniques auparavant publiées par lui en son nom propre, comme la caricature des symbolistes qui occupe le dixième chapitre du roman. Célestine vient ainsi formuler d'elle-même les opinions de l'auteur, contribuant à leur accorder le vernis de la légitimité populaire et à les naturaliser. Or cette fonction, dont Mirbeau est sans doute conscient cinquante ans après Lamartine, ne va pas chez lui sans ambiguïtés. Célestine sert en effet simultanément de porte-parole au discours de Mirbeau et de relais aux positions bourgeoises qu'il combat.

Les propos typiques des prises de position anarchistes de Mirbeau s'expriment régulièrement dans le journal de Célestine sous forme de maximes, de vérités générales relativement abstraites de la subjectivité de leur auteur, Célestine, et derrière elle Mirbeau : c'est par exemple le célèbre « Si infâmes que soient les canailles, ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens. »²⁰⁹ La maxime impersonnelle peut s'inscrire au sein d'un récit plus personnel, où elle fait figure de principe ou de point de référence : « Je n'avais aucun scrupule à jouir de l'argent de Joseph, de l'argent volé – non, ce n'était pas cela... quel est l'argent qui n'est pas volé ? »²¹⁰ Dans un cas comme dans l'autre apparaissent des formules qui synthétisent typiquement la pensée anarchiste que Mirbeau fréquente et formule par ailleurs.

Le trouble apparaît lorsque les propos de Célestine, ressortissant apparemment à un positionnement anarchiste, la mènent vers une tout autre conclusion politique :

Naturellement, ce sont toujours ceux qui n'ont rien qui sont le plus volés, et volés par ceux qui ont tout... Mais comment faire ? On rage, on se révolte, et finalement, on se dit que mieux vaut encore être volée que de crever, comme des chiens, dans la rue... Le monde est joliment mal fichu, voilà qui est sûr... Quel dommage que le général Boulanger n'ait pas réussi, autrefois !... Au moins, celui-là, paraît qu'il aimait les domestiques...²¹¹

S'agit-il de mimer les égarements du peuple, mené droit dans les bras de l'autoritarisme faute de formation politique adéquate ? C'est ce que suggère l'adhésion au boulangisme de Célestine, plus séduite par des rumeurs sur le Général que par son discours dont elle ignore tout.

La suite du récit apporte une autre hypothèse, puisque si Célestine joue le rôle de porte-parole, même partielle, de Mirbeau, il arrive également qu'elle tienne un discours opposé au sien

²⁰⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op.cit.*, chapitre IX, p. 224.

²¹⁰ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 446.

²¹¹ *Ibid.*, chapitre XV, p. 346.

et qu'elle verse dans la contradiction. C'est le cas par exemple au sujet de l'Église. Le chapitre III s'ouvre sur une profession de foi de Célestine :

Ce matin, dimanche, je suis allée à la messe.
J'ai déjà déclaré que, sans être dévote j'avais tout de même de la religion.
On aura beau dire et beau faire, la religion, c'est toujours la religion. Les riches peuvent peut-être s'en passer, mais elle est nécessaire aux gens comme nous...²¹²

En opposition frontale au discours anarchiste, la religion est revendiquée ici comme une valeur populaire, rejetant le manque de pratique sur les riches. Pourtant, quelques pages plus loin, au sujet de Jules Lemaître, Célestine s'écrie d'une manière bien plus proche des convictions de Mirbeau : « Quel dommage qu'il soit tombé dans les curés !... »²¹³

La manière qu'a Mirbeau de s'appuyer sur sa narratrice comme porte-parole déstabilise donc une conception cohérente et linéaire du personnage. Au contraire, elle prend à revers l'idée de l'unité du personnage, voire de la personne, et s'écarte du même coup d'une instrumentalisation ventriloque de la servante telle que la pratiquait Lamartine. Célestine porte-parole de Mirbeau relaie tout autant les valeurs bourgeoises qu'elle semble combattre par ailleurs mais auxquelles elle se réfère constamment²¹⁴. Lorsque M. Lanlaire, après une longue conversation avec un de ses métayers, est réprimandé par M^{me} Lanlaire, Célestine commente ainsi l'épisode : « Je ne veux pas donner raison à Madame... mais je trouve que Monsieur a tort de causer familièrement avec des gens trop au-dessous de lui... Ça n'est pas digne... »²¹⁵ De la même manière, au bureau de placement où Célestine, réduite au rôle de marchandise dans une foire aux humaines, remarque : « Aujourd'hui, des femmes de rien, des petites épicières de quat'sous... se mêlent d'avoir des domestiques, et de jouer à la comtesse... Quelle pitié ! »²¹⁶

Cette contradiction n'est pas absorbée par la narration à la manière décrite par Bakhtine-Volochinov du dialogisme, mais exhibée par un récit qui ne cherche pas à la résoudre. Célestine remarque elle-même le manque de cohérence de son attitude, comme lorsqu'elle dit du couvent où elle se réfugiait en période de chômage :

Il me donnait la nostalgie de mon métier. J'avais des désirs impatients de m'évader de cette prison, de retourner aux intimités des cabinets de toilette. Je soupirais après les armoires, pleines de linge odorantes, les garde-robes où bouffent les taffetas, où craquent les satins et les velours si doux à manier... et les baignoires où, sur les chairs blondes, moussent les savons

²¹² *Ibid.*, chapitre III, p. 83.

²¹³ *Ibid.*, chapitre V, p. 134.

²¹⁴ Voir Elena Real, « Le statut de la servante dans le roman espagnol et français du XIX^e siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 149-162.

Elena Real montre que Célestine exprime nombre de jugements de goût appuyés sur les critères bourgeois.

²¹⁵ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 112.

²¹⁶ *Ibid.*, chapitre XV, p. 345.

onctueux. Et les histoires de l'office, et les aventures imprévues, le soir, dans l'escalier et dans les chambres !... C'est curieux, vraiment... Quand je suis en place, ces choses-là me dégoûtent ; quand je suis sans place, elles me manquent....²¹⁷

La narratrice ne s'attarde pas à justifier ou à rendre vraisemblable cette incohérence. Elle rompt avec le désir étiologique du réalisme, en coupant court aux origines et aux secrets que cachent des incohérences qui ne seraient qu'apparentes, comme c'était le cas dans *Germinie Lacerteux* par exemple. Les mobiles occultes que Célestine perçoit en elle relèvent moins de la question sociale que du problème individuel, ce qu'elle exprime au sujet de ses sentiments envers les Lanlaire, ses maîtres millionnaires :

L'adoration du million !... C'est un sentiment bas, commun non seulement aux bourgeois, mais à la plupart d'entre nous, les petits, les humbles, les sans le sou de ce monde. Et moi-même, avec mes allures en dehors, mes menaces de tout casser, je n'y échappe point... Moi que la richesse opprime, moi qui lui dois mes douleurs, mes vices, mes haines, les plus amères d'entre mes humiliations, et mes rêves impossibles et le tourment à jamais de ma vie, eh bien, dès que je me trouve en présence d'un riche, je ne puis m'empêcher de le regarder comme un être exceptionnel et beau, comme une espèce de divinité merveilleuse, et, malgré moi, par-delà ma volonté et ma raison, je sens monter du plus profond de moi-même, vers ce riche très souvent imbécile et quelquefois meurtrier, comme un encens d'admiration... Est-ce bête ?... Et pourquoi ?... pourquoi ?²¹⁸

L'explication rationnelle du *comment* positiviste à laquelle s'attachaient les naturalistes a laissé la place au *pourquoi* métaphysique. L'incohérence de Célestine, qui hait le sentiment qu'elle éprouve, devient matière à roman et plus encore à journal intime. La scission du personnage entre ses idées et ses sentiments laisse place à un nouveau facteur, celui d'une fascination, d'un désir, et la sexualité apparaît bien dans le roman comme le débordement des contradictions de la raison rationnelle par le corps. La psychanalyse s'annonce. Dans cette expression d'une haine et d'une admiration simultanée pour la richesse, n'est-ce pas encore la voix de Mirbeau, anarchiste mondain, qui se donne à entendre ? Il semble que les contradictions de Célestine, loin d'alterner entre les positions de l'auteur et celles de la bourgeoisie, expriment tantôt le discours conscient de l'anarchiste, tantôt le goût d'un dandy largement influencé par son milieu. Or le roman de Mirbeau, en choisissant la forme du journal intime fictif, offre aux linéaments des sentiments l'espace nécessaire pour s'étudier, y compris dans ses contradictions, et pour relever l'incohérence de la notion bourgeoise d'individu transparent à lui-même qui soutenait jusqu'alors la construction du personnage romanesque. Aussi raconte-t-il le parcours

²¹⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 311.

²¹⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 70.

apparemment contradictoire de Célestine, servante devenue maîtresse, dévoyée devenue réactionnaire, comme pour mieux refuser les mécanismes du destin naturaliste.

La nature contradictoire de la domestique, qui se décrit comme un « être disparate », un « monstrueux hybride humain » servirait d'image juste de la nature contradictoire de l'écrivain anarchiste, mais symboliserait également la difficulté du roman appuyé sur un personnage à l'heure où la personne ne semble plus une unité. En ce sens, la forme du journal et l'exclusivité accordée au personnage de Célestine et à ce qui s'approche d'un flux de la conscience, prend de front le défi que pose au roman ce nouveau regard jeté sur l'individu.

E/ La servante lectrice

Une dernière fonction de la servante ne peut manquer d'attirer l'attention en régime romanesque : celle de lectrice. Cette fonction s'inscrit dans ce qui s'esquisse comme une tradition romanesque durable : faire du roman le lieu de lecture des romans, en particulier pour les femmes, qui s'y reconnaissent comme sujets.²¹⁹ Félicité est analphabète et, dans *Pot-Bouille*, les domestiques sont les seuls personnages à ne pas lire dans l'immeuble. Célestine en revanche, habile narratrice et enquêtrice, est également une fine lectrice, qui signale son accointance avec la réflexion métadiaristique de Mirbeau et son rôle de porte-parole. Selon elle, la lecture fait partie de l'imprégnation de la servante par les valeurs bourgeoises : « L'éducation, le frottement avec les gens chics, l'habitude des belles choses, la lecture des romans de Paul Bourget m'ont sauvée de ces turpitudes... »²²⁰ Écorchant à plusieurs reprises le romancier à la mode comme la voix de la réaction, Célestine insère la lecture dans un ensemble de goûts, de signes et de valeurs qui signifient l'appartenance à une communauté de lecteurs et de lectrices correspondant à un milieu social.

Outre ces lectures élitistes, Célestine revendique son goût pour des lectures plus populaires et une consommation immersive des romans :

Alors, je suis restée dans ma chambre... J'ai écrit à ma mère, à monsieur Jean, et j'ai lu : *En famille*... Quel joli livre !... Et qu'il est bien écrit !... C'est drôle, tout de même... j'aime bien entendre des choses cochonnes... mais je n'aime pas en lire... Je n'aime que les livres qui font pleurer...²²¹

²¹⁹ Voir Éléonore Roy-Reverzy, « Élisa Bovary. Portrait de la prostituée en lectrice » dans les *Cabiers Edmond et Jules de Goncourt* n°16, 2009, *Les romans d'Edmond*, p. 21-31.

²²⁰ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre III, p. 94.

²²¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 100.

Comme Éliisa, Célestine s'avère plus sentimentale comme lectrice que dans la vie qu'elle transcrit dans son journal. Les activités de lecture et d'écriture sont néanmoins montrées comme homogènes. *En famille* signale d'ailleurs une autre valeur de la lecture pour celle qui est précisément exclue par son métier de toute famille : celle de la réalisation de fantasmes par la fiction. Cette fonction renvoie à la lecture du *Journal d'une femme de chambre* et en prend le contrepied : contrairement au roman de Malot pour Célestine, la défamiliarisation et la réalisation de fantasmes inaccessibles que le faux journal offre à ses lecteurs consiste dans le récit des « choses cochonnes » auxquelles la diariste cherche précisément à échapper par la lecture.

Le théâtre offre également cette échappatoire déjà permise par l'écriture.²²² Après un revers de fortune, Célestine emprunte de l'argent à Cléclé : « Et je me payai un paradis à la Porte-Saint-Martin. On y jouait *Les Deux Orphelines*... Comme c'est ça !... C'est presque mon histoire... »²²³ La précision réaliste de la fiction offre à la spectatrice une évasion et en même temps un retour vers soi. Incidemment, Mirbeau bat en brèche le préjugé qui fait du paradis le rendez-vous d'un public incompetent : les spectateurs infortunés que représente le mélodrame seraient au contraire un public plus averti.

C'est pourquoi Célestine adresse au texte et singulièrement au roman une exigence de vérité. Au sujet de son initiation sexuelle par le très repoussant Biscouille, elle s'exclame : « Et voilà une chose incompréhensible, dont je n'ai trouvé l'explication dans aucun roman. »²²⁴ Le roman serait un instrument de connaissance pour la jeune femme, indispensable en particulier à l'initiation amoureuse. Reparaît en filigrane la double image du roman comme consommation dangereuse et à la fois support d'attentes idéalistes. Célestine fait la dure expérience de l'inadéquation de ses espérances de lectrices auprès de M. Xavier : « Jamais il ne m'adressa une parole émue, gentille, comme en ont les amoureux dans les livres et dans les drames. »²²⁵ La déception de la jeune femme hérite d'Emma Bovary aussi bien que de Mathilde de la Mole : les romans initient mais mènent également leurs lectrices à une forme d'aveuglement.

La lecture entre en outre au nombre des compétences professionnelles de Célestine, en particulier chez M. Georges : « Il me demandait de lui lire des poèmes de Victor Hugo, de Baudelaire, de Verlaine, de Maeterlinck. »²²⁶ L'image parodie un certain idéal romantique, mais au-delà, Éléonore Reverzy identifie comme une constante du siècle le parallélisme entre la

²²² Cf. *supra*.

²²³ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 320.

²²⁴ *Ibid.*, chapitre IV, p. 132.

²²⁵ *Ibid.*, chapitre XII, p. 297.

²²⁶ *Ibid.*, chapitre VII, p. 172.

lecture et les rapports amoureux.²²⁷ Avec M. Georges, la lecture de poèmes précède la consommation de l'amour, qui change la femme en poème :

Il refusa que je lui lise des vers... Quand j'ouvris le livre :
— Non ! dit-il... Tu es mon poème... tu es tous mes poèmes... Et c'est bien plus beau, va !²²⁸

Célestine diariste, femme-enquête et femme-roman, dévoile un passé de femme-poème. Son identité se sature de textes et explique son propre rapport aux hommes comme, réciproquement, un rapport de lectrice. Elle dit ainsi de M. Xavier : « Il n'était pas poétique comme M. Georges. »²²⁹ L'épithète relève de l'hypallage et confond le goût pour la poésie de M. Georges et son propre caractère *poétique* ; elle manifeste néanmoins une autre image de l'amour pour Célestine, avant celle du crime : celle du texte. Serait-ce la suggestion d'un modèle de lecture pour son propre journal, qui fait de son éditeur un amant et de son lecteur un complice ?

Maupassant a recours à une métaphore similaire dans *Notre Cœur*. Dans son roman, la jeune servante Élisabeth lit, et lit à son maître dans le cadre de son travail :

Il demanda :
— Vous lisez bien ?
— Oui, monsieur ; dans les écoles de la ville j'ai eu tous les prix de lecture, et j'ai lu à maman tant de romans que je n'en sais plus seulement les titres.
Une curiosité lui vint, et il l'envoya chercher dans l'atelier, parmi les livres qu'il s'était fait adresser, celui qu'il préférait à tous : *Manon Lescaut*.
Puis elle l'aïda à s'asseoir dans son lit, disposa derrière son dos deux oreillers, prit une chaise, et commença. Elle lisait bien, en effet, très bien même, douée d'une espèce de don spécial d'accentuation juste et de prononciation intelligente. Elle prit intérêt, dès le début, à ce récit, et elle avançait dans l'histoire avec tant d'émotion, qu'il l'interrompait parfois pour l'interroger et causer un peu avec elle.²³⁰

La compétence d'Élisabeth contribue à forger le destin du personnage en la montrant au-dessus de sa condition. La lecture est en outre pour elle une activité affective, partagée, d'abord avec sa mère, puis avec ses camarades d'école et enfin avec son maître, où elle entre dans le développement érotique du personnage :

André qui regardait cette jeune fille, troublée aussi, qui suivait avec ses yeux luisants l'aventure déroulée de page en page.
Aux questions qu'il posait elle répondait avec un sens inné des choses de la tendresse et de la passion, un sens juste, mais un peu flottant dans son

²²⁷ Voir Éléonore Reverzy, arti. cit.

²²⁸ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre VII, p. 187.

²²⁹ *Ibid.*, chapitre XII, p. 296.

²³⁰ Maupassant, *Notre cœur*, op. cit., livre III, chapitre II, p. 240.

ignorance populaire. Et il pensait : « Elle deviendrait intelligente et fine si elle était instruite, cette gamine-là ». ²³¹

Comme chez Célestine, la lecture de roman constitue une éducation sentimentale et tire la femme de son déterminisme populaire. Or c'est le bovarysme de Mariolle qui projette l'héroïne du livre sur la lectrice :

Ce charme féminin déjà senti en elle lui faisait vraiment du bien dans cette après-midi chaude et tranquille, et se mêlait étrangement en son esprit au charme si mystérieux et si puissant de cette Manon qui apporte à nos cœurs la plus étrange saveur de femme évoquée par l'art humain.

Il était bercé par la voix, séduit par la fable tant connue et toujours neuve, et il rêvait d'une maîtresse volage et séduisante comme celle de des Grieux, infidèle et constante, humaine et tentante jusqu'en ses infâmes défauts, créée pour faire sortir de l'homme tout ce qu'il a en lui de tendresse et de colère, d'attachement et de haine passionnée, de jalousie et de désir. ²³²

La lectrice charme l'auditeur en racontant l'histoire de Manon, dont elle reçoit en retour la charge érotique. Elle importe dans le texte l'intertexte explicite qui signale les origines de la mésalliance qui se prépare, puisque la scène précède immédiatement la consommation de l'amour physique entre Mariolle et Élisabeth.

Le fonction de lectrice prêtée à la servante, discrète mais particulièrement soulignée dans *Le Journal d'une femme de chambre* et *Notre cœur*, inscrit donc le personnage dans la continuité d'une réflexion sur les effets du roman et sur sa fonction dans l'éducation sentimentale des femmes qui imprègne le genre. Elle contribue à faire de ces femmes de dignes héroïnes, sur lesquelles l'auteur projette volontiers sa propre croyance dans les pouvoirs du texte, renvoyant ses lecteurs et lectrices à leur propre pratique.

Conclusion

Dans l'élan de transformation des représentations issu de la modernité, la domestique apparaît comme un sujet privilégié : pour interroger le réel et les discours qui le mettent en mots, il faut de nouveaux objets, de nouveaux thèmes et de nouveaux personnages. Située au carrefour du laid, de l'invisible et de l'illégitime, la servante a toute sa place dans un jeu de décentrement du regard par rapport à la norme dominante. À rebours, pour parler de la domestique, il fallait transformer le roman ; en particulier poser la question du rapport au type, puisque type constitué il y a, et réfléchir à la place de la domestique dans la disposition de l'action : le rôle principal

²³¹ *Idem.*

²³² *Ibid.*, p. 241.

inverse dans le roman les fonctions dans la maison, le rôle secondaire reproduit dans l'ordre du roman l'ordre social tout en remarquant ces facteurs occultes mais insidieux dont elle offre une riche image.

La figure de la servante reste de ce fait transgressive au long de la période. Les outils de la modernité comme le changement de focalisation du narrateur, le discours indirect libre ou la confusion des instances discursives, servent la construction d'un point de vue à la fois alternatif à celui du monde bourgeois et légitime, donc contestataire. Contrepoint au roman centré sur le bourgeois, la servante oppose un personnage contraint, déterminé, voire asservi aux personnages libres et présente en cela à la fois un défi et de nouvelles ambitions à la narration romanesque.

Cette recherche romanesque moderne légitime le personnage de la bonne, qui en retour devient un gage de légitimité populaire voire démocratique pour des romanciers attachés à renouveler leur mission sociale. Un paradoxe surgit alors : la légitimité populaire qu'apportent les domestiques est d'autant plus forte lorsqu'il s'agit de femmes, alors même que la démocratie leur refuse le suffrage. Le bon sens populaire et le franc-parler offrent un potentiel romanesque partagé par les hommes, mais les femmes ont pour elles d'être plus discrètes, plus secrètes et plus marginales que les hommes. Or la marginalité intéresse le texte, qui la renverse en valeur romanesque et privilégie le personnage féminin de la servante, plus contraint, plus faible et plus écarté de la norme et du discours dominant.

Le récit de servante transforme ainsi le roman et le rend perméable à des discours minoritaires et marginaux, dans lesquels est reconnue une valeur de vérité. À rebours, le roman transforme la domestique pour la tirer de l'emploi de comédie et en faire un personnage singulier. Une des singularités du personnage tient d'ailleurs à son rapport ambigu au collectif : si la servante n'est plus un emploi mais une femme particulière, son appartenance au groupe pose la question de son rapport au collectif. Le romanesque la veut-il représentative ou exceptionnelle ? Typique ou unique ? Jouant de l'ambiguïté, il tend à reformer des traits et des scripts qui entrent à leur tour dans l'horizon d'attente des lecteurs de romans réalistes : le monde littéraire, l'émulation romanesque, la circulation des motifs ne donnent-ils pas naissance à de nouveaux stéréotypes ?

P

artie II : Texte et travail

A vant de devenir un type littéraire ou un stéréotype extra-littéraire, la domestique exerce d'abord un métier : le terme se réfère en premier lieu, et littéralement, à une profession. Pourtant, ce métier n'en finit pas d'interroger le lecteur et le regard critique, tant les termes de la caractérisation professionnelle sont éludés ou chargés de partialité par les textes. La représentation de la domestique dans le roman réaliste appelle une analyse de la représentation de ses tâches, de son travail, et de leur lien à ce que le roman pense comme travail. La question de la *représentation* se pose singulièrement dans la mesure où le travail lui-même ne se prête pas à une définition unilatérale ou consensuelle, en particulier au XIX^e siècle. En pleine révolution industrielle, les économistes peinent à établir nettement les frontières du travail, qui semble partout et nulle part. Pour Louis Blanc, le travail est au principe de la richesse à condition qu'il se dégage de la concurrence au profit de l'association ; c'est pourquoi il doit devenir un droit fondamental.¹ La définition la plus extensive, celle de Marx, voit non seulement le travail comme la source de toute valeur, mais le capital lui-même comme du travail accumulé.² Le travail se loge partout, sous la forme active de la production ou sous la forme accumulée d'un capital ou d'un savoir-faire. Le siècle ne parvient pas à résoudre la question ontologique du travail, dont les modalités évoluent plus rapidement que la théorie qui tente de le cerner. La remarque de Marie-Anne Dujarier pour l'époque contemporaine éclaire cet enjeu ontologique de l'âge industriel :

¹ Voir Louis Blanc, *Organisation du travail*, Bureau de la société de l'industrie fraternelle, Cinquième édition, 1847.

² Voir « Introduction à la critique de l'économie politique », dans Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. Fondu/Quétier, Éditions sociales, 2014, p. 33-34.

Il n'y a pas d'essence du travail. La même action humaine peut être ou ne pas être considérée comme du travail selon la situation : lire, faire l'amour, faire à manger. Il n'existe pas de critère unique qui serait à la fois spécifique et systématique au travail. Il faut se résoudre à prendre une position nominaliste : est travail ce que les institutions appellent travail. Et cette qualification sociale est l'objet de luttes car elle donne accès au code du travail, au marché du travail, à la médecine du travail, à la protection sociale, à la rémunération ...³

S'en remettre à cette position nominaliste pour définir ce qui relève ou non du travail, à notre époque comme au XIX^e siècle, implique d'aborder le terme dans son historicité. Se dessine ainsi un enjeu idéologique, puisque la labilité du concept se prête à des tentatives d'appropriation ou d'exclusion de certaines activités du domaine du travail : si « les institutions » se présentent en dernière analyse comme les garantes de la stabilité du concept, leur dépendance à l'égard des rapports de force sociaux en fait aussi la partialité. La difficulté à définir ce qui relève du travail suscite un débat, explicite ou latent, dans lequel différents partis cherchent à approprier ou exclure du travail telle ou telle activité : si relève du travail, et de la valeur, tout ce qui parvient à se faire reconnaître comme tel, poser les termes de la qualification professionnelle sur une activité n'est pas sans conséquences. Louis Blanc comme Marx, Proudhon, et bien d'autres distinguent ainsi d'emblée entre travail des hommes et travail des femmes, signe que la pensée du travail ne peut s'abstraire des catégories les plus prégnantes de la vision des rapports sociaux.

Dans cette rivalité pour définir le terme, les lettres jouent un rôle d'ampleur puisqu'elles peuvent fixer la représentation mythologique du terme. Héritier et transmetteur de cette pensée des lettres, Littré précise les nombreux sens du terme à son époque, dont trois concernent l'activité des classes laborieuses : « Peine qu'on prend pour faire quelque chose. Le travail du corps. Le travail de l'esprit. », « L'ouvrage même qui est le résultat du travail. Un beau travail. », « Ouvrage qui est à faire, ou qui est actuellement en cours d'exécution. Entreprendre un travail. On a suspendu les travaux. Donner du travail aux ouvriers. »⁴ Il n'est nulle part mention de la rétribution, de la contrainte ou du contrat comme critères de ce qui relèverait du travail, et la différence entre le travail libre et le travail servile revient à une tautologie qui est peut-être le signe d'un embarras : « Travail libre, le travail des hommes libres, par opposition à travail servile, dans les pays à esclaves. »

Après avoir envisagé comment le personnage de domestique travaillait la forme du roman, il faut donc étudier ce que son métier, à la fois évident et tu, engage comme rapport à l'action romanesque et dans quelle mesure il manifeste la difficulté du siècle à caractériser le travail. Le regard sur le travail engage, surtout à son insu, un rapport à l'argent, valeur à la fois

³ Marie-Anne Dujarier, citée par Laura Raim dans « Ce que travailler veut dire », *Regards*, printemps 2016.

⁴ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 2^e édition revue et augmentée, 1873-1877, accessible en ligne sur www.littre.org/.

dégradée, dégradante, et ascendante, en particulier à l'heure où l'écrivain prend son autonomie par le marché. Le regard sur le travail déclenche une réflexion romanesque sur les états sociaux, leur relativité, et leur légitimité : le roman convoque les discours qui l'environnent sur les hiérarchies pour les mettre en doute, les contester, ou les appuyer. Le travail des discours confine à l'élaboration de stéréotypes renouvelés, qui prennent le relais de la figure de soubrette telle qu'elle s'est forgée au théâtre, mais qui problématisent les structures sociales plus qu'ils ne les ratifient.

Chapitre 4 - La servante à l'œuvre

Les partis-pris et les allusions axiologiques, idéologiques, voire politiques que les romans dévoilent au sujet du service domestique se nichent dans les termes par lesquels celui-ci apparaît dans le texte. Dans la roue de Virgile, le travail appartenait en propre au style bas. Or les romantiques, puis les modernes, contestent cette partition au profit d'un mélange des styles et d'une légitimation des sujets modestes. Réhabilités par un discours soucieux du peuple, crédités d'une part de sublime, les menus travaux n'en doivent pas moins trouver les voies de leur formulation romanesque réaliste. La question du genre littéraire et du type de personnage propre à raconter ces tâches discrètes se double d'une question idéologique, qu'elle transcrit également¹ : comment les romans exploitent-ils, développent-ils et éventuellement résolvent-ils le nœud que forme cette somme d'impératifs, générique, axiologique, idéologique, narratif ? Puisant dans les sujets bas et dédaignés par le classicisme et par leurs contemporains, les auteurs cherchent à satisfaire la doctrine de l'originalité en vigueur, mais se trouvent face à l'impératif poétique de créer les moyens de la représenter ; ce faisant, ils tranchent, délibérément ou à leur insu, certaines incertitudes de l'époque qui couvrent encore la notion de service et mettent en évidence la difficulté de leur époque à considérer le service comme du travail. Il s'agit donc d'aborder la question poétique de la représentation comme un moment où le roman pense et révèle un point de vue moins impartial qu'il ne le revendique, mais plus complexe que le discours univoque de la pensée théorique. En comparant la manière dont les textes parlent du travail

¹ Voir chapitres 2 et 3.

domestique et les conceptions d'autres types de travail en vigueur, il sera possible de dégager la spécificité de l'approche du travail domestique des auteurs.

I Les travaux et les jours : l'apparition des tâches domestiques en régime réaliste

La description réaliste dont le roman est le support dresse l'inventaire des biens de la bourgeoisie montante, elle les énumère et les *conserve* par le texte. L'évocation de la sphère domestique montre ce mode de vie comme le fruit d'un travail, dans son déroulement et dans ses médiocrités. Parler de l'employée de maison, c'est nécessairement évoquer le *domus*, son espace de travail, qui se confond avec la somme des biens possédés par ses employeurs ; réciproquement, décrire la maison, c'est énumérer *in absentia* les tâches de l'employée. Le rouet de Nanon dans *Eugénie Grandet*, la cuisine de Zoé dans *Nana*, sont l'occasion de rappeler les mille petites tâches du ménage, les objets qu'il abrite et qu'il s'agit d'entretenir. Il faut donc observer comment le récit des travaux et des jours, en régime réaliste, convertit le style bas en une matière étiologique et idéologique particulière.

A/ Un regard aristocratique : Lamartine, Goncourt, Barbey

Plus que ses contemporains ou ses héritiers, Lamartine revendique l'intérêt et la dignité de la servante comme sujet romanesque. *Geneviève, histoire d'une servante*, paru en 1850, s'ancre dans l'esthétique du premier XIX^e siècle dont 1848 a été le chant du cygne, celle de l'illusion lyrique et du romantisme enthousiaste, engagé, et social, qui exhibe le geste esthétique de se tourner vers le laid comme image d'un geste politique. À ce titre, le choix d'une servante comme personnage s'inscrit plus chez lui dans la perspective de l'attention portée aux petits que dans celle d'une neutralité axiologique flaubertienne : Lamartine élabore Geneviève dans la veine d'Hugo fabriquant Quasimodo, pour valoriser le sublime des laids et des parias plus que par intérêt clinique et dépassionné. En même temps, il défend, sans succès mais avec une conviction de fer, la pertinence de l'idéal aristocratique à l'âge industriel. Le portrait de Geneviève et l'hommage rendu aux domestiques dans le troisième chapitre du roman manifestent le désir de préciser le discours de l'auteur au sujet du service : cette profession modeste des temps modernes est attachée à l'histoire aristocratique. En célébrant, avec la condescendance qui sied

à son rang, la dignité des petites gens, Lamartine actualise un discours d'Ancien Régime hiérarchique, qui doit faire pièce au libéralisme bourgeois et à sa brutalité envers les plus faibles.

Aussi la présentation de Geneviève appelle-t-elle une poétique didactique, et édifiante. Et Lamartine ne se prive pas de mentionner largement les mille occupations de la domestique comme autant de tâches méritoires derrière leur apparente morosité :

Elle allait et venait tout le jour, de la cour au jardin, du puits au bûcher, de la cave au grenier, de la cuisine à la salle, de la niche du chien au pigeonnier, à la cage des poules, des colombes et des oiseaux. Elle prenait la bêche et le râteau dans les carrés du jardin, pour sarcler les choux et les laitues, ou pour niveler un peu les allées, dont le sable s'était incrusté de mousse verdâtre pendant la maladie de Jocelyn ; elle jetait bientôt ses outils de jardinage pour prendre le balai et pour nettoyer de la moindre poussière les recoins les plus reculés de l'escalier ou des corridors ; puis elle déposait le balai pour prendre l'époussetoir et pour épousseter et frotter les meubles et les jambages de pierre des cheminées, jusqu'à ce que le noyer des armoires et l'épiderme ciré des tables de sapin devinsent des miroirs où son bras se réfléchissait ; puis elle laissait encore les meubles et reprenait le fil et l'aiguille pour faire des reprises aux chasubles, aux nappes de l'autel, aux petites serviettes fines avec lesquelles le prêtre essuie les bords du calice après qu'il a bu le vin mystique ; puis elle se relevait comme en sursaut de sa chaise, jetait sur le bras le linge de la sacristie et allait rallumer le feu, écumer la marmite de terre du foyer, ouvrir la porte de la cour et regarder du côté de la sacristie pour voir si son maître ne revenait pas comme à l'ordinaire pour l'heure du repas.²

Les deux phrases attirent l'attention sur la variété et le nombre des tâches de Geneviève, dont la répétition est signifiée par l'imparfait itératif ; l'éloquence de l'accumulation manifeste l'admiration que mérite cette activité incessante et bien ordonnée, et confine à la construction idéaliste d'une domestique à qui le roman montre la reconnaissance des classes supérieures. Mettant en évidence le caractère méritoire du travail des faibles, le texte rappelle la complémentarité des ordres d'Ancien Régime.

L'énumération revient dans la plupart des apparitions de Geneviève au sein du récit-cadre, dont Lamartine est le narrateur :

(...) selon les rites du pays, elle mangeait debout, son écuelle à la main, continuant à me servir, allant et venant comme le reste du jour, dans la cuisine, attisant le foyer, battant le beurre, grillant les châtaignes, jetant des morceaux de son pain au chien qui l'épiait, assis devant son tablier, et qui ne perdait pas sa main de l'œil. Je ne cherchais nullement à la contraindre dans ses habitudes respectueuses et familières à la fois de ménagère, je l'aurais plutôt embarrassée et humiliée en la forçant de s'asseoir vis-à-vis de moi.³

L'énumération met à nouveau en valeur la variété des tâches de la bonne ; elle se double d'un discours fortement teinté d'esprit aristocratique, qui associe la description de la coutume, liée au

² Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre II, p. 81-82.

³ *Ibid.*, chapitre VI, p. 93-94.

pays, au conservatisme : « je ne cherchais nullement à la contraindre... » L'ordre social, incorporé et manifesté dans tous les rituels, au premier titre desquels les repas, découle davantage du désir des serviteurs que de celui des maîtres : c'est Lamartine qui se dépeint comme obéissant à Geneviève, pour son bien, et non l'inverse. Le roman s'attache ainsi à illustrer le contraste entre un ordre social aristocratique et irénique, auquel s'opposeront les mauvais traitements subis par Geneviève de la part d'une France sans honneur et sans valeurs.

Il faut remarquer également l'intention didactique de rendre compte des coutumes, et du vocabulaire de ces petites gens à qui Lamartine souhaite rendre justice. Cette démarche didactique indique implicitement le lectorat visé :

Geneviève levait le couvert, distribuait le fond des plats à ses chiens ou à ses poules, repliait la nappe, remettait, soigneusement enveloppé, le pain dans la huche, allumait la lampe au bec de fer suspendue à côté de l'âtre, au manteau de pierre noire de la haute cheminée, puis elle s'asseyait un peu en arrière de moi pour tricoter des bas de grosse laine blanche qu'elle avait filée dans l'autre saison.⁴

Le désir aristocratique de mettre au jour les tâches autrement invisibles, d'attirer l'attention sur le mérite des petites gens, révèle que le public auquel s'adresse réellement Lamartine, en dépit de ses appels répétés au cours de la préface à un lectorat populaire, n'inclut pas ceux pour qui ces mille gestes relèvent de l'évidence, mais plutôt ceux qui les ignorent, et à qui il convient de les montrer. En même temps, l'homme politique Lamartine montre sa conviction sociale et sa capacité à comprendre et représenter le peuple en s'intéressant à un quotidien bien éloigné du sien :

Le lendemain, de bonne heure, j'entendis Geneviève aller, venir, appeler les poules, flatter le chien, lâcher la chèvre, siffler les oiseaux, arroser les pots de fleurs, bâcher les laitues, épousseter les tables, cirer l'armoire, répondre à la porte, causer avec les passants, comme à l'ordinaire.⁵

L'énumération inscrit les services rendus par Geneviève dans l'ordre de la nature. « L'ordinaire » de la servante appartient à une éternité qui contraste avec l'extraordinaire du destin de Lamartine, mais également avec l'agitation urbaine moderne. Elle incarne une continuité, une modestie, qui n'est pas sans accointance avec les valeurs du catholicisme social.

Ainsi le regard de Lamartine sur le travail de son personnage en appelle-t-il réellement à une vision du service proche de la vassalité, c'est-à-dire fondé sur la reconnaissance mutuelle des ordres sociaux. Il bat en brèche une conception quantitative du travail, qui supposerait une

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, chapitre CXXV, p. 303.

égalité ontologique entre les membres du corps social. Ce faisant, il confirme la dignité de la domestique tout en récusant l'idée libérale d'égalité.

Que devient ce regard aristocratique sur la domestique à la fin du siècle, chez Barbey d'Aurevilly ? « Le Bonheur dans le crime » utilise la relation qui unit Eulalie à sa maîtresse pour mettre en scène la nostalgie de cet ordre social défendu par Lamartine. De la comtesse, le récit dit : « Avec cette fausse Eulalie qui la servait, elle était impérieuse, mais douce. Cela peut sembler contradictoire. Cela ne l'est point. »⁶ Le docteur Torty récusé, de manière assez sibylline, la contradiction que perçoit son siècle entre commandement et douceur, occasion pour lui de renouveler l'affirmation de valeurs aristocratiques selon lesquelles la hiérarchie bénéficie à tous.

Barbey se montre en revanche plus gêné pour décrire le détail du service :

Eulalie, cette effrayante Eulalie, insinuée, glissée chez elle, je ne savais comment, l'enveloppait de ses soins qui s'arrêtent juste à temps avant d'être une fatigue pour qui les reçoit, et montrait dans les détails de son service une souplesse et une entente du caractère de sa maîtresse qui tenait autant du génie de la volonté que du génie de l'intelligence...

Le service n'apparaît que du point de vue de celle qui le reçoit, et non du côté de celle qui le procure. Le texte produit ainsi un double effet. D'une part, il permet au personnage de Hauteclair, déguisé en Eulalie, de demeurer inaccessible, n'étant perçu que par les autres personnages. D'autre part, il trahit une certaine difficulté de Barbey à détailler les tâches constituant le service d'une femme de chambre, difficulté issue du dégoût d'entrer dans le détail réaliste aussi bien que d'une probable ignorance de ce en quoi il consiste. La nouvelle révèle ainsi à quel point le service domestique demeure un angle mort d'une pensée qui ne dispose pas des termes pour le décrire. Plus loin, l'auteur mentionne bien des travaux de couture, mais dans le but évident de construire une métonymie des armes :

la comtesse la sonna et lui commanda de me donner de l'encre et du papier dont j'avais besoin pour une ordonnance, et elle vint. Elle vint, le dé d'acier au doigt, qu'elle ne prit pas le temps d'ôter, ayant piqué l'aiguille enfilée sur sa provocante poitrine, où elle en avait piqué une masse d'autres pressées les unes contre les autres et l'embellissant de leur acier. Même l'acier des aiguilles allait bien à cette diablesse de fille, faite pour l'acier, et qui, au Moyen Âge, aurait porté la cuirasse.⁷

La description des travaux d'Eulalie, comme l'ensemble de la nouvelle, ne relève donc pas du réalisme, mais s'appuie sur des mentions précises des gestes de la femme de chambre pour créer des symboles ; le ravaudage d'Eulalie se change en marque d'honneur, la servilité en puissance,

⁶ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 153.

le travail féminin en virilité. Barbey manifeste la survivance du principe aristocratique, qui en 1874 ne peut plus revendiquer la modernité, et bascule dans le défi dandy lancé à l'ordre bourgeois. Au service de ce principe, la figure de servilité que représente la domestique ne l'intéresse que par renversement de valeurs esthétique, et en aucun cas pour sa place dans le processus de travail.

L'esprit aristocratique qui survit au XIX^e siècle penche ainsi plutôt pour une sensibilité à la question sociale jusque dans la forme allusive qu'elle prend chez Barbey, marquée par l'ambiguïté d'un paternalisme conservateur. Néanmoins, cet esprit marque également une approche idéaliste voire strictement esthétique de la question du travail, qui se refuse à entrer dans la description des rapports de travail et du labeur manuel.

Les Goncourt, eux aussi aristocrates, construisent une position plus ambiguë sur leur personnage, et plus consciente de cette difficulté à penser le service dans un régime libéral. Ils usent comme Lamartine de la figure de l'accumulation pour décrire les tâches de leur personnage, Germinie :

Elle frottait, nettoyait, rangeait, battait, secouait, lavait, sans repos ni trêve,
toujours à l'ouvrage, remplissant l'appartement de ses allées, de ses venues,
du tapage incessant de sa personne.⁸

Le linge, les parquets, la vaisselle, les tapis, le mobilier de la maîtresse fournissent des indices sur le statut de Mademoiselle de Varandeuil, par l'intermédiaire de sa vie matérielle. Or cette maison est remplie de la succession et de la répétitivité des actions de Germinie : le capital inerte réclame le travail. De manière métonymique, la vie de Germinie emplit à elle seule le roman de son histoire, et l'accent porté sur ses gestes légitime son rôle de personnage principal. Pourtant, l'accumulation des Goncourt ne prend pas la même valeur que celle de Lamartine : là où chez Lamartine, le nombre des tâches permettait d'héroïser le personnage humble, chez les Goncourt, Germinie, quoique pure, demeure une anti-héroïne dont la vertu ne résiste pas aux cruautés du monde. L'idéalisme aristocratique, changé en regard clinique, ne montre plus le salut du personnage dans sa version irénique, mais sa chute. L'écart entre la vision aristocratique de Lamartine et celle des Goncourt se laisse deviner dans leurs regards différents sur le travail.

Les Goncourt portent en effet un double héritage qui les mène à mettre en lumière le personnage modeste : le regard de l'aristocratie sociale, qui réhabilite le petit, le modeste, comme valeureux et vertueux ; et celui de la modernité, qui s'intéresse au laid pour lui-même, et non plus comme mise en valeur du sublime. À ce titre, si le choix du sujet de la servante, et

⁸ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre X, p. 111.

symptomatiquement la mise en valeur de son mérite par l'énumération, rappellent Lamartine, la description du travail n'alimente pas une apologie des faibles. La réhabilitation du sujet se détache de la réhabilitation morale des travailleurs. Le regard clinique des Goncourt ne construit pas Germinie en modèle de vertu ignoré, contrairement au projet de Lamartine. L'esprit aristocratique et l'accointance avec le christianisme social se changent chez eux en un détachement moral proche du dandysme. Leur revendication, affichée en préface, de présenter dans le roman une « clinique de l'Amour »⁹ s'oppose au militantisme politique. Et si la préface se revendique d'un esprit de charité, le texte se tourne plutôt vers une neutralité axiologique héritée de l'esprit scientifique.

Il serait néanmoins imprudent de s'en tenir à cette profession de foi initiale, et à son ambition d'objectivité ; car le roman fait dialoguer des discours contradictoires, et convoque des idéologèmes, en particulier sur la question du travail et du peuple, d'autant plus aisément qu'il se montre moins conscient de ses partis-pris. Un exemple se présente dans l'ouverture du chapitre IV, consacré à la foi catholique de Germinie. Là où Geneviève se montrait animée d'une foi exemplaire, Germinie, elle, éprouve une foi plus naïve, une foi de femme du peuple, marquée par son manque de discernement et sa sensualité :

Ceux qui voient la fin de la religion catholique dans le temps où nous sommes, ne savent pas quelles racines puissantes et infinies elle pousse encore dans les profondeurs du peuple. Ils ne savent pas les enlacements secrets et délicats qu'elle a pour la femme du peuple. Ils ne savent pas ce qu'est la confession, ce qu'est le confesseur pour ces pauvres âmes de pauvres femmes. Dans le prêtre qui l'écoute et dont la voix lui arrive doucement, la femme de travail et de peine voit moins le ministre de Dieu, le juge de ses péchés, l'arbitre de son salut, que le confident de ses chagrins et l'ami de ses misères.¹⁰

Le paragraphe s'oppose d'emblée à « ceux qui voient la fin de la religion catholique dans le temps où nous sommes », formule ambiguë qui réunit ceux qui déplorent cette fin de la religion, les réactionnaires, et ceux qui au contraire cherchent à la précipiter, les athées et les républicains. Tous se trouvent récusés d'un geste par un regard étiologique qui prédit la pérennité du catholicisme en se fondant sur une description sensuelle des « enlacements secrets et délicats », qui arrivent « doucement ». Cette douceur agit puissamment sur « la femme du peuple » et « ces pauvres âmes de pauvres femmes », vision fortement teintée de misérabilisme aristocratique. Les Goncourt usent ici d'un procédé cher à Balzac d'inversion de la cause et de la conséquence : en généralisant sous la forme d'une loi un phénomène, ici la foi des femmes pauvres, ils font découler leur propre récit de cette généralité. Ils prêtent à l'ensemble des femmes du peuple la

⁹ *Ibid.*, préface, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre IV, p. 90

sensualité et le besoin d'affection de Germinie, et préparent habilement un chapitre dans lequel celle-ci tombe vainement amoureuse de son confesseur. Le personnage de Germinie, grâce à cette manière d'étendre ses traits singuliers à sa classe, aspire ainsi à devenir l'archétype de la femme du peuple, vaillante, travailleuse et débordant d'une affection rejetée de toutes parts. Le regard qui se veut clinique repose donc sur une contrefaçon du singulier en loi, du récit en sociologie, et de l'idéologie en réalisme.

Germinie Lacerteux hérite donc d'un regard aristocratique bienveillant voire apitoyé sur le monde social, et en particulier sur le peuple des travailleuses. D'une autre nature que l'hagiographie à laquelle se livrait Lamartine, l'histoire de Germinie fonctionne à la manière d'une anti-hagiographie moderne, qui montrerait la vertu placée dans les conditions historiques de son incapacité à triompher. Néanmoins, le roman ne pense pas la destinée de son personnage hors des catégories héritées les plus à même de voir dans son anti-héroïne la représentante de sa classe, donc en *exemplum*. Comme le remarque Erich Auerbach au sujet du choix de personnage des auteurs :

(...) ceci exclut d'emblée tout ce qui est fonctionnellement essentiel, le travail du peuple, sa place dans la société moderne, les mouvements politiques, sociaux, moraux qui l'animent et ont l'avenir pour visée. Le seul fait que dans *Germinie Lacerteux* il s'agisse de nouveau d'une domestique, donc d'une personne vivant malgré tout en milieu bourgeois, montre que la tâche d'intégrer le Quart état dans une représentation artistique sérieuse n'est pas abordée d'une manière radicale. Ce fut tout autre chose qui captiva les Goncourt dans le sujet de leur roman : l'attrait sensuel du laid, du répugnant, du maladif.¹¹

La démarche des Goncourt aborde ainsi la travailleuse à la manière d'un manifeste de modernité esthétique, mais non en tant que rouage dans l'organisation de la production. C'est ce qu'ajoute Auerbach :

le livre procède d'une inspiration esthétique et non pas sociale ; son sujet ne concerne pas le principe même de la structure sociale, mais décrit un phénomène particulier et marginal. Ce qui compte pour les Goncourt, c'est l'attrait esthétique de la laideur et du pathologique.¹²

La distinction proposée par Auerbach problématise l'ensemble des apparitions de domestiques dans le roman moderne : outre son attrait esthétique, le roman a-t-il pensé le personnage sous l'angle de sa position dans la structure de production, c'est-à-dire comme travailleuse ? Si oui,

¹¹ Erich Auerbach, « Germinie Lacerteux » dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Gallimard, coll. Tel, 1968 [1946], p. 493.

¹² *Ibid.*, p. 500.

quelle pensée du roman s'en dégage au sujet du travail ? Si non, quelle vision du travail émane justement de cette occultation ?

Le même décalage entre l'intention sociale de l'auteur et sa compétence dans la description des travaux ménagers s'aperçoit jusque dans *Le Journal d'une femme de chambre* :

Aujourd'hui, 10 novembre, nous avons passé toute la journée à nettoyer l'argenterie. C'est tout un événement... une époque traditionnelle comme celle des confitures. Les Lanlaire possèdent une magnifique argenterie, des pièces anciennes, rares et de toute beauté. (...) Naturellement, les Lanlaire ne s'en servent jamais. Elle reste enfermée, au fond d'un placard de l'office, dans trois grandes caisses doublées de velours rouge et scellées au mur par de solides crampons de fer. Chaque année, le 10 novembre, on la sort des caisses et on la nettoie, sous la surveillance de Madame. Et on ne la revoit plus jusqu'à l'année suivante...¹³

Le récit détaillé des tâches qui constituent le service fournit des précisions sur les Lanlaire, riches et avarés. Et c'est une des fonctions repérables sur l'ensemble de la période que d'utiliser le récit des travaux ménagers comme indice des possessions du foyer. Pourtant la préparation de la péripétie – le vol de l'argenterie – prime dans le récit, au point que Célestine ne donne aucune précision sur le nettoyage de l'argenterie, en dehors du fait que c'est un événement rituel qui mobilise plusieurs personnes. Serait-ce un aveu de Mirbeau ? L'auteur donne plus de détail sur le style de l'argenterie et sa valeur que sur les gestes qui la nettoient, et trahit de fait un certain volontarisme de sa démarche. Si *Le Journal d'une femme de chambre* met plus radicalement en cause les rapports de travail que *Germinie Lacerteux*, la description du ménage n'y semble guère plus précise, et le recours au personnage de domestique manifeste davantage l'écart social entre les classes que le mérite des menus travaux ignorés de la bourgeoisie.

Le recours au personnage de la domestique s'expose ainsi comme une gageure pour les auteurs, à plusieurs titres : chargé de déplacer le regard vers les espaces ignorés et illégitimes de la vie sociale, il place les auteurs, en particulier les hommes, face à la contradiction de leur conviction sociale et de leur ignorance au sujet des tâches ménagères. Le texte devient l'occasion d'un aveu, qu'il serait hâtif de juger inconscient et d'une réflexion sur cette difficulté à traiter le travail avec sérieux et l'ordre social avec l'objectivité du scientifique.

¹³ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 277.

B/ Un regard réaliste ?

Qu'en est-il de la modernité réaliste qui s'éloigne de ces valeurs aristocratiques ? Sa démarche, parce qu'elle se caractérise par une approche amoralisée de son objet, par le désir de dépassionner les représentations et d'accéder à une forme d'objectivité, bat en brèche l'idéalisation du travail modeste. Elle l'envisage davantage dans un système de causes et d'effets, comme un rouage d'un mécanisme général. En supprimant la hiérarchie des valeurs sociales par un regard clinique, le réalisme se détache du devoir incombant aux privilégiés de réhabiliter les faibles. Dès lors qu'elle n'est plus tenue de les défendre, la représentation réaliste peut montrer des domestiques paresseuses, vicieuses, ou coupables : hors du préjugé aristocratique qui, parce qu'il repose sur une compréhension du monde social en termes hiérarchiques, traduit des devoirs à l'égard des faibles, le regard libéral prévaut et n'envisage plus les classes en termes de devoirs réciproques. La vision du travail et des travailleuses s'ouvre ainsi à plus de variété, mais se montre également plus perméable à la crainte bourgeoise des classes laborieuses.

Dans « La Sonnette de M. Berloquin » de Champfleury, le récit présente le face à face du maître et de sa bonne, Véronique. Le caractère comique de l'anecdote racontée et le format court du conte laissent peu de place à une description patiente de la maison, ou des travaux de Véronique. Tout au plus la voit-on déplorer le surcroît de travail que représentent les visites faites à Berloquin :

Un mois après cette nouvelle aventure, la sœur de M. Berloquin vint lui rendre visite, accompagnée de ses trois enfants. Quelles charges pour la maison que quatre bouches imprévues ! Véronique le fit sentir immédiatement à son maître.¹⁴

Le discours indirect libre renoue avec le type de la domestique comique impertinente. Il souligne également que son travail a trait à l'humain : quatre personnes de la famille signifient immédiatement pour elle une charge. Sur ce point, l'économie domestique se confond avec l'économie du conte : le récit repose sur le duel entre Berloquin et Véronique et consiste à chercher un coupable. L'apparition d'autres personnages compromet le tête-à-tête et la rebuffade de Véronique tend au contraire à le conforter. La chute du conte lui donne raison : le coupable étant Véronique, il n'y a pas de tiers personnage dans l'histoire qui vienne en dénouer l'intrigue. La question du duel entre Véronique et son maître fonctionne donc apparemment comme un pur problème narratologique et n'aborde pas l'aspect de subordination de la bonne à son maître. Il conviendra néanmoins d'examiner la valeur symbolique de la bonne comme

¹⁴ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 41.

coupable idéale, dans la maison et dans la narration¹⁵.

Le titre du conte de Flaubert « Un cœur simple » désigne le personnage de Félicité sans le caractériser par son travail. Les tâches de la servante apparaissent pourtant dès les premiers paragraphes du texte de façon beaucoup moins allusive que chez Champfleury :

Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main.¹⁶

La phrase renoue avec la figure de l'accumulation chère à Lamartine et esquisse l'idéalisation hagiographique du cœur simple par l'addition de signes distinctifs de vertu, comme la docilité au travail ou la piété. Elle rappelle ainsi l'inspiration lamartinienne du conte¹⁷.

Pourtant le récit repose sur le tressage de cet idéal avec d'autres discours, créant une image plurivoque de Félicité et réfléchissant à la production des stéréotypes. Le verbe « travailler », présent ici, ne réapparaît qu'une seconde fois dans l'ensemble du conte, au sujet de la maîtresse : « M^{me} Aubain, assise, travaillait à son ouvrage de couture ; Virginie près d'elle tressait des joncs ; Félicité sarclait des fleurs de lavande ; Paul, qui s'ennuyait, voulait partir. »¹⁸ Le terme se répartit donc équitablement entre la maîtresse et sa servante. Le partage entre les personnages travaillant et les personnages oisifs sépare davantage les femmes des hommes que les classes entre elles : Paul Aubain, comme Victor le neveu de Félicité, vit du travail des femmes qui l'entourent. La phrase de Flaubert s'ancre également dans une réalité sociale : les femmes de la petite bourgeoisie de province prennent davantage part aux tâches domestiques que les grandes bourgeoises parisiennes¹⁹. Choisir ce milieu comme sujet permet ainsi à Flaubert de composer un personnage modeste, placé en situation d'infériorité hiérarchique, mais dont la position nuancée atténue la problématique sociale. L'intérêt du personnage de Félicité réside dans sa simplicité, sa modestie, plus que dans son travail. L'approche apparaît là encore plus esthétique que sociale, ce qui ne surprend guère de la part de l'auteur. Cette approche esthétique n'implique pas la négation du travail ; au contraire, plusieurs tâches de Félicité donnent lieu à des études précises, comme la lessive :

Des femmes passèrent dans la cour avec un bard d'où dégouttelaient du linge.
En les apercevant par les carreaux, elle se rappela sa lessive ; l'ayant coulée
la veille, il fallait aujourd'hui la rincer ; et elle sortit de l'appartement.

¹⁵ Voir chapitre 5.

¹⁶ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre I, p. 18.

¹⁷ Voir chapitre 1.

¹⁸ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre II, p. 41.

¹⁹ Voir Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Perrin, coll. tempus, 2004.

Sa planche et son tonneau étaient au bord de la Toucques. Elle jeta sur la berge un tas de chemises, retroussa ses manches, prit son battoir ; et les coups forts qu'elle donnait s'entendaient dans les autres jardins à côté.²⁰

Le passage manifeste une attention réaliste aux gestes du travail, aux étapes de la lessive et aux termes techniques qui la désignent. Or cette précision documentaire sert immédiatement la construction psychologique du personnage : Félicité se jette à corps perdu dans le travail pour oublier le chagrin causé par la mort de son neveu, chagrin muet qui, sans prendre la forme articulée des mots, se donne à entendre dans les coups de battoir jusque « dans les autres jardins à côté ».

De la même manière, le deuil de la petite Virginie s'exprime chez Félicité dans des gestes qui portent la double fonction de précision réaliste et d'expression symbolique de la psychologie du personnage :

À quatre heures précises, elle passait au bord des maisons, montait la côte, ouvrait la barrière, et arrivait devant la tombe de Virginie. C'était une petite colonne de marbre rose, avec une dalle dans le bas, et des chaînes autour enfermant un jardinet. Les plates-bandes disparaissaient sous une couverture de fleurs. *Elle arrosait leurs feuilles, renouvelait le sable, se mettait à genoux pour mieux labourer la terre.* M^{me} Aubain, quand elle put y venir, en éprouva un soulagement, une espèce de consolation.²¹

Par l'énumération des détails du travail de son personnage, Flaubert trouve le moyen de contourner l'écueil dans lequel il lui semblait que Lamartine tombait dans *Geneviève*, celui de montrer un personnage idéal, bavard, explicitant des sentiments trop raffinés pour être vraisemblables. Les gestes de Félicité expriment et occultent à la fois sa psychologie sacrificielle. De la même manière que la *simplicité* signifiait à la fois la pureté et le caractère fruste du personnage, les gestes du travail traduisent ses sentiments sans les expliciter. La précision réaliste, apparemment motivée par un regard objectif et dépassionné sur les tâches de la servante, véhicule l'énigme d'une parole muette, de sentiments qui s'ignorent, de l'innocence béate de Félicité.

Les origines sociales de Zola le disposent *a priori* vers une éthique incompatible avec une esthétique aussi dépassionnée du travail que celle de ses prédécesseurs réalistes²². De fait, son œuvre romanesque déchaîne les passions par des tableaux plébéiens, qu'il ne traite pas par le comique ; le style bas y accorde au contraire une attention documentaire au travail ouvrier,

²⁰ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 65. Je souligne.

²² Voir chapitre 1.

abondant avec sérieux les réalités les plus physiques de son mode de vie²³. *Germinal* ou *L'Assommoir* témoignent de la difficulté des personnages à arracher leur subsistance par le travail à une organisation sociale cruelle et inique. Et le sérieux de l'approche de Zola met radicalement en question l'organisation sociale à travers la représentation du travail.

Pourtant les domestiques de Zola n'appartiennent pas à ce groupe pathétique des travailleurs. Puisqu'ils vivent par définition au sein de la bourgeoisie, ils ne permettent pas, sur un plan esthétique, de dresser le tableau d'un milieu populaire singulier comme les Halles ou la Goutte-d'or, ni même d'un milieu bourgeois comme la Bourse. Dès lors, ils apparaissent surtout dans leur rapport au monde bourgeois, absorbés par celui-ci, en reconduisant les valeurs ou les vices sur un mode dégradé.

La bonne de Nana, Zoé, en fournit un premier exemple. Le chapitre II de *Nana* raconte dans ses détails les plus concrets l'emploi du temps de la cocotte, et l'organisation matérielle de son activité. À la manière dramatique de Zola, il se passe en un seul lieu, l'intérieur du petit appartement des Batignolles qu'occupe d'abord Nana. La bonne, Zoé, est chargée du ménage, mais également de recevoir ces messieurs. C'est à travers ses allées et venues incessantes que se dessine la vie du foyer :

— Qui est-ce ? [demanda Madame Maloir]

— Oh ! personne, répondit la bonne négligemment, un petit jeune homme...

Je voulais le renvoyer, mais il est si joli, sans un poil de barbe, avec ses yeux bleus et sa figure de fille, que j'ai fini par lui dire d'attendre... Il tient un énorme bouquet dont il n'a jamais consenti à se débarrasser... Si ce n'est pas à lui d'allonger des claques, un morveux qui devrait être encore au collège !

(...)

La sonnerie recommençait. Quand Zoé reparut, elle était tout allumée.

« Mes enfants, le gros Steiner ! dit-elle dès la porte, en baissant la voix. Celui-là, je l'ai mis dans le petit salon. »

(...)

Zoé hochait la tête. Elle savait des choses. Mais, de nouveau, il lui fallut aller ouvrir.

« Bon ! une tuile ! murmura-t-elle en revenant. C'est le moricaud ! J'ai eu beau lui répéter que Madame était sortie, il s'est installé dans la chambre à coucher... Nous ne l'attendions que ce soir. »²⁴

Dans cette scène digne d'un vaudeville, l'activité de la bonne, ses descriptions et ses jugements introduisent le lecteur aux habitudes de la maison. Zoé est rompue à l'usage qui consiste, pour les hommes, à rendre visite aux cocottes dûment munis de fleurs, et, pour la bonne, à trier les bons des mauvais clients, et à distribuer la sanction : « Madame [est] sortie ». Ce partage des

²³ Pour l'analyse du style bas et sérieux de *Germinal*, voir Erich Auerbach, *Mimésis*, chapitre XIX « *Germinie Lacerteux* », *op. cit.*, p. 501-508.

²⁴ Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre II, p. 64-65.

tâches n'est pas étranger au partage de l'humain et de l'inerte auquel se consacre largement *Nana* : de même que le commerce de Nana est celui de sa propre personne, le travail de Zoé administre, dispose, et range de la même manière le linge, le sale, et les hommes. Le thème de la réification de l'humain par le travail domestique réapparaît de la même manière que dans « La Sonnette de M. Berloquin », où Véronique voyait la famille du maître avant tout comme un surcroît de travail. En l'occurrence, le travail de Zoé, en dehors du geste d'ouvrir la porte, s'ancre bien peu dans la matérialité : il s'agit surtout pour elle d'ordonner la maison par la parole. Zoé met en évidence l'écart entre le traitement du travail domestique par Zola et le regard aristocratique irénique qui prévalait plus tôt : au misérabilisme de l'énumération des tâches pénibles s'est substituée la mise en scène de la bonne comme arbitre de la maison, personnage puissant qui décide des rendez-vous de sa maîtresse et gagne, par sa fonction de portière, un certain empire sur elle. D'ailleurs, Zoé projette à la fin du roman d'ouvrir sa propre maison de prostitution. Il ne s'agit donc plus de réhabiliter les tâches matérielles et pénibles physiquement, puisque le travail physique de Nana gomme la frontière qui opposerait une classe oisive et riche à une classe travailleuse pauvre. Il ne s'agit plus non plus de contester l'exploitation injuste du travail par l'oisiveté, puisqu'ici Zoé se montre davantage occupée à administrer le travail de Nana qu'à un labeur isolé.

Nana met en fait l'accent non pas sur l'accumulation des tâches des domestiques, mais sur la perte de distinction entre l'humain et l'inerte, notamment dans le travail des bonnes. De même que Zoé administre Nana comme un capital, Julie, la cuisinière des Duveyrier dans *Pot-Bouille*, nettoie le propriétaire comme une casserole :

Julie était en train de débarbouiller l'œil de M. Vabre, avec le coin d'une serviette ; mais l'encre séchait, l'éclaboussure demeurait dans la peau, marquée en taches livides. M^{me} Duveyrier recommanda de ne pas le frotter si fort (...).²⁵

La maîtresse, M^{me} Duveyrier, donne des ordres à Julie sa cuisinière, qui, elle, traite le père de sa maîtresse, M. Vabre, en objet : la relation de service se montre comme une relation d'imbrication des pouvoirs, de même que le point de vue du groupe des domestiques répond à celui du groupe des maîtres²⁶.

Parmi les domestiques se dégage le personnage d'Adèle, la bonne des Josserand. Seule Adèle est présentée par le texte comme une véritable victime, dès sa première apparition qui la montre comme la victime des Josserand au deuxième chapitre du roman :

²⁵ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre X, p. 224.

²⁶ Voir chapitre 3.

Mme Josserand pinça les lèvres. En effet, Adèle seule, débarquée à peine de sa Bretagne, bête et pouilleuse, pouvait tenir dans cette misère vaniteuse de bourgeois, qui abusaient de son ignorance et de sa saleté pour la mal nourrir. Vingt fois déjà, à propos d'un peigne trouvé sur le pain ou d'un fricot abominable qui leur donnait des coliques, ils avaient parlé de la renvoyer ; puis, ils se résignaient, devant l'embarras de la remplacer, car les voleuses elles-mêmes refusaient d'entrer chez eux, dans cette « boîte », où les morceaux de sucre étaient comptés.²⁷

Le paragraphe porte une vive condamnation de la mesquinerie bourgeoise du foyer Josserand ; il mentionne néanmoins les médiocres qualités de servante d'Adèle, sa saleté, son ignorance et sa bêtise, qui la rendent plus vulnérable à cette cruauté que ses camarades. Les autres domestiques de la maison font d'ailleurs preuve de cruauté à son égard : « Toute la nuit, à l'étage des domestiques, on s'était amusé des cauchemars d'Adèle. »²⁸ L'insensibilité aux peines de la jeune Bretonne rassemble les classes, et participe au consensus de l'immeuble²⁹, lui donnant une unité qui minimise l'appartenance au monde du travail comme facteur déterminant de l'identité du personnage. Ce n'est pas la travailleuse soumise à ses maîtres qui fait d'Adèle une figure pitoyable, mais davantage l'ensemble des situations qui mènent à son impuissance et à son statut de souffre-douleur sans recours, jusqu'à son accouchement clandestin.

1- Mensonges et réalités de la valeur-travail dans *Pot-bouille*

La relation entre le travail et l'argent constitue un fil narratif continu du cycle des *Rougon-Macquart* : s'il a marqué l'histoire littéraire par sa manière d'aborder le monde du travail, comme dans *Germinal* ou *L'Assommoir*, il étudie également celui de la propriété, dans *La Curée* ou *l'Argent*. *La Fortune des Rougon* raconte la division de la famille entre ces deux mondes, alors qu'*Au Bonheur des dames* en montre plutôt la réunion, Octave Mouret épousant sa demoiselle de magasin Denise Baudu. *Pot-Bouille* s'inscrirait-il parmi ces romans de la réunion des classes ? Si l'intrigue se déroule bien dans un quartier bourgeois, dans un immeuble habité par la famille du propriétaire M. Vabre, les domestiques ne se montrent guère dans leur appartenance au monde du travail.

Le roman contribue comme l'ensemble du cycle des *Rougon-Macquart* à façonner la valeur idéologique de la notion de travail. Le terme lui-même apparaît trente-neuf fois en tout dans *Pot-Bouille*. La plus grande partie des occurrences prennent le sens abstrait du tourment, de la souffrance morale : « Celui-ci, vivement attaqué depuis quinze jours, hésitait encore, travaillé de doutes évidents sur la question de la dot. »³⁰, « l'âpreté de deux filles travaillées par des rêves de

²⁷ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II, p. 49.

²⁸ *Ibid.*, chapitre XI, p. 256.

²⁹ Voir chapitre 3

³⁰ Zola, *Pot-Bouille*, chapitre V, p. 106.

souliers Louis XV »³¹. Ce processus sourd, imperceptible autant que puissant, n'est pas sans lien avec une certaine vision du monde du travail, qu'il s'agit d'examiner.

En dehors de ce sens abstrait en effet, le terme désigne des personnages au travail, et esquisse une délimitation entre les personnages qui travaillent, et ceux qui ne travaillent pas. Or, un des personnages que le roman montre le plus au travail est celui du propriétaire, M. Vabre. Après une brève allusion au troisième chapitre³², le cinquième chapitre raconte la réception chez M^{me} Duveyrier sa fille, au cours duquel il expose son travail et use du terme jusqu'au polyptote :

— (...) Heureusement, le travail me console.

— Vous travaillez toujours beaucoup ? demanda M. Josserand.

— Toujours, toujours, monsieur ! répondit le vieillard avec une énergie désespérée. Le travail, c'est ma vie.

Et il expliqua son grand ouvrage. Depuis dix ans, il dépouillait chaque année le catalogue officiel du Salon de peinture, portant sur des fiches, à chaque nom de peintre, les tableaux exposés. Il en parlait d'un air de lassitude et d'angoisse ; l'année lui suffisait à peine, c'était une besogne si ardue souvent, qu'il y succombait : ainsi, par exemple, lorsqu'une femme artiste se mariait et qu'elle exposait ensuite sous le nom de son mari, comment pouvait-il s'y reconnaître ?

— Jamais mon travail ne sera complet, c'est ce qui me tue, murmura-t-il.

— Vous vous intéressez aux arts ? reprit M. Josserand pour le flatter.

M. Vabre le regarda, plein de surprise.

— Mais non, je n'ai pas besoin de voir les tableaux. Il s'agit d'un travail de statistique...³³

Le passage jette une ironie acerbe sur ce « grand ouvrage » du propriétaire : non seulement ses plaintes sont montrées comme excessives par les variations d'un lexique hyperbolique, mais le critique d'art qu'est Zola ne manque pas d'égratigner ce « travail de statistique » qui se moque bien de regarder les tableaux et se borne à classer. En passant du discours direct au discours indirect libre, le texte met en relief le point de vue du personnage sur son propre travail. Vabre sert ainsi de support satirique pour mettre en évidence l'illusion idéologique de la classe possédante qui la pousse à se revendiquer d'un labeur pénible, gage de son mérite. Zola se montre donc conscient de la relativité idéologique du terme « travail », et de l'enjeu pour la bourgeoisie de se l'approprier.

Cette satire du discours sur le pénible travail du propriétaire réapparaît au cours du roman. Le projet qui l'occupe tout entier revient à plusieurs reprises ; à la fin de la réception du cinquième chapitre, c'est Mme Duveyrier qui rappelle ce martyrologe : « — Oh ! papa doit être allé se coucher, répondit la jeune femme, tout à fait gagnée. Il travaille tant ! »³⁴. L'entourage de

³¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 62-63.

³² Valérie « excusa son beau-père, que son âge retenait chez lui, et qui, d'ailleurs, préférait travailler le soir. » *Ibid.*, chapitre III, p. 73.

³³ *Ibid.*, chapitre V, p. 112.

³⁴ *Ibid.*, p. 122.

Vabre reconnaît son travail, et adhère à ce discours qui fait de lui non plus l'exploiteur de ses locataires, mais un martyr rivé à sa tâche.

Ce discours est mis à mal à la mort du personnage. D'abord, Octave Mouret pénètre dans la chambre de Vabre moribond et, « distrait par la vue des fiches, regardait l'appareil formidable dont elles couvraient la table : c'était, dans une grande boîte de chêne, des séries de cartons méticuleusement classés, toute une vie de travail imbécile. »³⁵ L'épithète dégradante jette sur l'œuvre un regard dissonant que le style indirect libre rapproche de celui du narrateur. Dans la même circonstance, Duveyrier, gendre et héritier de Vabre, prolonge, lui, le discours partagé par la famille sur le propriétaire : « Alors, Duveyrier sentit la nécessité de regretter son beau-père. C'était un homme bien intelligent, une puissance de travail incroyable. »³⁶ Le travail inspire le respect à la manière d'une vertu, d'une valeur qui, comme l'intelligence, fonde l'autorité du patriarcat.

Le roman déjoue ensuite ce discours élogieux mais fallacieux sur la valeur du travail de Vabre en un renversement fracassant. D'abord, la scène de la mort du vieux propriétaire est traitée avec dérision, en particulier ses dernières paroles, qui semblent directement adressées à son entreprise de statisticien :

— Ga... ga... ga... ga...
C'était au travail de sa vie, à sa grande étude de statistique, qu'il disait adieu.
Brusquement, sa tête roula. Il était mort.³⁷

Enfin, ce fameux travail sur lequel le roman n'a cessé d'attirer l'attention, et qui caractérise toute l'activité du propriétaire, s'avère une supercherie : s'attendant à hériter de l'immeuble, ses enfants découvrent que la fortune du père a été dilapidée par sa passion du jeu.

Et des traces irrécusables, un carnet ouvert de chiffres, des lettres d'agents de change apprirent aux héritiers, blêmes de colère, le vice secret du bonhomme, une passion effrénée du jeu, un besoin maladroit et enragé de l'agiotage, qu'il cachait sous l'innocente manie de son grand travail de statistique.³⁸

La description du travail de Vabre, son écho dans le discours de ses enfants, préparent cette péripétie retentissante qui porte une prise de position du narrateur : le travail de statistique de Vabre, déjà ridiculisé en tant que tel, s'avère une construction vouée à dissimuler non seulement son oisiveté, mais son vice. Le personnage qui se réclame le plus du travail dans le roman falsifie

³⁵ *Ibid.*, chapitre X, p. 223.

³⁶ *Ibid.*, p. 236.

³⁷ *Ibid.*, chapitre XI, p. 248.

³⁸ *Ibid.*, p. 261.

donc son activité honteuse en invoquant cette vertu comme un masque. Le roman se montre à ce titre conscient de l'effet idéologique de la revendication du travail, et de la plasticité du terme.

D'autres personnages de bourgeois usent, dans le roman, du travail comme prétexte pour se tirer d'embarras avec les honneurs dus aux activités valorisées, et témoignent ainsi de sa valeur dans l'ordre libéral. Léon Josserand échappe ainsi aux instances de sa maîtresse M^{me} Dambreville :

Mais, de sa voix rogue de jeune démocrate, il donna des raisons : un travail imprévu chez le député dont il était secrétaire, une conférence à préparer, toutes sortes de besognes et de courses de la dernière importance.³⁹

De la même manière, le personnage de Trublot, qui ne circule dans l'immeuble que dans le but de séduire les bonnes ou de trouver des compagnons de beuverie, mentionne son travail pour se tirer d'un mauvais pas : « Puis, sous la porte, elle finit par inviter Trublot à venir causer quelquefois chez elle. Mais il alléguait son travail. »⁴⁰ Enfin, un locataire invisible d'une chambre au troisième étage ne l'occupe que pour y passer une prétendue nuit de travail hebdomadaire. Ce prétexte est fidèlement relayé par le concierge auprès d'Octave, personnage qui permet autant aux habitants de l'immeuble de formuler leurs vœux qu'au narrateur de les confronter aux faits :

À l'étage au-dessous, [le concierge] tira une clef de sa poche, entra dans la chambre louée au monsieur distingué, qui venait y travailler une nuit chaque semaine. Et, par la porte un moment ouverte, Octave vit nettement cette chambre, toujours close comme une tombe. Elle était, ce matin-là, dans un terrible désordre, le monsieur ayant sans doute travaillé la veille : un grand lit aux draps arrachés, une armoire à glace vide où l'on apercevait un reste de homard et des bouteilles entamées, deux cuvettes sales traînant, l'une devant le lit, l'autre sur une chaise.⁴¹

Le récit laisse entendre que le travail invoqué par ce locataire dissimule une maîtresse, et confirme cette piste quelques chapitres plus loin lorsqu'est interrompue une discussion entre les occupants de l'immeuble :

Mais ils se turent, une dame voilée, laissant derrière elle une odeur de verveine, se glissait légèrement dans le vestibule, sans s'adresser à M. Gourd, qui affecta de ne pas la voir. Le matin, il avait tout préparé chez le monsieur distingué du troisième, pour une nuit de travail.⁴²

³⁹ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 183.

⁴⁰ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 412.

⁴¹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 294-295.

⁴² *Ibid.*, chapitre XVII, p. 412.

L'apparition de cette discrète maîtresse dévoile le mensonge que constitue l'invocation du travail par ce « monsieur distingué du troisième », et qui dissimule une sexualité illégitime.

Le travail constitue bien dans *Pot-Bouille* une valeur pour la bourgeoisie, qui s'en réclame à plusieurs reprises ; mais le récit raconte qu'il s'agit là d'une supercherie destinée à dissimuler son oisiveté ou ses vices. Le travail entre donc dans un discours voué à préserver voire à élaborer des apparences honnêtes qui justifient la supériorité de la bourgeoisie et sa place dans la hiérarchie sociale. Vertu prétextée mais bien peu pratiquée par les plus puissants, elle s'exhibe dans son fonctionnement fallacieux.

Le roman montre pourtant une série de personnages qui travaillent réellement. Certains de ces personnages appartiennent à la classe bourgeoise. Ainsi M. Josserand se tue-t-il à la tâche pour satisfaire les désirs de représentation sociale de son épouse : « Papa a encore travaillé toute la nuit »⁴³, dit naïvement le fou Saturnin. Le narrateur reconnaît également son activité nocturne de gratte-papier comme du travail : « Puis, la pensée de Berthe lui donnait une nouvelle fièvre de travail. »⁴⁴ Le terme est ici non pas celui d'un discours de justification ou de glorification tenu par le personnage, mais choisi par le narrateur. Josserand, lui, ne se revendique pas de ce travail sans gloire, uniquement orienté vers de maigres gains : « Comme ses appointements de caissier ne suffisaient point, il passait des nuits entières à ce travail ingrat, se cachant, pris de honte à l'idée qu'on pouvait découvrir leur gêne. »⁴⁵ Les caractéristiques de l'activité de Josserand autorisent l'emploi du terme, et renseignent sur ce que l'instance narratrice considère comme du travail :

Le père garda Auguste quelques minutes encore. Il fut conciliant, laissa entendre qu'avec les femmes il valait mieux tout supporter, finit par le renvoyer calmé, résolu au pardon. Mais, quand il se retrouva seul dans la salle à manger, devant sa petite lampe, le bonhomme se mit à pleurer. C'était fini, il n'y avait plus de bonheur, jamais il ne trouverait le temps de faire assez de bandes, la nuit, pour aider sa fille en cachette. L'idée que cette enfant pouvait s'endetter, l'accablait comme d'une honte personnelle. Et il se sentait malade, il venait de recevoir un nouveau coup, la force lui manquerait un de ces soirs. Enfin, péniblement, renfonçant ses larmes, il travailla.⁴⁶

La pénibilité, l'angoisse de Josserand, sa soumission à des exigences insatiables imposées de l'extérieur changent l'employé en bête de somme aliénée à une tâche ingrate et peu rémunérée, par opposition au faux travail de M. Vabre, et aux travaux allégués de son fils Léon ou de Trublot, qui relèvent davantage de tâches intellectuelles valorisées. La bonne grâce de Josserand

⁴³ *Ibid.*, chapitre VI, p. 145.

⁴⁴ *Ibid.*, chapitre VII, p. 171.

⁴⁵ *Ibid.*, chapitre II, p. 47.

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XII, p. 273.

contribue à construire l'idée de son mérite, et le rapproche du « Christ de la paternité » qu'était le Père Goriot :

Il savait bien que, sans ses bandes, le luxe du ménage aurait disparu ; et c'était pourquoi, malgré les dédains et les querelles injustes, il s'entêtait jusqu'au jour dans ce travail secret, heureux comme un brave homme lorsqu'il s'imaginait qu'un bout de dentelle en plus déciderait d'un riche mariage.⁴⁷

Personnage sacrificiel, Josserand travaille sans compter au bonheur de ses filles, à défendre Berthe contre son époux, et s'oppose point par point à Vabre, qui, lui, « carottait »⁴⁸ ses enfants par ses études fictives.

Le travail pathétique de M. Josserand, qui le mène à sa mort au pénultième chapitre, constitue un asservissement, mais formulé dans des termes dont la modestie contraste largement avec l'ampleur revendiquée du travail fictif d'un Vabre. À l'inverse du propriétaire, qui se revendique d'un travail qu'il n'accomplit pas, Josserand, lui, travaille de nuit, en cachette, sans parvenir à satisfaire des besoins auxquels il est lui-même soumis. Le travail réel se distingue largement, par sa discrétion et son altruisme, du travail revendiqué. À ce titre, le discours du roman sur la notion de travail en montre la complexité, et éclaire le rapport entre travail réel et discours tenu sur le travail.

Le mystérieux locataire du deuxième étage, qui peut être interprété comme une image de l'auteur⁴⁹, contribue également à cette approche : « Les gens du second étaient jugés sévèrement, parce qu'ils ne fréquentaient personne. Ils semblaient riches, pourtant ; mais le mari travaillait dans des livres, et M. Gourd se défiait, avait une moue méprisante (...). »⁵⁰ La notion de travail inclut celle de travail intellectuel, y compris dans le discours des plus conservateurs comme M. Gourd. Elle n'implique pas la servitude ou l'aliénation. L'occupation exclusive, voire la rémunération, paraissent ici les critères du travail. Et il faut rappeler le positionnement de Zola sur le travail du romancier, travail rémunéré et valorisant⁵¹.

Le groupe des personnages que le roman montre au travail inclut également des personnages secondaires d'ouvriers, qui, eux, portent un jugement défavorable du fait même de leur activité. Par l'intermédiaire de M. Gourd, le concierge, le roman met explicitement en scène la condamnation du travail et l'identification entre classes laborieuses et classes dangereuses :

— Vous êtes la piqueuse de bottines, n'est-ce pas ? celle qui a loué là-haut le cabinet... Encore une obstination du propriétaire ! Tout ça, pour toucher cent

⁴⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 48.

⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XI, p. 261.

⁴⁹ Sur ce locataire comme image de Zola, voir chapitre 3.

⁵⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 140.

⁵¹ Voir W. Asholt, « La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès », art. cit., qui récapitule la position des auteurs contemporains de Vallès sur l'argent et le travail de l'écrivain.

trente francs, et malgré les ennuis que nous avons eus avec le menuisier !... Il m'avait pourtant promis de ne plus louer à du monde qui travaille.⁵²

Gourd condamne avec insistance le travail : « Vas-y donc, pourris ta maison avec des ouvriers, loge du sale monde qui travaille ! »⁵³ Ce discours accuse une contradiction entre le respect porté au travail fictif des bourgeois comme M. Vabre ou le « monsieur distingué » du troisième étage, et la condamnation violente du travail manuel des classes laborieuses.

Le préjugé de classe défavorable aux plus faibles se présente sans détour dans le sixième chapitre du roman, où par un dimanche oisif, Octave circule dans l'immeuble et en livre une vue en coupe. Tout un faisceau de propos au sujet des personnages qui travaillent de leurs mains s'y déploie. Au rez-de-chaussée, M. Gourd persécute la femme de ménage :

Sous le porche, une femme mal vêtue, la mère Pérou, à qui les Gourd donnaient quatre sous de l'heure pour les gros travaux de la maison, lavait le pavé à grande eau, en plein sous le coup d'air glacé, soufflant de la cour.

— Eh ! dites donc, la vieille, frottez-moi ça plus sérieusement, que je ne trouve pas une tache ! criait M. Gourd, chaudement couvert, debout sur le seuil de sa loge.

Et, comme Octave arrivait, il lui parla de la mère Pérou avec l'esprit de domination brutale, le besoin enragé de revanche des anciens domestiques, qui se font servir à leur tour.

— Une fainéante dont je ne peux rien tirer ! J'aurais voulu la voir chez monsieur le duc ! Ah bien ! il fallait marcher droit !... Je la flanque à la porte, si elle ne m'en donne pas pour mon argent ! Moi, je ne connais que ça... Mais pardon, monsieur Mouret, vous désirez ?⁵⁴

La grossièreté de Gourd envers la mère Pérou, attribuée à son ancien état de domestique, contraste avec son affabilité envers Octave, comme la chaleur de ses vêtements avec l'eau glacée du ménage et du courant d'air. Or le dialogue si violent envers la femme de ménage porte ensuite sur le travail d'un autre personnage :

Mais il se montra plus expansif, sur le monsieur du troisième. Oh ! un homme de la meilleure société, qui avait loué cette chambre pour venir y travailler tranquille, une nuit par semaine.

— Tiens ! il travaille ! interrompit Octave. À quoi donc ?

— Il a bien voulu me confier son ménage, continua M. Gourd, sans paraître avoir entendu. Et, voyez-vous, il paie rubis sur l'ongle...⁵⁵

C'est alors que passe le locataire du second, celui qui « travaill[e] dans des livres, et M. Gourd se défiait, avait une moue méprisante »⁵⁶. Enfin, « Malgré ses mauvaises jambes, madame Gourd

⁵² Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 257.

⁵³ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 298.

⁵⁴ *Ibid.*, chapitre VI, p. 128.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

était allée chercher le propriétaire, en train justement de travailler à son grand ouvrage. »⁵⁷ Le personnage malveillant de Gourd émet donc successivement des jugements identifiables et très marqués à l'égard des différents personnages qui travaillent dans l'immeuble, suivant moins la nature des tâches accomplies que la position sociale du travailleur. Le caractère relatif de la valeur « travail » apparaît : tantôt une vertu lorsqu'il est le fait d'un membre de la bourgeoisie respectée, tantôt une activité méprisante. Sa valeur, aux yeux de Gourd, est transitive à celle du travailleur.

La partition entre la réprobation des classes travailleuses et la faveur accordée aux bourgeois apparaît, comme dans d'autres romans de Zola, sans ambages. Quelle devient alors la place des femmes du sixième étage dans la construction de ce discours sur le travail ? Si les personnages de travailleurs victimes d'un préjugé de classe défavorable apparaissent très nettement dans la piqueuse de bottines, la mère Pérou, ou l'ouvrier chassé de sa chambre, les servantes, elles, ne semblent guère abordées comme des travailleuses. L'occultation de cette dimension des personnages est sensible dans les anathèmes lancés par M. Gourd : « Non, voyez-vous, monsieur, dans une maison qui se respecte, il ne faut pas de femmes, et surtout pas de ces femmes qui travaillent ! »⁵⁸ Si l'immeuble doit expulser les travailleuses, il n'est nulle part question de se priver de domestiques. C'est que les personnages de bonnes ne sont pas senties par Gourd comme appartenant à la classe travailleuse.

Ce sentiment du concierge imprègne le roman au-delà de ce point de vue singulier. L'étude du terme « travail » dans le roman montre ainsi que jamais il ne s'applique aux bonnes. Plus généralement, elles apparaissent dans leurs cuisines, ou dans l'escalier, sans que leurs tâches soient décrites dans leur dimension pénible ou aliénée :

Mme Campardon s'était contentée de hocher la tête ; et, quand Lisa fut sortie pour aller chercher le dessert, elle fit d'elle un grand éloge : très intelligente, très active, une fille de Paris sachant toujours se retourner. On aurait pu se passer de Victoire, la cuisinière, qui n'était plus très propre, à cause de son grand âge ; mais elle avait vu naïtre monsieur chez son père, c'était une ruine de famille qu'ils respectaient.⁵⁹

Si Lisa est « active », le texte présuppose ses tâches plus qu'il ne les décrit ; il ne la montre guère rivée à sa tâche comme un Josserand ; et pour une servante efficace, le ménage Campardon héberge également une « ruine de famille », sans valeur. La problématisation du travail comme valeur reconnue par la bourgeoisie dans le discours, mais condamnée en pratique, ne mobilise pas le personnel domestique à l'appui de sa démonstration.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁸ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 316.

⁵⁹ *Ibid.*, chapitre I, p. 40.

2- Labeur, souci et expulsion

Les seules occurrences du terme « travail » qui s'appliquent à une domestique surviennent lors de l'accouchement d'Adèle, la bonne des Josserand, au dernier chapitre du roman, dans une acception médicale. La succession des occurrences marque l'attention portée au terme technique obstétrical : « Pourtant, le travail de préparation s'avancait, la pesanteur descendait dans ses fesses et dans ses cuisses. »⁶⁰ La phrase montre un processus indépendant de la femme, ignorante de sa grossesse et surprise par les douleurs. Le travail est à nouveau sujet de verbe d'action à la page suivante : « Et elle était à peine recouchée, que le travail d'expulsion commença. »⁶¹ Enfin, au moment de l'expulsion, « des crampes atroces l'étreignaient à chaque reprise du travail, les grandes douleurs la bouclaient d'une ceinture de fer. »⁶² Le récit de l'accouchement d'Adèle témoigne du souci zolien de précision clinique, qui s'appuie scrupuleusement sur les renseignements fournis par le Dr Pénard, et en particulier sur la distinction entre l'étape de la préparation et l'étape de l'expulsion :

Il y a, d'ailleurs, dans le travail de l'accouchement deux périodes assez distinctes et qu'il est bon de ne pas perdre de vue, à cause de leur utilité pratique : l'une est dite *période de préparation ou de dilatation du col* ; l'autre, *période d'expulsion du fœtus*.⁶³

Remarquons néanmoins que là où l'obstétricien parle de *période*, Zola, lui, utilise le mot *travail*, distinguant un « travail de préparation » d'un « travail d'expulsion », alors que ce terme désigne chez Pénard l'ensemble du processus qui va des premières contractions à la délivrance. Cette infidélité du romancier au lexique médical serait-elle le signe d'une empreinte métaphorique accordée au *travail* d'Adèle ?

L'épisode apparaît particulièrement chargé de symboles, au vu notamment de son insertion dans l'ensemble du dix-huitième et dernier chapitre de *Pot-Bouille*, qui forme un diptyque. Ce chapitre raconte le pénible accouchement clandestin puis la réception bourgeoise qui a lieu simultanément quelques étages plus bas dans l'immeuble. Il conclut l'intrigue à la manière d'une synecdoque du roman, et multiplie les effets de contraste entre les différentes strates sociales décrites dans les différents étages. Au sein de la réception bourgeoise, la parole de vérité résonne à travers les anathèmes du docteur Juillerat, figure républicaine rebelle de scientifique moderne :

⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 421.

⁶¹ *Ibid.*, p. 422.

⁶² *Ibid.*, p. 423.

⁶³ Lucien Pénard, *Guide pratique de l'accoucheur et de la sage-femme*, J.-B. Baillière et fils, 1879, p. 180. Le manuel a été consulté par Zola pour rédiger les scènes d'accouchement d'Adèle et de Louise Chaulieu dans *La Joie de Vivre*, voir chapitre 3.

Il renouvelait ses attaques contre la bourgeoisie, lui promettait un joli coup de balai, pour l'heure où le peuple voudrait jouir à son tour ; et les autres l'interrompaient violemment, criaient que la bourgeoisie était la vertu, le travail, l'épargne de la nation.⁶⁴

Le débat narrativisé met à nouveau en scène, au moment de clore le roman, le paradoxe d'une bourgeoisie qui s'identifie à un ensemble de valeurs, dont le travail, au moment même où elle se montre terrorisée par les classes travailleuses : « Ils voyaient des ouvriers, noirs de poudre et de sang, entrer chez eux, violer leur bonne et boire leur vin. »⁶⁵ Les ouvriers se distinguent ici des bonnes, qui ne sont donc pas senties comme appartenant à leur monde, mais sont mises sur le même plan que le vin, renouant avec le thème de la réification de l'humain dans l'immeuble bourgeois : violer la bonne, c'est attenter à la propriété du maître. Or c'est « un joli coup de balai » que leur promet Zola par la voix de Juillerat, développant la métaphore de la révolution sociale sous la forme du ménage. L'expression, quoique lexicalisée, laisse résonner ici son sens littéral. Tandis que l'intrigue s'appuie sur des figures du travail personnifié par des ouvriers, les images rallient les domestiques à ce monde clandestin qui prépare la fin de la bourgeoisie.

Or le paradoxe d'un discours se réclamant du travail pour mieux condamner les travailleurs se double d'un contraste ironique avec le *travail* d'Adèle, enceinte des œuvres de ses maîtres, qui se déroule dans le secret quelques étages plus haut. Zola prend soin de placer l'épisode à l'ouverture du chapitre afin de donner à lire ce dialogue du dîner bourgeois sous le prisme de la misère ignorée. Seul Trublot, son amant, se soucie de l'absence d'Adèle : « En apprenant son indisposition, il était monté paternellement pour la voir, au sortir de table. Ça devait être une forte cholérine ; elle aurait eu besoin d'un bon verre de vin chaud, et elle n'avait pas même du sucre. »⁶⁶ L'indifférence des bourgeois, et l'aveuglement de Trublot, qui sous-évalue les maux qu'il a directement engendrés, crée un effet de dérision grinçant à forte charge polémique. Si le travail de parturiente d'Adèle s'offre comme métaphore du travail des classes laborieuses, alors les bourgeois se montrent bien indifférents aux tortures qu'ils infligent aux classes inférieures, et incapables d'en mesurer la portée. Les remèdes qu'ils imaginent à la question sociale ne l'apaisent guère plus que du sucre à une parturiente. Seul le médecin sait soigner les corps autant que le corps social et ses imprécations contre la bourgeoisie en sortent légitimées.

Le parallélisme entre travail et accouchement est accrédité par un dernier trait satirique du chapitre, qui clôt l'intrigue romanesque sur la mise en évidence des préjugés de classe. Duveyrier, le magistrat grand amateur de prostituées et second amant d'Adèle, se targue d'avoir

⁶⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 427.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 428.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 430-431.

fait condamner une infanticide, la piqueuse de bottines que M. Gourd accablait plus tôt dans le roman comme « femme qui travaille » :

La mère dénaturée, une véritable sauvagesse, comme il le disait, se trouvait être précisément la piqueuse de bottines, son ancienne locataire, cette grande fille pâle et désolée, dont le ventre énorme indignait M. Gourd. Et stupide avec ça ! car, sans même s'aviser que ce ventre la dénoncerait, elle s'était mise à couper son enfant en deux, pour le garder ensuite au fond d'une caisse à chapeau. Naturellement, elle avait raconté aux jurés tout un roman ridicule, l'abandon d'un séducteur, la misère, la faim, une crise folle de désespoir devant le petit qu'elle ne pouvait nourrir : en un mot, ce qu'elles disaient toutes.⁶⁷

L'enfant de la piqueuse évoque celui d'Adèle, qui est aussi peut-être celui de Duveyrier, non pas tué mais abandonné sous un porche. L'ouvrière, « femme qui travaille » selon M. Gourd, et Adèle, parturiente en plein travail, forment un parallélisme qui accrédite l'hypothèse de l'enfant comme allégorie du travail, que la bourgeoisie engendre et condamne simultanément.

Or les accouchements clandestins des deux femmes du peuple réunissent les trois sens du mot « travail » ; image du labeur pénible, expulsion de l'enfant, ils évoquent également le sens abstrait du terme, celui dans lequel il apparaît le plus fréquemment dans le roman : un processus sourd, qui se déroule malgré soi, mais n'en porte pas moins des effets éclatants. Le texte caractérise ainsi Octave : « le jeune homme, très actif, travaillé de son besoin de grand commerce, était arrivé en peu de temps à prendre dans la maison une importance décisive. »⁶⁸ Le personnage *est travaillé*, à la voie passive, par son ambition dont les succès feront l'objet d'*Au Bonheur des Dames*. Et les succès d'Octave inquiètent son concurrent Auguste Vabre : « Enfin, une dernière inquiétude le travaillait : le *Bonheur des Dames* prospérait, devenait une menace pour sa maison, dont le chiffre d'affaires diminuait de jour en jour. »⁶⁹ Le terme de « travail » réunit donc sous un même vocable le désir ou le souci inconscient et irréprouvable de la bourgeoisie, et les tâches pénibles du peuple, dont l'accouchement d'Adèle, ignoré et pourtant suscité par la classe possédante. Tout se passe donc comme si le travail s'accomplissait de manière sourde et désordonnée, malgré le peuple et malgré les bourgeois, et éclatait sans contrôle vers un ordre social nouveau.

Pot-Bouille dessine donc une double réflexion sur le travail. D'une part, le roman met en évidence un effet idéologique de l'usage du terme, puisque, utilisé sans ironie pour les ouvriers et les petits artisans, il fait également l'objet d'une appropriation par les bourgeois comme instrument de légitimation de leur position sociale. D'autre part, le texte se montre pénétré par

⁶⁷ *Ibid.*, p. 433.

⁶⁸ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 390.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 401.

une réflexion moins ordonnée et plus imagée, et ce de façon plus connotée que didactique : le monde de la propriété couvrirait en son sein celui du travail, qui le *travaillerait* de l'intérieur et le précipiterait vers la destruction. Proche de la germination qui dans *Germinal* promet de « faire bientôt éclater la terre »⁷⁰, le travail du peuple s'insinue dans l'immeuble de la rue de Choiseul au corps défendant des propriétaires. Cette double réflexion au sujet du travail dans le roman se condense dans le personnage d'Adèle : si la souillon des Josserand n'est guère montrée comme membre d'une classe laborieuse exploitée, elle incarne en revanche la force vitale irrésistible qui accouche d'un monde nouveau voué à mettre à bas les vieilles hiérarchies héritées.

II L'impossibilité à penser les tâches domestiques comme du travail

Le traitement romanesque le plus courant consistant à ne pas décrire le travail mais à le présupposer⁷¹, façonner un réel personnage de domestique semblerait *a priori* un processus de visibilisation du travail domestique. Or l'ensemble des romans modernes qui convoquent ce personnage n'entre pas, comme le remarquait Auerbach, dans une mise en cause radicale du rapport de classe qui se joue entre employeurs et employées, mais utilise davantage le travail de la domestique comme une métaphore, une image, ou un discours renvoyant à d'autres fonctions qu'à une visée polémique et politique. Abordant une matière proche de la question sociale qui domine le siècle, les romans s'engagent dans une réflexion soit irénique, soit décalée par rapport aux enjeux historiques. Cette suspension du jugement n'en laisse pas moins place à une série de jugements, de discours, qui, au-delà de la valeur narrative du travail, traduisent et propagent un inconscient de classe. Dans quelle mesure les romans se donnent-ils à lire comme des mises en fiction de points de vue sur le travail qu'ils héritent, et éventuellement accréditent ? Il semble que le récit romanesque offre un lieu privilégié pour observer le mécanisme par lequel le travail domestique est nié, minimisé, ou exclu de ce qui est devenu la définition hégémonique du travail, c'est-à-dire le salariat à l'extérieur du foyer. Trois grands schémas reviennent au cours de la période : la négation du travail de la domestique ; la réprobation de la condition salariée ; et le fantasme de la disparition du travail.

⁷⁰ Zola, *Germinal*, éd. cit., partie VII, chapitre 6, p. 1591.

⁷¹ Voir chapitre 3.

A/ La négation du travail

Il importe de distinguer entre récit convoquant le personnage de la domestique comme travailleuse et récit convoquant l'emploi de domestique comme variation sur le personnage abstrait de sa condition matérielle. Le rapport entre des personnages situés à des échelons différents de la hiérarchie sociale n'entraîne nullement la problématisation du rapport de classe, ou la réflexion sur le travail. La différence la plus marquée entre la domestique et les autres personnages, en particulier les personnages bourgeois, n'apparaît que très peu comme fondée sur l'écart entre le travail et l'oisiveté, ou entre travail intellectuel et travail manuel. Le récit s'intéresse davantage à la simplicité voire à la pauvreté des classes populaires, à leur modestie, à leur innocence, en les isolant éventuellement des fondements pratiques de l'inégalité. Ce faisant, il renoue avec une tradition littéraire qui voit dans les emplois des possibles narratifs, et non des produits de l'économie politique. Apparaît ainsi une tension entre le désir réaliste d'une part, ancré dans la référentialité et dans la causalité, et la tradition littéraire d'autre part, qui transmet des types préfabriqués et des possibles narratifs plus consensuels et plus économiques pour le récit.

1- La servante incompétente

Huysmans hérite ainsi du type comique et bouffon de la domestique malhabile et peu spirituelle⁷². Plusieurs de ses récits tournent autour de la constitution du foyer, et du sujet bas de l'attribution des tâches domestiques. À cette occasion, ils convoquent des personnages de domestiques, hommes et femmes, qui ne résolvent guère les embarras du célibataire et accroissent au contraire son désarroi comique. C'est le cas en particulier dans le roman *En ménage* en 1881 et dans la nouvelle « À vau l'eau » en 1883.

Dans « À vau l'eau », le protagoniste, M. Folantin, traverse le quartier de Notre-Dame-des-Champs à la recherche d'un bon repas, qu'il ne parvient à trouver ni au restaurant, ni chez lui. Il embauche alors une bonne à tout faire, la veuve Chabanel, mais celle-ci le pousse au comble de la désolation :

C'était une sorte de vivandière qui bâfrait comme un roulier et buvait comme quatre ; elle cuisinait mal et sa familiarité dépassait les bornes du possible. Elle posait les plats bout-ci, bout-là, sur la table, puis s'asseyait en face de son maître, faisant chapelle sous ses jupes et roussinait, en rigolant le bonnet de côté et les mains aux hanches.

⁷² Voir chapitre 3.

Impossible d'être servi ; mais M. Folantin eût peut-être encore supporté cet humiliant sans-gêne, si cette étonnante dame ne l'avait dévalisé ainsi que dans un bois ; les gilets de flanelle et les chaussettes disparaissaient, les savates devenaient introuvables, les alcools se volatilisaient, les allumettes même brûlaient toutes seules.⁷³

Le grotesque de la veuve repose sur des traits stéréotypiques : masculine, voleuse, irrévérencieuse envers son maître, elle ne convient en aucun cas aux recherches de M. Folantin. La situation comique s'appuie sur un paradoxe : une cuisinière qui cuisine mal, une subalterne irrespectueuse, et une femme de ménage qui propage le désordre.

M. Folantin va de mal en pis au fil de la nouvelle et en vient à regretter ces mauvais traitements : « Il en arrivait presque à se repentir d'avoir balayé la mère Chabanel, cet odieux cent-garde. – Si j'avais eu les moyens, je l'aurais gardée, malgré ses désolantes mœurs, se dit-il. »⁷⁴ Le congé de la veuve s'exprime par la métaphore lexicalisée du coup de balai, qui revient à Folantin, et qui le montre à nouveau seul en charge de ses tâches ménagères, y compris métaphoriques. L'expression de la désolation prédomine : la domestique, loin de répondre aux besoins du personnage, aggrave la situation, défait ce qui est fait, et c'est à lui qu'il revient de balayer, au propre comme au figuré. Il en va de même lorsque M. Folantin embauche son concierge pour remplacer sa bonne : « La veuve Chabanel avait été remplacée par le concierge, qui trépignait le lit de coups de poing et apprivoisait les araignées dont il ménageait les toiles. »⁷⁵ La syllepse comique sur le terme « ménageait » laisse entendre l'ironie du soin porté par le concierge au mauvais objet.

La nouvelle produit donc une image du travail ménager non pas comme résolution, mais au contraire comme aggravation de la situation de départ. Si la tâche demeure, le travailleur rémunéré, parce qu'il intervient à ce titre, ne saurait la prendre en charge. Il faut remarquer néanmoins qu'aucune des stratégies envisagées par M. Folantin pour se nourrir, et plus généralement pour accomplir ses tâches domestiques, ne conviennent, et que le problème demeure insoluble jusqu'au bout de la nouvelle.

Il en va de même dans *En ménage*, roman qui lui aussi désigne la servante non comme celle qui accomplit les tâches domestiques, mais comme celle qui les accomplit *mal*. Le protagoniste a recours à son ancienne domestique, Mélanie, pour tenir son foyer après qu'il a quitté son épouse. Il la retrouve en des termes qui énumèrent de concert ses tâches et ses incompétences :

⁷³ Joris Karl Huysmans, *À vau-l'eau*, inclus dans *Sac au dos*, Gallimard, coll. Folio, 2007 [1882], chapitre I, p. 71.

⁷⁴ *Ibid.*, chapitre II, p. 79.

⁷⁵ *Ibid.*, chapitre I, p. 72.

Comme jadis elle était incapable de construire un feu, mettait deux petites bûches au fond et un gigantesque billot par-dessus, amoncelait les cendres en tas sous les chenets de façon à empêcher le tirage ou bien elle les ôtait toutes et donnait ainsi à l'âtre un air lamentable de cheminée neuve ! – Elle persistait également à lui rafler tous ses journaux pour couvrir la table et le buffet de l'office, à découper son papier blanc en dents de scie pour l'ajuster en guise de lambrequin sur le manteau de sa cheminée de cuisine, cassait l'anse des tasses, les rafistolait tant bien que mal, de manière que son maître pût croire, en le prenant, qu'il les avait lui-même rompues, brisait les crayons qu'elle chipait sous le prétexte d'inscrire les dépenses, conservait la manie de mettre les porte-allumettes dans les cendriers, de cirer le bout verni des bottines de bal.

Comme jadis, elle versait de l'eau bouillante dans les verres et sur les couteaux pour les laver et elle éprouvait des stupeurs énormes lorsque les uns se fêlaient et que les autres perdaient leur fil ; elle oubliait régulièrement dans les sauces les bouquets ficelés de laurier et de thym, laissait, en balayant le salon, son plumeau sur un meuble, forçait son maître à enlever, chaque jour, l'amas des journaux et des livres qu'elle récoltait dans les chambres et entassait sur le bureau juste à la place où il voulait écrire.⁷⁶

L'énumération prend à contre-pied celle des mérites de la servante modeste. L'effet comique repose sur une connivence entre le point de vue du personnage exaspéré d'André et le lecteur, conscient des manquements de la bonne Mélanie. Sur chaque tâche, le texte relève non seulement son incompetence, mais suggère implicitement la compétence supérieure d'André, et du lecteur avec lui, qui eux savent comment faire un feu, nettoyer la vaisselle, ou tourner une sauce. C'est ainsi que se dessine l'absurde du personnage de servante, qui rompt avec la tradition comique de la simple irrévérence : le texte partage les savoir-faire entre un personnage principal et un lecteur compétents, et une domestique incompetente. Ce faisant, si la domestique se définit par son incompetence au travail, c'est également que le texte dessine en négatif l'horizon d'une norme du travail bien fait, l'idéal de la bonne domestique. Il s'agit donc moins d'une négation du travail, que d'une déploration.

La norme est spécialement sensible lorsqu'André reconnaît des qualités à Mélanie :

Somme toute, il ne pouvait se plaindre. En même temps que ses inepties et que ses balourdises, Mélanie avait rapporté des qualités inconnues aujourd'hui des bonnes : une propreté merveilleuse, un soin rare de ménagère, une certaine affection pour l'intérieur qu'elle balayait. Elle fourbissait, récurait, frottait, du matin au soir, reprisait les nippes, remettait aux chemises des cols et des poignets neufs, menait la maison sans qu'il eût à s'occuper, ni du blanchissage, ni de toutes ces harcelantes et menues sottises qui dégoûtent du célibat les plus opiniâtres et les plus braves.⁷⁷

Contrairement à la veuve Chabanel, rapidement écartée par M. Folantin dans « À vau l'eau », Mélanie présente certaines qualités qui retiennent André de la renvoyer – et qui prolongent son

⁷⁶ Huysmans, *En ménage*, U.G.É., coll. 10/18, série Fins de Siècles, 1987 [1881], chapitre V, p. 128-129.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

célibat. Le texte renoue avec la figure de l'accumulation élogieuse, mais précisément au moment où il reconnaît ces qualités, il formule leur caractère exceptionnel : ce sont « des qualités inconnues aujourd'hui des bonnes ». La bonne incompétente demeure le cas général, Mélanie étant l'exception. C'est donc au moment où le texte a besoin de justifier narrativement les qualités suffisantes du personnage qu'il relance un paradoxe jusqu'alors illustré par les fantaisies de Mélanie : les domestiques se caractérisent par leur incompétence dans le domaine domestique. Le sens pratique n'appartient pas à la caractérisation du personnage, alors qu'il définit la même année le personnage de Rosalie dans *Une vie* de Maupassant. La domestique se présente de manière négative : sans finesse, sans goût, inapte à saisir la délicatesse du mode de vie bourgeois, elle apparaît comme un moindre mal, nécessaire mais pénible. Son travail, sans être tout à fait nié, est du moins déploré, et représente la vie matérielle dont aspire à s'abstraire l'artiste prétendu.⁷⁸

2- Le service comme loisir

Maupassant caractérise de manière différente le travail des domestiques : s'il exploite moins que Huysmans le potentiel comique de la figure, il ne s'appuie pas moins sur les schémas hérités de la tradition littéraire. La nouvelle se prête particulièrement à hypostasier la domestique sans problématiser l'origine de sa position sociale. Chez Maupassant, l'habit fait la maîtresse ou la bonne, bien plus que la dépendance au salaire ou la détention du capital : le rôle de domestique est un masque, éventuellement temporaire, plastique, et les classes sociales ne demeurent que des surfaces ou des vêtements facilement endossés ou remisés. C'est ce que remarque Louis Forestier dans sa préface au *Rosier de Madame Husson* :

Pour corser les choses, Maupassant ne méprise pas un accessoire habituel du comique : le déguisement. C'est bien naturel dans un monde où les choses ne sont qu'apparences : on peut prendre la maîtresse pour la servante, ne pas reconnaître immédiatement son ancienne femme dans une ravissante jeune personne et ne pas voir que le veston de coutil – taché ou non – est un vêtement d'emprunt. C'est tout un jeu de masques qui se construit, tout un jeu de l'être et du paraître, à la fois drôle et dénonciateur.⁷⁹

Le jeu sur l'être et le paraître rappelle davantage la comédie de Marivaux que l'esthétique réaliste, et s'il met bien en cause les mœurs, et se charge à l'occasion de satire féroce, il ne convoque pas la question de la répartition des tâches matérielles comme partie prenante d'un ordre social

⁷⁸ Jérôme Solal, « Huysmans, *En Ménage*, l'art de rien », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, no. 3, 2009, p. 605-620.

⁷⁹ Louis Forestier, préface au *Rosier de Madame Husson et autres nouvelles*, Gallimard, coll. Folio classique, 1990 [1887], p. 16.

contestable. Au contraire, tout s'y passe sous le ciel de l'immuable ordre naturel, et la confusion entre la maîtresse et la bonne signale plutôt la perte de repères et de valeurs justes au sein de la modernité que la relativité des valeurs qui fondent l'ordre social. Ainsi la narratrice de la nouvelle « Rose » ne perçoit pas le bagnard dissimulé sous la domestique, parce que les signes ont perdu de leur évidence dans un âge où les états sociaux s'inscrivent moins lisiblement dans les corps, et deviennent des masques interchangeable.⁸⁰ De la même manière, le narrateur de « La Fenêtre » confond sa maîtresse, M^{me} de Jadelle, et sa domestique, et le comportement qu'il convient d'adopter envers chacune, parce que leur ressemblance ne permet plus de les distinguer. Cet usage de la domestique comme silhouette, comme emploi au fort potentiel narratif hors de toute analyse économique, convient à la brièveté de la nouvelle.⁸¹ La mention des traits minimaux qui permettent d'identifier la domestique n'inclue pas celle de son travail.

Le roman de Maupassant accorde plus d'ampleur au portrait et à la caractérisation du personnage, mais n'est pas exempt de cette approche débarrassée de questionnement social. Le personnage d'Élisabeth dans *Notre Cœur* incarne ainsi le contrepoint populaire de Michèle de Burne. Outre cette fonction narrative héritée de toute une tradition littéraire, le personnage porte également une dimension réaliste qui varie au fil du texte. Le premier portrait d'Élisabeth se formule ainsi à travers le regard de Mariolle :

Il la suivait du regard, la trouvant gentille, vive et propre. Vêtue pour le travail, jupe retroussée, manches relevées, le cou au vent, elle avait un petit air alerte et plaisant à voir ; et son corset moulait bien sa taille, dont elle devait être très fière.

La figure, un peu rouge, vermillonnée par le grand air, semblait trop joufflue, empâtée encore, mais d'une fraîcheur de fleur qui s'ouvre, avec de beaux yeux bruns luisants dans lesquels tout semblait briller, une bouche largement ouverte, pleine de belles dents, et des cheveux châains dont l'abondance révélait l'énergie vivace de ce jeune corps vigoureux.

Elle apportait des radis et du beurre, et il se mit à manger, cessant de la voir.⁸²

Ce que Mariolle, et le roman avec lui, voient d'abord en Élisabeth relève des traits populaires : son vêtement de travail, son teint de campagnarde, sa naïveté. Ces caractéristiques sont absorbées par un regard érotisant qui les oppose en creux à la rouerie citadine de Michèle de Burne. Le détail réaliste joue un rôle ambigu, à mi-chemin entre l'iconique, renvoyant au monde du travail, et le narratif, construisant un portrait antithétique de celui de la protagoniste principale.

⁸⁰ Voir chapitre 2.

⁸¹ Voir chapitre 2.

⁸² Guy de Maupassant, *Notre Cœur*, édition de Nadine Satiat, G.F., 2014 [1890], troisième partie, chapitre I, p. 225.

Une camaraderie se noue entre le mondain désabusé et la jeune servante d'auberge, à l'initiative de Mariolle qui la trouve bonne conteuse :

Ils discutèrent sur ce qu'il boirait d'abord, sur ce qu'il mangerait ensuite. Il la consultait pour la faire parler, car elle s'exprimait bien, avec l'accent bref de Paris et une aisance d'élocution aussi facile que son aisance de mouvement.

Il pensait en l'écoutant : « Elle est fort agréable, cette fillette ; ça m'a l'air de graine de cocote. »⁸³

Le regard porté sur la jeune femme part de la mention réaliste de ses conditions de vie, puisque c'est son travail à l'auberge qui justifie la rencontre des deux personnages ; mais il s'oriente immédiatement sur la question de sa séduction, et ramène le personnage au plan de la comparaison avec Mme de Burne.

L'opération de transition de la justification réaliste à la mise en jeu dans l'économie érotique du roman est menée par le personnage de Mariolle lui-même au cours des conversations qu'il noue avec Élisabeth :

Plus familière que la veille, elle parla. Elle s'appelait Élisabeth Ledru.

Sa mère, couturière en chambre, était morte l'année précédente ; alors le mari, employé comptable, toujours ivre et sans place, et qui vivait du labeur de sa femme et de sa fille, disparut, car la fillette, restée seule tout le jour à coudre dans sa mansarde, ne pouvait subvenir aux besoins de deux personnes. Lasse à son tour de sa besogne solitaire, elle entra comme bonne dans un bouillon, y resta près d'un an, et comme elle se sentait fatiguée, le fondateur de l'hôtel Corot, à Marlotte, ayant été servi par elle, l'engagea pour l'été avec deux autres jeunes personnes qui viendraient un peu plus tard. Ce patron assurément savait attirer la clientèle.

Cette histoire plut à Mariolle, qui fit dire à la jeune fille, en l'interrogeant avec adresse et en la traitant comme une demoiselle, beaucoup de détails curieux sur ce sombre et pauvre intérieur ruiné par un ivrogne.

(...)

Il revint quelques jours plus tard, puis une autre fois, puis souvent, vaguement attiré par la causerie naïve de la fillette abandonnée, dont le léger bavardage distraignait un peu son chagrin.⁸⁴

L'esquisse de biographie d'Élisabeth sonne comme une allusion directe aux trajectoires de personnages misérables par lesquels s'est illustrée la tradition réaliste. Mariolle, auditeur de son histoire, l'aborde en esthète : loin d'estimer les mérites de la jeune femme, son ardeur au travail ou ses vertus morales, comme le faisait un Lamartine auditeur de Geneviève, le dandy parisien apprécie ses talents de conteuse et le divertissement qu'il tire de ce « léger » bavardage – l'épithète soulignant le plan esthétique sur lequel il se place, à l'exclusion de toute question sociale, ici nettement moins légère. Le protagoniste André Mariolle sert donc à détourner

⁸³ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 230-231.

systématiquement l'esquisse d'un traitement réaliste de la domestique vers un schéma de séduction qui voit en elle un contrepoint géométrique aux femmes du monde. Son écoute ressemble à celle du romancier, avide de récits de toutes origines pour leur variété plus qu'à la recherche du document humain dont se réclamaient les Goncourt ou Zola.

Cette vision d'Élisabeth, détournée d'un récit réaliste, se confirme dans la suite du roman. De même que son origine modeste était mentionnée comme pour en refuser plus explicitement les virtualités réalistes, de même son travail est progressivement évacué voire nié en tant que tel. André Mariolle prend en effet à son service la jeune femme parce qu'il apprécie sa compagnie. De la même manière que le récit évacuait la question de ses origines sociales en les thématissant comme objet de divertissement, il aborde la question de son service comme un pur prétexte narratif pour faire cohabiter les deux personnages :

Quand elle se présenta devant son maître, elle lui parut un peu différente de ce qu'elle était à Marlotte, moins expansive, plus humble, devenue la domestique du monsieur dont elle était presque la modeste amie sous la tonnelle de son auberge.

Il lui indiqua en quelques mots ce qu'elle aurait à faire. Elle écouta avec grand soin, s'installa et prit son service...⁸⁵

Le service d'Élisabeth n'intéresse pas le récit, qui ne fournit pas de détails sur les instructions données, se référant implicitement à une évidence partagée avec le lecteur sous la forme d'un discours narrativisé. Le roman s'intéresse davantage à la relation des deux personnages, à ce que le rapport hiérarchique apporte à leur camaraderie de Marlotte. Les points de suspension sont éloquentes à ce titre, car ils traduisent une double suggestion : à la fois celle du script, Élisabeth se mettant au service de Mariolle selon des modalités que le récit s'économise d'énumérer, et à la fois celle de la tournure érotique que prend progressivement leur relation.

Le roman raconte alors la transformation d'Élisabeth par son séjour chez Mariolle, ou la formation d'une jeune femme exempte des cruautés parisiennes par le pygmalion Mariolle. À cette occasion, les tâches ménagères sont non seulement reléguées dans le domaine de l'implicite, mais elles prennent également une valeur qui les nie en tant que travail. C'est le cas par exemple dans le portrait de la jeune femme entrée chez son nouveau maître :

Il lui semblait aussi qu'elle devenait plus jolie, plus soignée, que sa figure était un peu pâlie et pour ainsi dire affinée. Il s'aperçut même un jour, comme elle lui servait son thé, qu'elle n'avait plus des mains de bonne, mais des mains de dame, avec des ongles bien taillés irréprochablement propres. Il remarqua une autre fois qu'elle portait des chaussures presque élégantes. Puis, une après-

⁸⁵ *Ibid.*, chapitre II, p. 234.

midi, comme elle était montée à sa chambre, elle en redescendit avec une charmante petite robe grise simple et d'un goût parfait.⁸⁶

Comme ses mains, Élisabeth s'embourgeoise, et se change en cocotte, en vivant chez Mariolle. Son travail chez lui, et le service du thé, la changent en élégante et en parisienne. Le texte va jusqu'à dire explicitement que c'est le service qui la tire de son état de servante :

Quoi d'étonnant à ce que cette fillette se fût éprise de son maître après ce qu'il avait fait pour elle. L'idée d'ailleurs ne lui semblait pas désagréable, la petite personne étant vraiment bien, et n'ayant plus rien d'une servante.⁸⁷

Élisabeth s'émancipe du travail par son service même, sans que le roman ne relève le paradoxe. Il serait hâtif de conclure au préjugé de classe de Maupassant ici ; se dessine davantage une prise de position vis-à-vis de la manière qu'a l'école réaliste d'aborder la question sociale. L'état de servante d'Élisabeth sert de prétexte à la cohabitation des deux personnages, mais le texte se refuse à l'aborder sous l'angle référentiel de la problématisation des rapports de classe. Maupassant semble même désigner la question sociale, par la biographie du personnage, pour mieux la récuser en tant qu'objet de récit. Ce faisant il abandonne le travail réaliste, jusqu'au paradoxe qui lui permet de décrire sans plus de justification que le contact d'un homme distingué transforme une jeune servante d'auberge en une cocotte parisienne à la mode. Il faut peut-être se souvenir ici de l'attention de Maupassant à la réversibilité des états sociaux, qui s'endossent facilement, comme des costumes. Nulle surprise à ce que le travail, ménager ou autre, ne s'ancre pas dans les corps, puisque rien ne semble jamais s'y inscrire de manière définitive. Le regard de Maupassant sur le monde social se présente et se revendique comme un regard d'esthète, intéressé par la plasticité des identités et non par les déterminismes qui gênent au contraire la mobilité sociale et pèsent comme un destin notamment sur les classes laborieuses. Le personnage de domestique s'offre comme sujet exemplaire à Maupassant pour prendre explicitement ses distances avec un regard étiologique ou naturaliste sur la question sociale, et montrer un retour à un schéma hérité de la tradition marivaldienne voire pastorale.

Une troisième stratégie du texte apparaît enfin dans *Le Journal d'une femme de chambre* pour moduler la représentation du travail domestique jusqu'à l'exclure du consensus sur ce qui relève du travail. Le roman de Mirbeau offre une double réflexion sur le travail. D'une part, il ne cesse de dénoncer l'exploitation, en particulier l'arbitraire des dominations sociales et la cruauté des bourgeois envers leurs domestiques, multipliant les épisodes qui mettent en évidence le cynisme et l'hypocrisie de l'idéologie bourgeoise. D'autre part, il présente une évasion possible à cette

⁸⁶ *Ibid.*, p. 235-236.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 236.

domination partout marquée comme implacable, et entièrement individuelle : celle de Célestine. La narratrice sait à l'occasion renverser le rapport de force salarié et jouir de sa situation. Elle revendique à plusieurs reprises un goût pour certains aspects de son travail : « J'adore servir à table »⁸⁸, affirme-t-elle dès le premier chapitre. Son rapport au travail se montre capable de sortir du réseau de contraintes qui le détermine pour l'aborder en tant que tel voire en tirer du plaisir. La toilette de ses maîtresses se présente ainsi comme une véritable occasion de jouissance, dans laquelle les tâches perdent leur caractère contraint :

J'aime à jouer avec les chemises de nuit, les chiffons et les rubans, tripoter les lingeeries, les chapeaux, les dentelles, les fourrures, frotter mes maîtresses après le bain, les poudrer, poncer leurs pieds, parfumer leurs poitrines, oxygéner leurs chevelures, les connaître, enfin, du bout de leurs mules à la pointe de leur chignon, les voir toutes nues... De cette façon, elles deviennent pour vous autre chose qu'une maîtresse, presque une amie ou une complice, souvent une esclave...⁸⁹

L'énumération des tâches de la femme de chambre s'inscrit dans une description d'emblée érotisée : la femme de chambre joue avec sa maîtresse comme avec un jouet, au point que le rapport de force joue en sa faveur. L'inversion dialectique et le registre érotique suggèrent alors une perversion du rapport au travail, qui sort du domaine économique. Comme Clara dans *Le Jardin des supplices* intégrant la soumission, la domination, et la souffrance à ses plaisirs, Célestine absorbe le travail dans l'éventail de ses jouissances. Le rapport dévie de son objet, puisque si Célestine dénonce à plusieurs reprises la pénibilité de la condition domestique, elle sait aussi aborder le travail comme une occasion de dominer donc de jouir.

Cet amour du travail chez Célestine se distingue d'autres formulations d'un goût pour le travail, comme celui du modeste jardinier : « — Oh ! répliqua l'homme... le travail ne me gêne pas. Tant plus il y en a, tant plus je suis content. J'aime mon métier... »⁹⁰ Le jardinier manifeste la modestie du bon travailleur, qui a le goût de la nature et ne ménage pas ses efforts. Il incarne le type du bon ouvrier qu'une maîtresse cruelle pousse au crime. L'épisode vient à l'appui d'un discours selon lequel la violence des classes populaires est une réaction à la cruauté des bourgeois. L'amour du travail de Célestine diffère de celui du jardinier en ce qu'il comporte d'emblée une rouerie, un goût de la domination, qui ne saurait s'exercer hors de sa haine de la bourgeoisie. Sa dimension individuelle le distingue : la perversion de Célestine, sa capacité à dominer ses maîtres et à jouir de l'inversion du rapport de force, la dote des caractéristiques exceptionnelles qui la rendent digne d'être narratrice, et publiée. Par ce caractère exceptionnel

⁸⁸ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre I, p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 71.

⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XV, p. 385.

de Célestine, Mirbeau surmonte un des paradoxes du récit : celui de donner à lire le journal d'une femme que la domination bourgeoise condamne à un destin médiocre et inaltérable. L'issue proposée par Mirbeau remplace pourtant un paradoxe par un autre, car elle ne repose que sur le talent individuel de Célestine pour s'abstraire de ces déterminations et donner à sa vie, et à son journal, un autre tour que celui d'un destin larmoyant, médiocre, et ennuyeux. Or l'émancipation individuelle, si elle s'inscrit bien dans la tradition romanesque, ne satisfait pas au discours de classe par ailleurs revendiqué dans le roman. Il faut donc lire dans la singularité de la travailleuse qu'est Célestine une résurgence de la construction profondément discontinuée du roman : Célestine s'y montre tantôt une domestique soumise au bon vouloir voire au sadisme des bourgeois, tantôt maîtresse de son propre destin ; tantôt elle s'inscrit dans un groupe solidaire, comme chez la placeuse Mme Paulhat-Durand, tantôt elle affirme la singularité de son parcours ; et enfin tantôt elle se montre émancipée, sagace, libre d'esprit et de corps, tantôt elle use de cette liberté pour mieux se laisser enfermer par l'infâme Joseph.

Le roman de Mirbeau tente donc de renouveler et de surmonter le paradoxe du traitement réaliste de la question sociale, paradoxe dans lequel l'excès de déterminisme risquait compromettre l'intrigue romanesque. Tout en utilisant Célestine pour mettre en évidence la réalité d'une situation sociale extrêmement défavorable aux travailleurs, il se ménage la possibilité d'extraire sa narratrice de sa classe pour lui donner plus de relief romanesque et pour mieux lui prêter son regard externe. Le prix en est de sacrifier la cohérence de l'instance narrative, déjà mise à mal par le caractère non linéaire et non chronologique du récit.⁹¹

Le roman évolue donc sur la question du travail entre deux pôles : d'un côté, la tradition littéraire teintée d'irénisme aristocratique qui offre le type de la domestique comme personnage simple et naïf ; d'autre part, la modernité réaliste qui prend à bras-le-corps la question sociale et l'ordre économique. Entre ces deux pôles s'élabore la narration, qui tend néanmoins à minimiser le travail domestique, et donc les travaux des domestiques, comme relevant de la contrainte économique. Au contraire, le travail, s'il n'est pas entièrement nié, apparaît soit comme mal fait, soit comme émancipateur, soit comme une contrainte pénible dont la plus fine des domestiques sait tirer fortune. Les tâches ménagères, peu documentées, ne sont en tant que telles guère présentes dans des textes pourtant avides de précisions. Le roman ne pense donc pas les domestiques comme appartenant au monde ouvrier, sur lequel il tient un discours plus polémique.

⁹¹ Sur le caractère discontinu du récit de Célestine, voir le chapitre 2.

B/ La réprobation discrète de la condition salariée

Loin de penser la condition domestique comme sous-espèce de la condition ouvrière, le roman accueille et disqualifie les discours qui rapportent les employées de maison à la situation des salariés. L'embauche, la négociation, la paie, le départ se présentent ainsi comme un ensemble de moments poétiques problématiques, qui jouent un rôle sur le plan des progrès de la narration mais offrent également des occasions de dépister un discours sous-jacent sur la nature du travail. La tradition littéraire porte le souvenir d'une idéologie aristocratique qui disqualifie l'argent et le contrat comme motifs grotesques dégradés et immoraux, sans que les récits de domestiques ne se tournent vers le matériel qu'offre le roman social, foisonnant à l'époque.⁹²

La sensibilité aristocratique qui a imprégné la tradition littéraire d'Ancien Régime se donne à lire explicitement chez Lamartine, qui la place dans la bouche de Geneviève. La servante exprime dans sa prière à Dieu le peu de cas qu'elle fait de son salaire :

Les plus heureux sont ceux qui servent leur prochain sans gages, pour l'amour de vous. Mais nous autres, pauvres servantes, il faut bien gagner le pain que vous ne nous avez pas donné en naissant. Nous sommes peut-être plus agréables encore à vos yeux pour cela, si nous savons comprendre notre état ; car, outre la peine, nous avons l'humiliation du salaire que nous sommes forcées de recevoir pour servir souvent ceux que nous aimons.⁹³

Le mépris de Geneviève pour l'argent s'ajoute au nombre de ses vertus. Le salaire constitue une humiliation, puisqu'il rappelle à la jeune femme sa basse naissance et sa dépendance matérielle envers la société. L'ordre social se montre ici dans son inversion aristocratique : ce ne sont pas ceux qui travaillent qui font l'aristocrate, mais l'aristocrate, qui jouit des biens, qui accepte de les concéder à celle qui le sollicite par le travail. Dieu décide des états sociaux, entièrement naturels. L'humiliation du travail ne constitue pas un tort moral pour autant que le travailleur sait la reconnaître comme telle, ne prétend pas à davantage que ce qui lui est donné et méprise au contraire cette rétribution à la manière qu'un impondérable matériel. À ce titre, la conception du travail que présente Lamartine comporte une dévalorisation, mais sans réprobation ; elle disqualifie autant l'ambition libérale que les revendications socialistes.

Dans ce discours, l'argent ne joue pas un rôle d'étalon de la valeur d'échange, mais apparaît plutôt comme une valeur ornementale qui couronne un don. Dès lors, il ne joue jamais

⁹² Voir Sophie Béroud et Tania Régis (dir.), *Le Roman social : littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Les éditions de l'Atelier et Éditions ouvrières, 2002.

⁹³ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre CXXIII, p. 300.

le rôle de compensation ou de rétribution et n'ôte pas la gratuité et la générosité du don. À ce titre, la rétribution en argent joue un rôle accessoire dans la production de service et Lamartine peut mettre en dialogue, c'est-à-dire partager avec son personnage, le peu de cas qu'il en fait :

Car on a beau dire, allez ! il y a plus d'amitié et de service dans un cœur que dans un écu.

— C'est vrai, pourtant, dit-elle en souriant, je n'y avais jamais pensé ; mais pourquoi ? reprit-elle en m'interrogeant du regard.

— Pourquoi ? lui dis-je, mais c'est tout simple : c'est qu'un écu n'est jamais qu'un écu, et qu'un cœur, ça se multiplie ! Et puis, l'un vit et l'autre est mort ! ajoutai-je encore.

— Et puis, l'un est chaud et l'autre est froid, me dit-elle finement.⁹⁴

La dévalorisation de l'argent repose dans ce dialogue sur une critique de ses propriétés matérielles qui fait abstraction de sa place dans l'économie et de sa valeur d'échange. En dévalorisant l'argent au profit du cœur, Lamartine lutte à contre-courant d'une société dans laquelle le contrat et l'échange, régulés par l'argent, prennent le pas sur les liens féodaux.

1- L'argent contre le dévouement

Dans *Germinie Lacerteux*, la relation entre la servante et la maîtresse ne se définit pas comme un échange contractuel, mais reprend la forme du dévouement mutuel sur le modèle aristocratique. Au sein de cette relation, les gages de la servante n'apparaissent pas comme une contrepartie de ses services et si l'argent est bien mentionné, il ne s'agit en aucun cas de la médiation d'un échange mais d'une gratification. Or l'intrigue du roman se prête justement à une lecture en termes de perturbation de ce modèle aristocratique, la question du contrat s'offrant comme une clé d'interprétation.

Dans les premiers chapitres où se rencontrent Germinie et sa maîtresse, M^{lle} de Varandeuil, la relation demeure tacite. Le contrat n'est ni négocié, ni stipulé, il va de soi :

La vieille du Jocrisse s'appuyait sur [Germinie] avec la camaraderie, les plaisirs et les enfances d'un cœur de grand-père. Mais il mourait au bout de quelques mois ; et Germinie retombait à servir des femmes entretenues, des maîtresses de pensionnat, des boutiquières de passage, quand la mort subite d'une bonne la faisait entrer chez M^{lle} de Varandeuil, logée alors rue Taitbout, dans la maison dont sa sœur était portière.⁹⁵

Le terme générique d'« entrer » chez une maîtresse suffit à convoquer le script de l'embauche et un modèle traditionnel. Cette embauche se présente comme un bienfait pour Germinie, ballottée

⁹⁴ *Ibid.*, chapitre CXXVI, p. 305.

⁹⁵ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre III, p. 89.

tout au long du chapitre chez des maîtres plus ou moins bienveillants. *Tombée* à servir de mauvaises maîtresses, elle paraît presque recueillie par M^{lle} de Varandeuil, dont les mérites ont été énumérés plus haut. La phrase qui clôt ce troisième chapitre signifie implicitement que Germinie a trouvé plus qu'une place : l'emploi s'offre comme un refuge, un havre de bienfaits. Le service de M^{lle} de Varandeuil apparaît davantage comme son Salut que comme une occasion de gagner sa vie. La quête de Germinie se définit tout au long du roman comme celle d'une affection sincère, d'abord trouvée dans le « cœur de grand-père » du Jocrisse, puis en M^{lle} de Varandeuil : la bonne place pour Germinie est celle qui offre le plus d'amour et non le plus de gages. En ce sens, Germinie est parée d'abord des vertus d'une Geneviève, désintéressée et dévouée.

La relation fidèle et dévouée de Germinie à sa maîtresse s'exprime également dans leur rapport à l'argent. La vertu consiste à le mépriser. Pour la maîtresse aristocrate, la comptabilité s'apparente à une médiocrité morale, ce qu'indique de façon éclatante sa réplique au portier qui lui présente les comptes de l'inhumation de Germinie à la fin du roman :

— C'est cher, mademoiselle, pour se faire enterrer... Il y a d'abord...
— Qu'est-ce qui vous a dit de compter ? interrompit M^{lle} de Varandeuil avec l'orgueil d'une charité superbe.⁹⁶

Le mépris aristocratique de l'argent est superbement dispendieux. Germinie partage le mépris de l'argent de sa maîtresse, mais en exprime le versant modeste et économe. Au début du roman, elle recueille sa nièce orpheline par amour et par générosité : « Germinie n'épargna rien pour la petite et lui donna tout. Ses gages passaient à cela. »⁹⁷ Le désintérêt de Germinie pour son propre argent passe significativement par la négation de l'épargne, pourtant largement recommandée par le discours libéral aux classes populaires. La grandeur morale de Germinie dépasse la médiocrité de l'épargne, reléguée à une valeur inauthentique. M^{lle} de Varandeuil se montre consciente des vertus de sa bonne lorsque le récit lui prête, par l'intermédiaire du discours indirect libre, ce portrait de Germinie : « Elle avait si bon cœur et si peu d'ordre ! Elle savait si peu ce qu'était une pièce de cent sous ! »⁹⁸

Une forte ironie se dégage néanmoins de ce portrait et de ce chapitre attaché à transcrire le point de vue aveuglé de M^{lle} de Varandeuil sur sa bonne. Car à ce point du récit, Germinie est précisément absorbée par les soucis financiers et a au contraire acquis plus qu'une autre la notion de ce qu'est une pièce de cent sous. En effet, le rapport à l'argent de Germinie se transforme dans le roman à partir du moment où il lui permet d'entretenir Jupillon, le fils de la crémère, et

⁹⁶ *Ibid.*, chapitre LXVIII, p. 282.

⁹⁷ *Ibid.*, chapitre VI, p. 100.

⁹⁸ *Ibid.*, chapitre XXXVI, p. 176-177.

de préserver sa relation à cet homme cupide dont elle attend vainement l'affection. La transformation du rapport à l'argent découle donc de la transformation de la quête affective. Dès lors tout le roman de Germinie se change en une course vaine après l'argent, à rebours de sa personnalité dévouée et désintéressée, argent et travail se détachant l'un de l'autre. Le récit mène ainsi d'une relation de dévouement réciproque entre une maîtresse aristocrate et sa fidèle servante à une relation intéressée, dont Germinie tâche de retirer un maximum d'avantages, l'attitude de la servante se modelant sur celle de Jupillon. La chute de Germinie vient de sa sensualité et de sa naïveté face à un petit escroc, mais le symptôme de cette chute se manifeste par la conversion aux idées d'échange et de contrat :

Puis insensiblement, de mauvaises idées se glissèrent une à une dans sa tête. Elle se chercha des sujets d'amertume, des raisons d'ingratitude contre sa maîtresse. Elle compara à ses gages le chiffre des gages dont se vantaient par vanité les autres bonnes de la maison. Elle trouva que mademoiselle était bienheureuse, qu'elle aurait dû l'augmenter davantage depuis qu'elle était chez elle. Et puis pourquoi, se demanda-t-elle tout à coup, laisse-t-elle la clef à sa cassette ? Et elle se mit à penser que cet argent qui était là n'était pas de l'argent pour vivre, mais des économies de mademoiselle pour acheter une robe de velours à une filleule ; de l'argent qui dormait... se dit-elle encore. Elle précipitait ses raisons comme pour s'empêcher de discuter ses excuses. Et puis, c'est pour une fois... Elle me les prêterait, si je lui demandais... Et je les lui rendrai...⁹⁹

Si la péripétie la plus éclatante du chapitre réside bien dans le vol de la pièce par Germinie, il faut souligner combien ce méfait est préparé par l'instillation d'un esprit de négociation et de comptabilité dans le raisonnement de la jeune femme. Les « mauvaises idées », celles qui préparent la chute, viennent de ce que Germinie se compare « aux autres bonnes de la maison » : la jeune femme perçoit désormais sa propre position par rapport à un marché du travail et non plus dans le seul tête-à-tête avec sa maîtresse. Sa place n'apparaît plus à ce moment comme un bienfait, mais comme un emploi. Le basculement d'un raisonnement aristocratique vers un raisonnement libéral vient du besoin d'argent de Germinie, et enclenche immédiatement la convoitise et le vol. Le paragraphe mentionne d'ailleurs une hantise typique du discours libéral : celle de l'argent inerte, qui cesse de circuler, un argent qui dort et qui meurt.¹⁰⁰ La mauvaise foi de Germinie, qui désire surtout s'offrir les faveurs de Jupillon, s'appuie sur un argument libéral qui impose de valoriser le capital dormant en le mettant en circulation. Or la stagnation s'exprime par la personnification du verbe « dormir » : comme l'humain, l'argent doit travailler.

⁹⁹ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 183-184.

¹⁰⁰ Par exemple Louis Blanc, « Êtes-vous né au sein de l'opulence ? Prenez du bon temps, menez joyeuse vie, dormez : votre argent gagne de l'argent pour vous. » *Organisation du travail*, Bureau de la société de l'industrie fraternelle, 1847, p. 19, ou Marx : « Donc il ne faut jamais traiter la valeur d'usage comme but immédiat du capitaliste. Ni non plus son gain individuel ; mais seulement le mouvement sans trêve du gain comme acte de gagner. » *Le Capital*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, PUF, coll. Quadrige, 1993, Livre I, chapitre 4, p. 165.

Il est significatif que cette vision comptable et rationnelle de l'argent, réciproquement réifiante pour l'humain, soit assimilée par l'esprit aristocratique des Goncourt à la dégradation morale et à la chute.

L'avilissement de Germinie l'engage également davantage dans la voie de l'échange, qui supplante peu à peu le travail dévoué, et prend la forme d'un pacte faustien dont elle ne pourra s'acquitter. Après le vol de l'argent qui dort, Germinie emprunte à son entourage par amour pour Jupillon. Le dévoilement de la somme donne lieu à une image sublime de l'argent issu du travail, opposé à l'argent issu de la naissance :

— Voilà ! fit-elle.

Et lâchant les coins du morceau de toile, elle répandit ce qui était dedans : il coula sur la table de gras billets de banque recollés par derrière, rattachés avec des épingles, de vieux louis à l'or verdi, des pièces de cent sous toutes noires, des pièces de quarante sous, des pièces de dix sous, de l'argent de pauvre, de l'argent de travail, de l'argent de tirelire, de l'argent sali par des mains sales, fatigué dans le porte-monnaie de cuir, usé dans le comptoir plein de sous, — de l'argent sentant la sueur.¹⁰¹

La description de l'argent des pauvres prend une valeur métonymique : les pièces « toutes noires », l'argent « sali » ou « fatigué » ressemblent aux travailleurs qui les ont accumulés, et s'opposent aux pièces en rouleau serrées dans la cassette de M^{lle} de Varandeuil. Germinie quitte ainsi le royaume aristocratique du foyer de sa maîtresse, où l'argent est absolu, propre, méprisé et non comptable, pour entrer dans celui de l'argent du travail, sale physiquement, comptable et asservissant. Le texte insiste sur le travail pénible qu'a exigé la réunion de la somme :

Elle avait eu « à courir », comme elle disait, pour rassembler une pareille somme, réaliser cette chose impossible : trouver deux mille trois cents francs, deux mille trois cents francs dont elle n'avait pas les premiers cinq francs ! Elle les avait quêtés, mendiés, arrachés pièce à pièce, presque sou à sou. Elle les avait ramassés, grattés ici et là, sur les uns, sur les autres, par emprunts de deux cents, de cent francs, de cinquante francs, de vingt francs, de ce qu'on avait voulu. Elle avait emprunté à son portier, à son épicier, à sa fruitière, à sa marchande de volaille, à sa blanchisseuse ; elle avait emprunté aux fournisseurs du quartier, aux fournisseurs des quartiers qu'elle avait d'abord habités avec mademoiselle. Elle avait fait entrer dans la somme tous les argents, jusqu'à la misérable monnaie de son porteur d'eau. Elle avait quémandé partout, extorqué humblement, prié, supplié, inventé des histoires, dévoré la honte de mentir et de voir qu'on ne la croyait pas.¹⁰²

Le texte reprend la figure de l'énumération qui servait à décrire les tâches domestiques de Germinie, comme pour en souligner la difficulté. Tout se passe comme si l'entrée dans la sphère de l'argent circulant et échangé, par opposition à la sphère de l'argent dormant et offert,

¹⁰¹ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXXI, p. 165.

¹⁰² *Ibid.*, chapitre XXXI, p. 166.

supposait des affres morales qui mènent la jeune femme pure à sa perte. L'aspect faustien de la dette se manifeste par sa personnification :

Enfin cet argent, elle l'avait réuni ; mais il était son maître et la possédait pour toujours. Elle appartenait aux obligations qu'elle avait aux gens, au service que lui avaient rendu ses fournisseurs en sachant bien ce qu'ils faisaient. Elle appartenait à sa dette, à ce qu'elle aurait à payer chaque année. Elle le savait ; elle savait que tous ses gages y passeraient, qu'avec les arrangements usuraires laissés par elle au gré de ses créanciers, les reconnaissances exigées par eux, les trois cents francs de mademoiselle ne feraient guère que payer les intérêts des deux mille trois cents francs de son emprunt.¹⁰³

Le nouveau maître que sert Germinie se dévoile dans une scène d'embauche violente qui inverse la rencontre irénique de M^{lle} de Varandeuil. La personnification de la dette engendre la réification de la travailleuse : en lui prêtant de l'argent, les créanciers l'ont achetée ainsi qu'un bien. Le crime de la servante l'expulse d'un Eden de gratuité et de confiance pour entrer dans le royaume infernal de l'échange. Ces deux royaumes ont pour allégories antithétiques M^{lle} de Varandeuil l'aristocrate, et Jupillon le commerçant, qui ne reconnaît pas la valeur du dévouement de Germinie.

Le bonheur initial se manifeste donc par un rapport désintéressé à l'argent, et une relation fondée non pas sur le contrat salarié mais sur la soumission consentie. La catastrophe et la chute prennent autant pour symptôme la boisson que la soif inextinguible d'argent, qui transforme la confiance entre maîtresse et servante en rapport intéressé et vindicatif. Ce rapport prend la forme du discours libéral, confondu avec la réification de l'humain. Si le roman construit Germinie bien plus en victime qu'en coupable, il n'en montre pas moins le désir d'argent comme insatiable, et l'échange comme manifestation vicieuse d'une vie désordonnée. L'ordre aristocratique prend la forme mythique d'un paradis perdu dont Germinie se serait chassée en cédant à des tentations charnelles monnayées : le principe aristocratique se montre donc comme aussi révolu qu'idéal.

2- Économie et tradition

Zulma Carraud se situe au carrefour de cette idéologie aristocratique d'arrière-garde et d'une vision bourgeoise plus libérale, héritée de ses parents commerçants. Dans *Une servante d'autrefois*, qui raconte aussi l'histoire d'un commerce moderne, l'argent se montre, se dit, et se revendique, les sommes et les prix des vêtements échangés sont mentionnés. Les revenus de la servante Fanchette sont précisés comme les autres :

¹⁰³ *Ibid.*, chapitre XXXI, p. 166-167.

— Fanchette vous suivra, Zabeth, j’y engage ma parole. Combien gagnes-tu ici, la fille ?
— Douze écus par an, monsieur Clot ; on me fournit de sabots, et ma maîtresse me donne tous les ans deux chemises de bonne toile bise.
— Eh bien, chez moi tu en auras autant et trois écus de plus ; et puis Zabeth te fournira gratis les marchandises de notre commerce dont tu pourras avoir besoin.¹⁰⁴

La mention des revenus de la servante expose la générosité de ses employeurs, et suggère aux lectrices la conduite à tenir envers son personnel – car il s’agit d’un roman d’éducation à valeur didactique pour ses jeunes lectrices.¹⁰⁵ L’histoire de la famille Sionnet et de son commerce marque naturellement les augmentations régulières de la fidèle bonne : « Quand tu es entrée à mon service, je t’ai donné quinze écus au lieu de douze que tu gagnais chez les Sionnet : je t’en donnerai vingt maintenant, sans compter les menus suffrages comme à l’ordinaire. »¹⁰⁶

Tout le roman semble ainsi tourné vers une idéologie libérale, régulant de manière contractuelle et financée les rapports entre les personnages, à rebours de ce qu’exprimait Lamartine. Le principe libéral est néanmoins combattu par des résurgences de la vision aristocratique du travail sous la forme du service dévoué. Fanchette se montre ainsi fort désintéressée à l’égard de l’argent, et bien plus attachée par l’affection et la fidélité envers ses maîtresses successives qu’à son salaire : « Marthe lança à Fanchette un coup d’œil si plein de bonne amitié que celle-ci ne l’aurait pas donné pour une année de ses gages. »¹⁰⁷ Le principe d’économie qui régit le ménage Clot et le commerce Sionnet ne s’applique donc pas à la bonne, en particulier lorsqu’elle dépense ses économies au profit de ses maîtres et néglige sa propre personne à force de dévouement : Fanchette gâte ainsi Marthe, et se voit accusée par le père Clot de gaspiller son argent. Elle lui répond : « Bah, est-ce qu’il me manque quelque chose ici ? »¹⁰⁸ La formule semble bien plus issue de *Geneviève* que d’un roman moderne : elle envisage en effet l’économie en termes moraux de besoins satisfaits ou frustrés, et non sur une échelle du confort toujours à maximiser et jamais absolue comme le voudrait l’esprit libéral.

Le récit dessine également des nuances entre les deux principes, en particulier dans la relation mi-contractuelle mi-vassalique qui unit Fanchette à la famille :

Le soir, Marthe donna cinq louis à Fanchette et lui dit :
« Tu me suivras dans mon ménage comme autrefois tu as suivi ma pauvre mère. »¹⁰⁹

¹⁰⁴ Zulma Carraud, *Une servante d’autrefois*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁵ Voir chapitre 1.

¹⁰⁶ Zulma Carraud, *Une servante d’autrefois*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁹ *Idem.*

Marthe, la maîtresse, demande à Fanchette, la servante, une continuité et une fidélité typiquement vassaliques, mais rétribue sa demande d'une manière qui évoque plus le contrat que le « menu suffrage ». Le désintéressement de Fanchette issu de l'idéologie aristocratique entre ici en tension avec la matérialisation par l'argent des sentiments qui unissent la servante à la famille. Non que l'argent soit exclu de tout échange aristocratique, mais la conjonction de l'argent et de la demande relève d'un contrat qui ici prend le double langage du salaire et du sentiment. L'idéologie bourgeoise se montre avec moins de franchise, et emprunte les formes atténuées du discours aristocratique. Enfin, chez Carraud, le salaire provient toujours de la générosité des maîtres, il n'est jamais réclamé par Fanchette. Il n'apparaît donc pas comme un moyen terme entre le service rendu par l'employée et la consommation des maîtres, mais comme le fruit de la générosité des uns envers le désintéressement de l'autre. Le roman offre donc un exemple manifeste de la façon dont la représentation du contrat libéral conserve durablement les formes plus nobles de l'échange et de la loyauté aristocratiques.

C'est de cette gêne autour du principe bourgeois de la rétribution du service et du décalage entre pratiques libérales et discours aristocratique que joue Champfleury afin d'en tirer un effet comique dans son conte « La sonnette de M. Berloquin ». Le protagoniste décide ainsi d'augmenter sa bonne Véronique et le narrateur remarque : « Deux cents livres par an pour la “location” d'une servante représentait une somme considérable à Loches. »¹¹⁰ Les guillemets entourent, discréditent, et soulignent le terme « location », tant les termes servant à désigner la relation de service salarié semblent manquer.

Pot-Bouille ne se montre guère plus à l'aise avec la question du rapport entre l'argent et le travail. L'argent est principalement mentionné par le souci cupide des bourgeois, mais rarement comme un besoin des classes populaires, qui en semblent détachées.

Le cruel concierge M. Gourd se montre aussi avare que méprisant pour le travail. Sa brutalité envers la mère Pérou en témoigne : « Je la flanque à la porte, si elle ne m'en donne pas pour mon argent ! »¹¹¹ Le parallélisme très explicite entre la misère de la vieille travailleuse et l'avarice du concierge sonne comme une charge envers le souci de préserver son bien, à tel point que l'argent apparaît dans le roman comme l'image même de la cupidité bourgeoise. La prétention à quantifier toute chose et le mécanisme de l'exploitation s'appuient sur l'image de l'argent. Ce sont les enfants du propriétaire, M. Vabre, uniquement occupés de leur père par désir d'hériter de sa fortune – qui s'avère fictive ; ce sont les filles Josserand poussées par leur

¹¹⁰ Champfleury, « La sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 58.

¹¹¹ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 128.

mère à des mariages lucratifs. La réprobation qui pèse sur le désir d'argent provient d'ailleurs des servantes, qui condamnent Berthe, « couchant pour l'argent, oui pour l'argent ! »¹¹² Le seul personnage qui désire l'argent à des fins altruistes et le recherche par le moyen honnête du travail est M. Josserand. Or sa quête est vaine et son honnêteté inadaptée à la cruauté du monde moderne. Le roman raconte son asservissement puis l'élimine, alors que l'ascension d'Octave, qui lui a su s'adapter au cynisme de la rue de Choiseul, consacre l'ambition plus que le travail acharné.

Le roman de Zola traduit donc un rapport à l'argent qui a évolué depuis l'époque aristocratique, mais qui continue de porter une réprobation morale : dédaigné par l'idéologie aristocratique puis réhabilité à demi-mots par le libéralisme et la modernité, il reprend chez Zola les traits d'une tare morale. La critique de la grande bourgeoisie moderne par un discours teinté de socialisme puise ainsi dans la tradition littéraire marquée par l'esprit aristocratique. Néanmoins elle ne le traite plus sur le mode comique, mais dans la violence du cynisme.

3- Salarariat et rapport de force

Le Journal d'une femme de chambre a pour singularité de présenter de façon radicale le contrat, et en particulier le salaire, comme un compromis peinant à voiler un rapport de force inégal. L'argent se disjoint de la question morale pour se montrer brutalement comme pure nécessité. Il permet en même temps de mesurer très objectivement la nature de l'oppression exercée sur les domestiques en particulier dans les bureaux de placements, où Célestine écoute et retranscrit les négociations.

« Que voulez-vous gagner ?

Elle hésita, regarda le tapis, la pendule, le plafond, roula son parapluie dans ses mains, et timidement :

— Quarante francs, dit-elle.¹¹³

— Quarante francs !... s'exclama Madame... Et pourquoi pas dix mille francs, tout de suite ?... Vous êtes folle, je pense... Quarante francs !... Mais, c'est inouï ! Autrefois, l'on donnait quinze francs..., et l'on était bien mieux servie... Quarante francs !... Et vous ne savez même pas engraisser les volailles !... vous ne savez rien !... Moi, je donne trente francs... et je trouve que c'est déjà bien trop cher... Vous n'avez rien à dépenser chez moi... Je ne suis pas exigeante pour la toilette... Et vous êtes blanchie, nourrie. Dieu sait comme vous êtes nourrie !... C'est moi qui fais les parts...

Jeanne insista :

— J'avais quarante francs dans toutes les places où j'ai été...

Mais la dame s'était levée... Et, sèchement, méchamment :

¹¹² *Ibid.*, chapitre XIII, p. 314.

¹¹³ Une domestique débutante à Paris en 1900 gagne entre vingt-cinq et trente francs. Un salaire de quarante francs pour une domestique expérimentée semble raisonnable. Voir Michelle Perrot, « De la nourrice à l'employée. Travaux de femmes dans la France du XIX^e siècle. » *Le Mouvement Social*, no. 105, 1978, p. 3–10.

— Eh bien... il faut y retourner, fit-elle... Quarante francs !... Cette imprudence !... Voici vos certificats... vos certificats de gens morts... Allez-vous-en !

Soigneusement, Jeanne enveloppa ses certificats les remit dans la poche de sa robe, puis, d'une voix douloureuse et timide :

— Si Madame voulait aller jusqu'à trente-cinq francs... pria-t-elle... on pourrait s'arranger...

— Pas un sou... Allez-vous-en !... Allez en Algérie retrouver votre M^{me} Robert... Allez où vous voudrez. Il n'en manque pas des vagabondes comme vous... on les a au tas... Allez-vous-en !...

La figure triste, la démarche lente, Jeanne sortit du bureau après avoir fait deux révérences... À ses yeux, au pincement de ses lèvres, je vis qu'elle était sur le point de pleurer.¹¹⁴

La scène oppose le portrait pathétique de Jeanne, jeune femme raisonnable, aux arguments apparemment valables, et une employeuse cruelle en position de force. Alors que la jeune servante joue honnêtement le jeu de la négociation en se montrant disposée à réviser ses prétentions, l'employeuse, elle, est incapable d'articuler une phrase ; ses exclamations, manifestement des cris, réduisent la négociation à l'imposition de la force. Sa conviction d'être juste, la perfidie de sa remarque sur les maîtres morts de Jeanne, préparent la touche finale qui résume la violence de la loi de l'offre et de la demande : alors qu' « il n'en manque pas des vagabondes », les domestiques, elles, sont pressées de travailler. Le temps ne joue pas en leur faveur sur le marché du travail. Si la scène se présente donc comme une saynète satirique fondée sur la caricature, elle dévoile également les nécessités des lois économiques avec plus d'acuité que ne le pouvait un récit fondé sur la morale ou l'idéologie aristocratique, car elle offre le point de vue de ceux qui les subissent.

Une seconde négociation brutale observée par Célestine révèle d'ailleurs la façon dont le salaire reflète l'image de la position sociale des individus plus qu'il ne la crée. La jeune Louise Randon, disgracieuse et malodorante, cherche à se placer chez Madame Paulhat-Durand, qui la présente à une vieille employeuse :

— (...) Enfin... soit !... Par exemple, je ne puis plus lui donner que dix francs... Dix francs, seulement !... C'est à prendre ou à laisser...

Louise qui avait, jusque-là, retenu ses larmes, suffoqua :

— Non... je ne veux pas... je ne veux pas... je ne veux pas...

— Écoutez, Mademoiselle... dit sèchement M^{me} Paulhat-Durand... Vous allez accepter cette place... ou bien je ne me charge plus de vous, jamais... Vous pourrez aller demander des places dans les autres bureaux... J'en ai assez, à la fin... Et vous faites du tort à ma maison...

— C'est évident ! insista la vieille... Et ces dix francs, vous devriez m'en remercier... C'est par pitié, par charité que je vous les offre... Comment ne comprenez-vous pas que c'est une bonne œuvre... dont je me repentirai, sans doute, comme des autres ?...¹¹⁵

¹¹⁴ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre XV, p. 362.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 376-377.

Le regard extérieur de Célestine abrite manifestement le regard de chroniqueur de Mirbeau, et ses intentions polémiques¹¹⁶ : alors que la vieille employeuse pousse la négociation salariale à son avantage, elle se réclame de la pitié et de la charité, donc d'un discours moral maquant et idéalisant ses intentions cupides. La mise en scène par le roman arrache ainsi le voile du discours bienfaisant qui recouvre autrement l'exploitation.

À la première personne, la voix complexe de Célestine restitue au sujet du rapport salarié l'ambivalence du personnage. Tantôt Célestine se montre gaie de jouir des avantages offerts lorsqu'ils sont confortables, tantôt elle conteste plus radicalement le rapport salarié lui-même. Ainsi au début du chapitre XII, la narratrice se souvient de son arrivée dans une grande maison aristocratique : « Un jour, je fus engagée chez M^{me} de Tarves, rue de Varennes. Une chouette maison, un train élégant... et de beaux gages... Cent francs par mois, blanchie, et le vin, et tout... »¹¹⁷ L'énumération des gages de Célestine vaut à la fois comme indice du train de maison dans lequel elle entre, et comme précision documentaire sur le salaire en nature habituellement octroyé. De la même manière que le jardinier demande plus loin « Madame la comtesse donne aussi, sans doute, des étrennes au mois de janvier et à la Saint-Fiacre ? (...) Et pour les belettes..., les fouines..., les putois ? »¹¹⁸

La narratrice apprécie les avantages perçus, et le contrat lui paraît à l'occasion, comme rue de Varennes, favorable. Pourtant, le chapitre suivant présente un réquisitoire brûlant contre l'exploitation des domestiques, et plus généralement contre le salariat :

On ne se doute pas de tous les embêtements dont sont poursuivis les domestiques, ni de l'exploitation acharnée, éternelle qui pèse sur eux. Tantôt les maîtres, tantôt les placiers, tantôt les institutions charitables, sans compter les camarades, car il y en a de rudement salauds. Et personne ne s'intéresse à personne. Chacun vit, s'engraisse, s'amuse de la misère d'un plus pauvre que soi. Les scènes changent ; les décors se transforment ; vous traversez des milieux sociaux différents et ennemis ; et les passions restent les mêmes, les mêmes appétits demeurent. Dans l'appartement étrié du bourgeois, ainsi que dans le fastueux hôtel du banquier, vous retrouvez des saletés pareilles, et vous vous heurtez à de l'inexorable. En fin de compte, pour une fille comme je suis, le résultat est qu'elle soit vaincue d'avance, où qu'elle aille et quoi qu'elle fasse. Les pauvres sont l'engrais humain où poussent les moissons de vie, les moissons de joie que récoltent les riches, et dont ils mésusent si cruellement, contre nous...¹¹⁹

¹¹⁶ Voir chapitre 2.

¹¹⁷ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 279. Si l'on suit Michelle Perrot, cent francs par mois constituent plus du triple du salaire d'une débutante à Paris, mais Célestine, elle, évalue le salaire entre trente-cinq et quatre-vingt-dix francs.

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre XV, p. 386.

¹¹⁹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 314-315.

Alors que Célestine n'hésite pas à traiter le salariat dans ses conditions matérielles avec brutalité, le réquisitoire vise ici surtout la bassesse morale du contrat. L'exploitation consiste davantage dans l'instrumentalisation d'autrui que dans l'inégalité de l'échange. L'usage substantivé de l'« inexorable » auquel se heurte Célestine vient rompre l'illusion du travail comme source d'ascension sociale, et rappelle les classes laborieuses au déterminisme qui pèse sur elles à la manière d'un destin. Mais si les richesses fleurissent dans l'« engrais humain » que sont les pauvres, Célestine ne le leur en veut que parce qu'ils en mésusent, que parce qu'ils sont vicieux. En témoigne la suite de ses récriminations :

On exige de nous toutes les vertus, toutes les résignations, tous les sacrifices, tous les héroïsmes, et seulement les vices qui flattent la vanité des maîtres et ceux qui profitent à leur intérêt : tout cela pour du mépris et pour des gages variant entre trente-cinq et quatre-vingt-dix francs par mois... Non, c'est trop fort !¹²⁰

Les services demandés sont énumérés en termes moraux, et la rétribution allie le regard moral, le mépris, et le regard matériel, les gages, dont la somme semble dérisoire pour les services demandés. Les termes de l'échange selon Célestine, et à travers elle selon Mirbeau, se montrent comme évidemment inégaux, puisqu'il s'agit d'acheter la valeur morale du salarié. Le salaire apparaît même lorsqu'il est élevé comme inapte à rencontrer la valeur du service rendu.

La discontinuité du *Journal d'une femme de chambre*, discontinuité générique, formelle, mais aussi discursive, perturbe donc une interprétation univoque de la position tenue à l'égard du salariat. Le roman n'en porte pas moins une charge violente contre l'échange tel qu'il est pratiqué dans une société bourgeoise qui exploite les classes populaires et les assigne à un destin figé par le préjugé et par les tâches harassantes. La condition de servante devient une condition morale inhumaine, parce que le service continue à être senti comme une attitude morale et non comme un travail : le louer relève donc toujours de l'aliénation. C'est pourquoi le roman porte bien une critique violente envers la bourgeoisie, non pas en faveur d'une nostalgie du service aristocratique, mais en faveur d'un dépassement des relations sociales hiérarchisées.

C/ Le fantasme de la disparition du ménage comme travail

Les romans de Zola s'inscrivent au sein d'un débat idéologique qui a largement évolué depuis le mitan du XIX^e siècle. L'esprit aristocratique, dont les modernes se sont montrés si nostalgiques, semble bel et bien d'arrière-garde. La République s'est enracinée tandis que

¹²⁰ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 315.

paraissaient les *Rougon-Macquart*, en particulier en acceptant de devenir la garante du libéralisme et du régime de la libre entreprise. Le conflit central qui occupe le roman de la fin du siècle ne se place plus entre les pôles de la subordination par l'ordre social héréditaire et la subordination par le salariat, mais entre la promotion du travail et celle de la propriété, qui l'une comme l'autre se réclament de l'idée républicaine. Les *Rougon-Macquart* se distinguent d'abord par la charge politique qui se dégage d'une représentation sérieuse des mœurs ouvrières.¹²¹ Pourtant, signe des temps, l'œuvre de Zola reçoit de plus en plus de critiques à sa gauche,¹²² à mesure que la question centrale de la politique française se déplace de la revendication de la République formelle à celle de la Sociale.

La représentation du salariat dans le cycle des *Rougon-Macquart* n'a rien d'une hostilité univoque, au contraire : dans *Au Bonheur des dames*, c'est en se salariant au magasin moderne que Denise s'émancipe de sa famille rétrograde, devient une vraie parisienne et gagne le cœur du patron Octave Mouret ; dans *Germinal*, l'idéaliste Étienne Lantier voue le salariat aux gémonies : « Le salariat est une forme nouvelle de l'esclavage, reprit-il d'une voix plus vibrante. La mine doit être au mineur, comme la mer est au pêcheur, comme la terre est au paysan... »¹²³ Mais le récit prend ses distances avec ce discours socialiste, qui mène les travailleurs à une grève funeste sans aucun bénéfice. Le roman porte davantage le discrédit sur les gestionnaires oisifs et sans initiative de la Compagnie des Mines que sur la relation contractuelle qui lie les travailleurs à l'employeur. Cette position évolue dans le cycle des *Quatre Évangiles*, tourné non plus vers le récit rétrospectif des mœurs « sous le Second Empire », mais vers la prospective d'un avenir meilleur. Le salariat y est relégué dans le monde ancien : *Travail*, en particulier, projette un dépassement du salariat et de la bourgeoisie pourrie à laquelle il profite.

Le Docteur Pascal apparaît souvent comme la charnière entre les deux cycles romanesques de Zola : récapitulant et concluant l'histoire des Rougon-Macquart, le roman les détruit symboliquement et s'ouvre sur le tableau idyllique d'une génération et d'une ère nouvelle. Cette transition entre deux problématiques romanesques a été beaucoup commentée, mais a largement laissé de côté le rôle de la servante, Martine. Le récit raconte en effet la recomposition du foyer du docteur Pascal Rougon : unissant Pascal, Martine et Clotilde, il est mu par le conflit et retrouve sa vitalité en devenant une famille féconde qui donne vie à la branche saine de la famille. Martine est symptomatiquement expulsée de la famille au cours du processus. Si le

¹²¹ Voir Erich Auerbach, *Mimesis*, chapitre « *Germinie Lacerteux* », *op. cit.*

¹²² Charles Péguy sur *Fécondité* : « Un livre conservateur, indifférent au salariat comme l'Évangile de Jésus fut indifférent à l'esclavage. », cité par Alain Morice, « *Travail*, roman de Zola, ou la "race" ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », *Tumultes*, vol. 26, no. 1, 2006, p. 78.

¹²³ Zola, *Germinal*, *op. cit.*, partie 4, chapitre 7, p. 1379.

mécanisme se prête à l'étude de la logique familiale qu'il promet,¹²⁴ il peut être intéressant de revenir sur le rôle de Martine dans l'économie du roman comme révélateur d'un discours sur la place du travail dans le foyer, d'autant que le texte présente la transition d'un monde ancien vers un monde idéal. S'y donne singulièrement à lire une distinction entre l'activité créatrice et le salariat, et le fantasme zolien de la disparition du travail domestique salarié dans un âge d'or, préfiguration de *Fécondité*.

1- Le travail de Martine : un travail subalterne

Le roman s'ouvre sur une scène de travail où Pascal, le maître, à l'étude, donne des instructions à sa nièce et pupille Clotilde. Le premier portrait de Martine complète la présentation de la maisonnée :

À ce moment, Martine entra, l'unique servante, devenue la vraie maîtresse de la maison, depuis près de trente ans qu'elle était au service du docteur. Bien qu'elle eût dépassé la soixantaine, elle gardait un air jeune, elle aussi, active et silencieuse, dans son éternelle robe noire et sa coiffe blanche, qui la faisait ressembler à une religieuse, avec sa petite figure blême et reposée, où semblaient s'être éteints ses yeux couleur de cendre.¹²⁵

Immuable, ni jeune ni vieille, Martine incarne la continuité paisible à la Souleïade. Son attitude « active et silencieuse » ainsi que sa « robe noire et sa coiffe blanche » matérialisent de façon balzacienne les principes religieux qu'elle défend dans le foyer. Son regard « couleur de cendre » rappelle également la logique physiognomonique et prophétise la combustion finale des papiers de Pascal à laquelle elle s'associera.

Martine se montre aussitôt au travail :

Elle ne parla pas, alla s'asseoir à terre devant un fauteuil, dont la vieille tapisserie laissait passer le crin par une déchirure ; et, tirant de sa poche une aiguille et un écheveau de laine, elle se mit à la raccommoder. Depuis trois jours, elle attendait d'avoir une heure pour faire cette réparation qui la hantait.¹²⁶

Martine entre donc dans le roman par le détail matériel, concret, d'une tâche précise qui sert le réalisme de la scène, en même temps qu'il montre ce menu travail « qui la hantait » par le biais de l'irrationnel et de la croyance. Le personnage de Martine s'ancre très nettement dans les

¹²⁴ Voir chapitre 8.

¹²⁵ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre I, p. 58.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

tâches concrètes de peu d'envergure et dans la pensée irrationnelle qui anime la plupart des personnages féminins du roman, à commencer par Félicité Rougon, et qui tente d'abord Clotilde. La servante n'apparaît d'ailleurs dans les premiers chapitres du roman qu'affairée par son ouvrage : Clotilde sort déjeuner « tandis que Martine montait faire sa chambre », ¹²⁷ et traverse « le verger et le potager, que Martine s'entêtait à soigner, malgré son âge, ne faisant venir un homme que deux fois par semaine, pour les gros travaux ». ¹²⁸ Zola se montre plus habile que ses contemporains à décrire avec précision ce en quoi consistent les tâches domestiques.

La servante cumule les tâches : « Vers onze heures, avant de mettre son déjeuner au feu, Martine vint la rejoindre avec l'éternel bas qu'elle tricotait même en marchant, quand la maison ne l'occupait pas. » ¹²⁹ Le second chapitre du roman est particulièrement saturé de ces mentions de tâches ménagères :

« (...) Martine, donnez donc du pain à mademoiselle. »

Comme d'habitude, celle-ci les servait, les regardait manger, avec sa familiarité tranquille. Souvent même, elle causait avec eux :

« Monsieur, dit-elle, quand elle eut coupé du pain, le boucher a apporté sa note, faut-il la payer ? »

Il leva la tête, la contempla avec surprise.

« Pourquoi me demandez-vous ça ? D'ordinaire, ne payez-vous pas sans me consulter ? »

C'était en effet Martine qui tenait la bourse. ¹³⁰

L'énumération des tâches de Martine s'intègre au récit, de même que Martine elle-même s'incorpore à la famille Rougon au point que la frontière de classe s'estompe dans la conversation. Le texte va jusqu'à l'explicitation extrême par des constructions en hyperbate où la subordonnée rappelle incessamment les interventions multiples de Martine : « Aussi le docteur et la jeune fille, étant allés voir [le cheval] dans l'écurie, lui mirent-ils un gros baiser à gauche et à droite des naseaux, en lui disant de se reposer sur une botte de bonne paille, que la servante apporta. » ¹³¹ Après leurs visites, Pascal et Clotilde s'installent de même « sous les platanes où Martine leur avait servi le café » ¹³². Cette insistance traduit le désir de mettre en évidence le caractère indispensable de la servante, la multiplicité de ses tâches, et rappelle la figure de l'énumération dont usaient Lamartine ou les Goncourt pour souligner la réalité du travail domestique.

Le texte se plaît à rendre visibles les tâches domestiques, comme pour prendre ses distances avec le roman mondain ou le regard bourgeois qui préfère les ignorer. Or ce souci

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 82.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre II, p. 95.

¹³¹ *Ibid.*, p. 99.

¹³² *Ibid.*, chapitre III, p. 114.

d'explicitation des conditions de la vie bourgeoise ne résorbe pas entièrement la résurgence d'un préjugé. Le travail de Martine est occasionnellement occulté par la présupposition : « le café fut donc servi sur la table de pierre, près de la fontaine »¹³³. Surtout, le texte montre un rapport ambivalent à la présence de Martine en tant que personnage. Lorsque la maisonnée est troublée par un conflit, il mentionne « Martine elle-même vivait irritée »,¹³⁴ comme si l'inclusion de Martine au sein du groupe des personnages se faisait de surcroît, ou que son statut de personnage la plaçât hiérarchiquement au-dessous de Pascal et Clotilde. De la même manière, lorsque Clotilde part vivre à Paris, le texte considère que Pascal vit seul :

[Pascal] n'en sortit plus, cessa complètement les rares visites de médecin qu'il faisait encore, vécut là, portes et fenêtres closes, dans une solitude et un silence absolu. Et l'ordre formel était donné à Martine : elle ne devait laisser entrer personne, sous aucun prétexte.¹³⁵

L'ordre donné à Martine contredit l'idée même de « solitude et silence absolu ». Si le texte n'y relève pas de contradiction, c'est qu'il partage le présupposé largement répandu selon lequel la servante, même à domicile, n'a pas le même statut d'habitante de la maison que les maîtres. Sa présence est une absence tant qu'elle n'agit pas dans le récit. Le désir de Zola de donner un rôle de plein droit à Martine dans le roman rencontre donc une limite issue de cet impensé qui relègue la servante dans la dépendance de ses maîtres.

Comme la présence de Martine n'a pas la même valeur que celle des Rougon, si attesté que soit le travail de la servante, il diffère foncièrement de celui de Pascal. Le roman se bâtit en effet sur un éloge du travail, et la valeur du grand œuvre scientifique de Pascal irradie également au-delà de ce personnage. Le travail fait partie de l'hygiène moderne et il est recommandé comme cure par Pascal : recevant un fou qu'il a soigné, le médecin « le renvoya affectueusement en lui conseillant de reprendre sa vie de travail, ce qui était la meilleure hygiène physique et morale. »¹³⁶ À la fin du roman, Pascal mort semble une allégorie du travail intellectuel qui inspire le respect et la crainte aux trois femmes réunies à son chevet, Clotilde, Félicité, et Martine : « La noblesse d'une haute vie de travail leur apparut peut-être sur cette tête muette, qui, de tout son poids, gardait son œuvre. »¹³⁷ La fin de l'œuvre de Pascal coïncide avec la fin du roman éponyme, parce que sa quête de vérité scientifique en forme l'intrigue.

Le roman accorde une moindre valeur aux tâches de Martine qu'à ce travail intellectuel. Le caractère manuel, concret, voire trivial des tâches domestiques sert à l'occasion d'image de

¹³³ *Ibid.*, chapitre II, p. 97.

¹³⁴ *Ibid.*, chapitre IV, p. 135.

¹³⁵ *Ibid.*, chapitre XII, p. 348.

¹³⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 259.

¹³⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 399.

son tempérament borné, comme lorsqu'elle se montre hermétique aux progrès intellectuels de Clotilde :

Martine, assise sur ses talons, regardait la terre fixement, la face envahie d'ombre.

« Oui, oui, murmura-t-elle à voix basse, mademoiselle réfléchit beaucoup depuis quelque temps... Je la trouve dans tous les coins. On lui parle, elle ne vous répond pas. C'est comme les gens qui couvent une maladie et qui ont les yeux à l'envers... Il se passe des choses, elle n'est plus la même, plus la même... »

Et elle reprit le plantoir, elle enfonça un poireau dans son entêtement au travail (...).¹³⁸

Le lexique du travail au potager fournit au texte l'image de la pensée butée, statique et bornée de Martine, tandis que sa posture tournée vers le sol et l'ombre manifeste ce qui la sépare de l'élévation intellectuelle.

Le roman s'achève sur une méditation de Clotilde au sujet de l'ère nouvelle qui s'ouvre. Au sein de cette digression utopique qui ouvre la voie au cycle des *Quatre Évangiles*, Zola laisse entendre sa position sur la place du travail dans la paix sociale : « Si tous faisaient leur tâche, tous dormiraient tranquillement. Elle-même avait senti cette toute-puissance bienfaitrice du travail, au milieu de ses souffrances et de ses deuils. »¹³⁹ L'appel au travail partagé s'inspire d'un discours socialiste, qui dénonce l'exploitation des travailleurs par une bourgeoisie oisive – que Zola a campée dans Félicité Rougon, consommant et détruisant le travail de Pascal par obscurantisme. L'idéal du travail partagé correspond donc à un vœu égalitariste.

Pourtant cet idéal de partage des tâches laisse discrètement entendre que tous les travaux ne se valent pas au sein de cette égalité projetée. Ainsi, Clotilde se laisse aller à

cette croyance finale à un monde supérieur, quand la science aurait investi l'homme d'un pouvoir incalculable : tout accepter, tout employer au bonheur, tout savoir et tout prévoir, réduire la nature à n'être qu'une servante, vivre dans la tranquillité de l'intelligence satisfaite ! En attendant, le travail voulu et réglé suffisait à la bonne santé de tous.¹⁴⁰

La justice et l'égalité proviennent du règne de l'intelligence, mais le rôle subalterne de la nature demeure symptomatiquement métaphorisé en « servante », métaphore encore dégradée par la tournure restrictive en « ne... que ». Ce qui doit advenir dans l'ère nouvelle, c'est la domination des travaux intellectuels tels ceux de Pascal, au service duquel doivent se placer tous les autres

¹³⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 213-214.

¹³⁹ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 417.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 419.

travaux, aux fonctions auxiliaires, comme les femmes les endossaient autour de Pascal et particulièrement la servante, Martine.¹⁴¹

Le texte expose donc constamment le travail de Martine et les tâches domestiques comme appartenant à la vaste division du travail qui seule permet une vie harmonieuse, tout en construisant le caractère foncièrement subalterne de ces tâches et le primat du travail masculin, intellectuel et scientifique.

2- Ménage et destruction

Le discours ambivalent sur le travail ménager prend corps dans le récit à travers le personnage de Martine, mais se construit également au sein de plusieurs autres relations ancillaires présentes à l'arrière-plan. Ainsi Pascal s'exaspère-t-il de son voisin M. Bellombre, professeur à la retraite, qui n'a pas eu d'enfants :

Ce fut ce jour-là que Pascal s'intéressa encore à son voisin, M. Bellombre. Il s'était approché d'une fenêtre, il l'aperçut, par-dessus le mur du jardin, au pâle soleil des premiers jours de novembre, faisant sa promenade accoutumée ; et la vue de l'ancien professeur, vivant si parfaitement heureux, le jeta d'abord dans l'étonnement. Il lui semblait n'avoir jamais songé à cette chose, qu'un homme de soixante-dix ans était là, sans une femme, sans un enfant, sans un chien, et qu'il tirait tout son égoïste bonheur de la joie de vivre en dehors de la vie. Ensuite, il se rappela ses colères contre cet homme, ses ironies contre la peur de l'existence, les catastrophes qu'il lui souhaitait, l'espoir que le châtiment viendrait, quelque servante maîtresse, quelque parente inattendue, qui serait la vengeance.¹⁴²

Pascal et à travers lui le jeune père qu'est Zola jugent sévèrement le fait de vivre sans femme et sans enfant. Le châtiment promis, celui de prendre sa servante comme maîtresse, doit être une revanche du destin – image étonnante de la part de Zola qui a lui-même fondé un second ménage avec sa lingère. La servante revêt ici les traits d'une femme fatale vengeresse, qui rétablirait l'ordre par la destruction de ce personnage de savant stérile. L'autre menace, celle de la « parente inattendue », rappelle ce que Clotilde est à Pascal : la relation incestueuse de Pascal et Clotilde a-t-elle quelque chose d'une vengeance ? C'est ce que suggère Henri Mitterrand dans sa préface :

Clotilde n'est plus alors une figure du bonheur retrouvé, charnel et spirituel, mais un archange de la fatalité, hantise dominante de la fin de siècle : de *À Rebours* à *La Femme et le Pantin*, le roman contemporain n'en finit pas, en effet,

¹⁴¹ Le travail intellectuel de Pascal semble lui-même soumis à une force supérieure, celle de la vie et de la fécondité, puisque l'armoire qui contenait ses travaux détruits par le feu sert désormais symboliquement à entreposer le linge de son fils posthume : « C'était dans cette armoire, si pleine autrefois des manuscrits du docteur, et vide aujourd'hui, qu'elle avait rangé la layette de l'enfant. », p. 421.

¹⁴² *Ibid.*, chapitre XII, p. 361.

de faire du désir masculin pour la femme un agent de décrépitude, mortifère, voire de transformer la femme en démon pervers, vidant l'homme de ses forces et de sa volonté et le conduisant à petit feu vers la folie ou la mort. C'est l'envers du puritanisme victorien.¹⁴³

La destruction des hommes entre donc dans le domaine des tâches féminines. Or si le désir qui rajeunit et tue Pascal, en se portant sur Clotilde, en fait une servante volontaire, les autres hommes du roman succombent davantage aux charmes de celles qui sont d'abord leurs servantes. Le père de Clotilde et Maxime, Saccard, procède à ce calcul pour son fils, friand d'amours ancillaires et qui a eu quinze ans plus tôt un fils, Charles, d'une servante. Le roman raconte comment le désir a consumé la faible constitution de Maxime :

La lettre de Maxime était pressante, il l'adressait à sa grand'mère, pour que celle-ci plaidât sa cause près de sa sœur. L'ataxie s'était déclarée, il ne marchait plus déjà qu'au bras d'un domestique. Mais, surtout, il déplorait une faute qu'il avait commise, une jolie fille brune qui s'était introduite chez lui, dont il n'avait pas su s'abstenir, au point de laisser entre ses bras le reste de ses moelles ; et le pis était qu'il avait maintenant la certitude que cette mangeuse d'hommes était un cadeau discret de son père. Saccard la lui avait envoyée, galamment, pour hâter l'héritage.¹⁴⁴

Alors que la jolie brune a vraisemblablement consumé Maxime et causé l'ataxie, son père lui envoie, pour assister Clotilde, une jeune servante, Rose. Les relations de Maxime et de Rose prennent une tournure qui exclue Clotilde, et vraisemblablement prévue par Saccard :

(...) et, maintenant, [Maxime] s'enfermait avec la jeune Rose, cette petite blonde à l'air candide, qui l'amusait. Depuis que la maladie le tenait immobile et affaibli, il perdait de sa prudence égoïste de jouisseur, de sa longue méfiance contre la femme mangeuse d'hommes. Aussi, lorsque sa sœur voulut lui dire que leur oncle la rappelait, et qu'elle partait, eut-elle quelque peine à se faire ouvrir, car Rose était en train de le frictionner.¹⁴⁵

Maxime meurt quelques temps plus tard, information apportée par le regard de Clotilde sur l'arbre généalogique qui y aperçoit « ce frère qui lui était resté étranger, dont la mort, deux mois plus tôt, l'avait laissée presque indifférente. »¹⁴⁶ Une précision est apportée sur Saccard : il « avait mis dans sa poche la fortune et l'hôtel de son fils, grâce à la nièce de son coiffeur, cette Rose si candide, payée d'un tant pour cent généreux. »¹⁴⁷ Les servantes successives de Maxime ont donc été l'instrument du père pour tuer son fils. Leur puissance exterminatrice apparaît d'autant plus irrépressible qu'elle s'abat sous des airs candides, sur lequel le texte insiste à plusieurs reprises, et malgré elles.

¹⁴³ Henri Mitterand, préface à *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁴ Zola, *Pot-Bouille*, chapitre XI, p. 324-325.

¹⁴⁵ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 383.

¹⁴⁶ *Ibid.*, Chapitre XIV, p. 423.

¹⁴⁷ *Idem.*

Il importe ici de mesurer l'ambivalence de ces destructions, ou de ces séductions assassines, dont les femmes et notamment les servantes sont les agentes. Le dernier roman des *Rougon-Macquart* multiplie en effet les morts et les destructions, particulièrement par les images du feu : le vieux Macquart y meurt par combustion spontanée, l'aïeule Adélaïde Fouque et son arrière-arrière-petit-fils Charles Rougon meurent ensemble à l'asile de Plassans, Maxime se consume, Pascal succombe à la maladie et avec lui son immense savoir, tandis que son travail, son arbre généalogique, et métaphoriquement la famille-livre brûle par les mains de sa mère Félicité et de sa servante Martine. Ces destructions successives, qui mettent un terme au roman et au cycle romanesque, débouchent néanmoins sur un chapitre idyllique, où Clotilde et son enfant baignent dans un idéal saturé de mentions de pureté : « après avoir été, pendant un demi-siècle, si âpre à la conquête de l'argent, elle le dédaignait à cette heure, épurée dans une ambition plus haute. »¹⁴⁸ Par la fenêtre, elle entend « la chanson rafraîchissante de la source, la pure note de cristal qu'elle filait depuis des siècles »¹⁴⁹ tout en prodiguant à son fils anonyme « le meilleur d'elle-même, ce lait pur ».¹⁵⁰ La pureté, associée à la propreté, émerge ainsi de la purgation par le feu, et l'équivalence se marque dans la rêverie de Clotilde sur l'avenir de son fils :

Puisque la nation était à refaire, celui-ci ne venait-il pas pour cette besogne ?
Il reprendrait l'expérience, relèverait les murs, rendrait une certitude aux hommes tâonnants, bâtirait la cité de justice, où l'unique loi du travail assurerait le bonheur. Dans les temps troublés, on doit attendre les prophètes. À moins qu'il ne fût l'Antéchrist, le démon dévastateur, la bête annoncée qui purgerait la terre de l'impureté devenue trop vaste.¹⁵¹

Purger de l'impureté, c'est-à-dire nettoyer et détruire, se présente comme le socle indispensable à la reconstruction d'une humanité nouvelle, d'une famille saine, et d'un cycle romanesque idéaliste.

La destruction du travail de Pascal appelle à cet égard une interprétation nuancée. Sans doute le jeune père Zola y revendique-t-il de s'éloigner des romans au profit de la vie et des joies de la paternité. Mais le rôle de Martine invite aussi à être lu comme celui d'un Antéchrist dévastateur. La vieille servante, manipulée par l'incarnation de la bourgeoisie ancienne qu'est Félicité, contribue à détruire le travail de Pascal et s'en prend à l'esprit scientifique moderne. Elle incarne le principe d'hostilité à la science, particulièrement répandu à l'époque de Brunetière et du culte du Sacré-Cœur. Elle détruit symboliquement la famille avant de s'effacer pour vivre seule à Sainte-Marthe. Mais la combustion de l'armoire se donne également à lire comme une

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 411.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 413.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 426.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 428.

purgation salutaire : « nettoyons toujours ça », ¹⁵² propose Félicité à Martine en l'ouvrant. La destruction permet en outre d'y ranger le linge de l'enfant, donc de remplacer l'étude cérébrale par la vie. Martine a fait le ménage : elle a opéré la purgation violente indispensable à l'avènement d'une humanité neuve. Sa tâche accomplie, elle se retire : « Non, j'ai servi monsieur, je ne servirai personne après monsieur. » ¹⁵³

L'âge de pureté inauguré par l'arrivée de l'enfant se passe donc de servante : si Clotilde a bien recruté « la jeune cousine d'une boulangère du voisinage, une grosse fille brune qui s'était trouvée heureusement assez propre et dévouée » ¹⁵⁴, la scène d'allaitement et sa méditation sur l'avenir de l'humanité se déroulent significativement en son absence : « Pas un bruit ne montait de la maison vide, où la mère et le petit devaient rester seuls jusqu'au dîner, la servante ayant demandé la permission d'aller voir une cousine, dans le faubourg. » ¹⁵⁵ La nativité laïque qui forme la dernière image du roman réunit une fille-mère et son fils purificateur, mais cet âge d'or exclut la servante, dont le travail est accompli. De même que Clotilde servait son maître Pascal par amour, de même elle « tirait son aiguille » ¹⁵⁶ auprès du berceau de son fils, puis « elle vint ouvrir la grande armoire de chêne pour y serrer son travail, resté sur la table. » ¹⁵⁷ L'idéal de pureté qui se déploie dans cette image finale reprend à l'idylle centrale de Pascal et Clotilde l'exclusion du travail domestique. Le ménage est fait, seules demeurent des tâches que l'amour inspire à une mère dévouée hors de tout échange.

Conclusion

Le personnage de la domestique offre donc une occasion de thématiser la question des relations de travail, cruciale dans un siècle d'industrialisation où se renouvellent les rapports de production et où la question du salariat industriel se pose aux essayistes. Pourtant, le service domestique n'entre pas dans le roman selon les termes du travail salarié, n'en reprend pas les coordonnées ni n'endosse les positions éventuellement polémiques que déploient les auteurs au sujet de l'aliénation par le travail. Au contraire, les tâches ménagères, peu documentées, ne sont guère abordées que comme une manifestation affective éventuellement stipendiée, et les servantes échappent aux caractérisations construites pour penser les ouvrières et à plus forte

¹⁵² *Ibid.*, chapitre XIII, p. 402.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 407.

¹⁵⁴ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 410.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 409.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 420.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 421.

raison les ouvriers. Les tâches ménagères, évidemment féminines, relèvent de l'intime et du privé, donc d'un domaine affectif, autant de caractéristiques incompatibles avec la pensée du travail.

La formulation des tâches de la servante et du lien qui l'attache à ses employeurs demeure un vecteur pour aborder incidemment le thème des hiérarchies sociales et des mobilités sociales. Elle manifeste un conflit entre le principe aristocratique de dévouement réciproque et le principe libéral du contrat : la tradition littéraire transmet un héritage marqué par une vision aristocratique irénique, alors que la modernité se tourne vers le conflit comme matrice narrative. La cohabitation ne va plus de soi, et peine d'autant plus à se justifier que le principe de l'échange salarial est récusé comme modèle pour penser le travail ménager.

Tout se passe comme si le roman recourrait à la servante comme personnage d'appoint, qui vient résoudre l'intrigue comme Rosalie dans *Une vie*, ou qui entraîne le regard romanesque dans un exotisme social comme Germinie, sans que la problématique propre à la position sociale des domestiques contemporaines soit prise en compte. La réception des romans est à ce titre éloquente : les critiques contemporains de *Notre cœur* passent sous silence le personnage d'Élisabeth, ou la voient en tiers personnage résolvant le face à face de Mariolle et Michèle de Burne.¹⁵⁸ De même, la critique universitaire du *Docteur Pascal* s'intéresse davantage au discours tenu dans le texte sur les pouvoirs de la science qu'à l'étrange sort ménagé à Martine, indispensable exterminatrice qui ne partage guère les mérites de travailleuse d'une Gervaise ou d'une Denise. Il serait tentant d'y lire une analogie entre l'invisibilisation sociale du ménage, et le peu de crédit reconnu aux domestiques dans le roman.

¹⁵⁸ Firmin Boissier désigne le personnage comme une « campagnarde » (*Polybiblion*, octobre 1890, t. LIX, p. 292), et Abel Hermant parle d'« une espèce de payse » (« Guy de Maupassant », dans *La Renaissance latine*, 15 mars 1904, p. 418).

Chapitre 5 - Représenter la différence des classes et leur cohabitation

Le personnage de la bonne met d'emblée en présence dans le récit des situations sociales différentes, et offre matière à raconter la régulation des rapports entre les différentes strates de la société. Le schéma paternaliste de l'aristocratie éclairée du XVIII^e siècle trouve son illustration romanesque la plus explicite dans la dixième lettre de la quatrième partie de *La Nouvelle Héloïse*, où Saint-Preux expose le fonctionnement idéal de Clarens et s'attarde particulièrement sur la question du rapport aux serviteurs :

Cependant un moyen plus efficace encore, le seul auquel des vues économiques ne font point songer, et qui est plus propre à M^{me} de Wolmar, c'est de gagner l'affection de ces bonnes gens en leur accordant la sienne. Elle ne croit point s'acquitter avec de l'argent des peines que l'on prend pour elle, et pense devoir des services à quiconque lui en a rendu. Ouvriers, domestiques, tous ceux qui l'ont servie, ne fût-ce que pour un seul jour, deviennent tous ses enfants ; elle prend part à leurs plaisirs, à leurs chagrins, à leur sort ; elle s'informe de leurs affaires ; leurs intérêts sont les siens ; elle se charge de mille soins pour eux ; elle leur donne des conseils ; elle accommode leurs différends, et ne leur marque pas l'affabilité de son caractère par des paroles emmiellées et sans effet, mais par des services véritables et par de continuels actes de bonté. Eux, de leur côté, quittent tout à son moindre signe ; ils volent quand elle parle ; son seul regard anime leur zèle ; en sa présence ils sont contents ; en son absence ils parlent d'elle et s'animent à la servir. Ses charmes et ses discours font beaucoup ; sa douceur, ses vertus, font

davantage. Ah ! milord, l'adorable et puissant empire que celui de la beauté bienfaisante !¹

Dans le schéma paternaliste rousseauiste, Julie est une mère pour ses domestiques ; leurs relations reposent sur la confiance et l'honneur : « Fondée sur la confiance et l'attachement, la familiarité qui régnait entre les servantes et la maîtresse ne faisait qu'affermir le respect et l'autorité ; et les services rendus et reçus ne semblaient être que des témoignages d'amitié réciproque. »² Si Julie réalise l'idéal de la relation de domination bien comprise, Saint-Preux n'omet pas d'en préciser les conditions de possibilité, et suggère d'autres récits possibles en se montrant conscient des obstacles à surmonter. Les serviteurs deviennent selon lui mauvais lorsqu'ils servent de mauvais maîtres :

Les valets imitent les maîtres ; et, les imitant grossièrement, ils rendent sensibles dans leur conduite les défauts que le vernis de l'éducation cache mieux dans les autres. À Paris, je jugeais des mœurs des femmes de ma connaissance par l'air et le ton de leurs femmes de chambre ; et cette règle ne m'a jamais trompé.³

En vertu de cette loi d'imitation qui veut que les maîtres soient des modèles, la servante rend témoignage de ce qu'est en réalité sa maîtresse. L'idée a de quoi intéresser le récit, et survivra à l'âge aristocratique.

Qu'en est-il des relations entre maîtres et servantes à l'âge démocratique ? Tocqueville explicite, sous la forme de l'essai, les enjeux de la transition d'un schéma paternaliste à un schéma contractuel dans *De la démocratie en Amérique* :

Dans les démocraties, les serviteurs ne sont pas seulement égaux entre eux ; on peut dire qu'ils sont, en quelque sorte, les égaux de leurs maîtres.

Ceci a besoin d'être expliqué pour le bien comprendre.

À chaque instant, le serviteur peut devenir maître et aspire à le devenir ; le serviteur n'est donc pas un autre homme que le maître.

Pourquoi donc le premier a-t-il le droit de commander et qu'est-ce qui force le second à obéir ? L'accord momentanément et libre de leurs deux volontés. Naturellement ils ne sont point inférieurs l'un à l'autre, ils ne le deviennent momentanément que par l'effet du contrat. Dans les limites de ce contrat, l'un est le serviteur et l'autre le maître ; en dehors, ce sont deux citoyens, deux hommes.⁴

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, édition d'Henri Coulet, Gallimard, coll. Folio, t. 2, livre IV, lettre X, 1993 [1761] p. 57-58.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 74-75

⁴ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Gallimard, coll. Folio histoire, 1986 [1840], t. 2 (t. 4), troisième partie, chapitre 5, p. 252.

Le lien entre le maître et le serviteur ne repose donc plus sur l'honneur ou sur l'état mais sur le contrat, hors duquel les deux hommes sont égaux et les positions interchangeables. La source de récits possibles se profile et se précise :

Chez les peuples aristocratiques, il arrive souvent que l'état de domesticité n'abaisse point l'âme de ceux qui s'y soumettent, parce qu'ils n'en connaissent et qu'ils n'en imaginent pas d'autres, et que la prodigieuse inégalité qui se fait voir entre eux et le maître leur semble l'effet nécessaire et inévitable de quelque loi cachée de la Providence.

Sous la démocratie, l'état de domesticité n'a rien qui dégrade, parce qu'il est librement choisi, passagèrement adopté, que l'opinion publique ne le flétrit point, et qu'il ne crée aucune inégalité permanente entre le serviteur et le maître.

Mais, durant le passage d'une condition sociale à l'autre, il survient presque toujours un moment où l'esprit des hommes vacille entre la notion aristocratique de la sujétion et la notion démocratique de l'obéissance.

L'obéissance perd alors sa moralité aux yeux de celui qui obéit ; il ne la considère plus comme une obligation en quelque sorte divine, et il ne la voit point encore sous son aspect purement humain ; elle n'est à ses yeux ni sainte ni juste, et il s'y soumet comme à un fait dégradant et utile.⁵

Tocqueville repère non seulement la différence entre le système aristocratique et le système démocratique dans la régulation des rapports sociaux, mais aussi la transition difficile dans laquelle s'est engagée son époque. Ces rapports manquent de modèles et d'évidence, ce qui les rend instables :

Entre eux flottent les rênes de l'administration domestique, que chacun s'efforce de saisir. Les lignes qui divisent l'autorité de la tyrannie, la liberté de la licence, le droit du fait, paraissent à leurs yeux enchevêtrées et confondues, et nul ne sait précisément ce qu'il est, ni ce qu'il peut, ni ce qu'il doit.

Un pareil état n'est pas démocratique, mais révolutionnaire.⁶

Cette fin de chapitre dévoile l'instabilité d'un processus démocratique qui n'en finit pas de trouver les voies de sa réalisation sociale, et ouvre aux romanciers du second XIX^e siècle des potentiels narratifs autour du rêve d'ascension des serviteurs.

Il revient en effet au roman d'explorer ce qu'offre cette instabilité, perçue par Tocqueville au sujet du serviteur, mais que les récits étendent à la servante, plus marginale encore. Si les modèles balzacien et stendhalien se sont surtout attachés à décrire la mobilité sociale, ils ont également exploré la possibilité de représenter de façon réaliste la rencontre des différentes strates sociales et leur cohabitation. La bonne entre ainsi en contraste avec la famille bourgeoise qu'elle sert. Lecteur et auteur appartenant à ce monde, la mise en contraste engendre éventuellement une forme d'exotisation, qui révèle un discours du texte sur le départ entre le

⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

familier et le différent. La complexité du regard romanesque tient aussi à ce que la description du contraste entre les états sociaux ne se change pas en assignation statique, mais intègre la question de la mobilité jusqu'à suggérer la mise en cause de cet écart : la différence entre bonne et maîtresse semble de plus en plus *insigne*, au double sens de significatif et de discret, au point que les personnages, en particulier les hommes, ne s'y retrouvent plus. Cette problématisation des origines et du fondement de l'inégalité parmi les femmes rejaillit dans la réflexion sur la domination sociale : loin d'être toujours victimes, les bonnes de roman apparaissent alors comme dominatrices voire tyranniques. Faut-il y lire la résurgence d'un discours de classe de la part des auteurs, ou l'expression imagée d'un souci social plus diffus, la conscience d'une impasse ou d'une menace ? Afin de dessiner quelques-uns des apports du roman à ce questionnement sociologique voire ontologique, il convient de retracer la manière dont le texte caractérise la domestique, ce qu'il considère comme évident ou singulier, avant de remarquer comment ce processus peut ouvrir à la possibilité de remettre en cause l'évidence même.

I La cohabitation des classes : contrastes et nuances

La cohabitation entre classes populaires et classes bourgeoises découle du personnage même de la bonne, qui contrairement à la femme de ménage réside à domicile.⁷ Cette survivance d'Ancien Régime, ce paradoxe de la cohabitation de deux modes de vie qui se définissent par exclusion réciproque, intéresse le roman parce qu'il crée des situations narratives : dans *Le Nabab*, le décalage entre le sans-gêne des domestiques et leur prétention à imiter les maîtres confine à l'héroï-comique : « M. Noël pri M. . . de se randre à sa soire du 25 couran. On soupra. »⁸ Le contraste entre la prétention à la pratique bourgeoise du souper et le manque de distinction des domestiques déclenche tout un chapitre ironique à leur égard. Le contraste opère également entre ce que les différents personnages incarnent : *Notre cœur* surtout joue de l'opposition entre la grande bourgeoise parisienne et cruelle qu'est Michèle de Burne et la jeune et fraîche Élisabeth Ledru, image allégorique du repos à Fontainebleau pour André Mariolle mais cocotte en devenir. Dans *Le Docteur Pascal*, Martine incarne les principes religieux d'arrière-garde par opposition au progrès scientifique auquel se consacre son maître.

⁷ Voir Maupassant, « Les Tombales », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.* : « j'en fus ravi en supposant que cette bonne-là ne devait être que du matin : ce qu'on appelle une femme de ménage. », p. 68. Voir chapitre 3.

⁸ Daudet, *Le Nabab*, *op. cit.*, chapitre X, p. 236.

A/ Germinie et Sempronie : cohabitation de deux hybrides

Le roman d'idéalisation des classes laborieuses comme *Geneviève* tend à hypostasier une rupture nette entre milieux populaires et élites alors que le roman moderne, tout en étudiant les signes de cet écart, les relativise et les met en cause. *Germinie Lacerteux*, premier roman à présenter la relation entre maîtresse et servante comme problématique nuance cette partition statique entre le haut et le bas : il s'ouvre sur l'image de la servante éponyme au chevet de sa maîtresse, M^{lle} de Varandeuil. L'opposition entre les deux femmes se présente comme une complémentarité dès les premiers chapitres, consacrés à leurs deux biographies misérables et vaillantes. La technique narrative employée pour restituer les événements apparaît particulièrement symptomatique du regard porté sur cette opposition complémentaire, et de la position qu'occupe le narrateur à l'égard de ses deux personnages. Dans le premier chapitre, l'émotion de Germinie face à sa maîtresse qu'elle croyait moribonde la pousse à revoir en elle sa mère, et à déployer, sur invitation expresse de sa maîtresse, son autobiographie :

— Ah ! ma bonne demoiselle, je voudrais toujours pleurer comme ça ! c'est si bon ! ça me fait revoir ma pauvre mère... et tout !... si vous saviez !
— Va, va... lui dit sa maîtresse en fermant les yeux pour écouter, dis-moi ça...
— Ah ! ma pauvre mère !... La bonne s'arrêta. Puis, avec le flot de paroles qui jaillit des larmes heureuses, elle reprit, comme si, dans l'émotion et l'épanchement de sa joie, toute son enfance refluit à son cœur : — La pauvre femme ! Je la revois la dernière fois qu'elle est sortie...⁹

Le rapprochement entre la maîtresse et la mère est éloquent : il indique à la fois une relation de subordination filiale, et la familiarité donc la proximité. Il creuse et comble l'écart simultanément. Le discours direct de Germinie, marqué par les interruptions et les points de suspension mimant l'émotion, se déploie alors pour raconter en quatre pages les quatorze premières années d'une vie misérable d'enfant de la paysannerie pauvre. L'assimilation du « flot de paroles » aux larmes caractérise Germinie et son régime de parole comme spontanés et sensuels, gouvernés plutôt par le corps que par la raison. Son autobiographie, qui occupe une large moitié du premier chapitre, appelle, au seuil du second chapitre, les souvenirs de la maîtresse :

La vieille femme resta silencieuse : elle comparait sa vie à celle de sa bonne.
M^{lle} de Varandeuil était née en 1782. Elle naissait dans un hôtel de la rue Royale, et Mesdames de France la tenaient sur les fonts baptismaux.¹⁰

⁹ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre I, p. 61.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre II, p. 64.

La comparaison ouverte par la maîtresse souligne l'ambiguïté entre distance et proximité des deux femmes. Mais c'est le narrateur qui prend le relais des pensées de la maîtresse, et se charge de sa biographie, recourant singulièrement à l'imparfait qui abrase la valeur de rupture des événements pour au contraire les inscrire dans un devenir flou et révolu. La troisième personne apporte une manière d'objectivité au récit, moins passionné et sensuel que le flot de paroles de la servante. La narration montre ainsi plus d'affinités avec la maîtresse qu'avec Germinie, confondant sa voix avec la sienne là où elle mettait en valeur la particularité de la voix de la bonne.

Le troisième chapitre marque un dernier temps dans l'exposition des personnages, et dans le rapport du narrateur à ses deux figures qui nuance une solidarité apparemment univoque avec la maîtresse :

Dans sa rêverie, M^{lle} de Varandeuil avait fermé les yeux.

La parole de la bonne s'arrêta, et le reste de sa vie, qui était sur ses lèvres ce soir-là, rentra dans son cœur.

La fin de son histoire était ceci.

Lorsque la petite Germinie Lacerteux était arrivée à Paris, n'ayant pas encore quinze ans, ses sœurs, pressées de lui voir gagner sa vie et de lui mettre son pain à la main, l'avaient placée dans un petit café du boulevard où elle servait à la fois de femme de chambre à la maîtresse du café et d'aide aux garçons pour les gros ouvrages de l'établissement.¹¹

Alors que Germinie avait adressé le récit de sa vie à sa maîtresse, l'autobiographie de la maîtresse, elle, a manifestement pris la forme d'une « rêverie » silencieuse et non adressée. Les deux femmes, aux bras l'une de l'autre, ne se placent pas en position d'interlocutrices, d'autant que la rêverie muette de Varandeuil, plus que la maladie, la rend également inattentive à Germinie voire la prive de parole. S'esquisse ici un des processus récurrents de la relation des deux personnages : Germinie qui n'aspire qu'à donner, et sa maîtresse se plaçant par inadvertance dans l'impossibilité de recevoir ce trop-plein d'affection ou de mots. Le narrateur prend le relais pour pallier les manquements de la maîtresse et pour formuler l'histoire que Germinie n'a pas pu ou pas su mener à son terme : « la fin de son histoire était ceci ». La formule d'introduction explicite désigne les quelques paragraphes qui suivent et qui reprennent l'histoire de Germinie précisément là où son discours direct s'était interrompu, « n'ayant pas encore quinze ans ». L'ensemble du roman, à la suite de ces trois chapitres biographiques, raconte d'ailleurs la suite et la fin de la vie de Germinie, auxquelles Varandeuil ne saura pas se montrer suffisamment attentive.

¹¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 84.

La relation de la servante et de la maîtresse se montre donc d'emblée, par les moyens romanesques de l'organisation des chapitres, à la fois comme une réciprocité, une symétrie, et un équilibre faussé que le roman s'attache à corriger – rappelant en cela la mission extra-textuelle qu'il se fixe de corriger les torts de ses auteurs envers Rose Malingre¹². Le texte repose sur un duo, qui réunit deux catégories sociales bienveillantes l'une envers l'autre mais peinant à établir un dialogue. Éléonore Reverzy a récapitulé dans sa préface au roman l'enjeu symbolique de l'écart social qui oppose les deux femmes :

Ce sont bien deux sociétés et deux modèles qui sont placés face à face au seuil du roman : la vieille femme, si proche de certaines vieilles filles de Barbey d'Aurevilly (dans *Le Chevalier des Touches* tout spécialement) maintient dans le récit un modèle aristocratique et Ancien régime. Elle personnifie le lien (lien au père, lien à la famille, au frère, lien à la servante), quand Germinie représente au contraire la solitude de l'individu démocratique, abandonné de tous, ne trouvant de réconfort qu'au sein de l'Église, qui, fidèle à l'Évangile, restitue une *relation*. M^{lle} de Varandeuil incarne l'Éternité, quand sa servante a juste droit à une vie, bien délimitée entre 1820 et 1862.¹³

L'opposition physique, sociale et symbolique entre les deux femmes régit bien l'organisation du texte, en même temps que chacune incarne un principe, aristocratique ou démocratique, de régulation des rapports entre les classes. Les deux personnages forment un duel plus ambivalent que le duo d'une Silvia et d'une Lisette et plus pathétique que ne le veut à la même époque le vaudeville¹⁴. La polarisation sociale tourne en effet autour de deux personnages eux-mêmes en demi-teinte : la maîtresse appartient à la noblesse désargentée, ruinée par la Révolution. Elle subit les cruautés de mauvais parents : « Sur un fiasco qu'elle fit à cinq ans au forté-piano à un concert donné par sa mère dans son salon, elle fut reléguée parmi la domesticité. »¹⁵ Il y a déjà une part de Germinie en elle. Exploitée par sa famille, elle demeure vieille fille et mène au début du roman une vie sans faste dans un modeste appartement du quartier Saint Georges. Le portrait de la grande maîtresse aristocratique se teinte de tous les signes de l'échec social mêlé à la grandeur d'âme méconnue de tous. La servante, elle, échappe également au stéréotype de grossièreté que le texte mentionne explicitement :

Germinie n'était pas la bête de service qui n'a rien que son ouvrage dans la tête. Elle n'était pas la domestique « qui reste de là » avec la figure alarmée et le dandinement balourd de l'inintelligence devant des paroles de maîtres qui

¹² Voir chapitre 1.

¹³ Edmond et Jules de Goncourt, *Œuvres narratives complètes*, t. 6 : *Germinie Lacerteux*, édition critique par Éléonore Reverzy, préface, Classiques Garnier, 2014, p. 49.

¹⁴ Voir Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, 2012.

¹⁵ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre II, p. 65.

lui passent devant le nez. Elle aussi s'était dégrossie, s'était formée, s'était ouverte à l'éducation de Paris.¹⁶

Les Goncourt mentionnent explicitement par l'article défini le stéréotype de la servante dont Germinie se distingue. Ils se montrent attentifs, et Auerbach leur en fera reproche,¹⁷ à ce que la domestique n'appartient pas complètement au monde ouvrier, son immersion dans le monde bourgeois la « dégrossi[t] » : au-delà du préjugé de classe, le texte frappe par l'attention qu'il porte à la nuance, au caractère hybride de l'état qu'il décrit. Le monde ouvrier le plus brut apparaîtra à la Boule Noire ou dans le personnage de Gautruche, mais si Germinie circule dans ce monde, elle s'en distingue. La réunion puis l'opposition des deux femmes ne débouche donc pas sur une polarisation radicale des portraits. Au contraire, les Goncourt semblent signaler lisiblement leur intention de sortir d'un système de personnage fondé sur une vision simpliste des états sociaux pour entrer dans l'étude nuancée de cas singulier qui se rapprochent et s'imprègnent l'un de l'autre.

Or dans ce système, c'est Germinie le cas à étudier, c'est elle qui est à examiner. Le caractère éponyme du personnage le manifeste, et son histoire devient celle d'un *monstre*, de l'inouï et de l'inattendu dont même la prévenante M^{lle} de Varandeuil ne s'était doutée. Constituer Germinie en sujet romanesque, c'est la considérer comme singulière. Éléonore Reverzy remarque que dans ce processus de monstration clinique auquel prétend le roman, le regard de M^{lle} de Varandeuil joue le rôle de témoin, de spectatrice, et encore une fois, comme au seuil du roman, d'intermédiaire entre l'objet scruté et le narrateur :

Mademoiselle avait commencé à se déshabiller, quand Germinie entra dans sa chambre, fit quelques pas, se laissa tomber sur une chaise, et presque aussitôt, après deux ou trois soupirs, longs, profonds, arrachés et douloureux, mademoiselle la vit, se renversant et se tordant, rouler à bas de la chaise et tomber à terre.¹⁸

Comme à l'ouverture du roman où M^{lle} de Varandeuil suscitait puis écoutait distraitement l'autobiographie de Germinie, ce personnage sert de truchement pour constater les manifestations extérieures de la crise d'hystérie de sa domestique, sans pour autant savoir les interpréter et sortir de son aveuglement. Il revient au narrateur de réunir les signes qui se présentent à elle pour comprendre le destin de la jeune femme. De la même manière, lorsque la maîtresse entend par hasard Germinie parler dans son sommeil :

Mademoiselle restait confondue, stupéfaite, écoutant comme au théâtre. Jamais elle n'avait entendu le dédain tomber de si haut, le mépris se briser

¹⁶ *Ibid.*, chapitre XLIX, p. 209-210.

¹⁷ Voir chapitre 4 et Erich Auerbach, « Germinie Lacerteux », dans *Mimesis*, *op. cit.*

¹⁸ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXIII, p. 146.

ainsi et rejaillir dans le rire, la parole d'une femme avoir tant de vengeances contre un homme. Elle cherchait dans sa mémoire : un pareil jeu, de telles intonations, une voix aussi dramatique et aussi déchirée que cette voix de poitrinaire crachant son cœur, elle ne se les rappelait que de M^{lle} Rachel.¹⁹

L'image du théâtre, dans lequel l'une serait la spectatrice et l'autre une comédienne digne de Rachel, provient du discours médical sur l'histrionisme hystérique que connaissent bien les auteurs ; mais elle renseigne également sur la disposition des personnages comme schéma simultanément social et clinique : le personnage de Varandeuil fournit les observations, et les paroles de Germinie, « voix de poitrinaire qui crachait son cœur », sont tout à la fois l'expression sincère de ses sentiments et le symptôme de son mal. La maîtresse observe l'étrangeté du cas de Germinie depuis un point de vue proche des auteurs dont elle partage la noblesse et la virilité, et propice à relayer leur discours vers le lecteur.

Si les différents attributs de M^{lle} de Varandeuil offrent un support d'identification aux auteurs et aux lecteurs, ils importent également un partage entre le bien et le mal, le normal et le pathologique, le familier et l'étrange. Germinie reçoit de ce regard une certaine exotisation²⁰, c'est-à-dire que son altérité est accentuée pour être construite en spectacle par un regard à la fois bienveillant et fasciné. Le roman manifeste en quelque sorte un double mouvement : d'une part, son intrigue repose sur l'étrangeté de Germinie, dont il s'agit d'exposer le cas ; d'autre part, les signes de sa différence sociale et de son exotisme sont normalisés, partagés avec sa maîtresse ou contrebalancés par elle.

Un exemple particulièrement saisissant se présente dans le rapport au langage de la maîtresse et de la domestique. C'est souvent une gageure pour un auteur que de tenter de restituer un sociolecte fait d'argot, de régionalismes et d'ignorance. Balzac s'est posé le problème de la *langue* que parle la grande Nanon d'*Eugénie Grandet*, dotée d'une véritable *parlure*²¹. Si les singularités lexicales régionales, les jurons assez conventionnels et les multiples erreurs contribuent au pittoresque du roman, la référentialité en est douteuse. Les Goncourt, qui vécurent longtemps avec la bonne qui inspira leur Germinie, connaissent de plus près et avec plus d'exactitude le parler populaire de Paris. Ils trouvent quelques bons mots dans les journaux, notamment dans *La Gazette des tribunaux* qui restitue les minutes des procès. Leur héroïne s'exprime souvent dans cette langue reconstituée pour être exhibée dans son pittoresque :

« J'avais un grand-frère qui était blanc comme un linge, avec une barbe toute jaune... et bon ! vous n'avez pas d'idée... Tout le monde l'aimait. On lui avait

¹⁹ *Ibid.*, chapitre XLI, p. 191.

²⁰ Voir Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, « L'exotisme », p. 7-30.

²¹ Voir Éric Bordas, Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

donné des noms... Les uns l'appelaient Boda, je ne sais pas pourquoi... Les autres Jésus-Christ... Ah ! c'était un ouvrier, celui-là ! Il avait beau avoir une santé de rien du tout... au petit jour il était toujours à son métier... parce que nous étions tisserands, faut vous dire... »²²

C'est aussi l'organisation du récit de Germinie, c'est-à-dire sa logique, sa façon de raisonner qui sont montrées. Or la langue de M^{lle} de Varandeuil, du fait de son éducation dans les rues de Paris, ne diffère que peu de celle de sa domestique :

— Toi, ma bigotte, toi, au bal ! Sais-tu, ma fille... ça me paraît tout farce ! Toi et le rigodon... Ma foi, il ne te manque plus que d'avoir envie de te marier ! Une chienne d'envie !... Mais si tu te maries, je te préviens : je ne te garde pas... oust ! Je n'ai pas envie de devenir la bonne de tes mioches !²³

La maîtresse est d'ailleurs une redoutable linguiste, puisqu'elle a vécu de traductions de l'italien. Le roman offre donc un cas intéressant : la bonne maîtrise le code domestique bourgeois, et la maîtresse le code linguistique populaire, ce qui trouble et interroge la séparation des classes²⁴, sans favoriser pour autant le dialogue : le roman raconte l'histoire d'un *malentendu* entre elles.

Toutes deux amphibies sociaux, toutes deux peu en accord avec les valeurs de la bourgeoisie ascendante de leur temps, maîtresse et servante présentent toutes deux une forme de singularité sociale. L'exotisme de Germinie, plutôt que dans ses particularités linguistiques, se manifeste dans l'aspect médical de son cas, c'est-à-dire dans le déchaînement de sa sensualité et dans l'hystérie. Par l'hystérie, Germinie se montre plus féminine que sa maîtresse – caractérisée, elle par « une certaine rudesse masculine qui repoussait l'expansion ».²⁵ Ses besoins affectifs, mués en besoins sexuels, sont ce qui intéresse le récit, qui envisage de façon sommaire la vie du personnage jusqu'à son adolescence, c'est-à-dire l'éveil de cette sensualité qui la mène à sa perte. Il faut rappeler que les Goncourt ont lu le *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* de Briquet, paru en 1859, qui combat l'idée répandue selon laquelle l'hystérie serait une maladie de femmes riches. Au contraire, selon Briquet, les classes populaires y sont particulièrement exposées, et le traité mentionne spécifiquement les domestiques comme sujettes à ce mal encore méconnu. Un de ses arguments, d'ordre historique, ne peut qu'attirer l'attention des lecteurs de *Germinie Lacerteux* : « Durant la révolution française, les névroses disparaissaient chez les gens autrefois riches, et devenus pauvres pendant les tourmentes de cette révolution. »²⁶ *Germinie Lacerteux* raconterait ainsi la rencontre entre M^{lle} de Varandeuil, une femme guérie de la névrose

²² Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre I, p. 61.

²³ *Ibid.*, chapitre V, p. 95.

²⁴ Dans *Nana*, de la même manière, maîtresse et servante parlent la même langue, puisqu'elles partagent une même origine sociale. Voir chapitre 3.

²⁵ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 91.

²⁶ Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, J. B. Baillière et fils, 1859 [1847], chapitre VI « Influence de la position sociale », p. 105.

par sa déchéance sociale, et sa servante Germinie en proie aux pires turpitudes sexuelles du fait de son isolement social et affectif. La symétrie et la complémentarité se jouent donc non seulement sur le plan social mais aussi sur le plan médical : là où Sempronie de Varandeuil donne l'exemple d'une femme « sauvée », comme le dit le premier mot du roman, Germinie Lacerteux incarne le cas d'observation pathologique et romanesque.

Germinie Lacerteux innove et marque durablement la description réaliste des rapports entre les classes, qui ne se conçoivent plus dans un vis-à-vis hermétique mais au contraire dans un rapport poreux où la confrontation se joue dans la cohabitation : *La Nouvelle Héloïse* n'est plus possible en régime libéral, et si l'intention protectrice de la maîtresse demeure, les individus sont devenus des cas singuliers, avec leurs particularités, leurs passions et leurs maladies, et ne sauraient plus être envisagés, ni par la coutume qui régule les rapports entre les classes, ni par le roman, comme de purs représentants génériques de leur catégorie sociale.

B/ *Pot-Bouille* ou la mobilité sociale

Zola, grand lecteur des Goncourt, en donne une image explicite dans *Pot-Bouille*, où la stratification sociale de l'immeuble de la rue de Choiseul est aussi une superposition. L'opposition entre la façade bourgeoise de l'immeuble et l'arrière-cour sale, « égout » réservé à l'usage exclusif des domestiques, a souvent été étudiée²⁷. Plus précisément, deux régimes de cohabitation se déploient dans le roman : sur un plan horizontal, la façade sur rue présente en effet les occupations respectables tandis que l'arrière-cour, dérobée à la vue, évacue la saleté morale et ménagère ; sur un plan vertical, l'échelle sociale décroît à chaque étage de l'immeuble, du propriétaire habitant l'entre-sol aux domestiques du sixième. L'élaboration métonymique des rapports sociaux se présente donc comme une construction foncièrement scalaire et non absolue, les personnages naviguant d'une part entre des degrés d'élévation sociale qui correspondent à la richesse, et d'autre part des degrés de noblesse ou de bassesse morale.

C'est pourquoi *Pot-Bouille* est moins un roman du catalogue social que de la mobilité sociale, et des rapports de force qui la sous-tendent. À tous les étages, les personnages cherchent à s'élever ou à maintenir une position dominante : M. Gourd, le concierge, est un ancien domestique devenu propriétaire à la campagne ; à l'entresol, les Vabre maintiennent leur position de notables grâce à la fiction de capital du père – dont les vices ont en réalité détruit la fortune, et menacent la prospérité des enfants ; le jeune ménage Pichon subit les foudres malthusiennes

²⁷ Voir Elliott Grant, « The Political Scene in Zola's *Pot-Bouille* », *French studies*, octobre 1954, et Clayton Alcorn, « The Domestic Servant in Zola's Novels », *L'Esprit créateur*, XI, n°4, hiver 1971, p. 21-35.

des parents inquiets des naissances multiples dans lesquelles ils ne voient qu'une occasion de ruine, tandis que la famille Josserand rêve d'élévation sociale par le mariage de ses filles. Madame Josserand reproche d'ailleurs amèrement à son époux d'être resté « un subalterne, un homme à gages »²⁸ toute sa vie et redoute la ruine : « Personne n'ignore, à Clermont, que votre père, après avoir vendu son étude d'avoué, s'est laissé ruiner par une bonne. »²⁹ Cette chute sociale du père est l'effet de l'ascension de la bonne, montrée d'emblée comme agent de ruine. Tous poursuivent ce rêve d'ascension, à commencer par le personnage principal, Octave Mouret : lui aussi amphibie social hérité du modèle balzacien, il pénètre dans tous les foyers, tous les espaces et y introduit le regard du narrateur. C'est lui que la bonne de Valérie Vabre appelle pour venir en aide à sa maîtresse en pleine crise d'hystérie, et c'est encore à lui que Clotilde Duveyrier recourt pour aider son père moribond. Autant d'occasions pour Octave et pour le narrateur avec lui, de rendre *service* et ce faisant de découvrir les secrets des familles bourgeoises. Or le beau calicot occupe une position intermédiaire dans l'immeuble, socialement et physiquement : « Octave, pour ne pas traverser la cour mouillée, remonta le grand escalier. Il prit seulement l'escalier de service au quatrième, en passant par la porte de communication, qui était près de sa chambre. »³⁰ Comme dans l'ensemble du roman, la position dans l'immeuble offre l'image de la position sociale : Octave est l'instrument de communication entre les classes et de circulation entre les mondes. Sa circulation sur l'axe vertical des statuts sociaux rejoint une circulation entre la façade, à l'avant de l'immeuble, « dont la pierre gardait une pâleur à peine roussie, au milieu du plâtre rouillé des vieilles façades voisines »,³¹ et l'arrière, la cour des cuisines soustraite à la vue et aux oreilles, d'où Octave et Berthe, coupables d'adultère, entendent monter « un flot boueux de gros mots ».³²

Si Octave incarne l'agent principal de mobilité sociale, dont le triomphe occupera *Au Bonheur des Dames*, l'ensemble des personnages circule, dans une moindre mesure, entre les espaces, et particulièrement les bonnes, qui vivent au sein des appartements bourgeois. À rebours, les messieurs, comme Trublot ou Duveyrier, montent assouvir leurs désirs au sixième étage, où se déverse leur part ignoble. L'enfant d'Adèle qui naît au dernier chapitre personnifie ce métissage social : si la souillon ne saurait dire si sa fille est de l'un ou de l'autre, elle est quoi qu'il en soit fille de bourgeois. Le roman de la stratification sociale et morale se conclut bien sur l'image même de la nuance entre les états et de la mobilité.

²⁸ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, chapitre VI, p. 130.

³¹ *Ibid.*, chapitre I, p. 24.

³² *Ibid.*, chapitre XIII, p. 310.

C/ Amphibies, métisses et transfuges

Le personnage de la domestique émerge donc comme thème privilégié du roman moderne dans le même mouvement qui réfléchit à l'état social non plus comme identité fixe mais comme produit d'une dynamique propice à former des intrigues. Les domestiques apparaissent elles-mêmes comme des hybrides, non seulement par le fait qu'elles travaillent au sein du monde bourgeois, mais par leur manière de devenir domestique ou de quitter l'état de domestique. Dans « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly, Eulalie est le masque de femme de chambre que porte Hauteclair, dont le nom connote non seulement la vaillance des armes, mais le caractère amphibie : la légende veut en effet que l'épée d'Olivier ait été forgée par un empereur romain puis perdue dans les bois où des paysans l'auraient trouvée et offerte à Pépin le Bref, qui lui-même en fait cadeau au compagnon de Roland.³³ La transmission glorieuse passe donc par l'abaissement, image fréquente de la littérature médiévale qui reparait dans le déguisement de Hauteclair-Eulalie comme dans bien des récits de Barbey.

Si la domestique amphibie appartient à deux mondes et se montre acclimatée à l'un comme à l'autre, la réflexion sur la mobilité sociale de la servante raconte également des situations de déracinement. Plusieurs personnages n'appartiennent plus à aucun monde. C'est le cas de M^{lle} de Varandeuil dans *Germinie Lacerteux*, née d'une mésalliance :

M. de Varandeuil avait fait un de ces mariages auxquels son temps était habitué : il avait épousé une façon d'actrice, une cantatrice qui, sans grand talent, avait réussi au Concert Spirituel, à côté de M^{me} Todi, de M^{me} Ponteuil et de M^{lle} Saint-Huberti.³⁴

L'enfant métisse est de surcroît exilée sociale dans sa propre famille :

La fille continuait à servir son père et son frère. M. de Varandeuil s'était peu à peu accoutumé à ne plus voir en elle que la femme de son costume et de l'ouvrage qu'elle faisait. Les yeux du père ne voulaient plus reconnaître une fille sous l'habit et les basses occupations de cette servante. Ce n'était plus quelqu'un de son sang, quelqu'un qui avait l'honneur de lui appartenir : c'était une domestique qu'il avait là sous la main ; et son égoïsme se fortifiait si bien dans cette dureté et cette idée, il trouvait tant de commodités à ce service filial, affectueux, respectueux, et ne coûtant rien, qu'il eut toutes les peines du monde à y renoncer plus tard, quand un peu plus d'argent fit retour à la maison : il fallut des batailles pour lui faire prendre une bonne qui remplaçât son enfant et épargnât à la jeune fille les travaux les plus humiliants de la domesticité.³⁵

³³ Jean-Pierre Colignon, *Curiosités et énigmes de l'histoire de France*, Albin Michel, 2008, p. 39.

³⁴ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre II, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 68-67.

Sempronie de Varandeuil, autre domestique du roman de Germinie, incarne une forme de mobilité sociale typique de la transition de l'Ancien Régime à la démocratie, et n'appartient plus à aucun monde. Ce déracinement, partagé avec sa servante, les rapproche et les sépare.

Célestine formule explicitement l'identité de domestique comme foncièrement composite :

Un domestique, ce n'est pas un être normal, un être social... C'est quelqu'un de disparate, fabriqué de pièces et de morceaux qui ne peuvent s'ajuster l'un dans l'autre, se juxtaposer l'un à l'autre... C'est quelque chose de pire : un monstrueux hybride humain... Il n'est plus du peuple, d'où il sort ; il n'est pas, non plus, de la bourgeoisie où il vit et où il tend... Du peuple qu'il a renié, il a perdu le sang généreux et la force naïve... De la bourgeoisie, il a gagné les vices honteux, sans avoir pu acquérir les moyens de les satisfaire... et les sentiments vils, les lâches peurs, les criminels appétits, sans le décor, et, par conséquent, sans l'excuse de la richesse...³⁶

La monstruosité des domestiques vient de leur hybridité et fonde le caractère spectaculaire de leur portrait.

Maupassant montre également que le déracinement est fondamental dans l'identité de la servante, quoiqu'en disent les maîtres ou le discours aristocratique de type rousseauiste. La Rosalie d'*Une vie* n'appartient à la famille que de façon conditionnelle, en dépit de ce que les Le Perthuis en disent. La jeune bonne est introduite dès les premières pages du roman en des termes idylliques : « On la traitait dans la famille un peu comme une seconde fille, car elle avait été la sœur de lait de Jeanne. Elle s'appelait Rosalie. »³⁷ Rosalie apparaît comme un double de Jeanne, marqué cependant par ses caractéristiques populaires, lisibles dans son portrait physique : « une grande fille de chambre forte et bien découplée comme un gars. C'était une Normande du pays de Caux, qui paraissait au moins vingt ans, bien qu'elle en eût au plus dix-huit. »³⁸ La langue parlée par la bonne est teintée d'exotisme, de distance à celle de ses maîtres comme son physique s'oppose à la délicatesse de Jeanne : « J'sais ti mé ? »³⁹ Pourtant, le récit souligne l'injustice infligée lorsqu'elle est surprise dans le lit de son maître : alors que Julien reçoit l'appui du curé et des préjugés sexistes et nobiliaires, « le baron ayant de nouveau saisi Rosalie par les épaules, la souleva, la traîna jusqu'à la porte, et la jeta, comme un paquet, dans le couloir. »⁴⁰ La mobilité sociale de Rosalie prend la forme d'une exclusion et d'une expulsion violente, dont la comparaison réifiante avec « un paquet » met en évidence le cynisme.

³⁶ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre VIII, p. 203.

³⁷ Maupassant, *Une vie*, op. cit., chapitre I, p. 30.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 144.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

Enfin, les récits multiplient les recours à des personnages de domestiques transfuges de classe, c'est-à-dire pour qui l'état de domestique n'apparaît que comme une étape transitoire dans une trajectoire sociale mouvementée. Marthe, personnage éponyme du roman de Huysmans, montre l'envers féminin de l'insatisfaction de M. Folantin racontée dans « À vau l'eau » : d'abord ouvrière, elle cherche à se hisser par la prostitution puis par le concubinage avec le journaliste Léo, dont elle assure les tâches domestiques, mais cet itinéraire ne la mène qu'à une mort misérable. Maupassant se montre particulièrement attentif au caractère transitoire de l'état de domestique. À la campagne, la servante devient maîtresse de maison prospère, comme Rose dans « Histoire d'une fille de ferme » ou comme Rosalie dans *Une vie* : l'état de servante y est un apprentissage avant de monter son propre foyer fermier.

En ville, le processus diffère significativement, puisque les domestiques, immigrées de l'intérieur, ne sont pas des sœurs de lait mais des inconnues au passé toujours lointain et secret donc suspect. L'état de domestique n'apparaît souvent que comme un masque éventuellement trompeur : c'est le cas dans la nouvelle « Rose »,⁴¹ où la femme de chambre n'est autre qu'un criminel en fuite. Dans « L'odyssée d'une fille », paru dans *Le Rosier de Madame Husson*, la transition entre la campagne et la ville correspond à celle d'un métier à un masque : le conte décrit l'itinéraire d'une bonne de campagne qui part à Rouen pour fuir les tentatives de viol de son maître ; faute de trouver une place, elle se prostitue et conserve son vêtement de bonne, propre à aguicher les clients riches et vieux : « Savez-vous ce que je fis, monsieur ? Je m'habillai en bobonne qui vient du marché, et je courais les rues en cherchant mes nourriciers ? Oh ! je les pinçais du premier coup. »⁴² La dénonciation des abus de pouvoir rejaillit sur la bourgeoisie et en particulier sur les magistrats et les vieux présidents de cour qui la condamnent mais n'en deviennent pas moins ses clients.

La dualité de classe qu'apporte le personnage de la domestique dans le récit romanesque se nuance donc, à l'âge moderne, par toute une série de mises en cause de l'état social comme appartenance univoque. Les personnages de métisses, de déclassées, de transfuges, qui intéressent particulièrement la modernité, trouvent une incarnation dans le cas de la domestique, dont les auteurs se plaisent à déployer les demi-teintes. La domestique n'est pas l'ouvrière, elle est donc moins éloignée de l'auteur et de son public. Au contraire, elle est ce personnage familier,

⁴¹ Voir chapitre 1. Remarquons la fréquence du prénom « Rose » ou « Rosalie » parmi les servantes de Maupassant, qui signale la cohérence de cet emploi dans son œuvre – à l'exception notable d'Élisabeth Ledru, la femme de chambre de *Notre cœur*.

⁴² Maupassant, « L'Odyssée d'une fille » dans *Le Rosier de Madame Husson*, édition de Louis Forestier, Gallimard, coll. Folio classique, 1990 [1888], p. 153.

à la présence éventuellement trouble, qui vient questionner l'ensemble du fonctionnement social, des mobilités aux identités, et suggère la fragilité des positions de pouvoir.

II La mise en question de l'écart entre bonne et maîtresse

La réflexion sur le nuancier social que charrie le personnage de domestique confine à la mise en cause de l'écart qui la sépare de sa maîtresse : si l'une et l'autre se construisent en regard et par opposition, le roman interroge également les fondements de cette différenciation et leur pertinence, voire suggère, non sans insinuation scandaleuse, leur proximité et leur caractère interchangeable.

A/ La bonne fait la maîtresse

Les textes remarquent ainsi que loin de constituer des états de naissance tels que les concevait l'Ancien Régime, les classes se situent désormais dans un lien d'interdépendance et non de vassalité. La maîtresse n'appartient bien souvent dans le texte à la bourgeoisie que parce qu'elle est la maîtresse d'une bonne, et non plus dans l'absolu. La cruauté du père de Sempronie de Varandeuil dans *Germinie Lacerteux* renseigne sur la complémentarité des ordres dans l'Aristocratie lorsqu'« il fallut des batailles pour lui faire prendre une bonne qui remplaçât son enfant et épargnât à la jeune fille les travaux les plus humiliants de la domesticité. »⁴³ Sans bonne, la jeune fille travaille et déchoit de son rang. Le processus évolue dans la société bourgeoise du dix-neuvième siècle : hors du système des états de naissance, faire dépendre de soi une employée constitue un des indices qui marquent la position sociale. En témoigne Éléonore Josserand, la caricature de bourgeoise arriviste qu'offre Zola dans *Pot-Bouille*, elle qui fait du corps de sa domestique un signe extérieur de statut social : Adèle enceinte, « jamais madame n'eut un soupçon, tant elle était fière de cet embonpoint prodigieux »,⁴⁴ embonpoint qui manifeste sa prétendue générosité envers sa bonne aux yeux des voisins.

« Un cœur simple » s'ouvre d'ailleurs sur la question de la réputation, décisive pour la bourgeoisie dans sa quête de distinction, et pour laquelle la domestique joue un rôle fondamental : « Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à M^{me} Aubain sa servante Félicité. »⁴⁵ Envier Félicité à sa maîtresse, c'est reconnaître M^{me} Aubain, lui

⁴³ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre II, p. 65.

⁴⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 420.

⁴⁵ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre I p. 13.

accorder un statut. Être enviée sera d'ailleurs une valeur cardinale du discours d'Éléonore Josserand qui répète « il vaut mieux faire envie que pitié. »⁴⁶ Dans « Un cœur simple », si M^{me} Aubain et Félicité travaillent toutes deux,⁴⁷ il semble que ce soit le statut de servante de Félicité qui fasse de M^{me} Aubain la maîtresse, notamment en défrayant la chronique du pays. Le phénomène reparait lorsque la servante sauve les enfants chargés par un taureau : « Cet événement, pendant bien des années, fut un sujet de conversation à Pont-l'Évêque. »⁴⁸ La mention de la réputation reparait au sujet du sous-préfet arrivé à Pont-l'Évêque après la Révolution de Juillet et de ses filles : l'émoi qu'elles suscitent vient de ce qu'elles possédaient un nègre et un perroquet. »⁴⁹ Il n'est guère nouveau que les possessions les plus rares magnifient leur propriétaire ; néanmoins l'absorption des domestiques, nègre ou servante, dans l'empire des possessions et leur rôle dans le statut voire dans l'identité des personnages intéressent désormais le texte.

Maupassant étudie lui aussi l'importance symbolique de la domestique dans le conte le plus fameux consacré aux signes visibles de distinction, « La Parure ». Le récit s'intéresse particulièrement aux variations de statut de la femme, et s'ouvre sur le portrait de Mme Loisel, la protagoniste :

C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué.⁵⁰

D'emblée le personnage se présente sous l'angle de son déclassement, de l'impossibilité faite aux femmes de réussir par elles-mêmes, et de leur dépendance au statut social de l'époux. Maupassant y insiste :

Elle fut simple, ne pouvant être parée ; mais malheureuse comme une déclassée ; car les femmes n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce, et leur charme leur servent de naissance et de famille. Leur finesse native, leur instinct d'élégance, leur souplesse d'esprit sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames.⁵¹

S'engage ici une véritable théorie de la femme comme être foncièrement déclassé par sa position de mineure sociale. L'échelle sociale des femmes n'est pas celle des hommes. Le déclassement offre alors un sujet romanesque privilégié, et Maupassant explicite rétrospectivement un des

⁴⁶ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II p. 58, chapitre XVI, p. 382.

⁴⁷ Voir chapitre 4.

⁴⁸ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre II, p. 35.

⁴⁹ *Ibid.*, chapitre III, p. 66.

⁵⁰ Maupassant, « La Parure », dans *Contes du jour et de la nuit*, *op. cit.*, p. 83.

⁵¹ *Idem.*

aspects de la réflexion réaliste sur les femmes : comme les romantiques mettaient à l'honneur de jeunes hommes de classe intermédiaire, la consolidation démocratique du second dix-neuvième siècle se tourne vers les femmes, dont la difficile ascension sociale se fonde sur les signes visibles de réussite et les *parures* – qui donnent son titre au conte. La première parure que désire la jeune héroïne du récit concerne justement le personnel :

Elle souffrait de la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. Toutes ces choses, dont une autre femme de sa caste ne se serait même pas aperçue, la torturaient et l'indignaient. La vue de la petite Bretonne qui faisait son humble ménage éveillait en elle des regrets désolés et des rêves éperdus.⁵²

Si le texte assimile « la petite Bretonne » à l'énumération des pauvres biens du logis, il fait également de cette silhouette une allégorie du statut social de M^{me} Loisel : c'est la domestique, en tant que parure, qui fait la bourgeoise, et sa modestie signale la petitesse sociale de la maîtresse.

La suite développe la triste histoire de la rivière de diamants empruntée et perdue, tout en attirant l'attention du lecteur sur la question du vrai et du faux, de l'écrin et du bijou. « Ce n'est pas moi, madame, qui ai vendu cette rivière ; j'ai dû seulement fournir l'écrin »,⁵³ précise le joaillier dont le nom figure sur le contenant vide. La déchéance de M^{me} Loisel s'exprime par les moyens précis et directs du conte, dont les formulations laconiques ménagent cet insigne détail : « On renvoya la bonne ; on changea de logement ; on loua sous les toits une mansarde. »⁵⁴ La perte du statut de bourgeoise s'exprime le plus lisiblement par la perte de la domestique. Sa déchéance porte à conséquences sur le rapport de M^{me} Loisel à son intérieur :

Elle connut les gros travaux du ménage, les odieuses besognes de la cuisine. Elle lava la vaisselle, usant ses ongles roses sur les poteries grasses et le fond des casseroles. Elle savonna le linge sale, les chemises et les torchons, qu'elle faisait sécher sur une corde ; elle descendit à la rue, chaque matin, les ordures, et monta l'eau, s'arrêtant à chaque étage pour souffler. Et, vêtue comme une femme du peuple, elle alla chez le fruitier, chez l'épicier, chez le boucher, le panier au bras, marchandant, injuriée, défendant sou à sou son misérable argent.⁵⁵

Maupassant souligne, en détaillant l'ensemble des tâches ménagères, à quel point ne pas avoir de bonne signifie mécaniquement devenir bonne soi-même, et s'appuie sur une observation sociologique pertinente selon laquelle le premier degré de la bourgeoisie se distingue par la

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁵ *Idem.*

délégation de ces tâches.⁵⁶ Les rêves d'élévation sociale de M^{me} Loisel, que le récit a d'abord décrits comme fort légitimes, la mènent à un revers spectaculaire : la mobilité implique la possibilité de la chute, lisible dans l'ignoble du ménage.

Le texte va plus loin qu'un simple récit de chute fracassante, puisqu'il maintient, par la dialectique de l'écrin et du bijou, du contenu et du contenant, l'idée de la coexistence de deux femmes en M^{me} Loisel :

M^{me} Loisel semblait vieille, maintenant. Elle était devenue la femme forte, et dure, et rude, des ménages pauvres. Mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers. Mais parfois, lorsque son mari était au bureau, elle s'asseyait auprès de la fenêtre, et elle songeait à cette soirée d'autrefois, à ce bal, où elle avait été si belle et si fêtée.⁵⁷

M^{me} Loisel est plus qu'une bourgeoise devenue, par le ménage auquel l'asservit sa dette, une femme du peuple : de bourgeoise abritant une dame du grand monde en son for intérieur, elle est devenue une femme du peuple, mais seul l'écrin, son corps, a changé. Cette métamorphose subie par la jeune femme n'est pas dans l'ordre des choses, elle qui se sentait « née pour toutes les délicatesses et pour tous les luxes »⁵⁸, et c'est ce que révèle la chute du conte : il y a eu méprise, l'écrin a fait fallacieusement présager du contenu, pour les diamants comme pour la femme.

Dans *Une vie*, c'est même la servante Rosalie qui semble la plus au fait de ce rapport du contenant au contenu chez la femme. Alors qu'elle a pris le pouvoir sur la maison, a fait vendre son domaine à sa maîtresse et lui dit la vérité sur le mauvais mariage auquel son éducation l'a destinée, elle prend également en main son statut de dame du monde à travers l'orchestration des biens symboliques et singulièrement de la féminité de sa maîtresse :

Rosalie commença à empiler dans une vieille malle le linge et les effets de sa maîtresse. Mais comme elle pliait une robe, une ancienne robe de campagne, elle s'écria : « Vous n'avez seulement rien à vous mettre sur le dos. Je ne vous permettrai pas d'aller comme ça. Vous feriez honte à tout le monde ; et les dames de Paris vous regarderaient comme une servante. »⁵⁹

Rosalie s'attache ainsi à faire de Jeanne une dame respectable et au-dessus des servantes, parce qu'elle maîtrise le code symbolique de la classe dominante. Le texte s'amuse du paradoxe de Rosalie qui *ne permet pas* à sa maîtresse d'avoir l'air d'une servante. Et simultanément il montre à quoi tient le statut social, dont l'administration et la tenue se présentent comme une tâche domestique à accomplir, négligée par Jeanne et bien menée par Rosalie.

⁵⁶ Voir Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes - La domesticité féminine à Paris en 1900*, *op. cit.*

⁵⁷ Maupassant, « La Parure », *op. cit.*, p. 93.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁹ Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, p. 259.

B/ « Il n'y a pas deux moyens pour nous »

« Yvette » aborde également cette question du destin social des femmes, de leur déficit d'espérances et de la place des tâches domestiques dans leur ascension. Dans cette nouvelle, une jeune fille, Yvette, découvre que sa mère, qu'elle croit une femme du monde, est en réalité une courtisane ; la scène de révélation est l'occasion d'une leçon de la mère qui prolonge cette réflexion sur la mobilité des femmes et leur statut social :

— Eh bien ! oui, je suis une courtisane. Après ? Si je n'étais pas une courtisane, moi, tu serais aujourd'hui une cuisinière ; toi, comme j'étais autrefois, et tu ferais des journées de trente sous, et tu laveras la vaisselle, et ta maîtresse t'enverrait à la boucherie, entends-tu ? et elle te ficherait à la porte si tu flânais, tandis que tu flânes toute la journée parce que je suis une courtisane. Voilà. Quand on n'est rien qu'une bonne, une pauvre fille avec cinquante francs d'économies, il faut savoir se tirer d'affaire, si on ne veut pas crever dans la peau d'une meurt-de-faim ; et il n'y a pas deux moyens pour nous, il n'y en a pas deux, entends-tu ! quand on est servante ! Nous ne pouvons pas faire fortune, nous, avec des places, ni avec des tripotages de bourse. Nous n'avons rien que notre corps, rien que notre corps.⁶⁰

Deux possibilités s'offrent à la femme pauvre : entrer en condition, ce qui équivaut à devenir « une meurt-de-faim », ou se faire courtisane. Le texte souligne la réversibilité des deux états pour les femmes, privées des moyens d'ascension des hommes⁶¹. Il choque Yvette, élevée dans le discours conventionnel de réprobation du sexe et qui elle aussi a pris l'écrin pour le diamant en croyant à la respectabilité de sa mère. Sa confusion met en évidence l'injonction contradictoire à laquelle sont soumises les femmes et dont elles doivent tant bien que mal tirer parti : refuser le sexe et l'accepter, paraître bourgeoise en se prostituant, tenir un discours et agir autrement sans le laisser deviner.

La leçon de la mère s'illustre dans la construction du récit et en particulier dans le rapport des deux femmes à leur domestique, Clémence. Celle-ci apparaît en effet au seuil de la révélation, puis à sa clôture, comme pour encadrer la leçon et illustrer le destin alternatif des courtisanes. Choquée par les révélations de sa mère, Yvette tombe gravement malade. Lorsqu'elle se relève, sa mère se met à son service : « Alors sa mère lui servit de femme de chambre, lui apportant ses bas, son corset, ses jupes ; puis elle l'embrassa. »⁶² La courtisane laisse apparaître la femme de chambre possible en elle et le texte joue manifestement sur la locution « femme de chambre », soulignant le lieu de travail commun à la domestique et à la prostituée. Un jeu de relais entre la

⁶⁰ Maupassant, « Yvette », dans *Yvette*, L.G.F., coll. Les Classiques de poche, 1997 [1884], p. 108.

⁶¹ La mention des « tripotages de bourse » pour les hommes n'est pas sans faire allusion à une équivalence entre les métiers de la finance et le demi-monde.

⁶² Maupassant, « Yvette », p. 111.

mère et la fille se met en place : après la révélation, la mère redevient femme de chambre, pour laisser sa fille, qu'elle munit de « ses bas, son corset, ses jupes », devenir à son tour courtisane.

Yvette, face à l'alternative exposée par sa mère, tente de se suicider en se jetant dans la rivière. Secourue par les amis de sa mère, elle est soignée par l'un d'entre eux, Servigny, qui est amoureux d'elle :

Et il lui lava les tempes, les joues, le cou avec le liquide à la rude senteur.

Puis il fit signe à la femme de chambre de délayer la jeune fille, et quand elle n'eut plus qu'une jupe sur sa chemise, il l'enleva dans ses bras et la porta jusqu'au lit en frémissant, remué par l'odeur de ce corps presque nu, par le contact de cette chair, par la moiteur des seins à peine cachés qu'il faisait fléchir sous sa bouche.⁶³

Le sauvetage d'Yvette marque le passage de la rébellion à l'acceptation de son rôle de courtisane, comme le marque la forte érotisation de la scène. L'intervention de Clémence, la femme de chambre qui la délace, prend un sens singulier au regard des mises en garde maternelles : c'est Clémence qui déshabille Yvette et qui rend son corps disponible. Or ce geste est aussi ce qui la libère et lui permet de respirer. Il faut donc une bonne à Yvette pour devenir courtisane et ne pas devenir bonne elle-même : la servante sert aussi à la femme à ne pas devenir servante, comme la petite Bretonne de M^{me} Loisel dans « La Parure » lui épargnait de ressembler à une femme du peuple.

C/ Le quiproquo

La question de la réversibilité des apparences et de la perte des identités visibles et discernables imprègne l'ensemble de l'œuvre de Maupassant. La supercherie de « Rose » pousse à l'extrême la question de l'indistinction⁶⁴, mais « La Fenêtre » repose également sur l'identité de la maîtresse et de la servante. Le narrateur, M. de Brives, enquête sur la femme qu'il souhaite épouser, et interroge sa femme de chambre qui répond : « madame est faite tout comme moi. »⁶⁵ Il couche alors avec elle dans le but d'accéder à l'image du corps de sa fiancée et rappelle le schéma dessiné dans « Yvette », qui reparaitra dans *Notre Cœur*, du devenir de courtisane des servantes : « C'eût été, à Paris, une courtisane de grand mérite. »⁶⁶ Amant de la servante, M. de Brives commet un impair en la confondant malencontreusement avec la maîtresse, qui le chasse vertement. Le dénouement rappelle celui du *Mariage de Figaro*, mais là où le comte Almaviva était

⁶³ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁴ Voir chapitre 2.

⁶⁵ Maupassant, « La Fenêtre », dans *Le Rosier de Madame Husson*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁶ *Idem.*

trompé par la nuit, c'est bien de jour désormais qu'un amant se perd entre maîtresse et servante. Le comique du quiproquo se mêle à une dénonciation amère de cette perte de repères, qui forme un piège pour l'homme.

Une vie insiste également sur le caractère interchangeable de Jeanne et de sa sœur de lait, Rosalie, chargée de soutenir la baronne dans ses promenades : « Jeanne parfois remplaçait Rosalie et promenait petite mère qui lui racontait des souvenirs d'enfance. »⁶⁷ Cette ressemblance est funeste à Jeanne, qui découvre que comme M. de Brives son mari couche avec la bonne. La révélation s'exprime en des termes qui soulignent la ressemblance des deux femmes : « À la lueur du feu agonisant, elle aperçut, à côté de la tête de son mari, la tête de Rosalie sur l'oreiller. »⁶⁸ La scène s'apparente à un autoportrait, et débouche sur cette conclusion : « L'enfant de sa bonne avait le même père que le sien ! »⁶⁹ Alors que la proximité d'apparences entre la bonne et la maîtresse faisait le piquant comique des nouvelles par jeu de quiproquo, le roman prête à Jeanne la conscience perturbante de sa ressemblance avec Rosalie, d'une communauté de destin. Interrogée par le prêtre et par ses maîtres, Rosalie avoue avoir cédé à Julien parce qu'elle le trouvait gentil. Un aperçu du lamento intérieur de Jeanne suggère la vive conscience de ce parallélisme :

Une parole de Rosalie lui était revenue qui lui blessait l'âme, et pénétrait comme une vrille en son cœur : « Moi, j'ai rien dit parce que je le trouvais gentil. »

Elle aussi l'avait trouvé gentil ; et c'est uniquement pour cela qu'elle s'était donnée, liée pour la vie, qu'elle avait renoncé à toute autre espérance, à tous les projets entrevus, à tout l'inconnu de demain. Elle était tombée dans ce mariage, dans ce trou sans bords pour remonter dans cette misère, dans cette tristesse, dans ce désespoir, parce que, comme Rosalie, elle l'avait trouvé gentil !⁷⁰

Les deux femmes partagent, de l'aveu même de la maîtresse, les mêmes sentiments. Ce sont les institutions sociales qui les placent dans des situations différentes et réservent à ce sentiment des sanctions opposées : à l'une, le mariage, « trou sans bords pour remonter », à l'autre, l'expulsion du foyer. Rosalie et Jeanne apparaissent comme deux individus très semblables placés dans deux positions sociales toutes deux défavorables, et rappellent le propos introducteur de « La parure » sur les femmes : « Leur finesse native, leur instinct d'élégance, leur souplesse d'esprit sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames. »⁷¹

⁶⁷ Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, chapitre II, p. 48.

⁶⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 134.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁷¹ Maupassant, « La Parure », *op. cit.*, p. 83.

Rosalie incarne donc un double de Jeanne, un contrepoint qui révèle à la fois leur différence, et la relativité des états sociaux. Jeanne le comprend et s'en trouve en proie à un désarroi sur sa propre identité. Rosalie est montrée comme plus fruste, plus sexuelle, plus active également parce que d'origine modeste : « Rosalie, un paquet sur les genoux, songeait de cette songerie animale des gens du peuple. »⁷² Jeanne, à côté d'elle, s'adonne à la rêverie, version aristocratique de la « songerie animale ». L'exotisation des classes populaires se mêle, dans l'ensemble du récit, à la sororité symbolique des deux femmes.

Dans *Balzac et le réalisme français*, Georg Lukács établit qu'*Une vie* se passe entre la Restauration et 1848. Il remarque qu'alors que chez Balzac, l'intrigue psychologique était fortement liée au contexte social et politique, dans ce roman il n'en est pas question et l'histoire des personnages ne reflète ni ne construit l'histoire générale⁷³. Cela viendrait de ce que les personnages féminins vivent plus à l'écart de l'histoire que les hommes. Toutefois, le contexte politique n'est-il pas raconté par l'évolution de la relation entre Jeanne et Rosalie, qui de rivalité devient complémentarité, plutôt au bénéfice de Rosalie ? La relation des deux femmes pourrait ainsi être lue comme la progression d'un rapport purement aristocratique de subordination rousseauiste vers une relation d'association dans laquelle le peuple, incarné par Rosalie, travaille et gouverne.

Dans *Le Nabab*, la question du double apparaît par le biais d'un traitement comique. Invité dans une réception de domestiques, le narrateur naïf y constate que le personnel de maison singe ses maîtres :

J'ai remarqué d'ailleurs ce soir-là que ces ressemblances sont fréquentes chez les valets de chambre qui, vivant en commun avec leurs maîtres, dont ils sont toujours un peu éblouis, finissent par prendre de leur genre et de leurs façons.⁷⁴

Le mimétisme physique provient d'une imitation délibérée de la part des domestiques, et confine à l'imposture lorsque ceux-ci usurpent le nom de leurs maîtres :

dans ce monde-là, les gens d'écurie se donnent entre eux le nom de leurs patrons, se traitent de Bois-Landry, de Monpavon, et de Jenkins tout court. Est-ce pour avilir les supérieurs, relever la domesticité ? Chaque pays a ses usages, il n'y a qu'un sot qui doive s'en étonner.⁷⁵

⁷² Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, p. 31.

⁷³ Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, édition de Gérard Gengembre, trad. Paul Laveau, La Découverte, coll. Poche - Sciences humaines et sociales, 1999 [1934-1935].

⁷⁴ Daudet, *Le Nabab*, *op. cit.* chapitre X, p. 187.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

La tonalité comique, portée par un narrateur peu critique, s'ancre dans l'inquiétude de l'incapacité à se distinguer, voire la peur d'être dérobé par son personnel et dominé par lui. C'est ce que suggère le portrait d'un des maîtres d'hôtel :

On m'apprit alors ce qu'était cet influent personnage dont les préfets, les sénateurs, même les ministres recherchent la protection, et qui doit la leur faire payer salée puisqu'avec ses douze cent francs d'appointements chez le duc il a économisé vingt-cinq mille livres de rentes, qu'il a ses demoiselles en pension au Sacré-Cœur, son garçon au collège Bourdaloue, et un châlet en Suisse où toute la famille va s'installer aux vacances.⁷⁶

Du mimétisme à l'indistinction, puis du double à la domination, les étapes du renversement des hiérarchies sociales sont vite franchies à travers ces caricatures satiriques, qui témoignent aussi de la part de Daudet d'une vision du monde social comme profondément désordonné. La satire a valeur de mise en garde et de menace.

D/ Dédoublément et aliénation

Mirbeau, quoiqu'orienté par un positionnement fort distinct, joue également d'un grincement cynique dans *Le Journal d'une femme de chambre* lorsque Célestine raconte l'histoire du garçon d'écurie Edgar. Son maître est fier de lui, « car, depuis qu'il possède Edgar, il a beaucoup gagné en illustration et en respectabilité... »⁷⁷ Mais cette parure qu'est le valet est si belle qu'elle rivalise avec son maître : « Quant aux journaux, en leur enthousiasme respectueux, ils en sont arrivés à ne plus savoir exactement lequel, d'Edgar ou du baron, est l'admirable piqueur ou l'admirable financier... »⁷⁸ Mirbeau ajoute ainsi, au sujet des hommes, le tour d'écrou de la question de la réputation, du crédit, de l'image. La volatilité des statuts sociaux ne vient plus ni de l'être, ni même de l'avoir, mais du paraître seul, et du désir de paraître. Célestine note d'ailleurs du même Edgar qu'« il se saoule longuement, en compagnie de cochers qui se donnent des airs de gentlemen, et de gentlemen qui se donnent des airs de cochers... »⁷⁹

L'anecdote sur le garçon d'écurie éclaire ainsi de manière oblique une des compétences de Célestine, qui use de sa lucidité sur la question des apparences sociales. Son service est une mise en scène qui vise à valoriser les maîtres :

Comme ils me trouvaient jolie et fort élégante à voir, mes maîtres m'avaient distribué aussi un rôle important dans cette comédie... Je devais d'abord présider le vestiaire et, ensuite, aider ou plutôt surveiller les quatre maîtres

⁷⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁷ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVI, p. 404.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 405.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 408.

d'hôtel, quatre grands lascars, à favoris immenses, choisis dans plusieurs bureaux de placement, pour servir cet extraordinaire dîner.⁸⁰

Le thème du *theatrum mundi* est remotivé à l'âge moderne dans sa dimension cynique et artificielle. Et les positions sociales sont constamment montrées par Mirbeau comme des masques difficiles à tenir. La placeuse Mme Paulhat-Durand peine à faire croire à son personnage : « Peu à peu, son masque de dignité tombait... Je n'avais plus devant moi que l'ancienne femme de chambre, experte à toutes les canailleries... »⁸¹ Les bourgeoises travaillent donc à se composer une stature crédible, à laquelle Célestine ne croit pas lorsqu'elle parle de la placeuse « Retrouvant son air digne, austère, qui mettait tant de distance entre la bourgeoise correcte qu'elle voulait être et la fille bohème que je suis ». ⁸² Cette distance est bien insigne, au double sens du terme c'est-à-dire à la fois décisive dans l'échange interpersonnel et entièrement réductible à un effet de discours. Débusquant sous le masque la supercherie, Célestine réfute également la notion de distinction quand elle laisse entendre sa haine de classe : « Ah ! les bourgeois ! Quelle comédie éternelle ! J'en ai vu et des plus différents. Ils sont tous pareils... (...) Tous hypocrites, tous lâches, tous dégoûtants, chacun dans leur genre... »⁸³ Le point de vue de la domestique apporte un contrepied au discours bourgeois qui nuance les individualités du sommet de la pyramide sociale et uniformise les femmes du peuple comme chez Maupassant ou les Goncourt.

L'idée d'une contamination ou d'un reflet entre les maîtres et des domestiques fait néanmoins consensus et est relayée dans *Pot-Bouille* à travers le personnage de Trublot qui s'exclame : « — Dame ! tel maître, tel valet... Quand les propriétaires donnent l'exemple, les larbins peuvent bien avoir des goûts pas honnêtes. Ah ! tout fout le camp en France, décidément ! »⁸⁴ Le personnage partage l'idée du désordre chère à Daudet, et le constat de cette perte de repères entre maîtresses et servantes fait partout l'objet d'une déploration contrairement à ce que laisserait attendre un consensus démocratique de plus en plus large.

Il n'est donc guère surprenant que ce jeu de dédoublement, lié à un sentiment de décadence sociale, se déploie dans « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly. Hauteclair Stassin et Delphine de Cantor, première comtesse de Savigny, présentent des portraits complémentaires nettement distincts. L'une est roturière, l'autre aristocrate. L'une est active, dynamique, virile, l'autre est malade, alitée, alanguie, et passive même quand elle se sait assassinée par sa bonne :

⁸⁰ *Ibid.*, chapitre X, p. 244.

⁸¹ *Ibid.*, chapitre XV, p. 378.

⁸² *Ibid.*, p. 379.

⁸³ *Ibid.*, chapitre XII, p. 289-290.

⁸⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 307.

C'était une de ces femmes de vieille race, épuisée, élégante, distinguée, hautaine, et qui, du fond de leur pâleur et de leur maigreur, semblent dire : « Je suis vaincue du temps, comme ma race ; je me meurs, mais je vous méprise ! »⁸⁵

Delphine de Cantor est explicitement montrée ici comme une allégorie de la vieille aristocratie, à laquelle Hauteclair vient donner le coup de grâce. Pourtant, l'une comme l'autre représentent une face des valeurs aristocratiques dont Barbey affirme la décadence : Cantor préfère sauver son nom du scandale que défendre sa propre vie, et incarne le sacrifice de l'individu au profit du collectif, tandis que Hauteclair se réjouit du scandale, se nourrit d'être exclue, comme Barbey lui-même à qui la légende prête cette devise : « La vie me brûle, mais, comme la salamandre, je vis dans ce feu. »⁸⁶ En cela, la succession d'une comtesse à l'autre, de Hauteclair à Delphine, c'est-à-dire d'une belle alliance à une mésalliance, est aussi métaphorique du destin de l'aristocratie, qui passe de la suprématie au dandysme scandaleux.

Comme Jeanne dans *Une vie*, la vieille aristocrate Delphine de Cantor est naïve et passive. Le docteur Torty s'en étonne :

La seule chose peut-être que je n'expliquais pas si bien, c'est que l'éclatante beauté de Hauteclair n'eût pas été un obstacle à son entrée dans le service de la comtesse de Savigny, qui aimait son mari et qui devait en être jalouse. Mais, outre que les patriciennes de V..., aussi fières pour le moins que les femmes des paladins de Charlemagne, ne supposaient pas (grave erreur ; mais elles n'avaient pas lu *Le Mariage de Figaro* !) que la plus belle fille de chambre fût pour leurs maris, que le plus beau laquais n'était pour elles, je finis par me dire, en quittant l'étrier, que la comtesse de Savigny avait ses raisons pour se croire aimée (...).⁸⁷

La référence à Figaro porte un double sens, à la fois sexuel et révolutionnaire : si la servante est une rivale en séduction de la maîtresse, elle en est également un double menaçant. Il n'est pas indifférent à ce sens politique que Barbey mentionne immédiatement le Code civil comme une singerie de l'honneur aristocratique :

Dans nos plates mœurs modernes, où la loi a remplacé la passion, il est évident que l'article du Code qui s'applique au mari coupable d'avoir, - comme elle dit grossièrement, la loi, - introduit « la concubine dans le domicile conjugal », est un danger assez ignoble ; mais pour les âmes nobles, ce danger, de cela seul qu'il est ignoble, est d'autant plus grand ; et Savigny, en s'y exposant, y trouvait peut-être la seule anxieuse volupté qui enivre vraiment les âmes fortes.⁸⁸

⁸⁵ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 135-136.

⁸⁶ Voir Robert Delevoy, « Rops au quotidien » dans *Félicien Rops*, Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen, *Guy Cuvellier*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, coll. Cosmos Monographies, 1985, p. 171.

⁸⁷ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 140.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 141.

Le parallélisme entre le Code et la morale aristocratique suggère ce motif du double, de l'imitation, voire de la falsification. Il diffère néanmoins du rapport de Hauteclair et de Delphine, qui n'est pas d'imitation mais de défi. C'est ce que néglige la comtesse, qui estime qu'« en dehors de la noblesse, le monde n'était pas digne d'un regard... »⁸⁹ Grave erreur de sa part, qui la mène à négliger la beauté de sa servante comme indice de son identité ! Alors que chez Maupassant, les apparences trompent, Barbey construit un monde où les apparences révèlent. En effet, Delphine de Cantor, contrairement au médecin Torty, n'a pas perçu que la vraie personnalité d'Eulalie transparaît à travers son masque.

Quand, dans le tous-les-jours de la vie, il demandait un livre, un journal, un objet quelconque à la femme de chambre de sa femme, il avait des manières de prendre cet objet qui eussent tout révélé à une autre femme que cette petite pensionnaire, élevée aux Bénédictines, et qu'il avait épousée... On voyait que sa main avait peur de rencontrer celle de Hauteclair, comme si, la touchant par hasard, il lui eût été impossible de ne pas la prendre. Hauteclair n'avait point de ces embarras, de ces précautions épouvantées...⁹⁰

Le monde social repose sur des indices, que le vieux monde incarné par Delphine n'est plus à même de déchiffrer. Le docteur tente d'ailleurs d'initier sa patiente à la connaissance expérimentale et à l'observation, mais trop tard. Comme elle le reconnaît :

« Serlon aime Eulalie, et elle m'a empoisonnée ! Je ne vous ai pas cru quand vous m'avez dit que cette fille était trop belle pour une femme de chambre. J'ai eu tort. Il aime cette scélérate, cette exécrationnelle fille qui m'a tuée. Il est plus coupable qu'elle, puisqu'il l'aime et qu'il m'a trahie pour elle. Depuis quelques jours, les regards qu'ils se jetaient des deux côtés de mon lit m'ont bien avertie. »⁹¹

Le signe sensible qui trahit la complicité des amants apparaît justement dans leurs yeux. Le regard voit et se voit dans cet espace régi par le symbolique plus que par le matériel.

La proximité de la maîtresse et de la servante, qui pousse à construire l'une comme le double scandaleux de l'autre, charrie ainsi un propos polémique. Maupassant montre comme Barbey le pendant de ce dédoublement, qui est la passivité des maîtresses, et leur aliénation. *Une vie* est un brûlot contre l'éducation des jeunes filles qui les maintient dans l'ignorance ; car si le roman dénonce le sort réservé à Rosalie, il s'attaque également à celui de Jeanne, comme lorsqu'elle rentre de voyage de noces :

Alors, elle s'aperçut qu'elle n'avait plus rien à faire, plus jamais rien à faire.
(...)

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁹¹ *Ibid.*, p. 157.

Mais voilà que la douce réalité des premiers jours allait devenir la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui, c'était fini d'attendre.

Alors plus rien à faire, aujourd'hui, ni demain ni jamais.⁹²

Selon André Fermigier, « c'est une des phrase clefs du roman : elle définit le mariage, la situation personnelle de Jeanne et résume la nullité d'une classe sociale. »⁹³ La vacuité de l'existence des femmes est un mal *social*, une contrainte qui aliène le personnage. Deux aliénations se répondent et ce passage ne peut se comprendre sans son pendant, au sujet de Rosalie : les contraintes sociales, sexuelles, domestiques, qui pèsent sur les deux sœurs de lait sont chaque fois les deux faces d'un même processus.

Le roman utilise donc les différents destins assignés aux femmes pour former une intrigue qui met en question non seulement les fondements de ces différences, mais marque également la proximité, voire la similitude, de la bonne et de la maîtresse. Interdépendantes, elles forment également des doubles éventuellement interchangeables et fort éloignés d'une vision purement verticale et hiérarchique du rapport de classe.

III La question de la domination

L'insistance des romans à étudier les différences et les ressemblances entre maîtresses et servantes les mène à poser la question à la fois politique et narrative de la domination. La question politique cruciale de l'organisation sociale forme ainsi l'arrière-plan des récits qui explorent les limites du pensable ou de l'impensable social. Les identités de bourgeoise et de travailleuse s'organisent selon une hiérarchie, dont le texte explore non seulement les ressorts mais également les ambiguïtés, jusqu'à mettre en cause la domination des maîtres sur leurs servantes. Ce cas-limite du récit appelle une réflexion sur sa portée politique et sur l'inquiétude qu'il traduit.

A/ La servante victime

De nombreux romans abordent en effet la question de la domination des maîtres sur les domestiques comme pénible et éventuellement inique ou abusive. La sensibilité des auteurs à la

⁹² Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 104-105.

⁹³ *Ibid*, note d'André Fermigier, p. 304.

question sociale trouve à s'exprimer à travers ce thème. C'est le cas dans *Geneviève*, roman qui oppose les bons maîtres aux mauvais. La jeune héroïne, à la suite de multiples revers, se fait embaucher comme servante chez une première maîtresse :

Une pauvre bourgeoise, veuve d'un épicier, qui avait une jeune demoiselle de seize ans, me prit pour faire la cuisine et les lits, et pour enseigner la dentelle à sa fille. J'avais dix écus de gages par an, douze aunes de toile et deux tabliers au jour de l'an. La mère était honnête, mais un peu regardante ; elle m'accompagnait elle-même au marché pour voir si je marchandais bien, et pour s'assurer si je ne prenais pas pour moi une pomme ou un pruneau dans le panier de la provision. Ça m'humiliait bien, moi qui n'ai jamais été sur ma bouche.⁹⁴

La mauvaise maîtresse, quoiqu'honnête, ne parvient pas à construire le lien de confiance aristocratique par lequel elle reconnaîtrait la pureté morale de Geneviève. L'avarice de la maîtresse témoignera souvent dans les romans postérieurs de cette incapacité à accéder aux largesses aristocratiques, comme chez M^{me} Josserand dans *Pot-Bouille*. La surveillance, humiliation pour Geneviève, relève d'un esprit médiocre qui reflète également les remontrances de Lamartine envers la modernité libérale. Après cette mauvaise maîtresse, Geneviève connaîtra de bons maîtres, d'abord en Jocelyn, puis surtout en Lamartine lui-même, qui incarne le bon maître par excellence, respectueux et paternel.

Le réalisme et le naturalisme conçoivent autrement la servante dans son rôle de victime, dans la mesure où leur approche de la domination sociale repose sur une compréhension plus systémique des rapports sociaux, moins individualiste et moins idéalisée, le modèle scientifique s'opposant à l'impératif d'édification du lecteur. Le travail pénible, les privations, les difficultés des classes populaires sont abordées plus fréquemment comme relevant de l'organisation générale de la société et non de l'initiative d'un mauvais maître. C'est aussi ce que suggère l'idée de cas ou de document humain chère aux Goncourt ou à Zola. *Marthe* de Huysmans présente aussi une réflexion sur l'impossibilité de construire un foyer satisfaisant dans le monde moderne, réflexion menée par ailleurs dans « À vau l'eau » ou *En ménage* : si le thème parcourt l'ensemble de ces textes, c'est que le roman transcrit les parcours d'individus différents au sein d'une structure identique.

Pot-Bouille met au jour la cruauté cynique de la bourgeoisie envers son personnel à travers plusieurs personnages, comme Berthe Josserand :

La jeune femme, accoutumée à un service abêti de pauvres filles auxquelles on coupait leur pain, exigeait d'elles des corvées dont elles sanglotaient dans leur cuisine, pendant des après-midi entières. Auguste, peu tendre pourtant

⁹⁴ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre LXXXVI, p. 241.

d'habitude, ayant eu l'imprudence d'aller en consoler une, avait dû la jeter à la porte une heure plus tard, devant les sanglots de madame, qui lui criait furieusement de choisir entre elle et cette créature.⁹⁵

Deux indices laissent penser que le traitement réservé par Berthe à ses bonnes est emblématique du comportement des bourgeoises en général – les bourgeois, comme Auguste, semblant plus prompts à les consoler. Le premier indice vient de ce que le comportement de Berthe reproduit mimétiquement celui de sa mère Éléonore Josserand, qui dès sa première apparition au deuxième chapitre du roman est montrée comme le parangon de « cette misère vaniteuse de bourgeois, qui abusaient de son ignorance et de sa saleté pour mal nourrir [Adèle]. »⁹⁶ Berthe reproduit cette « misère vaniteuse » à l'endroit de sa propre bonne. Le second indice vient du fonctionnement plus généralement allégorique du roman, qui donne à lire l'immeuble comme une image de cette « société finissante »⁹⁷ que les *Rougon-Macquart* n'ont de cesse de brocarder, et insiste sur le caractère factice de la respectabilité bourgeoise.

Le cas des récits de Maupassant paraît plus ambigu, marqués qu'ils sont par une hésitation entre le caractère structurel des cruautés exercées contre les domestiques, et le caractère anecdotique donc individuel de leurs déboires. Un conte comme « Histoire vraie » par exemple, où un narrateur cynique raconte sans honte les mauvais traitements qu'il a infligés à une domestique, dévoile à la fois des indices de représentativité du personnage et des caractères singuliers. Le double encodage apparaît particulièrement à l'ouverture de la nouvelle, qui met en place la société au sein de laquelle va être narrée l'anecdote :

Les chasseurs achevaient leur dîner, encore bottés, rouges, animés, allumés. C'étaient de ces demi-seigneurs normands, mi-hobereaux, mi-paysans, riches et vigoureux, taillés pour casser les cornes des bœufs lorsqu'ils les arrêtent dans les foires. (...) Mais ils étaient, à l'heure où d'autres idées viennent aux hommes, à moitié gris, et tous suivaient de l'œil une forte fille aux joues rebondies qui portait au bout de ses poings rouges les larges plats chargés de nourritures. (...) Alors un vieux noble déclassé, tombé dans l'alcool, M. de Varnetot, éleva la voix.

— C'est moi qui ai eu jadis une drôle d'histoire avec une fillette comme ça ! Tenez, il faut que je vous la raconte.⁹⁸

M. de Varnetot devient le narrateur de l'« histoire vraie » annoncée par le titre. Par le jeu de l'article défini, il partage plusieurs caractéristiques avec ses auditeurs : même sexe, même statut social, et même appétit pour les jeunes servantes. Son nom, ainsi que le tour présentatif « c'est moi qui ai eu... » le distingue néanmoins du groupe. À travers M. de Varnetot, Maupassant fait-

⁹⁵ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 266.

⁹⁶ *Ibid.*, chapitre II, p. 49.

⁹⁷ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 418.

⁹⁸ Maupassant, « Histoire vraie », dans *Contes du jour et de la nuit*, *op. cit.*, p. 202.

il, comme Lamartine, le portrait d'un mauvais maître, d'un mauvais aristocrate, sans honneur et sans respect pour ses inférieurs sociaux ? Ou au contraire un portrait à valeur de synecdoque de sa caste, qui utilise puis renie les petites gens ?

Il raconte comment il s'est débarrassé d'une bonne, Rose, qu'il avait séduite et engrossée. La comparant à trois reprises à son chien Mirza, ce narrateur peu fiable la réduit à l'état d'animal : « Bref, elle m'enjôla si bien, la gredine, que j'allai un jour trouver son maître et je lui proposai une affaire. Il me céderait sa servante et je lui vendrais ma jument noire. »⁹⁹ Comme Rosalie dans *Une vie*, Rose est rapidement mariée à un paysan pour prix de sa mésaventure : « Il prit la chose de loin, comme s'il venait acheter une vache. »¹⁰⁰ Ce récit de Maupassant constitue un des rares exemples de textes dénonçant sans détour les abus de pouvoir des seigneurs sur les filles de campagne, et prend en particulier pour cible le discours qui consiste à les traiter en « gredine[s] » qui « enjôl[ent] » délibérément les hommes. Utilisée et méprisée, la servante est privée de reconnaissance et soumise à un ordre injuste. Ce discours misérabiliste s'applique singulièrement aux bonnes de campagne, puisque les maîtres, hobereaux de province médiocres, montrent à leur endroit tout leur manque d'élégance, alors que le propos apparaîtra beaucoup plus défiant envers les domestiques parisiennes.

La récurrence du personnage de hobereau peu scrupuleux envers ses bonnes dans l'œuvre de Maupassant, en particulier dans *Une vie*, encourage à interpréter le texte comme un discours sévère envers les maîtres ; toutefois, il convient de rappeler également que les victimes sont loin d'être unilatéralement passives. Si *Une vie* présente ainsi dans le personnage de Julien un de ces maîtres d'autant plus enclins à abuser de leur pouvoir qu'ils le sentent menacé, la victime de ce maître abusif, Rosalie, se distingue nettement d'une victime absolue : la forme du roman accorde plus de nuances au personnage qu'à celui de Rose dans le conte « Histoire vraie ». Expulsée « comme un paquet »¹⁰¹ de la famille, Rosalie reparait à la fin du roman pour se mettre délibérément au service de Jeanne, sa première maîtresse, abandonnée de tous. Elle lui raconte alors sa vie, sous forme d'un discours narrativisé qui laisse apercevoir une certaine euphorie :

Et Rosalie, approchant une chaise, s'assit et se mit à parler d'elle, de sa maison, de son monde, entrant dans les menus détails chers aux gens de campagne, décrivant sa cour, riant parfois de choses anciennes déjà qui lui rappelaient de bons moments passés, haussant le ton peu à peu, en fermière habituée à commander. Elle finit par déclarer : « Oh ! j'ai du bien au soleil, aujourd'hui. Je ne crains rien. » Puis elle se troubla encore et reprit plus bas : « C'est à vous que je dois ça tout de même : aussi vous savez que je n'veux pas de gages. Ah ! mais non ? Ah ! mais non ! Et puis, si vous n'voulez point, je m'en vas. » Jeanne reprit : « Tu ne prétends pourtant pas me servir pour rien ? »

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰¹ Maupassant, *Une vie*, *op. cit.*, p. 145.

— Ah ! mais que oui, Madame. De l'argent ! Vous me donneriez de l'argent ! Mais j'en ai quasiment autant que vous.¹⁰²

Le récit de la vie de Rosalie prend à contrepied la répartition des rôles entre une classe dominante écrasante et une classe travailleuse victime. Au contraire, la réification et l'expulsion de Rosalie du foyer ont été sa planche de salut, par laquelle elle a pu échapper aux méfaits de celui qui incarne tous les maux, Julien. Jeanne, elle, est demeurée dans la famille donc soumise aux cruautés de son époux puis de son fils Paul. C'est elle qui apparaît comme la véritable victime du roman, réduite à la plus grande passivité, et destituée de ses biens comme de sa propre vie. Le roman suggère que les femmes de la haute société comme Jeanne sont encore plus victimes du fonctionnement social qui les relègue à la passivité que les femmes des classes populaires comme Rosalie, qui ont au moins la ressource du travail, de l'énergie, et de l'initiative. Roman de la nocivité des instincts dominateurs mal compris des nouveaux aristocrates, *Une vie* ne se fait pas pour autant, comme c'était par exemple le cas de *Geneviève*, martyrologe de la servante.

Le Journal d'une femme de chambre est sans doute le roman qui met le plus en évidence la cruauté des bourgeois envers les travailleurs et qui se montre le plus critique envers la hiérarchie sociale. Premier roman accordant à la femme de chambre le rôle de narratrice, il la montre également hors de tout lien exclusif avec une famille ou un employeur : Célestine va de place en place, ses maîtres se succèdent et elle demeure l'élément pérenne du récit. Puisant dans le répertoire de la satire, Mirbeau pousse la représentation des bourgeois à la caricature, notamment par l'intermédiaire du discours direct lorsqu'il fait dire par Madame Lanlaire à son époux : « Tu peux bien coucher avec cette Célestine... Ce que je ne veux pas, c'est que cela me coûte de l'argent... »¹⁰³ Le roman est parsemé de ces saillies accréditées par le discours direct dans lesquelles les bourgeois, ne se sentant pas observés, décrivent avec crudité leur violence à l'égard de leurs employés :

Tous les matins, je fais courir mon valet de chambre pendant un quart d'heure... Il sue, n'est-ce pas ?... Et la sueur, ça contient de l'huile... Alors, avec un foulard de soie très fine, il recueille la sueur de son front, et il lustre mes chapeaux avec... Ensuite, le coup de fer... Mais il faut un homme propre et sain... de préférence un châtain... car les blonds sentent fort quelquefois... et toutes les sueurs de conviennent pas... L'année dernière, j'ai donné la recette au prince de Galles...¹⁰⁴

La réification, le rapport instrumental au corps, la mention particulièrement emblématique de la « sueur de son front » insistent sur le cynisme de l'employeur dans l'entre-soi bourgeois. Ce

¹⁰² *Ibid.*, p. 240.

¹⁰³ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 143.

¹⁰⁴ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 402.

cynisme se laisse également entendre jusqu'à la caricature dans plusieurs dialogues, comme lorsque le couple de jardiniers se présente chez une comtesse :

- Vous n'avez pas d'enfants ?
- Nous avons une petite fille... Elle est morte !
- Ah ! c'est bien... c'est très bien... approuva négligemment la comtesse...¹⁰⁵

À cette violence du verbe des bourgeois répond la violence des imprécations de Célestine, qui vise à arracher le voile de respectabilité des rapports sociaux pour les montrer dans leur crudité. La narratrice dénonce les « marchand[s] d'hommes »¹⁰⁶ et « la traite des Blancs »¹⁰⁷ : « Et que sont donc les bureaux de placement et les maisons publiques, sinon des foires d'esclaves, des étals de viande humaine ? »¹⁰⁸ La métaphore du marché du travail comme marché aux esclaves reparaît dans le chapitre XV consacré au bureau de placement : « ce marché de viande humaine, promise aux voracités bourgeoises. »¹⁰⁹ La prédation des bourgeois confine au cannibalisme. Et lorsque Célestine dit d'une de ses maîtresses qu'elle sent sa faiblesse « ainsi qu'une chienne hume dans le vent l'odeur lointaine du gibier »,¹¹⁰ la comparaison montre autant la voracité de la prédation bourgeoise qu'elle animalise et rabaisse les prétentions de la dame du monde à la plus grande distinction. C'est sur ce constat de brutalité des rapports de classe que se construit le journal, qui fonctionne comme une stratégie de renversement des dominations.

Le roman moderne conçoit donc la relation de service comme une relation hiérarchique, déséquilibrée en faveur de la bourgeoisie, jusqu'au point où la fiction peut s'attacher à mettre en cause le discours paternaliste qui justifie la domination sociale. Le désir étiologique d'élucidation des rapports de classe en régime démocratique produit du récit. Pour autant les rapports sociaux ne sont jamais univoques, et une brève étude des représentations des abus de pouvoir laisse immédiatement entrevoir l'ambiguïté et le caractère dialectique du rapport entre maîtres et servantes. Loin d'un roman social unilatéralement favorable aux misères du peuple, le roman moderne les étudie jusqu'à souligner paradoxalement leur capacité à répondre à cette violence sociale.

¹⁰⁵ *Ibid.*, chapitre XV, p. 387.

¹⁰⁶ *Ibid.*, chapitre II, p. 64.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, chapitre XV, p. 380.

¹¹⁰ *Ibid.*, chapitre XII, p. 302.

B/ Une barrière artificielle

Dans « Un cœur simple », Flaubert mêle l'étude de la solidarité féminine au rappel constant de la barrière de classe qui sépare la servante de la famille Aubain. Félicité se place au dernier échelon de la famille. Sa position se manifeste par exemple dans le cortège funèbre de l'enterrement de Virginie : « Paul marchait en tête et sanglotait. M. Bourais était derrière, ensuite les principaux habitants, les femmes, couvertes de mantes noires, et Félicité. »¹¹¹ Félicité appartient au cortège mais le clôt, et se rattache comme par hyperbate à la famille Aubain et à la phrase. Le conte de Flaubert entretient une perpétuelle dialectique entre l'intégration et l'exclusion de Félicité à la famille Aubain, redoublée par l'alternance entre le sentiment vécu subjectivement par la servante et l'objectivité de sa position. Certaines mentions du narrateur ont tendance à souligner la proximité des vies de la maîtresse et de la servante, comme lorsque « les soupirs que poussait Mme Aubain, en tricotant près de la fenêtre, arrivaient à Félicité, qui tournait son rouet dans la cuisine. »¹¹² La contiguïté des pièces et des activités dessine une continuité entre les deux personnages. La scène exprime d'ailleurs le chagrin partagé par elles à la mort de Virginie, et se clôt sur un baiser, moment de leur plus grande proximité :

Leurs yeux se fixèrent l'une sur l'autre, s'emplirent de larmes ; enfin la maîtresse ouvrit ses bras, la servante s'y jeta ; et elles s'étreignirent, satisfaisant leur douleur dans un baiser qui les égalisait.

C'était la première fois de leur vie, Mme Aubain n'étant pas d'une nature expansive. Félicité lui en fut reconnaissante comme d'un bienfait, et désormais la chérit avec un dévouement bestial et une vénération religieuse.¹¹³

Selon le narrateur, le baiser égalise les deux femmes, et suspend la barrière de classe. Pour Félicité en revanche, il engendre davantage de reconnaissance et de soumission : la perception subjective du personnage se montre ici contraire à l'appréciation objective du narrateur.

L'égalisation apparaît occasionnellement au sein de la subjectivité de Félicité, où elle prend plutôt la forme d'une identification. Félicité s'identifie ainsi à la petite Virginie lors de sa communion : « il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine ; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir. »¹¹⁴ L'imagination de Félicité annonce le perroquet qui répète et imite ce qui l'entoure¹¹⁵, y compris dans sa dimension aussi sublime que mécanique qui confine au burlesque. Le sublime vécu par Félicité au moment de la communion se place dans

¹¹¹ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 64.

¹¹² *Ibid.*, p. 67.

¹¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁴ *Ibid.*, chapitre III, p. 49.

¹¹⁵ Sur la capacité de Félicité à fabriquer des images, voir le chapitre 3.

son corps, dans ses vêtements, c'est-à-dire qu'au lieu de communier à l'*esprit*, elle communie au corps, aux sensations de sa maîtresse. L'image, quoique teintée d'ironie envers la servante, n'en exprime pas moins l'authenticité et la force de son affection.

L'esprit de communion affectueux de Félicité se heurte aux normes sociales qui contrarient la solidarité féminine de la maison Aubain. « Virginie n'avait plus l'âge d'être tutoyée, ce qui mettait une gêne, une barrière entre elles. »¹¹⁶ C'est encore une fois la construction de la phrase qui suggère que cette barrière provient de l'institution délibérée du vouvoiement et non le vouvoiement qui découlerait d'une barrière naturelle. La barrière est une construction. Félicité, le cœur simple, incarne un principe de désordre social dans la maison puisqu'elle se montre incapable de respecter les hiérarchies sociales, qu'elle ne comprend pas. Seule son affection lui fait respecter la famille Aubain, mais elle considère sa propre famille sur un pied d'égalité avec celle de ses maîtres. Ainsi lorsque M^{me} Aubain attend une lettre de Virginie :

Sa mère exigeait du couvent une correspondance réglée. Un matin que le facteur n'était pas venu, elle s'impatienta ; et elle marchait dans la salle, de son fauteuil à la fenêtre. C'était vraiment extraordinaire ! depuis quatre jours, pas de nouvelles !

Pour qu'elle se consolât par son exemple, Félicité lui dit :

— « Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu !... »

— « De qui donc ?... »

La servante répliqua doucement :

— « Mais... de mon neveu ! »

— « Ah ! votre neveu ! » Et, haussant les épaules, M^{me} Aubain reprit sa promenade, ce qui voulait dire : « Je n'y pensais pas !... Au surplus, je m'en moque ! un mousse, un gueux, belle affaire !... tandis que ma fille... Songez donc !... »

Félicité, bien que nourrie dans la rudesse, fut indignée contre Madame, puis oublia.¹¹⁷

C'est le narrateur qui interprète la course de M^{me} Aubain comme la manifestation d'un discours de distinction ontologique entre les classes sociales – principe que la maîtresse incarne au sein du foyer. C'est également lui qui souligne que Félicité a été élevée « dans la rudesse » : quoique vague et allusive, la mention relève d'un souci social qui explicite l'ensemble du dialogue, opposant une forme d'égalitarisme communautaire de Félicité à la rudesse légitimiste de M^{me} Aubain.

La rudesse et la froideur de la maîtresse ne confinent pas néanmoins à l'exploitation. Ce sont plutôt les parents de Félicité qui l'exploitent, en particulier sa sœur et son beau-frère : « évidemment ils l'exploitaient »¹¹⁸ peut apparaître comme un discours indirect libre de M^{me}

¹¹⁶ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre II, p. 52.

¹¹⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 56.

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 43.

Aubain qui craint que la naïveté de sa servante ne lui nuise. Mais le texte donne raison à ce soupçon apparemment infondé :

Pour « se dissiper », elle demanda la permission de recevoir son neveu Victor.

Il arrivait le dimanche après la messe, les joues roses, la poitrine nue, et sentant l'odeur de la campagne qu'il avait traversée. Tout de suite, elle dressait son couvert. Ils déjeunaient l'un en face de l'autre ; et, mangeant elle-même le moins possible pour épargner la dépense, elle le bourrait tellement de nourriture qu'il finissait par s'endormir. Au premier coup des vêpres, elle le réveillait, brossait son pantalon, nouait sa cravate, et se rendait à l'église, appuyée sur son bras dans un orgueil maternel.

Ses parents le chargeaient toujours d'en tirer quelque chose, soit un paquet de cassonade, du savon, de l'eau-de-vie, parfois même de l'argent. Il apportait ses nippes à raccommoder ; et elle acceptait cette besogne, heureuse d'une occasion qui le forçait à revenir.¹¹⁹

Le passage mêle tous les aspects de l'exploitation : le travail gratuit de Félicité, détaillé dans l'énumération des gestes ; les privations qu'elle s'inflige ; et le double jeu du neveu. L'exploitation annoncée plus haut est rendue explicite par cette scène itérative. Elle est cependant nuancée par le bon vouloir de la servante, qui se prête par affection débordante à cette relation inégalitaire. Il n'en reste pas moins que l'intention nuisible et la prédation émanent bien davantage de l'esprit canaille du neveu matelot que de la maîtresse rigide : là où l'écart social entre la famille Aubain et Félicité se mêlait de solidarité, seule la famille de la servante se comporte à son égard comme de véritables exploités.

C/ L'oppression des pairs

Ce paradoxe de l'exploitation par les pairs revient si souvent dans le roman de la servante qu'il en devient un lieu commun. Il dit l'exploitation subie par la servante et occulte à la fois le lien entre cette exploitation et le rapport de classe qui la lie à ses employeurs. Dans *Geneviève*, la méritante domestique a sacrifié sa vie aux inconséquences de sa jeune sœur Josette. *Germinie Lacerteux*, qui se présente comme un récit plus documenté et moins rhétorique que *Geneviève*, reconduit ce schéma : alors que M^{lle} de Varandeuil offre à sa servante une affection que sa vigueur et sa rigueur ne rendent pas moins authentique, c'est la crémière et son fils, les Jupillon, qui exploitent Germinie. Madame Jupillon est d'ailleurs une ancienne domestique : « On disait dans le quartier qu'elle s'était établie avec l'argent d'un vieux monsieur qu'elle avait servi jusqu'à sa mort dans son pays, près de Langres ; car il se trouvait qu'elle était payse de Germinie (...). »¹²⁰

¹¹⁹ *Ibid.*, chapitre III, p. 51-52.

¹²⁰ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 103.

Socialement et géographiquement, Madame Jupillon et Germinie appartiennent donc au même monde : « Tout, à la longue, la liait là. Son intimité avec la crémère se resserrait par tous les liens mystérieux des amitiés de femmes du peuple »¹²¹, et ce mystère suffit à justifier le rapprochement des deux femmes. Par dévouement, par affection et par fascination pour celle qui s'élève au-dessus de sa condition, Germinie se met délibérément à son service. « Au bout de quelques mois, la vie, toute la vie de Germinie appartient à la crémère. Le service de mademoiselle n'était guère assujettissant et lui prenait bien peu de temps. »¹²² La mention de la sujétion renvoie directement à la question de la survivance du service comme pratique d'Ancien régime : la vassalité qui lie la servante à une aristocrate bienveillante lui est bénéfique, alors que celle que guide son attraction irrationnelle vers une commerçante arriviste lui sera fatale. Faut-il y lire, comme le suggère Nadine Satiat, « un portrait décentré de la Société du Second Empire » ?¹²³ Il est certain que les Goncourt puisent dans leur préjugé nobiliaire et misogynne lorsqu'ils comblent Madame Jupillon de toute la cupidité, de toute la malhonnêteté et de toute la cruauté envers les faibles qu'attribue alors leur milieu aux petits commerçants. Il n'en reste pas moins que cette sujétion volontaire de Germinie prophétise sa chute et son amour désastreux pour le fils Jupillon. Ce n'est donc pas le service qui est fatal à la servante, c'est de servir la mauvaise maîtresse. Les Goncourt redoublent leur réticence envers la question des rapports de classe en détournant, au sujet même de la servante, la question de l'exploitation : celle-ci n'a pas lieu entre les classes, mais entre petites gens de basse moralité. La condamnation des exploiteurs, les Jupillon, relève davantage de la morale que de l'économie politique.

Un autre personnage nuisible à Germinie apparaît d'ailleurs en Adèle, la bonne vicieuse de la voisine, qui lui ment, lui offre à boire, et lui rapporte les rumeurs malveillantes du quartier. Les bonnes sont des louves pour les bonnes, tandis que M^{lle} de Varandeuil incarne un repère moral inébranlable dans le roman.

De la même manière, la fin du roman élude la question du travail comme partie prenante de la destruction de Germinie en s'en prenant à Paris, icône abstraite qui puise dans les dénonciations courantes de la moderne Babylone :

Ô Paris ! tu es le cœur du monde, tu es la grande ville humaine, la grande ville charitable et fraternelle ! Tu as des douceurs d'esprit, de vieilles miséricordes de mœurs, des spectacles qui font l'aumône ! Le pauvre est ton citoyen comme le riche. Tes églises parlent de Jésus-Christ ; tes lois parlent d'égalité ; tes journaux parlent de progrès ; tous tes gouvernements parlent du peuple ; et voilà où tu jettes ceux qui meurent à te servir, ceux qui se tuent à créer ton luxe, ceux qui périssent du mal de tes industries, ceux qui ont sué leur vie à

¹²¹ *Ibid.*, p. 104.

¹²² *Ibid.*, chapitre XI, p. 112.

¹²³ Nadine Satiat, préface à *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 47.

travailler pour toi, à te donner ton bien-être, tes plaisirs, tes splendeurs, ceux qui ont fait ton animation, ton bruit, ceux qui ont mis la chaîne de leurs existences dans ta durée de capitale, ceux qui ont été la foule de tes rues et le peuple de ta grandeur !¹²⁴

La stratégie allégorique crée ici un second paravent qui évite aux Goncourt d'établir une culpabilité politique nette. En s'en prenant à « Paris » et à l'hypocrisie de son discours social, ils évitent de mentionner ses élites, et généralisent le cas de Germinie au monde du travail. Le roman offre donc deux stratégies aux Goncourt pour échapper à un discours radical pourtant largement suggéré sur le rapport de classe comme rapport d'exploitation : d'une part, il construit le récit singulier d'une bonne particulière exploitée non par sa maîtresse mais par une commerçante, de même extraction sociale que sa victime ; et d'autre part, il puise dans la ressource d'une péroraison à valeur très générale, qui reconnaît bien une figure de prédation abstraite et un peuple nombreux de victimes, mais trop à distance des faits singuliers pour avoir une valeur de réquisitoire social.

Si le roman moderne parle donc du métier de servante comme d'une position difficile, le discours qui en émane attribue régulièrement les souffrances endurées à d'autres personnages populaires ou de bonnes. Cela peut provenir soit de l'infusion d'un préjugé aristocratique favorable aux classes dominantes et selon lequel la bonne hiérarchie protège les faibles, soit d'un regard qui prétend au contraire s'abstraire de toute idéalisation et revendique une lucidité sur la brutalité des classes populaires elles-mêmes. C'est pourquoi les domestiques de *Pot-Bouille* sont aussi les bourreaux de leurs congénères : « Toutes, la face levée, interpellaient violemment Adèle, qui était leur souffre-douleur, la bête sale et gauche sur laquelle la maison entière tapait. »¹²⁵ Si l'ensemble du roman étudie la stratification sociale, le martyrologe d'Adèle, lui, ne distingue pas entre les classes pour définir ses bourreaux. La distinction passe davantage entre les femmes et les hommes, les unes, comme Mme Jossierand ou les autres bonnes, l'insultant, tandis que les autres la poursuivent de leurs ardeurs :

Ce n'était donc pas assez de ne jamais manger à sa faim, d'être le souillon sale et gauche sur lequel la maison entière tapait : il fallait que les maîtres lui fissent un enfant ! Ah ! les salauds ! Elle n'aurait pu dire seulement si c'était du jeune ou du vieux, car le vieux l'avait encore assommée, après le mardi gras.¹²⁶

Les persécutions sexuelles des maîtres sont mises sur le même plan que les insultes des consœurs ou les exigences des maîtresses : victime absolue, le personnage d'Adèle réunit les classes dans

¹²⁴ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre LXX, p. 260-261.

¹²⁵ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 136.

¹²⁶ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 422.

un même rôle oppresseur, sans distinguer spécifiquement la relation salariée comme une relation d'exploitation.

Le seizième chapitre du *Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau s'intéresse également aux relations d'oppression entre domestiques. Dernier chapitre rédigé dans la continuité du journal avant l'épilogue dans lequel Célestine, devenue patronne de café, se plaint de ses propres domestiques, il prépare ce retournement final en revenant sur le discours de classe jusqu'alors largement mobilisé par la diariste contre ses maîtres. Le cynisme et la cruauté s'incarnent dans un personnage de valet, William, embauché dans la même maison que Célestine et qui l'a choisie pour maîtresse. William affiche son amitié avec le jockey Edgar, et affirme son mépris des domestiques aussi ouvertement que plusieurs des maîtres de Célestine :

— Pourquoi ne l'amènes-tu pas dîner, que je le voie, ton fameux Edgar ?... demandai-je un jour.

William fut scandalisé de cette idée... et il affirma, avec hauteur :

— Ah ! ça !... est-ce que tu t'imagines qu'Edgar voudrait dîner avec de simples domestiques ?¹²⁷

William convoque plusieurs réflexions sur la nature de l'oppression que subit Célestine. Son mépris explicite des domestiques montre une haine de soi qui confine au pathétique, tandis que sa cruauté envers Célestine manifeste le peu de solidarité que la femme de chambre peut rencontrer au sein de son propre milieu. William, l'amant de Célestine, incarne particulièrement la situation d'opprimé oppresseur, notamment en ne se privant pas de lui manquer de respect, par exemple lorsqu'il la quitte : « Quand nous nous sommes mis ensemble, je ne t'ai rien promis... Tu ne m'as rien promis non plus... On se rencontre... on se colle, c'est bien... On se quitte... on se décolle... c'est bien aussi. La vie est la vie... »¹²⁸ William la malmène en tant qu'homme, mais s'avère plus soumis que Célestine à ses patrons. Le chapitre multiplie les personnages de domestiques exploitant la misère de leurs comparses, comme la cuisinière qui abuse sexuellement du jeune fils des concierges contre quelques repas. Il contribue ainsi à perturber l'univocité du discours de classe insufflé par l'anarchiste Mirbeau, et en même temps le légitime par la concession : en refusant d'absoudre les classes dominées de tout vice, non seulement il prépare narrativement le retournement final de Célestine, mais il tire également la leçon du naturalisme et de son rapport à la fois fasciné et dégoûté aux classes populaires et à la canaille. La réécriture du lieu commun par Mirbeau étend le constat de « société finissante » de

¹²⁷ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVI, p. 402.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 426.

Pot-Bonille aux classes populaires, au lieu de dédouaner la bourgeoisie de son rôle dans l'exploitation du travail.

Loin du roman social, qui reprend l'idéalisation des classes laborieuses, et du roman réactionnaire, qui cherche à les réprimer,¹²⁹ perdure donc un discours qui sans chercher à condamner les servantes les montre comme les victimes de leur milieu et du manque de moralité plus que de leur position de subordination par rapport à leurs maîtres. Or cette mise en cause de la relation de subordination comme relation d'oppression va jusqu'à former un second lieu commun paradoxal : celui de l'oppression des maîtres par leur bonne.

III Le Tyran timide

Le titre du petit ouvrage de Jean Borie paru en 1973, *Le Tyran timide. Le Naturalisme de la femme au XIX^e siècle*¹³⁰, annonce une thèse décisive : les romanciers, thuriféraires du « discours célibataire »¹³¹ qui exotise la femme, en font une allégorie de la Nature, c'est-à-dire un objet fragile et tyrannique par sa fragilité même, gouverné par des passions à la fois irrationnelles et irrépessibles. Si Jean Borie s'appuie particulièrement sur Michelet, Vigny et Zola, son regard perçoit le discours compassionnel ou misérabiliste comme l'expression détournée d'une terreur et d'une angoisse. Il ne serait ainsi que le revers d'un discours répressif. La notion de tyrannie timide éclaire les situations paradoxales mais récurrentes de domination de la domestique, à la fois femme et issue des classes populaires, donc à double titre renvoyée à la Nature. Si Jean Borie détaille au sein de la tyrannie des situations de parasitisme, il semble que la domestique apparaisse également comme un despote voire un vampire, images qui traduisent une terreur à son égard.

A/ De l'impertinence à la tyrannie

Il faut remarquer d'emblée ce que la tyrannie de la bonne doit à l'héritage comique de la figure. Dans *Une servante d'autrefois* de Zulma Carraud, roman le plus marqué par l'héritage du

¹²⁹ *Donatienne* de René Bazin (1903) met ainsi en garde les jeunes domestiques contre les risques de perversion par leurs semblables à Paris.

¹³⁰ Jean Borie, *Le Tyran timide. Le Naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Klincksieck, 1973.

¹³¹ *Ibid.*, chapitre I « Le discours célibataire », p. 15-37.

type,¹³² la bonne Fanchette ne cesse de répondre et de contester l'autorité de ses maîtres, pour leur plus grand bien :

— Te tairas-tu, cria le chanoine exaspéré ! ne sommes-nous donc plus les maîtres ici !

— Les maîtres tant que vous voudrez ! mais ça ne m'empêchera pas de vous répéter qu'un jour vous pourrez bien vous mordre les doigts de ce que vous allez faire là ; c'est moi, Fanchette Madoré qui vous le dis, souvenez-vous-en !

Et elle quitta la salle.¹³³

Le récit valide par la suite les imprécations de Fanchette, ses maîtres se mordront les doigts de leur décision. Ce rôle de prophétesse donne au personnage un pouvoir supplémentaire, un crédit auprès des jeunes lectrices, une maîtrise sur le déroulement des événements dans le foyer – dont elle est d'ailleurs le seul membre pérenne d'un bout à l'autre du roman. C'est ce qu'exprime le vocabulaire du pouvoir, jusqu'à la remise en cause de qui est le maître dans la maison. La méchante marâtre s'en rend bien compte :

Elle ne tarda pas à comprendre que Fanchette était une puissance dans la maison et elle mit tout en œuvre pour la circonvenir ; mais la servante pouvait-elle jamais aimer la remplaçante de sa chère mignonne ? Elle se tint donc sur la réserve sans sortir des bornes du respect.¹³⁴

Les termes dans lesquels sont exprimés les rapports de pouvoir sont éclairants : être une « puissance dans la maison » constitue une attitude subversive de la part de la servante ; or, si celle-ci dissimule son jeu et conserve le « respect » dû formellement à sa maîtresse, le roman ménager suggère également que la meilleure servante est celle qui sait se soustraire subtilement à la mauvaise autorité. Zulma Carraud décrit ainsi au cœur même de l'idéalisation de la servante le renversement du rapport de force, notamment lorsque Fanchette finit par déjouer les plans de la marâtre : « M^{me} Clot se sentant à la merci de sa servante, lui lança un coup d'œil de vipère en lui vouant intérieurement une haine implacable. »¹³⁵ La mention de « la merci » suggère un rapport particulièrement violent, d'autant que l'animalisation de la maîtresse et sa haine achèvent de dévoiler en elle un simulacre diabolique de la bonne maîtresse de maison, en même temps qu'elles héroïsent la servante. L'ancrage du personnage de Fanchette dans le type moliéresque et comique comporte une prescription morale tout à fait sérieuse à l'égard de la bonne vertueuse : celle d'une tyrannie légitime lorsqu'elle est celle de la vertu et de la fidélité familiale.

¹³² Voir chapitre 3.

¹³³ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 120.

Si Zulma Carraud n'exploite pas davantage ce paradoxe de la fidélité tyrannique, la question se posera plus radicalement dans le roman réaliste.

D'autres récits contemporains exploitent le stéréotype du domestique fourbe et de la servante répondeuse de manière comique, comme *Le Camp des bourgeois*, recueil de récits et de saynètes d'Étienne Baudry illustré par Gustave Courbet et publié en 1868.¹³⁶ Revisitant le stéréotype à l'âge industriel, ces récits tendent à accréditer l'idée de l'aisance et de la vie facile des employées de maison, par comparaison avec les autres ouvriers mais également avec les bourgeois. Le recueil pose directement la question de la pertinence du service domestique dans une société démocratique. « La bourgeoisie, en abolissant le principe du droit divin, s'est-elle doutée qu'elle détruisait en même temps le *principe de la domesticité* ? »¹³⁷ demande un personnage. La question, présentée sur le mode de l'outrance, révèle un souci plus sérieux qu'il n'y paraît. La conséquence est logique, quelques pages plus loin : « Et le valet disait : "Puisque entre mon maître et moi il n'y a plus d'autre distinction que celle de la fortune, je n'aurai plus pour lui d'autre considération que celle que lui vaut son argent." »¹³⁸ La saillie, inscrite dans un portrait burlesque du valet hérité de la tradition comique, souligne néanmoins le potentiel à la fois comique et menaçant de la dissolution des ordres : l'arrogance du valet y trouve une nouvelle justification, et s'illustre immédiatement dans toute une série de saynètes où les gens de maison prennent le dessus.

Le lien entre comique et menace de tyrannie domestique se trouve ainsi renouvelé par la problématique des relations de travail contractuelles. « La Sonnette de M. Berloquin » de Champfleury raconte ainsi l'histoire d'un bourgeois de Loches tyrannisé par sa servante Véronique. Le premier portrait de la jeune femme ne laisse aucun doute sur le sens de la domination :

La Véronique s'était emparée de Berloquin et le conduisait avec des lisières comme un enfant. Si on excepte les relations du monde, les soirées au dehors, les toilettes qu'exige la meilleure des femmes en possession d'un mari, Véronique était l'être le plus tyrannique qui se pût voir. M. Berloquin, qui ne goûtait pas une joie de la famille, en subissait toutes les exigences ; quoique échappant au joug du mariage, il en subissait un lourd, pénible, et inavouable dont il rougissait intérieurement. Depuis trente ans, le célibataire subissait Véronique, sans vouloir s'avouer la lourdeur de la chaîne que lui faisait porter celle qu'il pouvait appeler à double titre sa femme de charge.¹³⁹

¹³⁶ Étienne Baudry, *Le Camp des bourgeois*, Dentu, 1868.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁹ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 36.

Occultant les services rendus par Véronique à M. Berloquin, le texte la décrit comme un tyran, un « joug », une « chaîne », c'est-à-dire en des termes qui excluent toute réciprocité du contrat de travail pour caricaturer de façon satirique et carnavalesque le renversement du rapport de force et l'inversion de la virilité dans le foyer. Or ce portrait de Véronique s'appuie également sur des généralisations au sujet des servantes, qui font d'elle un être typique de sa classe et de son état :

Ces vieilles servantes ont toujours peur que des sentiments humains étouffés ne prennent le dessus, que la voix du sang ne parle même à ceux qui sont sourds. Tout parent qui arrive dans une maison qu'elles gouvernent est vu par elles d'un mauvais œil et traité en étranger. L'être le plus dur peut sentir son cœur se déridier aux caresses des enfants. Ces parents sont de nouveaux maîtres à servir. Véronique regardait la sœur de M. Berloquin comme une ennemie.¹⁴⁰

Contrairement à la Fanchette de Carraud, dont la rébellion sympathique rencontre l'approbation du narrateur, celle de Véronique prend à revers toutes les valeurs familiales partagées par le lecteur et la présente comme un fléau. La généralisation de la manipulation à laquelle se livre Véronique sur son maître laisse entendre une inquiétude quant aux pouvoirs qu'acquièrent les servantes dans le foyer :

Peu de maisons de célibataires où de tels rêves n'emplissent les cuisines. Les maîtres sont obéis au doigt, encouragés dans leurs manies ; à l'heure dite, ils trouvent le dîner cuit à point ; leurs pantoufles sont invariablement à la place consacrée ; ces attentions ne sont pas obtenues sans arrière-pensée.¹⁴¹

La phrase s'achève ici sur un glissement de sens, peut-être un lapsus, révélateur : il faut comprendre que les attentions de la domestiques sont non pas *obtenues* mais *accordées* non sans arrière-pensée, puisque c'est bien la servante qui fomente en secret sa prédation du maître par un service apparemment docile. La phrase montre ainsi une fusion de la demande et de l'offre de service, qui traduit la manière dont la domestique entre peu à peu dans l'intérêt du maître, ainsi que la façon qu'a le narrateur, tout en décrivant les intentions de la servante, de ne pas perdre de vue ce « discours célibataire » qu'a repéré Jean Borie.

Véronique et son projet de mariage sur son maître donnent lieu à une image de prédation animale : « Comme un chat patient, elle avait attendu que la souris sortît de son trou. »¹⁴² La phrase est illustrée dans le volume d'une vignette représentant la patiente attente du chat. La comparaison est éclairante : non seulement elle animalise les rapports sociaux en donnant le rôle de prédateur à l'employée, mais elle accorde en outre à la servante les traits de l'animal

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴² *Ibid.*, p. 56.

symbolisant le sexe féminin. La femme, en particulier la femme du peuple, guette la faiblesse de l'homme pour mieux l'absorber et le dévorer. L'assimilation du mariage à une dévoration, et du service à une tyrannie, relève de l'outrance burlesque et satirise les angoisses de célibataire de Berloquin. Mais la fin du conte et la résolution de l'énigme (Véronique détruisait elle-même la sonnette de la maison tous les ans) conclut l'histoire sur une note réellement angoissante : le double jeu de Véronique ne se limitait pas à son projet de mariage, commun à toutes les femmes de sa condition ; sa perversion retorse allait jusqu'au crime et excédait, comme le veut la règle de l'histoire policière, le savoir du narrateur lui-même. En ce sens, « La Sonnette de M. Berloquin » repose bien sur un stéréotype, celui de la servante tyrannique, mais le remotive en montrant cette tyrannie comme bien plus étendue que ce qu'elle n'apparaît à un observateur éclairé.

Le conte « Monsieur Tringle » du même Champfleury repose d'ailleurs sur une terreur similaire de la bonne : un célibataire souhaite se marier mais n'ose en parler à sa servante Thérèse.

Thérèse, qui gouvernait à son gré le célibataire, n'eût-elle pas alors mis tout en œuvre pour faire échouer ce projet ?

Ils sont rares, les vieux garçons qui pour échapper aux chaînes du mariage, n'ont pas leur vie prise dans des liens mille fois plus assujettissants.

Un quart d'heure en retard valait à M. Tringle des commentaires sans nombre de Thérèse sur l'événement extraordinaire qui avait fait bouillir le pot-au-feu quinze minutes de plus sur le fourneau.¹⁴³

La domination domestique de Thérèse s'exprime dans le vocabulaire politique de la sujétion, particulièrement illégitime à l'âge démocratique. Le comique farcesque pousse le carnaval jusqu'au retournement des positions de pouvoir : Thérèse enferme accidentellement son maître déguisé en diable dehors et, incapable de l'identifier, refuse de lui ouvrir alors qu'il la supplie :

— Tiens, sauvage ! s'écria la gouvernante.

Et une seconde trombe d'eau jaillit du premier étage sur la tête de M. Tringle, qui, pour échapper à ces effroyables douches, s'enfuit hors de lui, grelottant, poursuivi par les aigres malédictions de la vieille Thérèse.¹⁴⁴

Le maître rossé par sa servante rappelle Géronte battu par Scapin, et toute son ascendance chez Térence. Il s'agit néanmoins d'être expulsé de son propre foyer, qui plus est par une femme aux intentions de mariage impérieuses. Le foyer devient donc dans cette satire moderne un lieu inhospitalier du fait même de la présence de la domestique chargée de le rendre habitable. La tyrannie de la domestique provient de son désir de changer le contrat de travail en contrat de

¹⁴³ Champfleury, « Monsieur Tringle », dans *Contes choisis, op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

mariage, donc de passer du règne du travail régulé à celui du travail informel. Ce faisant, le conte satirique corrobore les reproches formulés à l'encontre des domestiques d'être *in fine* mus par des valeurs bourgeoises et cupides, tels qu'on peut les rencontrer dans la presse bourgeoise ou dans certains essais.¹⁴⁵ La tradition littéraire comique est donc mobilisée à l'appui d'un point de vue idéologique de contention et de défiance à l'égard des servantes.

B/ Du malaise à la terreur

Si le récit naturaliste revendique précisément de mettre à distance la tradition littéraire et ses types figés au profit d'une observation précise et sérieuse des mœurs contemporaines, il n'en laisse pas moins sa place à une certaine terreur du foyer et de celle qui l'incarne, la domestique. Les Goncourt remarquent ainsi à quel point le travail donne une place à la domestique qui s'assimile à une emprise sur les choses et sur les personnes. Germinie en use pour s'approcher de Jupillon :

Pour être toujours là et avoir le droit de toujours y être, pour s'incruster dans cette boutique, ne jamais quitter des yeux l'homme de son amour, le couvrir, le garder, se frotter perpétuellement à lui, elle s'était faite la domestique de la maison. Elle balayait la boutique, elle préparait la cuisine de sa mère et la pâtée des chiens. Elle servait le fils ; elle faisait son lit, elle brossait ses habits, elle cirait ses chaussures, heureuse et fière de toucher à ce qu'il touchait, émue de mettre la main où il mettait son corps, prête à baiser sur le cuir de ses bottes la boue qui venait de lui !¹⁴⁶

Exploitée par la crémière, Germinie est une victime volontaire, mais réciproquement le texte la dit consciente – ou persuadée – de ce que le travail lui offre comme pouvoir dans le foyer, en particulier parce que la relation n'est pas salariée.

Huysmans s'appuie sur cette difficulté à construire le foyer, et notamment à le construire sur les relations salariées. Le personnage de célibataire d'*En ménage* craint ainsi les reproches de sa bonne, Mélanie, tout comme les personnages de Champfleury, ce qui remotive la tradition comique de la lâcheté masculine face à la tyrannie féminine :

Il pensa à aller voir Cyprien, mais il se dit que cette course le retarderait trop, que Mélanie, encore indécise peut-être, commettrait à coup sûr un esclandre

¹⁴⁵ Voir par exemple *Domestiques et maîtres, à propos de quelques crimes récents ; par un magistrat*, anonyme (Prosper-Georges-Marcelin Bouniceau-Gesmon), Dentu, 1885, chapitre II, p. 80 : « Le domestique ne voit aujourd'hui qu'une chose : c'est le chiffre de ses gages (...). Ce qui affecte surtout la domesticité actuelle, c'est une soif de bien-être matériel », « Car les gens de maison ont un goût ou plutôt un penchant prononcé pour la hiérarchie des services. Ils ont une soif ardente de distinctions et d'inégalités qui n'est pas peu contradictoire avec l'esprit démocratique », p. 84.

¹⁴⁶ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 112-113.

dans la maison et, le nez en l'air, il flânôcha les mains dans ses poches, tâchant de s'intéresser aux moindres choses.¹⁴⁷

La terreur et la lâcheté d'André ajoutent au caractère médiocre du personnage et le rapprochent des figures satiriques de Champfleury. Néanmoins l'attention de Huysmans se déplace de la tradition littéraire vers la difficile conciliation de la virilité autoritaire et du contrat : le célibataire est-il servi par sa domestique comme maître ou comme employeur ? C'est ce que laissent entrevoir ses hésitations :

Il s'assit sur son séant, revêtit un gilet de tricot, à manches, qu'il mettait, le matin et le soir, pour fumer et pour lire, roula une cigarette et, les bras relevés, en anse de chaque côté de la tête, il se posa cette question :

Faut-il prévenir Mélanie que la petite viendra, ce soir, ou faut-il ne rien lui dire ?

Il ne doutait point par exemple que, dans un cas comme dans l'autre, la bonne n'allongât une mine bourrue et un nez pincé, mais ses prévisions s'arrêtaient là. – Comment prendrait-elle la chose ? – Il était très inquiet, craignant qu'elle ne jouât son va-tout et n'exprimât péremptoirement sa résolution bien arrêtée de ne servir personne autre que son maître.

Au fait, poursuivit-il mentalement, je la paie pour soigner mon intérieur de garçon, et non pour obéir à des femmes. Logiquement, si elle refuse, elle sera dans son droit. Je ne puis exiger qu'elle partage, pour trente-cinq francs, ses égards et ses coups de brosse entre Jeanne et moi.

Après cela que je la prévienne ou que je ne la prévienne pas, la situation reste la même ; le déjeuner doublé et les bottines cirées en plus, n'en existent pas moins. Ah ça mais, je deviens imbécile, se dit-il, soudain ; il n'y a pas de garçon qui ne reçoive chez lui des maîtresses et leurs bonnes se taisent. Mélanie agira comme elles.¹⁴⁸

Le passage marque une transition discrète du lieu commun de la servante autoritaire à la question du contrat, offrant une somme de services contre une rétribution. Ces réflexions soulignent à quel point le discours célibataire peine à assimiler les valeurs contractuelles au cœur du foyer, et à quel point elles y manquent d'évidence : l'angoisse du personnage face à sa bonne vient de ce qu'il ne parvient pas à l'aborder uniquement comme employée. C'est pourquoi la suite du chapitre fait assaut d'images héroï-comiques pour décrire Mélanie, images dont l'absurdité révèle la difficulté à vivre le contrat dans l'intimité. André a ainsi recours au modèle militaire :

Le tout est de résoudre s'il ne vaudrait pas mieux l'aplatir d'un coup, en lui laissant voir une femme sous les draps et l'empêcher ainsi, hébétée par les stupeurs qu'elle a toujours longues, de préparer ses moyens de défense ou bien s'il ne serait pas plus prudent de la sonder avec précaution et d'avoir ainsi le temps d'organiser pour demain la résistance si elle se montrait déterminée à engager la lutte.

Ce parti est incontestablement le plus sage, songea-t-il ; allons, je vais tâter le terrain tout à l'heure, ou plutôt non, je vais annoncer carrément cette nouvelle à Mélanie ; le bon côté de mon premier système, le choc de massue

¹⁴⁷ Huysmans, *En ménage*, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 207.

¹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre X, p. 245-246.

sera gardé et je profiterai en même temps des avantages de l'autre, j'aurai la possibilité de parer la réplique.¹⁴⁹

L'ampleur des tergiversations et le déploiement d'une stratégie militaire outrent la terreur d'André et lui donnent une ampleur héroï-comique, mais témoignent aussi du manque de modèle pour vivre la relation de subordination domestique. C'est ce manque qui engendre la terreur, et cause l'inversion de la domination. Le mécanisme se manifeste particulièrement lorsque la terreur d'André se communique à sa maîtresse Jeanne :

Ses craintes se développaient. Le concierge qui la préoccupait peu jusqu'alors, se dressa devant elle, prenant des proportions formidables ; elle le vit aux côtés de Mélanie, dans la cour, semblable à deux dogues furieux, prêts à lui sauter aux jambes.¹⁵⁰

L'animalisation et la férocité du concierge et de Mélanie sont entièrement attribuées au regard de Jeanne, à une forme de mauvaise conscience qui projette sur eux les reproches d'une société rigide. Premiers membres extérieurs au rapport des amants et en même temps premiers spectateurs, les domestiques sont d'abord perçus comme des étrangers dans le foyer et non comme des employés. La relation entre maîtres et servante ne peut donc se réduire à un pur échange désintéressé, puisqu'elle engage une confrontation de regards et de discours. Le dernier fantasme attribué à Jeanne porte la terreur à son paroxysme et la lie solidement au pouvoir de la servante :

cette Mélanie qu'elle se représentait comme un grand dragon, vieux et roide, la regardant du haut en bas, en sa qualité de femme mariée et de servante, maîtresse d'une maison, dominatrice du caractère incertain d'André.¹⁵¹

Le paradoxe de la servante dominatrice émerge donc d'une difficulté à assimiler au sein du foyer, et en lieu et place du discours aristocratique, le discours libéral du contrat et de l'échange de travail contre rémunération. Les personnages des maîtres continuent à voir dans la servante une étrangère et à penser le rapport en termes moraux. Dès lors, la présence de la domestique au sein du foyer constitue une menace paradoxale, vision qui semble contaminer les auteurs, prolixes en récits de méfaits des servantes, en portraits de bonnes tyranniques, et en scènes de catastrophes domestiques.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹⁵¹ *Idem.*

C/ Les armes de la servante

La domination de la bonne s'exprime d'abord dans le domaine symbolique, c'est-à-dire dans l'insubordination voire la domination discursive de ses maîtres. En s'appropriant le discours bourgeois et la maîtrise des signes, la servante domine ses maîtres avec leurs propres armes. C'est ce que repère Elena Real au sujet des situations de consensus entre le discours bourgeois et le discours des servantes, qui offre éventuellement à celle-ci la possibilité d'évaluer, voire de condamner ceux-là :

Même la Célestine de Mirbeau, et peut-être elle plus qu'aucune autre, juge, critique et condamne à partir des valeurs bourgeoises. Elle tient, autant que les bourgeois eux-mêmes, à la hiérarchie, et méprise les domestiques qu'elle considère inférieurs, cuisinières, bonnes à tout faire, et en général tout « domestique pas stylé et qui n'a jamais servi dans les grandes maisons ». Lorsqu'elle arrive chez les Lanlaire, elle méprise les meubles qui décorent la maison et les compare aux riches appartements parisiens, non du point de vue de la servante qui nettoie et qui astique mais du point de vue de la maîtresse bourgeoise, riche et raffinée avec laquelle elle s'identifie : « des fauteuils et des canapés ridiculement raides, sans ressorts, vermoulus et boiteux... Ce qu'ils doivent vous moudre les épaules, et vous écorcher les fesses !... Vraiment, moi qui aime tant les tentures claires, les vastes divans élastiques où l'on s'allonge voluptueusement sur des piles de coussins, et tous ces jolis meubles modernes, si luxueux, si riches et si gais, je me sens toute triste de la morne tristesse de ceux-là... Et j'ai peur de ne pouvoir jamais m'habituer à si peu de confortable, à un tel manque d'élégance, à tant de poussières anciennes et de formes mortes..... »¹⁵²

La sévérité du jugement de la servante est d'autant plus incisive qu'elle dispose des armes de la langue populaire, plus directe et plus crue. La bonne de Berthe Josserand, Rachel, ne se prive pas d'en user dans *Pot-Bonille* : elle porte sur sa maîtresse le même jugement que l'ensemble de la maison, mais, exempte de l'« éducation de poupée »¹⁵³ des filles de la bourgeoisie, elle sait l'agresser : « Grosse vache ! tu étais trop contente de m'avoir, pour faire sauver tes hommes !... Tu entends, sacré chameau ! je ne te l'envoie pas dire ! »¹⁵⁴ La servante domine donc par le verbe, dans le roman réaliste comme dans la comédie de Térence, car elle n'est pas assujettie au respect des convenances. Mais elle n'est plus comique parce qu'elle ne sait que trop bien juger la bourgeoisie à l'aune de son propre discours, là où le comique émergeait de l'incompréhension par les valets des valeurs élevées. Ce franc-parler suggérerait-il une mise en cause du souci bourgeois des apparences ? Le thème des apparences bourgeoises trompeuses est largement développé dans *Pot-Bonille*, et l'éducation des femmes mise en cause par le docteur Juillerat, ce

¹⁵² Elena Real, « Le statut de la servante dans le roman espagnol et français du XIX^e siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 149-162.

¹⁵³ Zola, *Pot-Bonille*, *op. cit.*, chapitre XVII, p. 415.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 413.

qui laisse penser que Zola fait l'éloge de cette liberté de ton. Néanmoins, en valorisant cette arme des servantes, il laisse également entendre qu'elles joueraient un jeu égal, ou du moins équilibré, avec leurs maîtres. Il leur laisse le mot conclusif du roman, jugement sans appel sur la bourgeoisie : « C'est cochon et compagnie. »¹⁵⁵

Le retournement de la domination dans l'ordre du discours permet également le retournement de la hiérarchie du travail, encouragé par la porosité des statuts de servante et de maîtresse. Il arrive que la servante donne les ordres auxquels la maîtresse obéit. Dans *Nana*, Zoé envisage de monter sa propre maison close et d'y embaucher sa maîtresse : « Et une férocité lui retroussait les lèvres, elle serait enfin « Madame », elle tiendrait à ses pieds, pour quelques louis, ces femmes dont elle rinçait les cuvettes depuis quinze ans. »¹⁵⁶ Au fantasme typiquement libéral de l'ascension sociale se mêle chez la servante un désir de revanche. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Célestine finit patronne de café, et Mirbeau insiste sur la conversion de son caractère aux cruautés bourgeoises dont elle était jusqu'alors la victime. Mais avant que Célestine ne devienne elle-même patronne, la relation ancillaire s'était déjà montrée dans le roman comme une domination réversible. Plusieurs domestiques dominent leur maître, comme Edgar :

Parfois le baron, heureux de causer avec son piqueur, apparaît. À peine si Edgar s'aperçoit de la présence de son maître. Aux interrogations, d'ailleurs timides, il répond par des mots brefs, hargneux. Jamais il ne dit : « Monsieur le baron. » C'est le baron, au contraire, qui serait tenté de dire : « Monsieur le cocher ! » Dans la crainte d'irriter Edgar, il ne reste pas longtemps, et se retire discrètement.¹⁵⁷

L'empire d'Edgar sur son maître sert la satire, démasquant l'artificialité des titres que porte le baron et dont il n'endosse pas l'autorité. Mirbeau va plus loin en plaçant ce fantasme de domination directement dans la bouche du valet William : « — Vois-tu, ma petite Célestine... il faut être plus fort que les gens qu'on sert... Tout est là... »¹⁵⁸ affirme-t-il au cours d'une leçon. « Est-ce qu'on tue la vache qui nous donne du lait, et le mouton de la laine... On trait la vache... on tond le mouton... adroitement... en douceur... »¹⁵⁹ La revendication de parasitisme dévoile un cynisme sans nuance.

Si William formule une stratégie de tyrannie douce et habile, ce discours alterne dans le roman avec l'expression de fantasmes plus violents envers les maîtres, notamment le meurtre : « je les aurais étranglés avec une joie..., une joie !... Ah ! oui... Et puis, je n'ai pas osé... »¹⁶⁰

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 440.

¹⁵⁶ Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 452.

¹⁵⁷ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVI, p. 406.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 417.

¹⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XV, p. 389-390.

Mirbeau, par ce jeu ventriloque, feint de donner voix aux serviteurs et à leurs désirs intimes et inavoués, mais dévoile simultanément le fantasme bourgeois de domestiques rêvant secrètement de meurtre et s'entendant pour les piller. Le jeu romanesque sur l'angoisse sécuritaire de la Belle Époque établit un dialogue biaisé entre d'une part une classe possédante obsédée par l'accumulation et par la menace représentée par la classe travailleuse, menace qui justifie à rebours l'urgence de l'accumulation ; et d'autre part une classe laborieuse dépossédée de la jouissance des biens, et dont la frustration prend éventuellement la forme de la haine de classe.

¹⁶¹ Présentant la voix reconstituée de la seconde à la première, Mirbeau prend le risque de confirmer l'angoisse sécuritaire qui justifie l'oppression. La subversion du roman repose davantage sur l'excitation de la tension que sur sa résolution.

La domination de classe n'est pas la seule à se voir subvertir par la position paradoxale des domestiques. La nouvelle « Sauvée » de Maupassant, parue initialement dans le *Gil Blas* du 22 décembre 1885, raconte un cas de retournement de la domination masculine par la solidarité entre maîtresse et servante. La marquise de Rennedon, personnage d'une précédente nouvelle, y raconte comment elle a choisi une domestique dans le but de séduire son mari et d'obtenir de lui le tout nouveau divorce : la loi Naquet de 1884 stipule en effet que « la femme pourra demander le divorce pour cause d'adultère de son mari, lorsqu'il aura tenu sa concubine dans la maison commune ».¹⁶² Maupassant voit dans cette innovation législative un nouveau rôle pour la servante, qui peut s'entendre avec la maîtresse de maison pour piéger l'époux en se faisant sa concubine dans la maison commune. Dans « Sauvée », la marquise de Rennedon n'embauche d'ailleurs sa servante Rose que dans ce but, et conclut avec elle un contrat :

— Oh ! oui, Madame, très sûre. Je vais allumer Monsieur dans les grands prix, de façon à le faire donner juste à l'heure que Madame voudra bien me désigner.

— Prenons cinq heures, ma bonne Rose.¹⁶³

Le dialogue mime les instructions d'une femme du monde à sa domestique, insistant sur la contractualisation de l'intime. Que celle-ci repose sur la réification de l'homme, réduit à l'état d'objet du service de Rose, n'est pas sans rappeler l'angoisse récurrente chez Maupassant de la perte de la virilité à l'âge moderne. Elle se montre ici sous un nouveau jour, celui de la monétisation de tout type de service, qui fait de la servante un personnage réellement subversif puisque chargé de renverser l'ordre social dans ses assises les plus intimes, en l'occurrence le couple et la famille. C'est cependant la servante de ville, et notamment parisienne, qui endosse

¹⁶¹ Voir Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Perrin, coll. Pour l'histoire, 2005.

¹⁶² Article 230 du Code civil de 1884.

¹⁶³ Maupassant, « Sauvée », dans *La Petite Roque*, *op. cit.*, p. 181.

chez lui ce rôle, puisque, arrachée à sa campagne d'origine, elle se perd dans les vices des maîtres et n'est plus la victime pure de l'immoralité de quelque nobliau de province. Comme dans la péroraison de *Germinie Lacerteux*, il semble que Paris soit une nouvelle Babylone corruptrice dans ces contes.

Le romanesque circule ainsi du malaise engendré par la contractualisation de l'intime au fantasme de la domination par les domestiques, puis du fantasme de domination à celui de la destruction. « Le bonheur dans le crime » relève le paradoxe qui fait de la position de femme de chambre un poste de pouvoir :

Je n'en passai pas moins sans lui donner signe de politesse, car si Louis XIV saluait les femmes de chambre dans les escaliers, ce n'étaient pas des empoisonneuses ! Femme de chambre, elle l'était encore ce jour-là, de tenue, de mise, de tablier blanc ; mais l'air heureux de la plus triomphante et despotique maîtresse avait remplacé l'impassibilité de l'esclave. Cet air-là ne l'a point quittée. Je viens de le revoir, et vous avez pu en juger. Il est plus frappant que la beauté même du visage sur lequel il resplendit.¹⁶⁴

Hauteclair, sous les traits d'Eulalie, a gagné par le crime de régir le foyer en despote, mais c'est aussi parce qu'elle avait l'ascendant sur la maison entière qu'elle a pu empoisonner sa maîtresse. Loin d'aboutir à une condamnation, ce constat inspire au docteur Torty une fascination d'ordre esthétique voire érotique.

Célestine hérite de cette fierté et de la conscience de détenir un pouvoir d'autant plus impérieux dans le foyer qu'il demeure insoupçonné. Ses rêves de violence physique alternent entre la fonction d'image d'un discours politique insufflé à cette violence, qui n'était pas chez Barbey, et la perturbation de ce discours au profit d'un imaginaire irrationnel et érotique :

Chaque mot vous méprise, chaque geste vous ravale plus bas qu'une bête... Et il ne faut rien dire ; il faut sourire et remercier, sous peine de passer pour une ingrate ou un mauvais cœur... Quelquefois, en coiffant mes maîtresses, j'ai eu l'envie folle de leur déchirer la nuque, de leur fouiller les seins avec mes ongles...¹⁶⁵

L'érotisme de Célestine mêle la violence au désir, et apporte une ambiguïté à sa violence de classe : est-elle un désir physique de ses maîtres ou un fantasme de destruction ?

¹⁶⁴ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 164.

¹⁶⁵ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre V, p. 137.

D/ La servante vampire

Mirbeau répond à l'entrecroisement de la revendication politique et du fantasme de la domination interne et discrète des domestiques par l'image de la servante vampire. Cette image centrale du texte apparaît au sujet de la servante du voisin, Rose. Servante dominatrice de son maître célibataire à la manière d'une Véronique de Champfleury, Rose initie Célestine à son arrivée au Prieuré à certains secrets de la famille Lanlaire. Le quatorzième chapitre s'ouvre sur cette nouvelle : « Rose est morte. Décidément le malheur est sur la maison du capitaine. Pauvre capitaine !... Son furet mort... Bourbaki mort... et voilà le tour de Rose ! »¹⁶⁶ La dérision repose dans l'assimilation de la mort de Rose à celle de l'animal de compagnie du capitaine – d'ailleurs provoquée par Célestine. Rose serait-elle un animal de compagnie ? La narratrice-reporter enquête en approchant le capitaine pour connaître ses sentiments. « Décidément, il n'est pas ému du tout. »¹⁶⁷ L'indifférence du capitaine le montre à la fois comme un monstre moral, et livre un point de vue d'employeur cynique sur son employée : « Bah ! dit-il, après un petit silence... tout se remplace... »¹⁶⁸ Célestine le pousse à dévoiler ses reproches à l'égard de Rose, qui portent justement sur le renversement de la domination :

— D'ailleurs, m'était-elle si dévouée ?... Tenez, j'aime mieux vous le dire ; j'en avais assez de Rose... Ma foi, oui !... Depuis que nous avons pris un petit garçon pour aider... elle ne fichait plus rien dans la maison... et tout y allait très mal... très mal... Je ne pouvais même plus manger un œuf à la coque cuit à mon goût... Et les scènes du matin au soir, à propos de rien !... Dès que je dépensais dix sous, c'étaient des cris... des reproches... Et lorsque je causais avec vous, comme aujourd'hui... eh bien, c'en étaient des histoires... car elle était jalouse, jalouse... Ah ! non... Elle vous traitait, fallait entendre ça !... Ah ! non, non... Enfin, je n'étais plus chez moi, foutre !¹⁶⁹

Le modèle conjugal du conflit entre le capitaine et Rose rappelle les contes comiques de Champfleury, tandis que l'anti-éloge funèbre s'ancre dans le processus d'inversion cynique propre au capitaine. Réparaît également un des reproches les plus courants adressés aux servantes romanesques : celui de ne plus être chez soi, présent dans le « Ne sommes-nous plus les maîtres ? » d'*Une servante d'autrefois*¹⁷⁰ comme dans « Je n'ai pas envie d'être la bonne de tes mioches !... » de *Germinie Lacerteux*.¹⁷¹ Symbole de possession, la servante incarne simultanément le risque de la dépossession, au point que le capitaine décrive Rose comme un véritable parasite :

¹⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 321.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 323.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷¹ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre V, p. 95.

Vous ne savez pas, vous... vous ne savez rien... Elle n'allait pas vous raconter toutes les scènes qu'elle me faisait... sa tyrannie... sa jalousie... son égoïsme. Rien ne m'appartenait plus ici... tout était à elle, chez moi... Ainsi, vous ne le croiriez pas ? Mon fauteuil Voltaire... je ne l'avais plus... plus jamais. C'est elle qui le prenait tout le temps... Elle prenait tout, du reste...¹⁷²

La cruauté du capitaine souligne la distinction difficile entre habiter la maison et posséder la maison. Les servantes, chargées d'y vivre et de l'entretenir, ne risque-t-elles pas de la posséder davantage que les maîtres, notamment les maîtres célibataires comme le capitaine ?

C'est au sujet d'un autre célibataire que *Le Journal d'une femme de chambre* revient sur la question de l'appropriation et de la domination jusqu'à la consommation du maître lui-même, dans le septième chapitre. Célestine y raconte comment elle fut embauchée pour servir un jeune maître, M. Georges, gravement malade des poumons. Célestine n'est pas recrutée pour son travail, mais pour sa personne :

Dans son état, voyez-vous, plus que des bains de mer, peut-être, il a besoin de ne rester jamais seul, d'avoir, sans cesse, auprès de lui, un joli visage, un rire frais et jeune... quelque chose qui éloigne de son esprit l'idée de la mort, quelque'un qui lui donne confiance en la vie... Voulez-vous ?...¹⁷³

Le service à la personne de Célestine devient ici plus qu'ailleurs un service de sa personne, puisqu'à la location de sa seule présence elle ajoute sa lucidité et sa perspicacité : « Il semblait que ce ne fût pas de la maladie, que ce ne fût pas de la mort qu'il mourait, mais de l'excès de vie, de la fièvre de vie qui était en lui et qui rongait ses organes, desséchait sa chair... »¹⁷⁴ M. Georges se présente d'emblée comme un être de l'avoir, de la possession et de l'excès, et non du manque. La relation de Célestine à ce maître peut être lue selon ce prisme : le maître souffre de son excès de vie, mal auquel la personne de Célestine vient remédier en retranchant un peu de cette vie. « De fait au bout de quinze jours, M. Georges se trouva beaucoup mieux »,¹⁷⁵ Célestine lui rendant la santé en le privant de vie. Les signes de l'inversion se multiplient lorsque Célestine précise que « c'était, en quelque sorte, une résurrection »¹⁷⁶ : l'excès de vie était comme la mort, et Célestine le ressuscite en l'en privant.

Lorsque Célestine couche avec M. Georges, ils échangent la mort : « je sentis son haleine chaude... qui m'apportait une odeur fade... quelque chose comme un encens de la mort... »¹⁷⁷ La question de la contagion se pose : « Tu crains d'empoisonner ta bouche aux poisons de la

¹⁷² Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XIV, p. 324.

¹⁷³ *Ibid.*, chapitre VII, p. 168.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 178.

mienne... et de gagner mon mal »¹⁷⁸, lui dit son maître. Elle interroge d'autant plus que la maladie de Georges est apparue plus haut comme une métaphore de l'opulence dans laquelle il vit : le maître communique-t-il son opulence à sa servante ? L'échange de la vie contre la mort marque à la fois le sacrifice de la femme de chambre et le salut du maître : « puisque ton baiser qui est la vie pour moi... tu t'imagines que ce serait peut-être, pour toi, la mort... »¹⁷⁹ Ici la médiation de la maladie peut aussi être comprise comme une représentation particulièrement directe du rapport de classe : la femme de chambre donne sa vie au maître, pour le sauver. Célestine accepte l'échange avec enthousiasme et zèle : « il me semblait que ma langue pénétrât dans les plaies profondes de sa poitrine, pour y lécher, pour y boire, pour en ramener tout le sang empoisonné et tout le pus mortel. »¹⁸⁰ La complaisance du texte dans l'horrible donne un aspect sadien au sacrifice de Célestine, et érotise ce rapport de travail qui est également une cure. Elle montre le geste de Célestine comme particulièrement proche d'un nettoyage, donc du ménage, et ne perd jamais le lien avec l'aspect professionnel des relations entre le maître et la servante. Mais ce nettoyage procède simultanément du vampirisme puisque Célestine boit le sang, toxique, de son maître.

La *femme de chambre* laisse entendre, comme dans « Yvette » de Maupassant, le double sens de cette chambre qui est à la fois le lieu du travail et le lieu du plaisir. S'ajoute ici le lit de douleur du patient M. Georges, qui fait de Célestine une *femme de chambre* à plus d'un titre, plurivocité particulièrement exploitée par le roman. Lorsque Célestine parle au sujet de cet échange d'« un acte de piété fervente, désintéressée et très pure »,¹⁸¹ la provocation blasphématoire saute aux yeux, mais il faut rappeler que le désintéressement est aussi une des valeurs exigées des domestiques.¹⁸² L'image choisie par Mirbeau met ainsi en évidence non seulement la crudité du rapport de classe, l'étendue du sacrifice exigé, mais également son caractère pervers et sa violence. C'est d'ailleurs M. Georges qui initie Célestine au goût pour le crime : « Je ne vois plus que lui... je ne pense plus qu'à lui... et je me laisse mener par lui, docile et terrible... jusqu'au crime !... »¹⁸³ La scène érotique et sadienne qui lie le maître à sa femme de chambre dans la communion morbide n'exclut jamais les termes de la soumission professionnelle, et notamment la mention de la docilité de Célestine, en même temps que cette conversion de Célestine au crime annonce son destin et la fin du roman – « jusqu'au crime !... » étant également les derniers mots du dernier chapitre.¹⁸⁴

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Voir chapitres 4 et 6.

¹⁸³ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 182.

¹⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 452.

La relation des amants prend un tour plus criminel encore lorsque Célestine découvre que leurs rapports physiques tuent petit à petit M. Georges, alors que son affection le ravivait jusqu'alors. À partir de ce moment, Célestine s'ingénie à ne plus penser leur rapport en termes d'échange, mais à associer sa vie à celle de son maître : « Sachant que je tuais Georges, je m'acharnais à me tuer, moi aussi, dans le même bonheur et dans le même mal... Délibérément, je sacrifiais sa vie et la mienne... »¹⁸⁵. L'initiative destructrice revient entièrement à Célestine, force vivante capable de donner la mort. Mirbeau puise ici dans le répertoire sataniste en érotisant la figure de Célestine comme celle d'un ange exterminateur :

Une fois qu'il toussait, pris, dans mes bras, d'une crise plus violente que de coutume, je vis mousser à ses lèvres un gros, immonde crachat sanguinolent.

— Donne... donne... donne !

Et j'avalai le crachat, avec une avidité meurtrière, comme j'eusse fait d'un cordial de vie...

Monsieur Georges ne tarda pas à dépérir.¹⁸⁶

Célestine, de servante et maîtresse, se fait assassine de son maître.¹⁸⁷ La succion du sang évoque l'image contemporaine du vampire, dont elle concentre trois caractéristiques : comme le vampire, Célestine est érotisée, elle prélève la vie de son maître pour mieux s'en nourrir puisqu'elle n'en meurt pas, et elle associe par cet échange son destin à celui de sa victime.¹⁸⁸ La scène confond alors entièrement l'émission érotique et celle du sang, la vie et la maladie : « Et de sa bouche renversée jaillit un cri de détresse... puis un flot de sang chaud qui m'éclaboussa tout le visage. »¹⁸⁹ Georges mort, Célestine tente de le ressusciter comme elle l'a fait plus tôt, en un cri qui évoque l'invocation par laquelle le Christ arrache Lazare au tombeau : « Georges !... Georges !... Georges !... »¹⁹⁰ Cette triple invocation, trois fois scandée dans la page, reste sans effet, et Célestine constate elle-même « [son] œuvre de destruction. »¹⁹¹ Femme fatale vampirique, Célestine prend l'image d'un simulacre diabolique du Christ, d'un Antéchrist apportant non la rédemption mais la mort – rappelant ainsi le modèle du *Diable boiteux* réclamé par Barbey d'Aurevilly pour de véritables *Mémoires d'une femme de chambre*.

La polysémie de ce long chapitre en forme de nouvelle se prête à des commentaires multiples, au sein desquels l'interprétation en termes de rapports de classe n'a été que peu abordée. En effet, Célestine se trouve ici au cœur d'une relation de domination qu'elle renverse

¹⁸⁵ *Ibid.*, chapitre VII, p. 184.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ Voir Lucía Campanella, « La femme fatale en tablier : étude d'une métamorphose chez Barbey d'Aurevilly et Octave Mirbeau », *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2016, p. 137-142.

¹⁸⁸ Voir Antonio Dominguez Leiva (dir.), *Érotique du vampire*, Pop en stock, 2012.

¹⁸⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 189.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹¹ *Idem.*

par obéissance et par pulsion érotique, sans sortir des limites de son service. Sa relation à M. Georges illustre le fantasme de consommation des femmes qui se retourne en destruction : l'image de la femme fatale fonctionne, et s'applique d'autant mieux aux femmes des classes populaires que celles-ci sont doublement fantasmées comme des forces incontrôlables, guidées par leurs instincts naturels voire érotiques de prédation et de consommation de la bourgeoisie perçue comme un homme célibataire. Enfin le désir de Célestine d'associer son destin à celui de son maître et amant, et de mourir avec lui, n'est pas exaucé : la contagion tant redoutée puis désirée n'a pas lieu, comme si les deux personnages appartenaient à des espèces différentes.

Le geste destructeur de Célestine rappelle d'autres destructions menées par les bonnes : l'assassinat de Delphine de Cantor par Hauteclaira Stassin dans « Le Bonheur dans le crime », ou l'incendie des travaux du Docteur Pascal par sa bonne Martine.¹⁹² De la même manière, le meurtre vampirique de M. Georges s'offre également à une lecture au prisme des qualifications professionnelles de la femme de chambre, chargée de nettoyer, de purger, et éventuellement de détruire. Sa relation à M. Georges malade peut donc aussi se lire comme une purgation : en suçant le crachat sanguinolent, Célestine le débarrasse de sa maladie au point de le tuer. L'assassinat du maître est un nettoyage et une cure. De même, les priver de leur argent constitue une forme de ménage social. Aussi sale qu'ait pu sembler le geste de Célestine, il correspond également à une suppression de la saleté physique et morale de la bourgeoisie.¹⁹³

Célestine, entre l'ange exterminateur et l'Antéchrist, apporte la damnation ; sa fascination pour le jardinier Joseph vient d'ailleurs de son caractère diabolique. Intriguée par lui, Célestine remarque : « Je crois que cet homme est le diable... »¹⁹⁴ et parle à son sujet d'une « invisibilité diabolique »¹⁹⁵. C'est en tant que tel qu'il attire Célestine, convertie au crime par M. Georges et convaincue que Joseph est le violeur et l'assassin de la petite Claire :

Il n'y a plus à douter. Joseph doit être une immense canaille. Et cette opinion que j'ai de sa personne morale, au lieu de m'éloigner de lui, loin de mettre entre nous de l'horreur, fait, non pas que je l'aime peut-être, mais qu'il m'intéresse énormément.¹⁹⁶

Dans « La Petite Roque » de Maupassant, c'était le maire, c'est-à-dire le notable, le coupable, dissimulant le crime sous les dehors de la respectabilité bourgeoise. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, la rupture consommée avec cette intention d'élucidation sociale se marque dans le retour d'une enquête similaire : la bourgeoisie n'est plus l'unique coupable ici, et ses crimes sont

¹⁹² Voir chapitre 4.

¹⁹³ Sur l'analogie entre saleté physique et saleté morale dans *Le Journal d'une femme de chambre*, voir chapitre 6.

¹⁹⁴ *Ibid.*, chapitre IX, p. 218.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 224.

bien ténus à côté de ceux qui la rongent de l'intérieur, par esprit de vengeance. Joseph viole, tue et cambriole ses maîtres avec une telle discrétion qu'il passe inaperçu. Ce diable vengeur attire Célestine, qui devient sa complice après avoir semé le trouble et la mort chez ses maîtres.

Le Journal d'une femme de chambre fabrique ainsi une image emblématique de la femme fatale et vampirique qui, dans l'exercice même de ses fonctions, dévore son maître et mène la bourgeoisie à la mort. Cette image hérite d'un lieu commun fertile en ce demi-siècle doublement inquiet au sujet des femmes et des classes populaires : le récit du crime de la servante, qu'il soit excusé par sa misère ou attribué à son manque de moralité. Misérabilisme et élitisme se rejoignent ainsi dans la construction de la servante comme image d'un péril à domicile pour ses maîtres, en particulier ses maîtres célibataires.

Conclusion

L'intérêt pour la question de la domination de classe, de sa légitimité, de son caractère contractuel ou affectif, pousse donc le roman à explorer les états limites de cette répartition étanche des rôles sociaux, et en particulier la porosité des rôles de servante et de maîtresse. Cette exploration mène à l'évocation récurrente de la domination du foyer par les domestiques, voire de la menace occulte que constituent les servantes, protégées du soupçon par l'évidence de leur infériorité sociale. Romans et nouvelles semblent alors un champ d'expérimentation propice à mettre en scène un fantasme de renversement du pouvoir qui fait écho au discours sécuritaire de contention des classes populaires, particulièrement répandu sous le Second Empire mais également à la fin du siècle. Parce que ces formes observent l'individu plutôt que le groupe, elles ont tendance à aborder le destin des servantes comme unique, et séparé de leur classe – à l'exception notable de *Pot-Bouille*. Le rapport de force traverse les classes populaires, et si les servantes sont victimes, elles le sont surtout de leurs comparses dont la bourgeoisie échoue à les protéger. Ces représentations romanesques dévoilent ainsi une vision des classes laborieuses prise entre la terreur des classes dangereuses et l'idéalisation¹⁹⁷.

En effet, si la terreur suscitée par l'explosion démographique des travailleurs parisiens et leur indigence a bien été résolue aux yeux des classes possédantes par les travaux d'Haussmann, notamment en isolant les classes les unes des autres¹⁹⁸, les domestiques demeurent les seuls personnages populaires cohabitant avec les bourgeois. Ils n'en deviennent

¹⁹⁷ Voir Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Plon, 1958.

¹⁹⁸ Voir introduction historique.

que plus facilement la synecdoque, voire l'allégorie du monde du travail. Apparaît ainsi un mouvement d'idéalisation des classes populaires, au nom de leur bon sens pratique, de leur simplicité d'esprit et d'âme, et de leur vertu naturelle, proche d'un discours encore rousseauiste¹⁹⁹, et qui s'applique particulièrement aux servantes nées à la campagne comme Germinie Lacerteux, Fanchette Madoré chez Zulma Carraud, Rosalie dans *Une vie* ou *Félicité*. Et simultanément, les milieux populaires sont sentis comme proches des milieux du crime, par nécessité ou par faiblesse du sens moral : Germinie cède à la tentation, sa consœur Rosalie Prudent choisit l'infanticide dans une nouvelle éponyme de Maupassant. Quant à « Rose », du même Maupassant, elle exprime plus explicitement encore cette terreur du siècle : sous la domestique se cache un criminel en fuite... Le ménage s'offre alors comme image repoussante de la révolte ou comme celle d'une purgation morale et sociale qu'un auteur comme Mirbeau appelle de ses vœux.

¹⁹⁹ Au sujet d'une domestique de Clarens : « Celle-ci est aussi une villageoise simple et crédule, mais attentive, patiente et docile ; de sorte qu'on n'a rien oublié pour que les vices des villes ne pénétrassent point dans une maison dont les maîtres ne les ont ni ne les souffrent. » Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, IV, 10.

Chapitre 6 - Du personnage singulier au stéréotype

Le roman n'aborde pas réellement la question du travail domestique comme un problème émanant du monde du travail et de l'acclimatation dans la sphère de l'intime du salariat. Au contraire, il met en récit des fantasmes sociaux et des discours assimilant les femmes et les classes populaires à la Nature au point de peindre le surgissement d'un danger au cœur du foyer civilisé. Il résulte de la récurrence du personnage plusieurs stéréotypes, construits sur les prescriptions, les appréhensions, mais également la logique de la surface et du dévoilement. Susan Yates a montré dans son ouvrage synthétique *Maid and Mistress : Feminine Solidarity and Class Difference in Five Nineteenth-Century French Texts* que le récit de la servante au XIX^e siècle façonne principalement deux stéréotypes, la perle et la souillon, qui se présentent comme deux aspects d'un même personnage, l'un idéalisé, l'autre redouté¹. Le livre, qui couvre l'ensemble du siècle, dessine néanmoins assez brièvement ces deux figures complémentaires, dont il convient également de remarquer que le roman non seulement les façonne sur des interrogations communes, mais qu'il circule également largement entre ces deux pôles sur tout un nuancier au point de les montrer comme étrangement familiers l'un de l'autre. La perle et la souillon sont-elles deux stéréotypes antithétiques, ou le produit de deux regards différemment orientés sur une même énigme ?

Il importe de revenir sur les circonstances historiques et idéologiques de la formation de ces lieux communs, l'expansion du personnage de servante dans la presse et dans le fait-divers

¹ Susan Yates, *Maid and Mistress : Feminine Solidarity and Class Difference in Five Nineteenth-Century French Texts*, New York, P. Lang, coll. The Age of Revolution and Romanticism, 1991.

contribuant à le rendre inquiétant. Il faut également interroger l'usage programmé de ces deux personnages : à quel souci leur construction répondent-ils ? Que dévoilent-ils de la façon dont le roman peut absorber et reconstruire la question sociale ? Il semble que si la perle et la souillon s'opposent *a priori* en tous points, elles soient en réalité les deux facettes d'une difficulté commune à concilier le souci social, la démocratie libérale, et la permanence d'inégalités sociales perçues comme naturelles, conciliation que la narration révèle et dissimule d'un même geste.

I La perle : le dévouement jusqu'au sacrifice christique

Susan Yates remarque que la déploration de la perte des bons domestiques, loin de coïncider avec la perte des rapports féodaux, est courante chez Shakespeare ou Sénèque. Cette déploration n'en témoigne pas moins d'une situation de transition, ou de perte de repères, dans un monde social en mutation : « *The appeal to the figure of an ideally loyal and devoted servant is an expression of the anxiety felt by the ruling classes in the face of disruptions in the social order and traditional ways of thinking.* »² À ce titre, le personnage de la servante lorsqu'il prend le visage de la perle renseigne sur les valeurs perçues comme déclinantes à l'heure du récit ; en réactivant la déploration de la perte des bons domestiques ; il renseigne sur les interrogations sociales que le roman se propose de raconter au moment de l'expansion industrielle et de la pérennisation démocratique.

Le besoin de servir

L'archétype de la perle est minutieusement exposé chez Lamartine dans la servante de campagne qu'est Geneviève. Lorsque le narrateur la rencontre, elle est en deuil de son maître Jocelyn et il la présente comme « une âme en peine, un regard sans voir, un pas éternel sans but, une activité sans repos, une vie machinale, une mort qui vit. Telle était Geneviève. »³ La servante idéale s'avère d'emblée entièrement transitive à son maître, par qui elle se définit et sans qui sa vie n'a plus de sens. Lamartine explique ce trait de caractère et cette vertu qui lui rendent un maître indispensable :

D'ailleurs, elle avait besoin de servir quelqu'un et d'aimer celui qu'elle servait.
Tout son service n'était qu'inclination naturelle et satisfaite à obliger. Elle se

² Susan Yates, *Maid and Mistress*, *op. cit.*, p. 9. « Le recours à la figure d'une domestique dévouée à la loyauté idéale est une expression de l'anxiété ressentie par la classe dirigeante face à une rupture dans l'ordre social et dans les manières de penser traditionnelles. »

³ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre II, p. 83.

rendait heureuse elle-même en prévenant les moindres désirs de ceux auxquels son état de servante la dévouait moins encore que son cœur.⁴

Le dévouement se présente sous la plume de Lamartine dans le droit fil de l'ordre d'Ancien Régime comme la valeur populaire qui répond à l'honneur aristocratique. C'est le dévouement qui pousse Geneviève à servir, et non la nécessité de gagner sa vie. Le récit s'ancre bien dans l'idéalisation, entièrement abstraite des conditions matérielles de vie des personnages. Le trait majeur de la perle se dévoile ici : pour elle, le service est un *besoin*, assimilable à un processus naturel, non causé, et moins encore causé par l'organisation sociale. Le besoin de la perle est de servir, et de ce fait la perle est perle en ce qu'elle justifie l'ordre social comme un ordre naturel salutaire pour elle.

Pour affirmer que le service est un besoin naturel de la femme pauvre et vertueuse, Lamartine s'appuie sur des formes de dénégation qu'il place dans la bouche de son personnage : « La difficulté n'était pas pour moi d'entrer en condition et de servir celui-ci ou celle-là ; au contraire. J'y étais faite, et ça me plaisait, à moi, de rendre service, même pour rien. »⁵ Chez la perle se confondent le travail et le plaisir : la bonne domestique est celle qui vient spontanément occuper sa place subalterne dans l'ordre social, et qui nie le besoin d'argent. L'amour du travail trouve une source dans les Évangiles, qui instaurent le service comme modèle de la relation fraternelle.⁶ Le dévouement, la gratuité, et la foi trouvent ainsi leur image dans le service domestique offert non par nécessité matérielle, mais par vertu. En abstrayant le service des conditions sociales de sa production, Lamartine en fait un idéal absolu qui à rebours légitime l'ordre social.

L'effort institué en vertu, la perle ne saurait avoir un rapport comptable à son propre travail, et Geneviève se présente dès lors comme « une fille qui coud du matin au soir ». ⁷ Dans ce système de valeur, la jeune femme va au-devant des exigences de ses maîtres successifs : « Ils m'aimaient bien parce que je ne demandais quasi point de gages, que j'avais un petit appétit et que je ne refusais aucun travail ». ⁸ La perle, dénuée de besoins propres, de désirs comme le métaphorise l'appétit, voire de traits de caractère indépendants des besoins de ses maîtres, ne peut que les satisfaire. C'est pourquoi une de ses vertus consiste à se soucier peu d'elle-même, voire à se nier au profit des autres :

⁴ *Ibid.*, chapitre V, p. 91-92.

⁵ *Ibid.*, chapitre LXXXIV, p. 238-239.

⁶ Saint Matthieu, 20, 27-28 : « celui qui veut devenir grand parmi vous sera votre serviteur ; et celui qui veut être parmi vous le premier sera votre esclave. // Ainsi, le Fils de l'homme n'est pas venu pour être servi, mais pour servir, et donner sa vie en rançon pour la multitude. » Sur la vertu chrétienne du service, voir Étienne Grieu, *Un lien si fort : Quand Dieu se fait diaconie*, *op. cit.*

⁷ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 89.

⁸ *Ibid.*, chapitre LXXXVII, p. 245-246.

Dans ces conversations la pauvre fille ne me parlait jamais d'elle. Elle paraissait s'inquiéter bien plus de ce que deviendraient le chien, les oiseaux, les meubles, les plantes, que de ce qu'elle deviendrait elle-même.⁹

Le souci de soi et l'individualisme sont largement combattus par cet éloge de la servante entièrement dévouée à la cohésion du foyer et de la maison, jusque dans ses objets et ses animaux. Le discours du texte rejoint ainsi l'injonction non-littéraire à l'abnégation faite aux femmes et notamment aux travailleuses.¹⁰ L'amour du linge, « ce trésor des servantes »,¹¹ observé avec condescendance par Lamartine, relève du même souci de cohésion de la maison, au double sens de foyer et de famille. Il manifeste lui aussi le primat du groupe sur l'individu, et de la solidarité sur la liberté individuelle. Geneviève réitère et justifie d'ailleurs ce refus de se soucier d'elle-même, au nom de valeurs chrétiennes :

— Ah ! monsieur, me répondit-elle, ne pensez donc pas à moi ; le bon Dieu n'y a-t-il pas toujours pensé, et n'y pensera-t-il pas bien encore jusqu'à ce qu'on me couche ici sous l'herbe de Cyprien et de sa femme, aux pieds de mon pauvre maître, dans le cimetière ?¹²

Le sacrifice de Geneviève consiste à s'élever dans l'humiliation, et c'est pourquoi elle n'a de cesse de refuser toute considération, jusqu'à se réifier elle-même :

D'ailleurs, elle ne se regardait jamais elle-même ; elle ne se croyait pas, dans la pensée d'autrui et dans la sienne même, plus d'importance qu'un de ces brins de chanvre qu'elle foulait sous ses sabots ou qu'elle balayait au feu après les avoir tillés. « Je ne suis pas quelqu'un, moi, disait-elle ; je suis quelque chose. Dieu veuille seulement que je sois encore bonne à je ne sais quoi ! » Jamais je n'avais vu un si complet désintéressement de soi-même que celui de cette brave fille.¹³

Cette insistance, dans l'ordre du discours, sur la vertu d'abnégation est corroborée, dans l'ordre du récit, par l'histoire même de Geneviève qui sacrifie son projet de mariage et son bonheur à la sauvegarde de la réputation de sa sœur pécheresse.

En se mettant au service du curé Jocelyn, la servante apparaît comme une allégorie de la vertu d'humilité et de service. Une allusion discrète aux mauvaises servantes confirme son caractère exceptionnel : « Aucune servante d'en bas n'avait voulu le suivre : il n'avait point de gages à donner, que la peine de secourir les agonisants et de distribuer le lait de sa chèvre aux petits orphelins dont l'épidémie avait emporté les mères. »¹⁴ Comme la perle ressent un besoin

⁹ *Ibid.*, chapitre VI, p. 95.

¹⁰ Sur l'injonction à la discrétion faite aux femmes, voir Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, coll. Folio essais, 1994, tome II, Deuxième partie, chapitre 7 « La vie de société », p. 392-428.

¹¹ Lamartine, *Geneviève, op. cit.*, chapitre VI, p. 96.

¹² *Ibid.*, chapitre CXXII, p. 299.

¹³ *Ibid.*, chapitre CXXIV, p. 302.

¹⁴ *Ibid.*, chapitre CXX, p. 296.

spontané de servir et de s'abaisser, plus ceux qu'elle sert sont faibles, plus elle satisfait son désir. C'est pourquoi de cette vie passée auprès de Jocelyn elle dit à Lamartine : « J'étais heureuse, monsieur ». ¹⁵ Sans autre ambition, sans relations, et surtout sans revendication, la perle réalise toutes les injonctions adressées aux femmes et aux travailleurs, c'est-à-dire qu'elle vit spontanément l'ordre social comme un ordre juste, ne le remet pas en question et trouve une satisfaction chrétienne jusque dans ses cruautés.

Il faut insister sur la proximité de la perle avec la nature, qui montre son affinité avec une vision rousseauiste des classes populaires comme pures parce que proches de leurs instincts animaux. Geneviève aime à l'occasion « parler à ses oiseaux », ¹⁶ ce que remarque le narrateur : « je ne me lassais pas de l'entendre parler à ses poules, ou chanter à demi-voix en tricotant près de la fenêtre, pour distraire les oiseaux, qui lui répondaient. » ¹⁷ C'est d'ailleurs dans l'expression de son goût partagé avec Lamartine pour les chiens que Geneviève formule un des exemples les plus explicites de naturalisation des états sociaux : « car vous savez bien qu'il y a des chiens de tous les états, ainsi que des hommes : des chiens mendiants, des chiens ouvriers, des chiens bourgeois, des chiens seigneurs ; ça se connaît au poil, chez eux, comme chez nous à l'habit (...). » ¹⁸ Geneviève recueille ainsi un agneau, symbole christique s'il en est, que tue injustement un garçon boucher : « Ah ! monsieur, ça me fit l'effet d'un crime, et je crus voir immoler un chrétien. » ¹⁹ La confusion qu'opère l'esprit simple de Geneviève entre les animaux et les humains traduit une humilité évangélique, qui accroît la vertu de la servante exemplaire et dévouée au service des plus petits et de la nature.

Ce modèle sérieux de la perle qu'est Geneviève condense plusieurs prescriptions faites aux femmes de sa condition de la part d'hommes d'élite comme Lamartine : d'une part, la docilité au travail est présentée comme une vertu chrétienne ; d'autre part, la proximité avec la nature et la simplicité d'esprit sont des fins, et s'opposent à l'ambition individuelle ou au désir d'ascension sociale. La perle s'applique à elle-même le désir de contention de ceux qui la considèrent comme éventuellement gouvernée par des instincts irrépessibles.

Si l'archétype de la perle a toutes les raisons d'apparaître dans un roman idéaliste écrit par un aristocrate élitiste, il faut remarquer qu'il vient largement nourrir le personnage de la servante au-delà de cette vision idéalisée des rapports sociaux. Il reparait au sein du roman réaliste moderne, alors que celui-ci s'intéresse aux conditions matérielles de vie des personnages,

¹⁵ *Ibid.*, chapitre CXXI, p. 298.

¹⁶ *Ibid.*, chapitre IV, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, chapitre LXXXIX, p. 248-249.

¹⁹ *Ibid.*, chapitre XCIII, p. 254.

aux origines des rapports sociaux, et rompt avec l'abstraction qui gouvernait l'élaboration de l'archétype chez Lamartine. La relation essentiellement affective et non salariée et la vertu de dévouement caractérisent ainsi l'ensemble des perles en régime réaliste, sans pour autant porter un discours univoque. Comment le texte réaliste laisse-t-il filtrer, sans doute malgré lui, cet idéal ? Le dévouement sans borne de la bonne pour sa maîtresse y est-il une manière de nier le rapport de classe au profit d'une nostalgie d'Ancien régime, ou une façon de montrer la pérennité de ce rapport solidement inscrit dans les sensibilités ?

Germinie, ou l'excès de dévouement

Le cas de *Germinie Lacerteux* présente le service dévoué comme un paradis perdu, en racontant l'histoire d'une perle qui s'égare. Sempronie de Varandeuil, la maîtresse, incarne la vertu de dévouement : « Mais chez elle la dureté des traits était adoucie par un rayon de rude bonté, je ne sais quelle flamme de mâle dévouement et de charité masculine. »²⁰ Déclassée, la maîtresse a elle-même servi sa famille à la manière d'une domestique²¹, et conserve cette valeur populaire du dévouement mêlée à l'honneur et à la virilité aristocratique. « On ne la voyait que quand il fallait ses mains pour guérir, son dévouement pour consoler. »²² Germinie présente le versant féminin et populaire c'est-à-dire pulsionnel de ce dévouement de la maîtresse. Elle est même assimilée à l'animal dévoué par excellence : « Elle se mit à aimer cette femme avec une sorte de dévouement animal et à lui obéir avec des docilités de chien. Elle faisait toutes ses commissions, sans réflexion ni conscience. »²³ La nature sensitive de la servante se définit négativement contre l'intellect.

L'histoire de Germinie devient alors celle de la recherche d'un objet vers lequel porter le dévouement naturel et excessif qui l'anime : privée de sa nièce, « elle ne sut plus quoi aimer. »²⁴ En choisissant comme amant Jupillon, elle se trompe puisqu'il se moque de sa bonté et appartient à un système de valeur individualiste et arriviste qui absorbe les prodigalités de ce dévouement sans le reconnaître. Sa maîtresse, elle, la voit comme une allégorie : « C'est que Germinie n'était pas une bonne pour M^{lle} de Varandeuil, elle était le Dévouement qui devait lui fermer les yeux. »²⁵ Germinie est donc une perle aux yeux de sa maîtresse, alors que par ailleurs

²⁰ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre I, p. 60.

²¹ Voir chapitre 5.

²² Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre II, p. 80.

²³ *Ibid.*, chapitre III, p. 86.

²⁴ *Ibid.*, chapitre VI, p. 101.

²⁵ *Ibid.*, chapitre XXVIII, p. 159.

elle la vole et entretient des hommes. Le roman introduit ici la question du statut de perle comme qualification subjective, attribuée de l'extérieur par les maîtres, mais éventuellement trompeuse.

La faute de Germinie provient d'ailleurs de son excessive générosité, de son désir de donner sans mesure ni conscience : sa bonté spontanée est dérégulée, déchaînée jusqu'à la folie, contrairement au dévouement raisonné de la maîtresse. Le dévouement de la perle est bien un besoin déchaîné, mais, chez Germinie, d'autres besoins naturels, notamment sexuels, combattent la loyauté, ce qui l'empêche de triompher telle Geneviève et d'atteindre au bout de ses sacrifices la reconnaissance, tout particulièrement la reconnaissance des classes aristocratiques.

Germinie hérite du dévouement exemplaire de Geneviève pour ses maîtres : « Elle se sentait tout entière et pour toujours rattachée à sa maîtresse, et elle éprouvait comme une horreur d'avoir seulement pensé à détacher sa vie de la sienne. »²⁶ L'affection désintéressée et absolue de Germinie diffère néanmoins de celle de Geneviève en ce qu'elle s'ancre dans le corps et dans la sensibilité : « Sa tendresse ressemblait à celle d'un enfant malade »²⁷ précise le texte, à la recherche d'une comparaison qui en restitue le caractère spontané, physique, et naturel. Cette recherche tâtonne à travers des modalisations qui mettent en lumière à la fois l'imprécision et la spontanéité des sentiments de Germinie pour M^{lle} de Varandeuil : « Elle s'approchait d'elle avec une sorte d'humilité tremblante et fervente. »²⁸ La soumission de Germinie à sa maîtresse est spontanée et naturelle, et les Goncourt l'examinent en des termes cliniques :

Chez elle, une sensibilité malade, une sorte d'éréthisme cérébral, une disposition de tête à toujours travailler, à s'agiter dans l'amertume, l'inquiétude, le mécontentement d'elle-même, un sens moral qui s'était comme redressé en elle après chacune de ses déchéances, tous les dons de délicatesse, d'élection et de malheur s'unissaient pour la torturer, et retourner, chaque jour, plus avant et plus cruellement dans son désespoir, le tourment de ce qui n'aurait guère mis de si longues douleurs chez beaucoup de ses pareilles.²⁹

Le discours médical qu'emploient les auteurs s'appuie sur les acquis de Bichat, pour qui la pathologie survient dans l'excès d'une fonction physiologique. L'« éréthisme », c'est-à-dire la surexcitation d'une de ces fonctions, se trouve au cœur de cette conception. Or toutes les fonctions surexcitées chez Germinie sont celles qui caractérisent également la perle : la sensibilité, le goût du travail, le défaut d'amour-propre en particulier. Germinie souffre donc cliniquement de son excès de qualités.

²⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 102.

²⁷ *Ibid.*, chapitre XXXV, p. 174.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 175.

Un idéal bucolique

Le lien entre le dévouement et l'appartenance foncière de la servante au royaume de la nature apparaît également métaphoriquement dans le plus tardif *Notre cœur* de Maupassant, où André Mariolle se réfugie à Fontainebleau pour échapper à la rouerie de Paris incarnée par Michèle de Burne. La servante Élisabeth, dévouée plus que rouée, fait entrer la nature dans la maison :

Elle avait pour lui des attentions secrètes et dévouées. Chaque matin, en entrant dans son salon il le trouvait plein de fleurs et parfumé comme une serre. Élisabeth assurément devait mettre à contribution les courses des gamins qui lui rapportaient de la forêt des primevères, des violettes, des genêts d'or, ainsi que les petits jardinets du village, où les paysannes arrosaient, le soir, quelques plantes. Lui, dans son abandon, dans sa détresse, dans sa torpeur, lui savait gré, un gré attendri, de cette reconnaissance ingénieuse et du souci deviné sans cesse en elle de lui être agréable dans les moindres choses.³⁰

La femme-fleur qu'est Élisabeth s'oppose point par point à la Parisienne volage Michèle de Burne, et propose un idéal alternatif à la femme fatale des villes. Maupassant exprime une double valeur du dévouement : non seulement son caractère spontané décharge le maître de la mauvaise conscience de ses privilèges, mais il devine le besoin des maîtres avant qu'il soit formulé. Le dévouement de la servante permet d'être obéi sans même commander. La perle rencontre spontanément, et ici plus qu'ailleurs naturellement, les attentes de son maître. Or le personnage est intégré à une partie du roman qui ne masque pas la prolifération des signes de l'idéalisation : situé à la campagne, hors de la société mondaine et de ses lois sévères, en été, la servante appartient à un pays de cocagne rêvé par Mariolle et à travers lui Maupassant, l'outrance en désignant le caractère fantasmatique. À ce titre, le regret de la perle comme idéal perdu intègre un regret de la campagne et de la nature qu'encouragent bien l'exode rural et l'expansion des villes industrielles.

Une caractéristique décisive de la perle, y compris hors de ce modèle sérieux, est de rencontrer les besoins de son maître de façon intuitive et sans communication. Dans « La sonnette de M. Berloquin », Champfleury présente la même entente à demi-mots entre le maître et sa servante Véronique. Une visiteuse importune est ainsi chassée par elle pour le plus grand bonheur du maître : « Aux regards de Véronique, la veuve comprit qu'il était temps de prendre congé de son frère, et ce fut avec une joie non dissimulée que le célibataire reçut les adieux de cette famille importune. »³¹ Véronique communique de façon averbale, elle devance et exprime

³⁰ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, partie III chapitre II, p. 235.

³¹ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 44.

d'une autre manière les désirs et pensées de son maître. Comme la grande Nanon dans *Eugénie Grandet* prévenait l'avarice du père, la perle épouse tous les principes de son maître. La communication s'opère sans conflit, et même tacitement. Dans l'expression de cet idéal semble se mêler l'héritage du stéréotype et l'inquiétude de la classe dirigeante au sujet du conflit social, de la négociation, et du rapport de force, dont 1848 a suggéré les possibles débouchés politiques.

Le désintéret pour l'argent

Le désintéret pour l'argent de la perle traduit un souci similaire. Alors que la grande Nanon était si économe et si peu dépensière qu'elle devenait à la fin du roman « une bourgeoise de Saumur »,³² Geneviève refuse les gages :

Je suis d'un petit appétit, je ne coûte pas cher à nourrir ; je gagnerai bien mon pain avec vous, allez, et je ne vous demanderai jamais d'autres gages que de voir l'enfant, de lui apprendre à lire et à prier pour sa première mère, pour la seconde, et pour vous, madame, ajouta-t-elle en prenant tendrement la main de l'étrangère et en la portant à ses lèvres.³³

Ce que réclame Geneviève comme récompense, l'éducation de l'enfant, ressemblerait à un surcroît de travail si la perle n'était pas animée par le besoin de servir qui confond tâche et rétribution. L'hostilité à l'argent, et au monde qu'il représente, unit la nostalgie aristocratique de l'ancien régime et les premiers socialistes dans la critique du capitalisme. Elle manifeste l'ambiguïté de la position de Lamartine, entre le conservatisme qui aspire au retour des hiérarchies bien comprises et l'utopisme social dans lequel le contredon se substitue au salaire.

Germinie se montre également désintéressée envers l'argent et sa chute se manifeste justement par le désir de s'enrichir jusqu'à voler.³⁴ Pourtant le peu de cas que fait la perle de l'argent ne la prive pas d'être économe, bien au contraire : sans avoir à voler, Germinie économise suffisamment sur ses gages pour offrir à Jupillon un atelier de ganterie.³⁵ Rosalie, dans *Une vie*, devient une riche fermière et dans *Le Docteur Pascal*, Martine amasse également de larges économies qui lui permettent de les sacrifier aux besoins du ménage. Le personnage de la perle corrobore donc le discours de la bourgeoisie républicaine selon lequel le travail, l'épargne et la mesure permettent aux plus humbles de s'élever socialement. Et en même temps, cette indifférence des perles au salaire a une fonction ambiguë : certes, elle coïncide en tous points avec le désir de l'employeur de payer le moins possible l'employée, et à ce titre l'idéalisation du

³² Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 250.

³³ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre CLXXIII, p. 383.

³⁴ Voir chapitre 4.

³⁵ Voir Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 132-134.

désintéressement joue bien un rôle idéologique en faveur de la baisse des salaires ; mais elle peut également être comprise comme la nostalgie d'un paradis perdu, dans lequel il s'agit moins pour les auteurs de conserver de manière outrancière un avantage de classe que de rêver à l'annulation du rapport de force dans le travail. En négligeant le salaire, les servantes travaillent dans l'absolu, pour leur plaisir et pour celui des maîtres, donc hors de la pression des conditions matérielles et hors du salariat. Comme à Clarens, les relations seraient moins régies par le besoin que par le plaisir de la morale. Le rôle de réalisation d'un fantasme nostalgique d'un Ancien Régime lui-même idéalisé n'est pas à négliger dans ce processus.

Solitude et célibat de la perle

Un autre trait de ce fantasme de régression à l'âge pré-industriel apparaît dans la solitude de la vraie perle. Geneviève, véritable paria, vit cachée et connaît le plus bas échelon de la hiérarchie sociale : « Hélas ! monsieur, il a bien fallu le devenir, mendicante. Oui, monsieur, je ne rougis pas de le dire, j'ai tendu la main, pas pour longtemps, par exemple ; mais j'ai tendu la main. »³⁶

Quand Germinie fraie avec ses consœurs, elle perd le contact exclusif et salutaire avec Varandeuil, et retrouve la fatalité de son milieu : « Germinie trouva dans l'arrière-boutique deux ou trois bonnes de la rue qui « tuaient le ver ». Attablées, elles sirotaient des cancons et des liqueurs. »³⁷ La blagueuse Adèle, servante d'une cocotte, l'entraîne vers le déchaînement de sa sensualité et loin de la rigueur de M^{lle} de Varandeuil. La solitude est de mise pour la perle, et le contact avec ses pairs lui est néfaste, ce qui là encore laisse entendre une forme de défiance envers l'organisation collective du peuple et la nostalgie d'un ordre où les classes supérieures assureraient son bien-être.

La solitude de la perle n'est pas qu'isolement social, elle signifie également une chasteté indéfectible. Comme le remarque Susan Yates, « *The perle stands outside the circle of male desire ; the sexual markers that usually apply to a woman do not apply to her.* »³⁸ L'histoire de Geneviève la mène ainsi à sacrifier ses fiançailles avec son amoureux Cyprien pour sauver l'honneur de sa famille. Elle devient par une suite de péripéties la domestique du même Cyprien, à l'issue d'une scène de reconnaissance digne d'un roman du siècle précédent.

³⁶ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre XCV, p. 260.

³⁷ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXV, p. 151.

³⁸ Susan Yates, *Maid and Mistress*, *op. cit.*, p. 29. « La perle se tient à l'écart du cercle du désir masculin ; les marqueurs sexuels qui s'appliquent habituellement à une femme ne s'appliquent pas à elle. »

Et c'est ainsi que je devins servante, et servante de bon cœur, dans la maison où j'avais dû être maîtresse ; mais sans rancune, monsieur, en me souvenant avec plaisir que j'avais aimé Cyprien, et en aimant encore mieux sa femme à cause de lui.³⁹

Chaste servante des deux époux, Geneviève manifeste la supériorité de ce rapport de service désintéressé et dévoué sur le rapport amoureux qui l'unissait à Cyprien. L'épisode semble construit dans le but d'affirmer la valeur de la chasteté et de priver le personnage d'une féminité dangereuse ou menaçante pour l'ordre social. Il en résulte un certain flou dans son portrait : « Geneviève paraissait avoir trente-cinq ans ou quarante ans à cette époque. L'âge n'était pas lisible sur ses traits usés par la fatigue. »⁴⁰ À l'inverse, c'est l'incapacité à sublimer sa sensualité dans la foi qui perd Germinie, que sa sexualité déchoit du rôle de perle.

Piété de la perle

Le trait qui justifie et unifie toutes les vertus de la perle se trouve en effet dans sa foi. Celle de Geneviève, comme de Reine Garde, est martelée au cours du roman. La servante est montrée en prière à douze reprises, et toutes ses activités sont pieuses à commencer par ses premières lectures : « C'était l'*Imitation de Jésus Christ*, des *Méditations* sur les maladies, sur les afflictions, sur la mort, sur le ciel, et des livres de prières dont les pages étaient tachées de ses larmes et usées de ses doigts. »⁴¹ La prière de la servante qu'elle demande à Lamartine de rédiger pour elle manifeste les fonctions que l'auteur assigne à cette foi des humbles. La première partie de la prière rappelle la vertu du service abstrait, reflétant dans le service désintéressé des hommes celui de Dieu :

Mon Dieu, faites-moi la grâce de trouver la servitude douce et de l'accepter sans murmure, comme la condition que vous nous avez imposée à tous en nous envoyant dans ce monde. Si nous ne nous servons pas les uns les autres, nous ne servons pas Dieu, car la vie humaine n'est qu'un service réciproque.⁴²

En revanche, la seconde partie de la prière soulève un aspect beaucoup plus problématique et potentiellement romanesque de la situation de la servante par un autoportrait ambivalent :

Nous sommes de toutes les maisons, et toutes les maisons peuvent nous fermer leurs portes ; nous sommes de toutes les familles, et toutes les familles peuvent nous rejeter ; nous élevons les enfants comme s'ils étaient à nous, et, quand nous les avons élevés, ils ne nous reconnaissent plus pour leurs mères ;

³⁹ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre CXVII, p. 293.

⁴⁰ *Ibid.*, chapitre IV, p. 88-89.

⁴¹ *Ibid.*, chapitre X, p. 109.

⁴² *Ibid.*, chapitre CXXIII, p. 300-301.

nous épargnons le bien des maîtres, et le bien que nous leur avons épargné s'en va à d'autres qu'à nous ! Nous nous attachons au foyer, à l'arbre, au puits, au chien de la cour, et le foyer, l'arbre, le puits, le chien, nous sont enlevés quand il plaît à nos maîtres ; le maître meurt, et nous n'avons pas le droit d'être en deuil ! Parentes sans parenté, sans famille, filles sans mères, mères sans enfants, cœurs qui se donnent sans être reçus : voilà le sort des servantes devant vous ! Accordez-moi de connaître les devoirs, les peines et les consolations de mon état, et, après avoir été ici-bas une bonne servante des hommes, d'être là-haut une heureuse servante du maître parfait !⁴³

La déploration des difficultés de cet état, loin de déboucher sur des désirs propres ou une contestation, fait de Geneviève un oblat et conclut dans le droit fil d'une idéologie féodale sur le reflet du service de Dieu dans le service des hommes. Rédigée par Lamartine, la prière indique donc de manière univoque la position de l'auteur, qui peine à contenir ce qu'il constate d'injustice dans les bornes du respect de l'ordre social.

Germinie Lacerteux ne parvient pas à ce compromis, et à investir son dévouement dans la dévotion, malgré ses tentatives. Dès le début du roman, « Germinie tomba dans une dévotion profonde et n'aima plus que l'église. »⁴⁴ Or cette dévotion ne saurait être strictement spirituelle du fait même de son sexe :

Dans le prêtre qui l'écoute et dont la voix lui arrive doucement, la femme de travail et de peine voit moins le ministre de Dieu, le juge de ses péchés, l'arbitre de son salut, que le confident de ses chagrins et l'ami de ses misères. Si grossière qu'elle soit, il y a toujours en elle un peu du fond de la femme, ce je ne sais quoi de fiévreux, de frissonnant, de sensitif et de blessé, une inquiétude et comme une aspiration de malade qui appelle les caresses de la parole ainsi que les bobos d'un enfant demandent le chantonement d'une nourrice. Il lui faut, aussi bien qu'à la femme du monde, des soulagements d'expansion, de confiance, d'effusion. Car il est de la nature de son sexe de vouloir se répandre et s'appuyer.⁴⁵

Le discours de vérité générale porte d'abord sur les travailleuses, puis plus généralement sur les femmes. Il rappelle ainsi Germinie à la fatalité de son sexe, gouverné par la nature. Sa foi ne peut la dégager de sa sensualité, et elle ne peut que poser un regard sacrilège sur le sacrement : « Bientôt le confessionnal fut comme le lieu de rendez-vous adorable et sacré pour la pensée de Germinie »,⁴⁶ ce qui lui vaut d'en être vite chassée. La nature trop féminine c'est-à-dire sensuelle du dévouement de la perle la précipite vers les satisfactions terrestres.

⁴³ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁴ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 91.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 92.

Dévouement et dévotion

La prescription de foi et d'humilité s'accompagne de l'éloge paradoxal de l'absence d'esprit. Cet éloge concluait *Engénie Grandet* : « Ni la grande Nanon, ni Cornoiller n'ont assez d'esprit pour comprendre les corruptions du monde. »⁴⁷ Il reparait dans « Un cœur simple » de manière décisive, le conte se construisant autour de ce paradoxe de la simplicité. L'hypotexte lamartinien transparait dans son portrait, qui réunit de façon synthétique l'essentiel des caractères de la perle :

Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main. Personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement. Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes. Économe, elle mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain, - un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours.⁴⁸

Toutes les valeurs de spontanéité du travail et d'économie s'accumulent de façon à exhiber les qualités de servante de Félicité, annoncées dès la première phrase du conte. Comme Geneviève, Félicité n'est ni féminine ni coquette, et n'a pas le souci de son apparence :

En toute saison, elle portait un mouchoir d'indienne fixé dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole, un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital.⁴⁹

Immuable, le portrait de Félicité est d'ailleurs marqué par la négativité : « toujours silencieuse »⁵⁰, Félicité est aussi sans âge. « À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ». ⁵¹ Sans féminité, Félicité comme Geneviève se détourne entièrement de la sexualité. Après un amour de jeunesse déçu, elle refuse le mariage que lui propose un soldat Polonais. L'expression « une femme en bois »,⁵² qui désigne son fonctionnement automatique, suggère également son absence de sensualité. Le texte reconnaît que l'amour et la sensualité, que Germinie, elle, n'a pas surmontés, égalisent les femmes entre elles : « Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour. »⁵³ L'épisode est traité comme banal, puisque ce qui distingue réellement Félicité ne réside pas dans une histoire d'amour avec un homme, mais dans sa dévotion exceptionnelle. Félicité réalise ce que Germinie n'a pas réussi :

⁴⁷ Balzac, *Engénie Grandet*, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁸ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre I, p. 18.

⁴⁹ *Ibid.*, p.18-19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, chapitre II, p. 21.

convertir son besoin de dévouement, y compris sensuel, dans une dévotion. La foi de Félicité la rend sublime, mais elle n'a pas le caractère abstrait de celle de Geneviève et sa prière articulée. En se matérialisant dans des icônes comme le perroquet, elle navigue constamment entre l'idolâtrie et la piété, et ce n'est que la vision d'« un perroquet gigantesque »⁵⁴ au moment de son apothéose qui se détache de l'objet singulier qu'est Loulou pour contempler un perroquet générique.⁵⁵

Comme Geneviève, Félicité éprouve le besoin de servir. À la mort de Virginie, « Elle s'ennuyait de n'avoir plus à peigner ses cheveux, à lui lacer ses bottines, à la border dans son lit ».⁵⁶ Le texte insiste sur ces vertus sacrificielles et confine à la parodie de Lamartine lorsqu'il la décrit « mangeant elle-même le moins possible pour épargner la dépense ».⁵⁷ Enfin Flaubert souligne la fidélité de Félicité à la famille Aubain en exposant par contraste le cynisme de Paul Aubain et de son épouse à l'égard de leur mère :

Félicité la pleura, comme on ne pleure pas les maîtres. Que Madame mourût avant elle, cela troublait ses idées, lui semblait contraire à l'ordre des choses, inadmissible et monstrueux.

Dix jours après (le temps d'accourir de Besançon), les héritiers survinrent. La bru fouilla les tiroirs, choisit des meubles, vendit les autres, puis ils regagnèrent l'enregistrement.⁵⁸

Le lien vassalique de Félicité à sa maîtresse s'avère plus fort que les liens filiaux, et au moment de mourir, Félicité s'écrie : « — « Ah ! comme Madame », trouvant naturel de suivre sa maîtresse. »⁵⁹

Flaubert reprend à Lamartine et à son esprit aristocratique le modèle de la perle, méritante et admirable par le dévouement de son service ancré dans la dévotion religieuse. Mais il en détourne l'usage en faisant de sa perle un esprit borné et peu capable de discourir. La perle moderne sort ainsi du rapport à la nostalgie d'Ancien Régime pour devenir une interrogation contemporaine sur le sublime et la capacité à le cerner d'un réalisme tourné vers les conditions matérielles de la vie.

⁵⁴ *Ibid.*, chapitre V, p. 95.

⁵⁵ Voir chapitre 3.

⁵⁶ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre III, p. 51.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Ibid.*, chapitre IV, p. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

La geste sacrificielle

Le stéréotype de la perle fournit enfin au roman des occasions de péripéties puisque la vertu exemplaire appelle à être mise à l'épreuve. C'est la fonction de l'épisode récurrent du sacrifice christique auquel se livre la perle.

Geneviève se construit entièrement sur la promesse du sacrifice engagé par la jeune héroïne auprès de sa sœur mourante : « Je jure que, si vous rendez le souffle et la parole à la petite, je ne me marierai pas, et que je me sacrifierai entièrement à votre enfant ! »⁶⁰ Geneviève renonce ainsi à son bonheur pour une vie de dur labeur, dont elle est finalement récompensée par le service de Jocelyn puis de Lamartine. Félicité, elle, s'engage physiquement en s'interposant entre les Aubain et un taureau furieux :

Le taureau avait acculé Félicité contre une claire-voie ; sa bave lui rejaillissait à la figure, une seconde de plus il l'éventrait. Elle eut le temps de se couler entre deux barreaux, et la grosse bête, toute surprise, s'arrêta.

Cet événement, pendant bien des années, fut un sujet de conversation à Pont-l'Évêque. Félicité n'en tira aucun orgueil, ne se doutant même pas qu'elle eût rien fait d'héroïque.⁶¹

Il faut donc que la perle ait une geste héroïque, dont la réception par ses pairs est racontée, pour que le récit puisse raconter le peu d'orgueil qu'elle en tire, et mette à l'épreuve son absence de vanité.

La notion de sacrifice est décisive parce qu'elle relie en fait la morale chrétienne à la conception moderne du travail intensif et zélé. Le titre du roman de Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, montre bien comme l'« autrefois » coïncide avec l'idéal, et traduit le désir de contenir la perte de repères dans le nouvel ordre social de la modernité. Il insiste particulièrement sur la valeur du sacrifice de la servante pour ses maîtres. Lorsqu'Élisabeth, âgée de sept ans, est atteinte de petite vérole, Fanchette la veille nuit et jour, « et l'on dut prendre une femme pour la remplacer à la cuisine. »⁶² Elle ne craint pas d'aspirer le pus de chaque bouton pour préserver le visage de la petite fille, au risque de se contaminer elle-même, geste d'amour inconsidéré qui apparaît également dans *Le Journal d'une femme de chambre*.⁶³ Au médecin, « Élisabeth raconta ce que le dévouement de sa bonne lui avait fait faire, quoique celle-ci lui eût bien défendu d'en parler. »⁶⁴ : le sacrifice de la perle est si désintéressé qu'il ne souffre pas en effet la publicité. Fanchette tombe malade elle aussi, par contagion, et est soignée par la famille Sionnet. « Moins

⁶⁰ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre XXXIX p. 168.

⁶¹ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre II, p. 35.

⁶² Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 16.

⁶³ Voir chapitre 5.

⁶⁴ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 17

heureuse que l'enfant, elle porta toute sa vie des marques qui la défigurèrent sans pourtant la rendre d'une laideur repoussante »⁶⁵. Il n'y a donc pas de réciprocité entre les soins prodigués par la servante, et ceux que lui porte la famille qu'elle sert. Pour que le mérite de la servante soit entier, il faut qu'il lui en coûte et qu'elle porte les stigmates de son dévouement. Le prix du stigmatisme rappelle la littérature cléricale courante au XIX^e siècle : loin de signifier la flétrissure du personnage, il le magnifie au contraire et le transfère de beauté, voire de féminité, à la maîtresse marque l'avantage moral de la servante.

Le schéma se répète au cours d'un accident de voiture : la fille d'Élisabeth, la petite Marthe, est sur le point d'être renversée. « La servante, voyant le danger, se jeta résolument après Marthe pour la couvrir de son corps ; une seconde plus tard le cheval avançait, le moyeu de la voiture enfonçait deux côtes à Fanchette et lui brisait le bras. »⁶⁶ La souffrance physique prend une autre forme, plus violente, qui montre jusqu'où se porte l'oblation de la perle. Pour compléter ce martyrologe, « elle ne poussa pas une plainte tant que dura son pansement qui fut très long et très-douloureux. »⁶⁷ Fanchette sauve également le petit garçon, Ambroise, qui joue avec un chien :

L'animal furieux renversa d'un bond Ambroise qui s'était trop approché de lui, et il allait lui saisir la joue, quand Fanchette, se retournant au cri que poussa l'enfant, logea son poing tout entier dans la gueule ouverte et ne put l'en retirer que quand le boucher eût fait lâcher prise à son chien en lui assénant un coup de bâton sur la tête. Mais il avait eu le temps de transpercer la main avec ses crocs et de la déchirer de ses dents.⁶⁸

La servante dévouée s'interpose entre l'enfant et le danger quoiqu'il en coûte. Son sens pratique de paysanne lui permet de lutter efficacement contre l'animal, que sa nature féminine et populaire lui rend plus proche. Le geste de Fanchette n'est d'ailleurs pas le fruit de l'ingéniosité mais de l'intuition, et les stigmates physiques, là encore, attestent la valeur de son dévouement.

Les sacrifices de Fanchette la marquent donc physiquement, ou dans d'autres cas demeurent méconnus. C'est le cas lorsque la servante refuse une offre de mariage intéressante pour ne pas quitter la famille. « Gothard Clot ne sut jamais le grand sacrifice qui [sic] lui faisait sa servante. »⁶⁹ La notion de sacrifice, qui *sacre* métaphoriquement la servante, fait sa grandeur et la montre comme moralement au-dessus de son statut social, dans le droit fil du discours évangélique.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 141.

Cet esprit de sacrifice est mimé voire parodié dans *Le Journal d'une femme de chambre* : Célestine absorbe le crachat sanglant de son maître et amant tuberculeux par amour, mais elle n'est pas contaminée. Loin de sauver son maître, elle le tue et n'en conserve aucun stigmate.⁷⁰ Le rôle d'Antéchrist du roman se construit donc par allusion au stéréotype de la perle dévouée jusqu'au sacrifice christique de son corps à ses maîtres.

Le modèle de la perle manifeste donc une conception idéalisée du service dans la droite ligne d'une vision catholique, à tout le moins au sens où le catholicisme a pu servir d'idéologie de légitimation de l'ordre féodal. La perle se présente comme idéale parce que son service n'est pas régi par le contrat mais par la loyauté et le sentiment de la vassalité, autant de valeurs dégradées dans le monde de la démocratie libérale, et plus durable que le contrat de travail. À ce titre, la récurrence de la perle, et l'usage en mention du stéréotype manifestent ce rêve de la survivance d'une vassalité à l'âge industriel, et le désir de proposer la même conversion des valeurs chrétiennes en valeurs de travail à l'âge moderne qu'à Clarens.

II La souillon

Dans son essai, Susan Yates souligne, outre leur caractère novateur et scientifique, le potentiel narratif de la psychologie des foules, de l'assimilation des classes laborieuses à des classes dangereuses et de la racialisation des classes populaires. L'intérêt romanesque se porte plus volontiers sur le bizarre et l'exotique que sur le typique, ce que la modernité et la réhabilitation de l'ordinaire ne remettent pas entièrement en cause, tendant au contraire à légitimer comme banale une vision en réalité issue d'extrapolations sur l'exception largement nourries par les sentiments sécuritaires. Aussi le stéréotype de la souillon se développe-t-il comme pendant à celui de la perle, se nourrissant de la vision pathologique de Paris comme lieu corrupteur.⁷¹ Cette vision alimente les deux grands romans consacrés au peuple, *Les Mystères de Paris* et *Les Misérables*. Contrairement à la plupart des romanciers, et même avant beaucoup de réformateurs, Hugo et Sue pensent et suggèrent dans leurs romans que la criminalité du peuple vient de ses mauvaises conditions de vie. Émerge donc, face au modèle de la perle, un anti-modèle, celui de la souillon, qui symétriquement présente non plus le versant idéal de la domestique, mais au contraire tout ce que redoutent les maîtres. Cet anti-modèle devient un stéréotype, surtout dans les récits urbains, qui concentre et révèle les discours portés sur les

⁷⁰ Voir chapitre 5.

⁷¹ Voir Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, *op. cit.*, p. 46.

causes du mal social et sur les femmes : soit la fatalité de l'identification peuple-canaïlle, soit une étiologie plus large. Deux types de souillon apparaissent principalement : la servante vicieuse, et la souillon malgré elle, incapable de résister à la fatalité de son sexe et de son milieu.

Saleté physique, saleté morale

La caractéristique principale de la souillon réside dans sa saleté : à l'âge des progrès de l'hygiène, et de l'hygiénisme c'est-à-dire d'un discours qui voit dans l'hygiène physique l'image d'une hygiène sociale, le ménage prend une fonction particulièrement stratégique et symbolique dans la maison. La souillon, domestique sale, incarne une contradiction, et la trahison de cet idéal de progrès qu'apporte la propreté. La saleté physique est modelée par le roman comme une image privilégiée de l'alliance entre la bassesse de classe, la bassesse morale, et l'ignorance des principes modernes, urbains, et bourgeois de l'hygiène. À ce titre, le roman se prête à un jeu et presque à un calembour sur le *propre*, comme rencontre entre la propreté et la propriété : images l'une de l'autre, elles sont toutes deux menacées par la souillon.

Zola construit l'image la plus efficace de l'alliance entre saleté et ordure morale dans *Pot-Bouille* avec la cour arrière de l'immeuble sur laquelle donnent toutes les cuisines, formant un goulet vertical dans lequel se jettent les déchets mais où s'échangent aussi les paroles des bonnes. Situé à l'arrière de l'immeuble, donc dérobé à la vue, il s'oppose à la façade éclatante, et matérialise la fusion entre l'ignoble physique et l'ignoble social. Si l'immeuble offre une synecdoque de la société du Second Empire, chaque classe a ses lieux attitrés, qui la reflètent mais dont elle s'imprègne également. La façade constitue par exemple une image de la bourgeoisie, dont la décoration renvoie au *decorum* et au souci des apparences. L'image architecturale apparaît dans la bouche du docteur Juillerat qui prophétise « la décomposition et l'écroulement de la bourgeoisie, dont les étais pourris craquaient d'eux-mêmes. »⁷²

Cette pourriture se déverse principalement dans la cour, appelée « boyau » dès le premier chapitre, ce qui dit assez explicitement la fonction d'expulsion, la saleté, et l'ignoble dérobé à la vue :

La fenêtre, malgré le froid, était grande ouverte. Accoudées à la barre d'appui, la femme de chambre noire et une cuisinière grasse, une vieille débordante, se penchaient dans le puits étroit d'une cour intérieure, où s'éclairaient, face à

⁷² Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVII, p. 416.

face, les cuisines de chaque étage. Elles criaient ensemble, les reins tendus, pendant que, du fond de ce boyau, montaient des éclats de voix canailles, mêlés à des rires et à des jurons. C'était comme la déverse d'un égout : toute la domesticité de la maison était là, à se satisfaire. Octave se rappela la majesté bourgeoise du grand escalier.⁷³

Les caractéristiques de l'égout-boyau qu'est la cour intérieure se communiquent à la « femme de chambre noire » et à la « cuisinière grasse », qui reflètent cet espace autant qu'elles le constituent. La cour, chargée dans l'architecture d'époque d'aérer et d'assainir, s'inverse donc en un lieu putride tout comme les domestiques, loin d'être domestiquées, apportent au cœur de cette « majesté bourgeoise » leurs « éclats de voix canailles ».

La récurrence de l'image confine à une explicitation bien zolienne :

Un silence de mort tomba. Toutes, brusquement, avaient replongé dans leur cuisine ; et il ne montait plus, du boyau noir de l'étroite cour, que la puanteur d'évier mal tenu, comme l'exhalaison même des ordures cachées des familles, remuées là par la rancune de la domesticité. C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère.⁷⁴

La comparaison porte une thèse attribuant aux souillons une fonction qui les singularise par rapport au stéréotype : celles-ci expulsent non leur propre saleté, mais celle de la totalité de la maison, et en particulier de la bourgeoisie, qu'elles prennent en charge. Cet égout ignoble dérobé à la vue ne contredit donc pas la respectabilité bourgeoise de l'endroit mais la permet, comme les deux pôles de la maison ne s'opposent pas mais dépendent l'un de l'autre. L'attribution de la saleté à la bourgeoisie apparaît subversive au cœur d'un discours qui la perçoit comme thuriféraire de l'hygiène, et elle a tendance à battre en brèche en même temps qu'elle l'affirme la partition de l'espace entre propre et sale, haut et bas, noble et ignoble.

Se discute donc également l'ordure morale de la bourgeoisie au sein de cet espace, et ce sont les bonnes qui jouent de l'assimilation de la saleté morale à la saleté physique :

— Ah ! mes enfants, dit Victoire qui se pencha à son tour, coude à coude avec Lisa, vous êtes jeunes. Quand vous aurez vu ce que j'ai vu !... Chez le vieux papa Campardon, il y avait une nièce parfaitement élevée, qui allait regarder les hommes par la serrure.
— Du propre ! murmura Julie de son air révolté de femme comme il faut.⁷⁵

L'antiphrase du « propre », qui désigne l'ordure morale, s'expulse donc par la même voie que les ordures. C'est pourquoi la cour est appelée à deux reprises un « cloaque », c'est-à-dire le lieu où

⁷³ *Ibid.*, chapitre I, p. 30.

⁷⁴ *Ibid.*, chapitre VI, p. 137.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

se mêlent nourriture, ordures et excréments symboliques : « Alors les bonnes, du haut en bas, parurent aux fenêtres, se disculpèrent violemment. La bonde était levée, un flot de mots abominables dégorgeait du cloaque. »⁷⁶ L'image de la bonde ouverte revient lorsque Rachel insulte sa maîtresse Berthe et la couvre, quoique hors du cloaque, de paroles ordurières :

C'était Rachel, que Berthe renvoyait, et qui se soulageait dans l'escalier de service. Tout d'un coup, chez cette fille muette et respectueuse, dont les autres bonnes elles-mêmes ne pouvaient tirer la moindre indiscretion, une débordade avait lieu, pareille à la débâcle d'un égout.⁷⁷

L'image des ordures dans les paroles de Rachel prend un sens particulier eu égard au contexte immédiat : le personnage de romancier réaliste hait des autres occupants de l'immeuble, et dans lequel transparait un autoportrait de Zola, vient d'être accusé d'avoir écrit un roman « sale »⁷⁸ tandis que M. Gourd, furieux, conclut : « Et, vous voyez, ça roule carrosse, ça vend leurs ordures au poids de l'or ! »⁷⁹ Un trouble s'est donc immiscé dans le partage entre l'ordure et la qualité : si les paroles du romancier scandaleux sont considérées comme des ordures par des bourgeois eux-mêmes douteux, les insultes de Rachel ne s'approchent-elles pas elles aussi d'une vérité difficile à entendre mais qui ne consiste finalement qu'à jeter à la face de sa maîtresse vicieuse des travers que celle-ci préférerait expulser plus discrètement ? La proximité des deux images, celle du romancier scandaleux et celle du scandale causé par Rachel, suggère une commune vertu purgatrice qui consiste à porter au jour ce que l'ordre établi souhaite maintenir dissimulé.

Ces paroles liquides, souvent désignées comme un « flot », mêlent allègrement la question morale et la propreté, par exemple :

lorsqu'un flot boueux de gros mots monta de la cour des cuisines.
— Cochonne ! salope ! as-tu fini !... V'là encore ta lavette qui m'est tombée sur la tête.⁸⁰

Les insultes de la bonne mêlent le reproche moral à celui de la propreté, en même temps qu'ils charrient une forte connotation sexuelle, la sexualité se plaçant au carrefour de la question d'hygiène et de la question morale.

Réciproquement, le sexe illégitime se tourne vers les lieux ignobles, et lorsqu'Octave cherche un lieu pour coucher avec Berthe, « il songea à l'escalier de service ».⁸¹ La faute morale se matérialise systématiquement par cette proximité avec les lieux de l'ignoble et la dégradation

⁷⁶ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 438.

⁷⁷ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 413

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 310.

⁸¹ *Ibid.*, p. 292.

morale de Berthe l'expose chaque fois aux paroles ordurières des bonnes. Elle en surprend le flot lors de son premier passage dans l'escalier de service :

Et Berthe, immobile, effarée, recevait au visage la vidure des cuisines, n'ayant jamais soupçonné cet égout, surprenant pour la première fois le linge sale de la domesticité, à l'heure où les maîtres se débarbouillent.⁸²

Les vases communicants que sont le débarbouillage des maîtres et la vidange par l'égout fonctionnent comme une image des prétentions morales des classes supérieures. En explorant les étages illicites, Berthe, comme le lecteur, découvre les coulisses de ce fonctionnement. Finalement, les deux amants se retrouvent dans la chambre de Rachel donc au cœur du lieu illégitime. Octave ressent la dégradation que représente le lieu, « et il ne voulait pas s'avouer dans quelle bassesse son amour exaspéré avait rêvé de se satisfaire. »⁸³ Le même verbe, *se satisfaire*, introduit la même image scatologique que pour les bonnes qui se soulageaient en parlant : la sexualité illicite tombe dans l'excrément.

Seuls dans la chambre de Rachel, Octave et Berthe perçoivent à nouveau le dialogue qui monte de la cour et qui les embarrasse.

Que faire ? il ne pouvait se montrer, imposer silence à ces filles. Les mots ignobles continuaient, des mots que la jeune femme n'avait jamais entendus, toute une débâcle d'égout, qui, chaque matin, se déversait là, près d'elle, et qu'elle ne soupçonnait même pas. Maintenant, leurs amours, si soigneusement cachées, traînaient au milieu des épiluchures et des eaux grasses. Ces filles savaient tout, sans que personne eût parlé. Lisa racontait comment Saturnin tenait la chandelle ; Victoire rigolait des maux de tête du mari, qui aurait dû se faire poser un autre œil quelque part ; Adèle elle-même tapait sur l'ancienne demoiselle de sa dame, dont elle étalait les indispositions, les dessous douteux, les secrets de toilette. Et une blague ordurière salissait leurs baisers, leurs rendez-vous, tout ce qu'il y avait encore de bon et de délicat dans leurs tendresses.⁸⁴

Le dialogue surpris par les amants constitue une révélation, notamment pour Berthe, qui ne les « soupçonnait même pas », et tend aux amants le miroir de leur propre ignominie. Les bonnes salissent leur amour, mais c'est aussi parce qu'il est sale, honteux, immoral qu'il se réfugie dans le lieu physique d'où elles sont audibles. Comme pour Rachel insultant Berthe, l'ordure déversée par les bonnes offre non seulement une révélation, mais une parole de vérité :

Tous les fonds de casserole, toutes les vidures de terrine y passèrent, pendant que Lisa s'acharnait sur Berthe et sur Octave, arrachant les mensonges dont ils couvraient la nudité malpropre de l'adultère. Ils restaient, la main dans la main, face à face, sans pouvoir détourner les yeux ; et leurs mains se glaçaient, et leurs yeux s'avouaient l'ordure de leur liaison, l'infirmité des maîtres étalée

⁸² *Ibid.*, p. 293.

⁸³ *Ibid.*, p. 307.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 313.

dans la haine de la domesticité. C'était ça leurs amours, cette fornication sous une pluie battante de viande gâtée et de légumes aigres !⁸⁵

Le dialogue perçu par les amants propose donc une image de leur liaison qu'ils finissent par accepter, parce qu'elle est si vraie qu'elle vainc la rhétorique de respectabilité dont ils se parent. Zola se montre attentif à ce que la saleté a de menaçant pour la bourgeoisie : ce n'est pas tant son caractère pathogène que la révélation qu'elle offre qui les menace. Dans *Pot-Bouille*, les souillons mettent à nu le décalage entre les valeurs affichées par les bourgeois, et la réalité de ce qui se pratique sous leur toit.

Ces pratiques prennent également pour image la *cuisine*, autrement dit la pot-bouille, dont Paul Alexis a donné cette définition : « la cuisine de tous les jours, cuisine terriblement louche et menteuse sous son apparente bonhomie. »⁸⁶ La cuisine débouche sur le boyau ordurier, quand elle n'est pas elle-même envahie par les saletés bourgeoises : c'est le « petit monstre de Camille », le fils de Valérie Vabre, qui « faisait caca dans [l]a cuisine »⁸⁷ selon la bonne, ou encore Octave se rhabillant dans la cuisine de Rachel après son rendez-vous avec Berthe.

La cuisine et ses accessoires servent également de métaphores aux arrangements douteux avec la morale, aux compositions étranges. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Madame Lanlaire reproche à son époux ses frasques sexuelles : « Et tous les sales torchons... et tous les derrières crottés que tu trousses dans la campagne !... »,⁸⁸ assimilant la saleté aux paysannes. C'est d'ailleurs avec la cuisinière Marianne que Monsieur Lanlaire finit par assouvir ses désirs. Célestine, elle, résiste à cette assimilation des pauvres au sale en insistant sur la saleté morale des patrons, et ce faisant débusque l'effet idéologique mis en lumière par *Pot-Bouille* qui consiste à attribuer la saleté aux domestiques sans reconnaître que cette saleté vient des maîtres.

Cependant Célestine n'est pas exempte de paradoxes, et si elle « aime trop la propreté »,⁸⁹ un des principaux reproches qu'elle adresse à la Normandie est d'être sale, par opposition aux boulevards haussmanniens :

Nous traversons tout le pays... Ah vrai !... Il n'est pas joli... Il ne ressemble en rien au boulevard Malesherbes... Des rues sales, étroites, tortueuses, et des places où les maisons sont de guingois, des maisons qui ne tiennent pas debout, des maisons noires, en vieux bois pourri, avec de hauts pignons branlants et des étages ventrus qui avancent les uns sur les autres, comme

⁸⁵ *Ibid.*, p. 313-314.

⁸⁶ Paul Alexis, « Émile Zola : notes d'un ami », G. Charpentier, 1882.

⁸⁷ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 255.

⁸⁸ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 142.

⁸⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 80.

dans l'ancien temps... Les gens qui passent sont vilains, vilains, et je n'ai pas aperçu un seul beau garçon...⁹⁰

Comme celui de Madame Lanlaire, le raisonnement de Célestine repose sur une métonymie, qui corrèle la laideur des habitants à celle du pays. Une même assimilation par métonymie apparaît lorsque Célestine raconte qu'elle partage des ragots avec d'autres servantes, par le biais d'une scène fantastique dans laquelle les personnages prennent la forme de leur travail :

Là-dessus, les histoires, les potins recommencent... C'est un flot ininterrompu d'ordures vomies par ces tristes bouches, comme d'un égout... Il semble que l'arrière-boutique en est empestée... Je ressens une impression d'autant plus pénible que la pièce où nous sommes est sombre et que les figures y prennent des déformations fantastiques... Elle n'est éclairée, cette pièce, que par une étroite fenêtre qui s'ouvre sur une cour crasseuse, humide, une sorte de puits formé par des murs que ronge la lèpre des mousses... Une odeur de saumure, de légumes fermentés, de harengs saurs, persiste autour de nous, imprègne nos vêtements... C'est intolérable... Alors, chacune de ces créatures, tassées sur leur chaise comme des paquets de linge sale, s'acharne à raconter une vilénie, un scandale, un crime... Lâchement, j'essaie de sourire avec elles, d'applaudir avec elles, mais j'éprouve quelque chose d'insurmontable, quelque chose comme un affreux dégoût... Une nausée me retourne le cœur, me monte à la gorge impérieusement, m'affadit la bouche, me serre les tempes... Je voudrais m'en aller... Je ne le puis, et je reste là, idiote, tassée comme elles sur ma chaise, ayant les mêmes gestes qu'elles, je reste là à écouter stupidement ces voix aigres qui me font l'effet d'eaux de vaisselle ; glougloutant et s'égouttant par les éviers et par les plombs...⁹¹

Les images de l'égout, de l'arrière-cour, du linge sale, des eaux de vaisselle rappellent directement *Pot-Bouille* et l'identification des domestiques aux tâches reléguées dans l'ignoble. Ici cette relégation est le fait de Célestine, qui se reconnaît l'une d'elles. La scène, placée au second chapitre du roman, laisse peu à peu place à un travail de la diariste pour retourner le stigmaté et renvoyer la crasse aux bourgeois.

L'exigence de propreté des patronnes est ainsi traitée par Célestine comme un paradoxe, puisqu'elles-mêmes ne sont pas propres :

La propreté ?... Ah ! je la connais, cette rengaine. Elles disent toutes ça... et, souvent, quand on va au fond des choses, quand on retourne leurs jupes et qu'on fouille dans leur linge... ce qu'elles sont sales !... Quelquefois à vous soulever le cœur de dégoût...⁹²

La dénonciation du double standard, courante dans la littérature polémique et anarchiste, s'ancre d'autant plus facilement dans la question de la propreté que ces termes ouvrent des sens figurés multiples, en particulier un sens moral. Le caractère révélateur des dessous auxquels a accès la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁹¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 94.

⁹² *Ibid.*, chapitre I, p. 49-50.

femme de chambre, particulièrement exploité dans *Pot-Bouille*, est réactivé par l'enquêtrice Célestine.

Le texte joue d'une image lexicalisée du propre à la fois moral et physique et révèle la fonction épuratrice de la femme de chambre, chargée du ménage dans la maison mais aussi dans les mœurs. « Mais il y a un moment où le dégoût l'emporte, où la fatigue vous vient de patauger sans cesse dans de la saleté... », ⁹³ affirme-t-elle après un des multiples récits des frasques sexuelles d'une de ses maîtresses.

Les termes du propre et du sale reviennent constamment au sujet des turpitudes hypocrites de la bourgeoisie : « Ce n'est pas de ma faute si les âmes, dont on arrache les voiles et qu'on montre à nu, exhalent une si forte odeur de pourriture. » ⁹⁴ La saleté physique se fait l'image de la saleté morale dans la bouche de celle que son métier charge de veiller à la propreté : « Le ciel était crasseux comme l'âme de cette marchande de potins... » ⁹⁵ remarque-t-elle au sujet de sa voisine. Or la saleté renvoie également à ce qui est caché dans la bourgeoisie, et auxquelles seules les domestiques ont accès, contrairement aux apparences qui elles demeurent propres :

Ah ! ceux qui ne perçoivent, des êtres humains, que l'apparence et que, seules, les formes extérieures éblouissent, ne peuvent pas se douter de ce que le beau monde, de ce que « la haute société » est sale et pourrie... On peut dire d'elle, sans la calomnier, qu'elle ne vit que pour la basse rigolade et pour l'ordure... ⁹⁶

La dialectique du propre et du sale rejoint ainsi entièrement celle de l'apparence et des coulisses, du vice et de la vertu :

Je ne suis pas vieille, pourtant, mais j'en ai vu des choses, de près... j'en ai vu des gens tout nus... Et j'ai reniflé l'odeur de leur linge, de leur peau, de leur âme... Malgré les parfums, ça ne sent pas bon... Tout ce qu'un intérieur respecté, tout ce qu'une famille honnête peuvent cacher de saletés, de vices honteux, de crimes bas, sous les apparences de la vertu... ah ! je connais ça !... Ils ont beau être riches, avoir des frusques de soie et de velours, des meubles dorés ; ils ont beau se laver dans des machins d'argent et faire de la piaffe... je les connais !... Ça n'est pas propre... Et leur cœur est plus dégoûtant que ne l'était le lit de ma mère... ⁹⁷

Le texte joue délibérément de l'ambiguïté entre la saleté physique et la saleté morale, puisque les riches sont sales en dépit du fait qu'ils se lavent. La subjectivité de la femme de chambre interprète néanmoins le linge comme le reflet de la moralité intime de ceux qui le revêtent, et c'est encore par métonymie que fonctionne le texte.

⁹³ *Ibid.*, chapitre VI, p. 150.

⁹⁴ *Ibid.*, chapitre I, p. 35.

⁹⁵ *Ibid.*, chapitre II, p. 70.

⁹⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 153.

⁹⁷ *Ibid.*, chapitre V, p. 136.

Dans le roman, les termes « sale » et « saleté » apparaissent soixante-quinze fois, et toujours en un sens moral, avec insistance, jamais au sujet de la propreté matérielle du ménage. Ils ne racontent pas le nettoyage au sens littéral, mais l'immoralité et l'hypocrisie que la narratrice pourfend et dévoile. Le terme s'applique notamment avec sévérité à la bourgeoisie, dont l'argent prend l'image de la crasse : « Eh bien... on dira ce qu'on voudra... Voilà de l'argent qui n'est guère propre, si tant est qu'il y en ait qui le soit... Pour moi, c'est bien simple, je n'ai vu que du sale argent et que de mauvais riches. »⁹⁸ La question du propre et du sale glisse ainsi systématiquement du domaine ménager à la question morale, et du moral au politique. Elle prend à contrepied la partition courante des classes possédantes propres contre les classes travailleuses sales. En nettoyant la bourgeoisie pour l'argent, et en la volant, les domestiques leur arrachent cette saleté qui risque également de les contaminer. C'est pourquoi, dans le portrait du domestique comme être monstrueux, la saleté s'offre comme l'image de la contamination par la bourgeoisie :

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 même de son moi... Au fond de tous ces souvenirs, parmi ce peuple de figures où il erre, fantôme de lui-même, il ne trouve à remuer que de l'ordure, c'est-à-dire de la souffrance...⁹⁹

Le texte emprunte ici l'imagerie médicale et la peur hygiéniste de la contamination microbienne pour renverser le stéréotype de la souillon : ce n'est plus la domestique sale qui introduit le trouble dans le foyer bourgeois, c'est au contraire la bourgeoisie qui contamine les domestiques de sa saleté c'est-à-dire de son vice. Mirbeau renverse le stéréotype en s'appuyant sur le partage du propre et du sale pour contourner l'idéalisation des travailleurs et aborder la question de leur aliénation, dont Célestine est simultanément l'analyste et la victime. Comme Zola, il tient à distance le discours hygiéniste dans la mesure où celui-ci a servi de point d'appui à un impératif de contention des classes laborieuses particulièrement sensible dans le Paris haussmannien.

La place de la saleté dans le stéréotype de la souillon désigne donc l'affirmation idéologique qui attribue le propre, la surface, et la propriété aux bourgeois et le sale, le bas et le danger aux classes laborieuses. C'est également par le travail de ce stéréotype que les textes peuvent combattre ce discours, et lutter contre ce partage symbolique.

⁹⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 65.

⁹⁹ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 203.

Saleté et sexualité

Le *sale* allie étroitement le mal moral au manque d'hygiène, tous deux véhiculés par les servantes. Il convient donc spontanément pour stigmatiser la sexualité illégitime, vecteur d'épidémies et contraire aux bonnes mœurs.

Sa double appartenance de classe et de sexe prédispose la domestique à la sexualité, qu'elle doit contenir, mais dont sa faiblesse la protège mal. La souillon risque toujours de répandre la sexualité autour d'elle, de même qu'elle propage la saleté de sa classe et de son sexe au cœur du foyer. À la fin de *La Terre*, la jeune Élodie, élevée au couvent, révèle ainsi que par vengeance envers ses maîtres qui la renvoyaient, la bonne Victorine lui a autrefois appris que la fortune de sa famille venait d'une maison close clandestine. De la même manière, dans *Pot-Bouille*, Lisa pervertit sexuellement Angèle, la fille des Campardon ; et la cuisinière des Duvoyrier, Julie, couche avec le fils de la maison, Gustave. Zola met en évidence la double injonction contradictoire qui pèse sur la sexualité entre maîtres et domestiques. La relation de Julie et Gustave, quoiqu'ignorée en surface par la mère, est en réalité connue et tolérée par elle :

À la campagne, elle s'était aperçue de la liaison de son grand galopin de Gustave avec Julie ; un instant, elle avait voulu renvoyer cette dernière, à regret, car elle aimait sa cuisine ; puis, après de sages réflexions, elle l'avait gardée, préférant que le galopin eût une maîtresse chez elle, une fille propre qui ne serait jamais un embarras.¹⁰⁰

La sexualité avec les bonnes n'est donc réprouvée que si elle devient publique, et relève pour un jeune homme de l'hygiène. La bonne partage ainsi avec la prostituée la fonction d'évacuer le sale, qu'il soit ménager ou moral. L'idée découle d'une conception de la sexualité masculine comme dominée par des *besoins*, dont la frustration représenterait un danger social.¹⁰¹ C'est pourquoi la métaphore de l'égout, lieu immonde mais indispensable pour évacuer la saleté et maintenir les intérieurs propres, dont Zola use au sujet des domestiques, est courante pour désigner les prostituées.¹⁰² Parent-Duchâtelet met en garde en 1857 contre le fait que les mauvaises conditions dans lesquelles vivent les bonnes les engagent à la prostitution.¹⁰³ Et son catalogue des différents types de prostituées se retrouve quelque peu au sixième étage de *Pot-Bouille*, que l'habitué Trublot fréquente en connaisseur à la manière d'une maison close : « Il

¹⁰⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVII, p. 403.

¹⁰¹ Voir Alain Corbin, « La nécessaire manifestation de l'énergie sexuelle » in *Histoire de la Virilité 2. Le triomphe de la virilité – le XIX^e siècle*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, Le Seuil, 2011, p. 125.

¹⁰² Alain Corbin, *Les Filles de nocé : misère sexuelle et prostitution, XIX^e siècle*, Flammarion, coll. Champs histoire, 2015 [1978].

¹⁰³ Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris : considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Poirat-Duval, 1857 [1836], p. 101 et p. 673.

énumérait les chambres de bonnes où il aurait pu coucher, si l'été n'avait pas vidé la maison. »¹⁰⁴
C'est lui qui présente à Octave l'ensemble des bonnes, par le biais de la sexualité de chacune :

Et, en passant devant les portes, il nommait les bonnes, familièrement : dans ce bout du couloir, après Adèle, Lisa, la femme de chambre des Campardon, une gaillarde qui faisait ses coups dehors ; puis, Victoire, leur cuisinière, une baleine échouée, soixante-dix ans, la seule qu'il respectât ; puis, Françoise, entrée la veille chez madame Valérie, et dont la malle était peut-être là pour vingt-quatre heures, derrière le maigre lit où passait un tel galop de filles, qu'il fallait toujours s'informer avant de venir attendre au chaud, sous la couverture ; puis, un ménage tranquille, en place chez les gens du second ; puis, le cocher de ces gens, un gaillard dont il parlait avec une jalousie de beau mâle, le soupçonnant d'aller de porte en porte faire sans bruit de la bonne besogne ; enfin, dans l'autre bout du couloir, il nomma encore Clémence, la femme de chambre de madame Duveyrier, que son voisin Hippolyte, le maître d'hôtel, venait retrouver maritalement tous les soirs, et la petite Louise, l'orpheline dont madame Juteur essayait, une gamine de quinze ans, qui devait en entendre de belles, la nuit, si elle avait le sommeil léger.¹⁰⁵

À ce groupe s'ajoute au douzième chapitre la juive Rachel, qui correspond elle aussi à un emploi typique de maison close, que ne caractérise d'abord que son physique : « Elle se nommait Rachel, devait être juive, le niait et cachait son pays. C'était une fille de vingt-cinq ans, d'un visage dur, au grand nez, aux cheveux très noirs. »¹⁰⁶

Le groupe des servantes présente donc un catalogue physique à forte connotation sexuelle, non seulement pour des bourgeois comme Trublot, mais à leurs propres yeux :

C'étaient les bonnes qui, furieusement, empoignaient la petite Louise, en l'accusant d'aller les regarder par le trou de la serrure, dans leur chambre, quand elles se couchaient. Pas quinze ans, une morveuse, quelque chose de propre ! Louise riait, riait plus fort. Elle ne niait pas, elle connaissait le derrière d'Adèle, oh ! non, fallait voir ça ! Lisa était rien maigre, Victoire avait un ventre crevé comme un vieux tonneau. Et, pour la faire taire, toutes redoublaient de mots abominables. Puis, ennuyées d'avoir été déshabillées ainsi, les unes devant les autres, tourmentées du besoin de se défendre, elles se vengèrent sur leurs dames, en les déshabillant à leur tour.¹⁰⁷

Le regard intempestif de Louise et ses commentaires dégradent les servantes en les ramenant à leur corps, jamais intime. En réaction, les servantes se vengent sur leurs maîtresses en leur renvoyant de semblables observations, puisqu'elles aussi ont accès à leur intimité. Les servantes sont donc dégradées par leur sexe, et renvoyées à leur sexe parce qu'elles sont dégradées. Leur dégradation même émet une menace envers les maîtres, par vengeance aveugle.

¹⁰⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 307.

¹⁰⁵ *Ibid.*, chapitre VI, p. 133.

¹⁰⁶ *Ibid.*, chapitre XII, p. 267.

¹⁰⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 293.

La peur du sexe comporte en outre la menace de la propagation des maladies vénériennes. Si dans le roman les hommes de la bourgeoisie apportent la menace de la grossesse, celle de la contamination apparaît dans l'évocation par Trublot d'Eugénie :

— Et puis, ajouta-t-il, il y a eu Eugénie. Vous avez dû la remarquer, une grande belle fille, une Vénus, mon cher ! mais sans blague, cette fois : on se retournait dans la rue pour la regarder... Alors, pendant dix jours, la maison a été en l'air. Ces dames étaient furieuses. Les hommes ne tenaient plus : Campardon tirait la langue, Duveyrier avait trouvé le truc de monter tous les jours ici, pour voir si des fuites ne se produisaient pas dans la toiture. Une vraie révolution, un allumage dont leur sacrée baraque flambait des caves aux greniers... Moi, je me suis méfié. Elle était trop chic ! Croyez-moi, mon cher, laides et bêtes, pourvu qu'on en ait plein les bras : voilà mon opinion, par principe et par goût... Et quel nez j'ai eu ! Eugénie a fini par être flanquée dehors, le jour où madame s'est aperçue, à ses draps, noirs comme de la suie, qu'elle recevait chaque matin le charbonnier de la place Gaillon ; des draps de nègre dont le blanchissage coûtait les yeux de la tête ! Mais qu'est-il arrivé ? Le charbonnier en a été très malade, et le cocher des gens du second, laissé ici par ses maîtres, ce butor de cocher qui les prend toutes, a étreint également, au point qu'il en tire encore la jambe. Celui-là, je ne le plains pas, il m'embête !¹⁰⁸

Le récit sommaire de Trublot s'enclasse dans la visite du sixième qu'il offre à Octave. L'anecdote gauloise allie directement la question des maladies vénériennes et l'hyperbole de saleté physique qu'incarne le charbonnier. La saleté des draps, et notamment l'image des « draps de nègre » apporte encore une connotation raciale qui sature l'histoire d'Eugénie de stigmates. L'apparence séduisante d'une Vénus rend la souillon d'autant plus dangereuse que le mal sexuel, dérobé à la vue comme les microbes, agit de façon sournoise.

La crainte d'être volé

L'incontinence de la souillon, qui sème le désordre et la saleté, verse volontiers dans l'illicite et l'illégal. Flaubert, dans le *Dictionnaire des idées reçues*, note à l'entrée « domestiques » : « Tous voleurs. »¹⁰⁹ Le romancier normand débusque la peur du vol qui hante les employeurs ; cette peur va jusqu'au paradoxe qui identifie directement et uniquement la personne de confiance au vol. Cette idée reçue motive l'imprégnation des récits de domestiques par cette association mécanique du personnel au larcin. Si la paresse des domestiques est un lieu commun qui les rattache à l'ensemble des personnages de travailleurs, le vol les absorbe d'autant plus dans le fantasme de l'insécurité qu'il ne peut s'en prendre qu'aux maîtres.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 307.

¹⁰⁹ Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, *op. cit.*, p. 71. Entrée biffée par l'auteur.

Cette inquiétude prend la forme romanesque d'un lieu commun : celui de la revendication du crime comme anti-valeur des domestiques. Alphonse Daudet, dans la scène d'orgie au sixième étage du *Nabab*, donne plein droit au préjugé de classe en y montrant le vol comme monnaie courante. Les domestiques y discutent librement et se targuent de pratiquer « la gratte ». ¹¹⁰ Le chef cuisinier explique comment ils volent allègrement leurs maîtres : « Et puis, quoi ! Qu'est-ce qu'on me reproche ? Le boucher m'envoie cinq paniers de viande tous les matins. Je n'en use que deux, je lui revends les trois autres. Quel est le chef qui ne fait pas ça ? » ¹¹¹ L'aveu est accrédité par sa spontanéité même, et contribue à valider la terreur de la menace sur la propriété.

Germinie vole. Les Goncourt s'inspirent du regard compassionnel d'Hugo et de Sue, et décrivent Germinie comme la victime de son milieu et de ses congénères, ¹¹² mais l'hérédité populaire de leur personnage pèse sur son devenir à la manière d'une fatalité. Sa maîtresse, la virile Mademoiselle de Varandeuil, a elle aussi connu le travail et la misère sous la Révolution, sans jamais avoir été gagnée comme elle par le vice.

Le vol est motivé dans le récit par le désir de contenter son amant cupide, et il ne porte que sur une pièce d'argent plus symbolique que substantielle, qui n'a d'incidence dans son destin que parce qu'il fait d'elle une voleuse. ¹¹³ Le geste de Germinie choque d'autant plus qu'il est envisagé par elle comme un événement, comme une rupture d'identité qui la renvoie à sa trajectoire romanesque entière, que rappellent ses tergiversations :

En un moment, l'honneur de toute sa vie s'était dressé entre sa main et cette clef. Son passé de probité, de désintéressement, de dévouement, vingt ans de résistance aux mauvais conseils et à la corruption de ce quartier pourri, vingt ans de mépris pour le vol, vingt ans où sa poche n'avait pas eu un liard à ses maîtres, vingt ans d'indifférence au lucre, vingt ans où la tentation n'avait pas approché d'elle, sa longue et naturelle honnêteté, la confiance de mademoiselle, tout cela lui revint d'un seul coup. Ses jeunes années l'embrassèrent et la reprirent. ¹¹⁴

Les causes de la chute de Germinie se dessinent nettement : jeune bretonne pure, Germinie doit sa vertu aux efforts qu'elle fournit pour résister « aux mauvais conseils et à la corruption de ce quartier pourri », c'est-à-dire à son milieu. Paris constitue un milieu pervers et une influence désastreuse en particulier pour les femmes et à plus forte raison les travailleuses.

L'envie du vol surgit néanmoins chez la jeune servante du quartier Saint-Georges bien avant son passage à l'acte, à la manière d'un instinct spontané. Lors de sa première grossesse,

¹¹⁰ Daudet, *Le Nabab*, *op. cit.*, chapitre X, p. 188.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 192.

¹¹² Voir chapitre 5.

¹¹³ Voir chapitre 4.

¹¹⁴ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, chapitre XXXVIII, p. 183.

Germinie rêve ainsi devant une vitrine de layette : « Une terrible envie, l'envie d'une femme grosse, la prenait de briser la glace et de voler tout cela ». ¹¹⁵ L'« envie d'une femme grosse » renvoie Germinie à une psychologie instinctive, animale, guidée par le corps donc peu contrôlable. La prédisposition animale particulièrement féminine précède l'influence néfaste d'un milieu pervers : les deux facteurs inspireront Zola et montrent le vol comme une fatalité en dépit des résistances de la servante. L'étiologie et l'observation clinique dont s'arment les Goncourt ne viennent donc pas démentir mais rationaliser la terreur bourgeoise d'être volé.

Dix-sept ans après *Germinie*, et cinq ans après *Le Nabab*, le vol n'apparaît plus comme un événement romanesque dans *Pot-Bouille*. Il constitue davantage une toile de fond, un indice appartenant généralement et de manière itérative au portrait des domestiques : « Le pis était que toutes fermaient leurs portes à double tour, même pour aller simplement au bout du corridor, tellement elles craignaient entre elles d'être volées. » ¹¹⁶ Le vol est si habituel aux domestiques qu'il vise tous les étages du microcosme qu'est la maison. Il apparaît par exemple lorsque l'abbé Mauduit vient décider Hippolyte et Clémence à s'épouser :

Le prêtre dut les emmener. C'était encore une laide affaire. Hippolyte et Clémence, très surpris, le suivaient. Quand ils furent seuls, il commença par leur adresser des exhortations embrouillées : le ciel récompensait la bonne conduite, tandis qu'un seul péché conduisait en enfer ; du reste, il était toujours temps de mettre fin à un scandale et de faire son salut. Pendant qu'il parlait ainsi, leur surprise devenait de l'ahurissement ; les mains ballantes, elle avec ses membres menus et sa bouche pincée, lui avec sa figure plate et ses gros os de gendarme, ils échangeaient des coups d'œil inquiets : est-ce que madame avait découvert ses serviettes, en haut, dans une malle ? ou bien était-ce pour la bouteille de vin qu'ils montaient tous les soirs ? ¹¹⁷

Les interrogations au style indirect libre des deux compagnons montrent que seul un examen de conscience de la dernière rigueur leur signale le coulage comme une forme de péché, montrant ainsi son caractère commun et ordinaire. Or ces interrogations adviennent à la suite de portraits physiques marqués par la stupidité, dans lesquels l'épaisseur physique signale le manque de profondeur psychologique et qui encore une fois renvoient les serviteurs au déterminisme du corps. Comme dans *Germinie Lacerteux*, les travailleurs sont donc prédisposés par nature au vol.

C'est que le groupe des bonnes dans *Pot-Bouille* est mu par un cynisme qui ne fait qu'explicitement celui, plus dissimulé, des maîtres. Toutes les catégories sociales, dans l'immeuble, cherchent sinon à voler du moins à profiter d'autrui, que ce soit Mme Josserand par le contrat

¹¹⁵ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 135.

¹¹⁶ Zola, *Pot-Bouille*, chapitre XIII, p. 307.

¹¹⁷ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 410.

de mariage frauduleux de sa fille Berthe ou les héritiers cupides du propriétaire. Les spéculations sur l'héritage à l'agonie de M. Vabre prennent leur formulation explicite dans la bouche des servantes :

Mais, avant d'arriver à la petite porte du magasin, ouvrant sous la voûte il dut encore traverser tout un groupe de bonnes. Celles-là distribuaient la fortune du moribond. Tant pour madame Clotilde, tant pour monsieur Auguste, tant pour monsieur Théophile. Clémence disait des chiffres, carrément ; elle les connaissait bien, car elle les tenait d'Hippolyte, lequel avait vu l'argent dans un meuble. Julie pourtant les discutait. Lisa racontait comment son premier maître, un vieux monsieur, l'avait flouée, en crevant sans même lui laisser son linge sale ; tandis que, les bras ballants, la bouche ouverte, Adèle écoutait ces histoires d'héritage, qui faisaient crouler devant elle des piles gigantesques de pièces de cent sous.¹¹⁸

Si le passage ne met pas à proprement parler en scène le vol du bien des Vabre, du moins cette discussion sur l'héritage est-elle l'occasion de montrer les bonnes disposant, même fictivement, du bien des maîtres, capables de le voir, de l'évaluer, de le répartir, et de l'attribuer, parlant chiffres à la manière des propriétaires. Le bien des maîtres n'est jamais totalement à l'abri de leur regard, la promiscuité confinant au caractère perméable de toute chose, et notamment de la fortune des maîtres. La cohabitation dans l'immeuble forme une communauté dont chacun cherche à tirer profit des autres et si les servantes ne possèdent rien, elles accèdent à tout.

L'autre anxiété que *Pot-Bouille* révèle à travers le caractère ordinaire du vol est la crainte de la solidarité entre les domestiques et de la puissance du groupe. Comme dans *Germinie Lacerteux*, *Le Nabab* ou encore *Donatienne* de René Bazin, à l'isolement de la perle s'oppose l'appartenance de la souillon à un groupe néfaste qui la pervertit. Le lien entre solidarité et coulage s'établit explicitement. Lorsque Madame Josserand surprend le chapardage de sa bonne Adèle, le conflit qui éclate évoque cette puissance du groupe contre les maîtres :

— Taisez-vous, répondeuse !... Oh ! je sais que ce sont les autres bonnes qui vous gâtent. Dès qu'il y a, dans une maison, une bête qui débarque de sa province, il faut que les coquines de tous les étages la mettent au courant d'un tas d'horreurs... Vous n'allez plus à la messe, et vous volez, maintenant !

Adèle, la tête montée en effet par Lisa et par Julie, ne céda pas.

— Quand j'étais une bête, comme vous dites, fallait pas abuser... C'est fini.¹¹⁹

La souillon se construit contre la perle : avant de voler, Adèle a cessé d'aller à la messe, c'est-à-dire que sous l'influence du groupe, elle perd les attributs de la perle pour devenir une menace. Ce n'est pas tant sa saleté que sa perversion qui fait d'Adèle une souillon. Or le narrateur valide l'hypothèse de Mme Josserand : ce sont bien les autres bonnes qui ont initié Adèle au

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre XI, p. 241.

¹¹⁹ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 372.

chopardage. Le récit apporte néanmoins une nuance en accordant la parole finale à Adèle, qui souligne la responsabilité de sa maîtresse et de ces abus dans cette conversion. Comme Germinie, Adèle est d'abord vertueuse avant de se convertir au vice, mais contrairement à elle il y a également de la faute de la maîtresse.

Mirbeau accuse le trait dans *Le Journal d'une femme de chambre* en faisant du vol une revendication :

Ce qui leur arrive, c'est la justice. En les dépouillant d'une partie de leurs biens, en donnant de l'air aux trésors enfouis, les bons voleurs ont rétabli l'équilibre... Ce que je regrette, c'est qu'ils n'aient pas laissé ces deux êtres malfaisants, totalement nus et misérables, plus dénués que le vagabond qui, tant de fois, mendia vainement à leur porte, plus malades que l'abandonné qui agonise sur la route, à deux pas de ces richesses cachées et maudites.¹²⁰

Les imprécations et la haine de classe de Célestine en appellent apparemment à un argument politique rationnel, proche du discours anarchiste. Or cette rationalité est rapidement renversée au profit d'un fantasme sadique, laissant les maîtres « nus et misérables » au nom du retournement des positions de classe. La valorisation du crime passe par l'érotisation, et revient dans le roman à plusieurs reprises, en particulier à l'issue de ce réquisitoire : « Ô bons voleurs, chères figures de justice et de pitié, par quelle suite de sensations fortes et savoureuses vous m'avez fait passer ! »¹²¹ L'aspect érotique détourne le réquisitoire de son sens politique et perturbe le discours du texte. Ce faisant, il le rend également moins univoque, et inscrit un retour de la Nature au sein de la construction rhétorique : la Femme, en particulier la femme du peuple, guidée par son appétit sexuel, se montre d'autant moins contrôlable, et son instinct de vengeance s'offre d'autant moins à régulation qu'il s'ancre dans le corps. Célestine hérite ici de la Clara du *Jardin des supplices*.

La crainte du vol s'apparente à la crainte de la solidarité du groupe, mais peut également s'inscrire, par la voix des personnages de maîtres, dans le récit où elle est critiquée et mise en discussion.

La crainte d'être tué

Du vol au crime, il y a un écart que le roman joue à atténuer. L'affinité des domestiques avec l'illicite intéresse particulièrement la fiction. Germinie est ainsi tentée par le meurtre, d'abord par jalousie envers la seconde maîtresse de Jupillon :

¹²⁰ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVII, p. 436

¹²¹ *Ibid.*, p. 437.

Alors tout son sang lui monta à la tête avec une idée, une seule idée que répétait sa bouche idiote : Du vitriol !... du vitriol !... du vitriol ! Et sa pensée devenant instantanément l'action même de sa pensée, son délire la transportant tout à coup dans son crime, elle montait l'escalier avec la bouteille bien cachée sous son châle ; elle frappait à la porte très-fort, et toujours... On finissait par venir ; il entre-bâillait la porte... Elle ne lui disait ni son nom, ni rien... Elle passait sans s'occuper de lui... Elle était forte à le tuer ! et elle allait au lit, à *elle* ! Elle lui prenait le bras, elle lui disait : Oui, c'est moi... en voilà pour ta vie ! Et sur sa figure, sur sa gorge, sur sa peau, sur tout ce qu'elle avait de jeune et d'orgueilleux, de beau pour l'amour, Germinie voyait le vitriol marquer, brûler, creuser, bouillonner, faire quelque chose d'horrible qui l'inondait de joie ! La bouteille était vide, et elle riait !... Et, dans son affreux rêve, son corps aussi rêvant, ses pieds se mirent à marcher.¹²²

Comme le vol, le désir de meurtre s'avère singulièrement incarné chez Germinie : son fantasme prend la forme d'une accumulation de verbes d'action, il ne s'appuie pas sur l'analyse psychologique mais sur la vision d'une destruction du corps, et finalement, « son corps aussi rêvant », il anime à rebours la malheureuse. Le texte insiste sur les manifestations physiques du psychologique chez Germinie,¹²³ l'hystérique dont les sentiments se donnent à lire, « sa pensée touchant au crime comme avec les doigts ».¹²⁴ Le désir de meurtre évolue lui-même. Au premier fantasme de violence envers sa rivale succède le désir de meurtre gratuit, lorsque Germinie, rongée par l'alcool et réfugiée dans les bras douteux de Gautruche, est tentée de le tuer :

La volonté de ses idées s'éteignait. Toutes sortes de choses noires, ayant comme des ailes et des voix, lui battaient contre les tempes. Les sombres tentations qui montrent vaguement le crime à la folie lui faisaient passer devant les yeux, tout près d'elle, une lumière rouge, l'éclair d'un meurtre ; et il y avait dans son dos des mains qui la poussaient, par derrière, vers la table sur laquelle étaient les couteaux... Elle fermait les yeux, bougeait un pied ; puis, ayant peur, se retenait aux draps ; et à la fin, se retournant, elle retombait dans le lit, et renouait son sommeil au sommeil de l'homme qu'elle avait voulu assassiner ; pourquoi ? elle ne le savait ; pour rien, — pour tuer !¹²⁵

L'abstraction des « sombres tentations » est personnifiée jusqu'à l'incarnation des mains qui poussent Germinie au meurtre, et c'est par des gestes et par le sommeil qu'elle lui échappe. C'est donc encore une fois son corps qui guide l'attitude du personnage. D'ailleurs, ce seront les cheveux de Germinie qui la signaleront à Mademoiselle de Varandeuil comme criminelle :

Ses cheveux ! cela surtout poursuivait mademoiselle. La vieille fille pensait, sans y vouloir penser, à des choses tombées dans son oreille d'enfant, à des superstitions de peuple perdues au fond de sa mémoire : elle se demandait si on ne lui avait pas dit que les morts qui ont les cheveux ainsi emportent avec eux un crime en mourant... Et, par moments, c'étaient ces cheveux-là qu'elle voyait à cette tête, des cheveux de crime, tout droits d'épouvante et tout roidis

¹²² Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXXII, p. 169-170.

¹²³ Voir Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Armand Colin, 1953.

¹²⁴ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XXXIV, p. 172.

¹²⁵ *Ibid.*, chapitre LII, p. 221.

d'horreur devant la justice du ciel, comme les cheveux du condamné à mort devant l'échafaud de la Grève !¹²⁶

À mi-chemin entre le merveilleux médiéval et le symptôme scientifique, les cheveux de Germinie signalent son statut de criminelle. Le parallélisme entre la défunte et le condamné à mort, attribuable à la survivante de la Révolution française qu'est Varandeuil, rappelle la résurrection de la physiognomonie au sein des études sur l'hystérie autant que dans le fichage biométrique des criminels.¹²⁷ La plus forte corporéité de Germinie encourage une lecture clinique de son cas, mais suggère également le caractère irrépessible donc terrible de ses appétits désordonnés.

Deux régimes de mise en scène de la pulsion meurtrière semblent particulièrement à même de terrifier le lectorat, « les heureux de Paris »¹²⁸ : d'une part, il s'agit d'un désir mécanique, involontaire, passif, auquel Germinie est en proie plus qu'elle n'en est le sujet, et qui découle de sa constitution hystérique ; d'autre part, l'acte fantasmé est gratuit, « pour rien », non comptable de ses raisons. Ces deux réseaux renvoient à l'assimilation décrite par Jean Borie des femmes et du peuple à la Nature : le meurtre rêvé par Germinie ressortit à la pure pulsion animale et non au projet passible de jugement moral. Cette nature amoralisée s'étend d'ailleurs au-delà de la servante au peuple plus largement :

Elle passait devant des boutiques fermées, scellées, noires de faillites, devant des pans de mur maudits, devant des allées noires barrées de fer, devant des fenêtres murées, devant des entrées qui semblaient mener à ces logements de meurtre dont on fait passer le plan, en cour d'assises, à messieurs les jurés.¹²⁹

La continuité entre le personnage de Germinie et les milieux du crime rappelle la source judiciaire du roman. Cette source même, la lecture préalable de la *Gazette des tribunaux*, révèle un préjugé ou un fantasme des auteurs. Le lien entre classes populaires et criminels inquiète d'autant plus au sujet des domestiques, qui vivent à domicile donc ne peuvent être contenues à l'extérieur.

Le thème de la bonne meurtrière revient dans *Fécondité* de Zola. Céleste est pour quelque chose dans la mort de sa maîtresse, qui lui a permis d'épouser le maître :

Elle ne disait pas la façon dont elle avait épousé l'ancien marin, entrée d'abord chez lui comme bonne à tout faire, puis servante maîtresse, ensuite épouse légitime, après la mort de la première femme, dont elle avait hâté la fin.¹³⁰

L'intention meurtrière, rejetée par hyperbate en fin de phrase, prend le sens d'une évidence au sujet de Céleste, qui s'est montrée rompue à tous les méfaits clandestins au fil du roman et

¹²⁶ *Ibid.*, chapitre LXVII, p. 251-252.

¹²⁷ Voir Marc Renneville, « Physiognomonie et criminalité, de la phrénologie au criminel-né. », *La fisiognomica da Lavater alla grande Guerra - Physiognomony from Lavater to the Great War*, Mai 2010, Pise, Italie.

¹²⁸ Goncourt, préface de *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁹ *Ibid.*, chapitre LI, p. 215.

¹³⁰ Émile Zola, *Fécondité*, Eugène Fasquelle, 1899, Livre VI, chapitre IV, p. 708.

confirment le tempérament de meurtrière signalé par ses avortements. Elle est à la fois un trait singulier du personnage, et la suggestion d'un mécanisme logique dans les ménages bourgeois où les tâches intimes sont déléguées : le geste de Céleste relève d'une évidence du meurtre par la servante et met en garde contre la délégation des tâches ménagères.

La crainte du meurtre prend fréquemment la forme singulière de l'empoisonnement, à la fois romanesque, pernicieux, et insoupçonnable. Dans « Le Bonheur dans le crime », Hauteclair empoisonne Delphine de Cantor sous les apparences du soin, ce que seuls surprennent sa victime et le médecin. L'empoisonnement permet la mésalliance, et le texte cite explicitement la terreur de la « servante qui a su se faire épouser »,¹³¹ qui reparait dans *Fécondité*, reflétant ainsi l'idée reçue selon laquelle toute domestique souhaite non seulement détruire mais remplacer sa maîtresse. Célestine agit également cette crainte du poison dans *Le Journal d'une femme de chambre* lorsqu'elle remarque :

Quand je pense qu'une cuisinière, par exemple, tient, chaque jour, dans ses mains, la vie de ses maîtres... une pincée d'arsenic à la place de sel... un petit filet de strychnine au lieu de vinaigre... et ça y est !... Eh bien, non... Faut-il que nous ayons, tout de même, la servitude dans le sang !...¹³²

Amplifiant la facilité du geste, Célestine déplore le peu de meurtres des maîtres. Ce meurtre ne vise pas le mariage avec le maître, mais la destruction de la classe bourgeoise. Sa motivation, si elle n'est pas personnelle, apparaît d'autant plus redoutable qu'elle est politique et vise la destruction des hiérarchies sociales. Le poison s'offre comme une métaphore de ce que le travail accorde comme pouvoir révolutionnaire aux prolétaires, que seule une « servitude » volontaire retient.¹³³ Célestine n'a pas de mots assez durs pour ce qu'elle appelle les « larbins », c'est-à-dire ceux qui se soumettent de bon cœur à leur tâche servile et y croient. Les larbins appartiennent aussi bien au monde bourgeois qu'à celui des domestiques : « Monsieur Jean vidait les pots de chambre... M. Paul Bourget vidait les âmes. Entre l'office et le salon, il n'y a pas toute la distance de servitude que l'on croit ! »¹³⁴ La servitude vient non pas de la position sociale mais du refus de remettre en cause l'ordre établi au point d'accepter avec joie de servir les puissants – que ce soit à l'office ou en littérature.

Plus que comme une évidence ou un lieu commun, *Le Journal d'une femme de chambre* construit alors le crime comme une passion et une pulsion. Célestine, contrairement à Germinie, n'est que peu prévenue contre le meurtre par des scrupules moraux. Néanmoins, elle partage

¹³¹ Barbey d'Aureville, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 168.

¹³² Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 317.

¹³³ La fascination pour la discrétion et la facilité du recours au poison court jusqu'aux *Bonnes* de Jean Genet (1947), où Solange et Claire projettent de tuer leur maîtresse en versant du poison dans son thé.

¹³⁴ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, chapitre XVI, p. 430.

avec elle d'être dominée par le goût du crime de façon charnelle. Ce goût s'exprime en particulier dans deux chapitres. Au chapitre VII, consacré à sa relation avec M. Georges, Célestine explique que l'excitation sexuelle la pousse au crime :

Lorsqu'un homme me tient, aussitôt la peau me brûle et la tête me tourne... me tourne... Je deviens ivre... je deviens folle... je deviens sauvage... Je n'ai plus d'autre volonté que celle de mon désir... Je ne vois plus que lui... je ne pense plus qu'à lui... et je me laisse mener par lui, docile et terrible... jusqu'au crime !...¹³⁵

La variation sur le lieu commun de l'amour-passion prépare l'épisode de la mort du maître-amant, assimilée à l'acte sexuel. Célestine ne la désigne pas moins comme un meurtre : « Ma fièvre de destruction était bien tombée, maintenant... Je vivais dans un affreux dégoût de moi-même, dans une indicible horreur de mon crime, de mon meurtre... »¹³⁶ À rebours, le dix-huitième et dernier chapitre insiste non sur le crime comme paroxysme de l'excitation sexuelle, mais au contraire sur l'excitation qui naît du spectacle du crime. Là encore, le crime a un effet immédiat sur le corps de la servante :

Le crime a quelque chose de violent, de solennel, de justicier, de religieux, qui m'épouvante certes, mais qui me laisse aussi — je ne sais comment exprimer cela — de l'admiration. Non, pas de l'admiration, puisque l'admiration est un sentiment moral, une exaltation spirituelle, et ce que je ressens n'influence, n'exalte que ma chair... C'est comme une brutale secousse, dans tout mon être physique, à la fois pénible et délicieuse, un viol douloureux et pâmé de mon sexe... C'est curieux, c'est particulier, sans doute, c'est peut-être horrible, — et je ne puis expliquer la cause véritable de ces sensations étranges et fortes, — mais chez moi, tout crime, — le meurtre principalement, — a des correspondances secrètes avec l'amour... Eh bien, oui, là !... un beau crime m'empoigne comme un beau mâle...¹³⁷

Plus le crime s'apparente à la pulsion, plus il apparaît comme irréprensible et moins il se soumet à la régulation. Le crime chez Mirbeau se présente comme un fétiche sexuel pour Célestine, d'autant plus inquiétant qu'il n'est ni calculé ni maîtrisé comme dans le roman policier. L'attirance de Célestine pour le crime justifie son amour pour Joseph, martelé jusqu'aux dernières lignes du roman :

Au fond, je suis sans force contre la volonté de Joseph. Malgré ce petit accès de révolte, Joseph me tient, me possède comme un démon. Et je suis heureuse d'être à lui... Je sens que je ferai tout ce qu'il voudra que je fasse, et que j'irai toujours où il me dira d'aller... jusqu'au crime !¹³⁸

¹³⁵ *Ibid.*, chapitre VII, p. 182. Sur la relation de Célestine et M. Georges, voir chapitre 5.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 186.

¹³⁷ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 435.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 452.

Dans *Femmes toutes mains : essai sur le service domestique*, Geneviève Fraisse soulignait l'importance du thème de la servante criminelle, et la position idéologique du problème. La criminologie de la fin du XIX^e s'intéresse à la question du crime ancillaire :

Raymond de Ryckère, à la suite de Lombroso, s'essaie à étudier systématiquement la pathologie des femmes et consacre un livre entier à *La Servante criminelle*. Il y affirme que le vol est l'infraction par excellence de la servante, à côté des maladies mentales qui poussent au crime, des actes de vengeance contre les maîtres, des infanticides, des crimes passionnels conséquents à la séduction et des crimes politiques...¹³⁹

Une hésitation se profile entre une explication par la vengeance de classe, qui implique une responsabilité des maîtres, et une explication par la pathologie des criminelles, qui tend à les disculper. Cette polarisation des explications déterminera les débats jusqu'au crime des Sœurs Papin, mais elle montre d'emblée l'ambivalence de la manière dont peut être investi le personnage de souillon et la menace dont il témoigne.

La servante criminelle, objet médiatique et littéraire

L'attention idéologique que manifeste le roman à l'affinité entre la condition de servante et le crime surgit particulièrement à travers des supports moins dialogiques que le roman. La presse, qui invente et promeut au fil de la période le fait divers, se montre de plus en plus attentive à ces crimes. Deux meurtres ancillaires, le crime d'Ampouillac en 1874 puis l'affaire de la rue de Sèze en 1885, révèlent l'efficacité de ce thème auprès du public. La recherche de l'exotisme, de la singularité, de l'extraordinaire mène progressivement la presse à s'intéresser spécifiquement aux servantes criminelles, en particulier lorsqu'elles ont la charge des enfants. Il faut reconnaître dans l'essor de ce thème le fruit d'une interaction courante sur la période entre roman et presse.

La peur de la sexualité débordante des servantes et singulièrement de l'initiation des enfants offre un terrain d'échange transmédiatique nourri entre la presse et le roman. Dans *Pot-Bouille*, paru en 1882, le juge Duveyrier est requis un soir pour juger une ténébreuse affaire :

— Vous savez, cette affaire de la rue de Provence, dit-elle avec simplicité.
— Ah ! il s'en occupe ! s'écria Octave.

¹³⁹ Geneviève Fraisse, *Femmes toutes mains, essai sur le service domestique*, Éditions du Seuil, 1979, p. 180.

C'était un scandale qui passionnait Paris, toute une prostitution clandestine, des enfants de quatorze ans livrés à de hauts personnages.¹⁴⁰

L'allusion renvoie au scandale de Bordeaux, qui a défrayé la presse en février 1881, et en particulier *Le Gaulois*, dans lequel *Pot-Bouille* paraît en feuilleton quelques mois plus tard. Cette affaire tapageuse révélait que Marianne Laborde, unique domestique du ménage Delmont, leur avait fait absorber à leur insu des narcotiques afin de violer et prostituer ses enfants de neuf et onze ans.¹⁴¹ L'affaire mêle donc le fantasme de l'hystérique dominée par ses instincts sexuels à celui de l'empoisonnement et de la prédation des enfants. Le travail de déconstruction du discours bourgeois que mène *Pot-Bouille* convoque donc volontiers cette affaire, qui mêle fantasme, délectation du fait divers, et souci des apparences.

La consommation des rubriques criminelles des journaux est d'ailleurs mise en scène dans le roman. La protection des enfants, et notamment des filles, exige de leur interdire la lecture des faits divers. Cette précaution apparaît deux fois : Monsieur Josserand laisse négligemment sur sa table de travail « justement un numéro où il y avait un procès abominable, que ses filles auraient pu lire. »¹⁴² Et Campardon censure les lectures de sa fille Angèle : « Angèle, dit-il sévèrement, que fais-tu là ?... Ce matin, j'ai barré l'article au crayon rouge. Tu sais bien que tu ne dois pas lire ce qui est barré. » L'ironie est d'autant plus féroce qu'Angèle, hors de ses lectures, est initiée sexuellement par Lisa la bonne, et que la précaution s'avère inutile.

Le roman s'ancre donc dans une référentialité partagée avec les lecteurs par ces allusions aux actualités les plus récentes, qu'il redouble en mettant en scène le public du journal. À rebours, il semble que la presse sélectionne volontiers, dans la foule des faits divers potentiels et des bruits de tribunaux, ceux pour lesquels la fiction a pu produire des cadres de perception et des horizons d'attente : Marianne Laborde alimente certes le fantasme de la servante criminelle, mais celui-ci a aussi été élaboré par *Germinie Lacerteux*, « Le Bonheur dans le crime », ou *Le Nabab*.¹⁴³ Or les Goncourt s'alimentent à *La Gazette des tribunaux*, tout comme Zola ou Maupassant. Les conséquences sur la référentialité et la crédibilité du discours romanesques pèsent sur la valeur du stéréotype. La récurrence dans le fait divers contribue à accréditer les crimes de la servante comme typiques et non plus exotiques, et à montrer les préoccupations sociales du roman comme ancrées dans l'urgence contemporaine de répondre à un véritable fléau social.

¹⁴⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre X, p. 219.

¹⁴¹ Voir entre autres « Le Scandale de Bordeaux », *Le Gaulois* du 24 février 1881. Sur la place des servantes dans la presse, voir chapitre 2.

¹⁴² Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II, p. 48.

¹⁴³ Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires, Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e république à la Grande Guerre*, Seli Arslan, 2004, et Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012.

Anne-Claude Ambroise-Rendu souligne la valeur politique du fait divers :

Les chroniques de faits divers, véritables observatoires de l'homme par l'homme, servent de miroir à une civilisation qui se contemple et se juge. Elles sont à la fois un appareil d'observation et un appareil de régulation et de contrôle social. En affectant de réconcilier l'opinion et la science, c'est-à-dire les effets de la persuasion et les conquêtes de l'intelligence, elles visent à normaliser les mœurs. Mais elles expriment aussi, même si c'est d'une manière dégradée, les aspirations réelles des lecteurs à un monde meilleur, ce qui a contribué à leur succès et leur postérité.¹⁴⁴

Cette analyse de la portée idéologique du fait divers conviendrait aussi bien au roman de la servante criminelle, qui tente d'élucider l'origine, individuelle ou sociale, de son mal. Néanmoins, s'ils puisent largement dans la source documentaire du fait divers, les romans ambitionnent également de surpasser cette vignette prise sur le vif en soulevant la question de la puissance des discours et de l'écart entre les faits et leur représentation.

Le dernier chapitre de *Pot-Bouille* prolonge justement la réflexion menée à l'arrière-plan sur les préoccupations sécuritaires dont témoignent dans la presse les faits divers, à la fois craints et appréciés. Le juge Duveyrier y raconte ainsi comment il a jugé une des anciennes occupantes de l'immeuble, montrant ainsi le fait judiciaire avant qu'il ne paraisse dans la presse :

En effet, ces messieurs passaient de la politique à la morale. Ils écoutaient Duveyrier donner des détails sur une affaire dans laquelle on avait beaucoup remarqué son attitude. On allait même le nommer président de chambre et officier de la Légion d'honneur. Il s'agissait d'un infanticide remontant déjà à plus d'un an. La mère dénaturée, une véritable sauvagesse, comme il le disait, se trouvait être précisément la piqueuse de bottines, son ancienne locataire, cette grande fille pâle et désolée, dont le ventre énorme indignait M. Gourd. Et stupide avec ça ! car, sans même s'aviser que ce ventre la dénoncerait, elle s'était mise à couper son enfant en deux, pour le garder ensuite au fond d'une caisse à chapeau. Naturellement, elle avait raconté aux jurés tout un roman ridicule, l'abandon d'un séducteur, la misère, la faim, une crise folle de désespoir devant le petit qu'elle ne pouvait nourrir : en un mot, ce qu'elles disaient toutes. Mais il fallait un exemple. Duveyrier se félicitait d'avoir résumé les débats avec cette clarté saisissante, qui parfois déterminait le verdict du jury.

— Et vous l'avez condamnée ? demanda le docteur.

— À cinq ans, répondit le conseiller de sa voix nouvelle, comme enrhumée et sépulcrale. Il est temps d'opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris.¹⁴⁵

L'ironie du passage condamne à son tour Duveyrier, dont la débauche et le défilé des maîtresses et des lâchetés a occupé un fil secondaire du roman. La partialité du jugement, son aveuglement

¹⁴⁴ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les faits divers », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 997.

¹⁴⁵ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVIII, p. 433.

de propriétaire, s'ils sont sanctionnés par une promotion au plan de la fiction, sont dévoilés et réprouvés au plan du discours romanesque.

Or ce « roman ridicule » raconté par la piqueuse de bottines dans le roman de 1882, Maupassant l'expose explicitement dans « Rosalie Prudent ». La nouvelle s'inspire comme l'anecdote de Duveyrier de la chronique judiciaire :

La fille Prudent (Rosalie), bonne chez les époux Varambot, de Mantes, devenue grosse à l'insu de ses maîtres, avait accouché, pendant la nuit, dans sa mansarde, puis tué et enterré son enfant dans le jardin.

C'était là l'histoire courante de tous les infanticides accomplis par les servantes.¹⁴⁶

L'allusion à la chronique judiciaire, plaçant le prénom de la prévenue entre parenthèses après le nom, justifie le caractère typique de cette « histoire courante », et la généralisation de « tous les infanticides ». Or la nouvelle de Maupassant quitte cette simple déploration pour entrer dans l'examen de ce cas singulier par les moyens de la narration omnisciente et du dialogue, qui permettent davantage d'empathie avec la servante que la brève expéditive dans la presse. La brave Rosalie apparaît davantage comme la victime des circonstances et de ses maîtres, et, acquittée par le jury, elle l'est surtout par le récit. La nouvelle paraît pour la première fois en une du *Gil Blas* du 2 mars 1886 dont la rubrique de faits divers dépeint notamment « Une affreuse mégère » qui maltraite et met en danger de mort sa petite fille. Le ton du fait divers se montre donc plus implacable, et plus proche d'un discours consensuel que la nouvelle de Maupassant, qui prend *in fine* le parti de l'infanticide.

Face à la fiction ancrée dans l'usage de la chronique judiciaire, l'éditorial s'imprègne également du traitement littéraire de la question. Dans le *Gil Blas* du 21 avril 1885, Fernand Xau, dans un article sur « Les crimes dits en condition », montre une attention particulière à l'argot des criminels : « Quant à l'instrument dont il s'est servi, c'est ce que les assassins modernes nomment « raisineur » parce qu'il fait couler le « raisiné » (sang) et non plus un « lingre », un « surin », un « bibi », etc. (couteau). »¹⁴⁷ Ce reportage linguistique s'accompagne d'une formulation nette de l'inquiétude liée aux crimes commis par les domestiques : « et nous pouvons malheureusement craindre que la liste, qui commence par l'assassinat de la rue de Sèze, ne se remplisse bientôt. »¹⁴⁸ Xau nie implicitement l'arbitraire et la sélection qui président à l'élaboration d'un crime en fait divers ; selon lui, l'assassinat de 1874 inaugure un phénomène dont l'ampleur médiatique ne peut que correspondre exactement à l'ampleur sociale, comme si les crimes ancillaires n'existaient pas avant que la presse ne s'en fasse l'écho, et comme si

¹⁴⁶ Maupassant, « Rosalie Prudent » dans *La Petite Roque*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁷ Fernand Xau, « Les crimes dits en condition », *Gil Blas*, 21 avril 1885, p. 2.

¹⁴⁸ *Idem*

l'exposition médiatique reflétait mécaniquement le réel. L'illusion que les journaux élaborent sur leur propre statut de vérité conforte ainsi les fictions qui s'y réfèrent et qui s'y alimentent dans leur caractère représentatif.

La servante criminelle, avatar de la souillon, se façonne ainsi à travers la fiction et le journal, et offre un cas de circulation entre différents régimes de référentialité et d'énonciation. Elle témoigne de la manière dont le stéréotype circule et se renforce en s'accréditant dans la non-fiction, soulignant comment le journal peut lui-même être tributaire de stéréotypes élaborés dans la fiction.

Le type de la souillon mis en question : Adèle

Le stéréotype de la souillon est travaillé par *Pot-Bouille* à travers le personnage d'Adèle. Non seulement Adèle est une souillon, mais cette étiquette lui est attribuée par des personnages conscients du stéréotype. C'est d'abord Madame Josserand qui « ne tarissait pas sur Adèle, une souillon, une propre à rien »¹⁴⁹ auprès des bourgeoises de l'immeuble, qui partagent donc avec elle une connivence sur le terme, qui catégorise et juge efficacement la servante. C'est ensuite l'amateur de bonnes Trublot qui, par le biais d'un discours indirect libre partagé par le narrateur, confie à Octave que « cette grosse bête de souillon empochait les hommes comme les gifles ».¹⁵⁰ Le terme apparaît une dernière fois dans les pensées d'Adèle elle-même, qui déplore : « Ce n'était donc pas assez de ne jamais manger à sa faim, d'être le souillon sale et gauche, sur lequel la maison entière tapait ».¹⁵¹ Non seulement la catégorie n'est plus appliquée à Adèle de l'extérieur, mais elle change de sens. La souillon, ici « le » souillon, se définit avant tout par son rôle de bouc-émissaire, et par l'attribution de ce qualificatif de l'extérieur. Adèle, au terme du roman, critique donc le terme pour évoquer l'emploi de souillon comme le résultat d'un processus social de désignation auto-réalisatrice. L'ensemble du roman s'intéresse en effet à la manière dont la souillon remplit une fonction au sein de l'espace social.

Adèle présente toutes les caractéristiques de la souillon. Surnommée, par ses maîtres ou ses camarades, « ce torchon d'Adèle », elle s'assimile par métonymie à son travail, et à la crasse qu'elle manipule et revêt. Le terme de « torchon » est d'ailleurs un synonyme désuet de « souillon » que Zola affectionne particulièrement : il apparaît dans *La Terre*¹⁵² et dans *Le Ventre*

¹⁴⁹ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre V, p. 116.

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 306.

¹⁵¹ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 422.

¹⁵² « Maintenant, de l'ancien petit torchon, s'était dégagée une fille très brune, l'air fin et joli, qui avait la gorge dure, les membres élastiques et forts des fausses maigres.» Émile Zola, *La Terre*, G. Charpentier, 1895 [1887],

de Paris il désigne Cadine en prenant le sens de « trainée ».¹⁵³ Le « torchon », dans le lexique de Zola, se situe donc au carrefour de la réprobation hygiénique et de la réprobation morale et sexuelle.

Visitant le sixième étage, Octave est surpris par un bruit : « C'était Adèle qui remontait se laver les oreilles, madame Josserand lui ayant défendu furieusement de toucher à la viande, tant qu'elle ne les aurait pas nettoyées au savon. »¹⁵⁴ Adèle contrevient aux lois modernes et urbaines de l'hygiène, et incarne un risque de contamination. À sa saleté s'ajoutent sa maladresse, ses mauvais talents de cuisinière et une forme d'innocence provinciale qui lui dissimule la saleté par ignorance. Elle est bête « comme trente-six mille pots »,¹⁵⁵ ce qui lui vaut d'être d'abord le souffre-douleur de tout l'immeuble, bourgeois comme domestiques. Trop bête pour se rendre compte des abus que lui font subir ses maîtres, les Josserand, elle subit d'abord leurs mauvais traitements sans révolte. Madame Josserand dit d'ailleurs d'elle : « Oh ! cette fille ! elle est d'une maladresse ! Mais, que voulez-vous ? c'est tout neuf, il faut que ce soit formé. »¹⁵⁶ Or le roman raconte une formation, mais prend à revers le désir de Madame Josserand : l'initiation d'Adèle lui apparaît comme une corruption, puisqu'elle apprend notamment à résister à ses maîtres. Elle cesse d'aller à la messe, apprend à voler, à répondre, à colporter des ragots, et à s'en prendre aux plus faibles : « Adèle elle-même, qui prenait le bagou de Paris, traitait Louise de morue ».¹⁵⁷ Le lieu de travail devient le lieu où la bonne tire profit de ses maîtres : « au fond de la cuisine où Adèle, profitant du désarroi, buvait du vin chaud. »¹⁵⁸

Si Adèle était donc sale et gauche au début du roman, elle *devient* une souillon menaçante, c'est-à-dire que ses méfaits et ses vices sont acquis. Sa saleté physique se change en saleté morale. Une prédisposition raciale et sexuelle l'y entraîne, puisque « Adèle seule, débarquée à peine de sa Bretagne, bête et pouilleuse, pouvait tenir dans cette misère vaniteuse de bourgeois, qui abusaient de son ignorance et de sa saleté pour la mal nourrir. »¹⁵⁹ Mais le roman montre surtout qu'il s'agit d'une construction. Les bonnes pervertissent les nouvelles, notamment en les initiant à la solidarité de classe :

Deuxième partie, chapitre I, p. 89.

¹⁵³ « — Écoute, lui dit-elle, si je te revois encore avec ce petit torchon de Cadine... Ne dis pas non. Ce matin, vous étiez encore ensemble à la triperie, à regarder casser des têtes de mouton... Je ne comprends pas comment un bel homme comme toi puisse se plaire avec cette trainée, cette sauterelle... » Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, G. Charpentier, 1878 [1873], chapitre II, p. 78.

¹⁵⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 132.

¹⁵⁵ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 439.

¹⁵⁶ *Ibid.*, chapitre III, p. 65.

¹⁵⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 311.

¹⁵⁸ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 404.

¹⁵⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 49.

Adèle arrivait, avec quatre sous de beurre sous son tablier, madame Josserand lui ayant recommandé de ne jamais montrer les provisions. Lisa voulut voir, puis la traita furieusement de dinde. Est-ce qu'on descendait pour quatre sous de beurre ! Ah bien ! c'est elle qui aurait forcé ces pingres à la mieux nourrir, ou elle se serait nourrie avant eux ; oui, sur le beurre, sur le sucre, sur la viande, sur tout. Depuis quelques temps, les autres bonnes poussaient ainsi Adèle à la révolte. Elle se pervertissait. Elle cassa un petit morceau de beurre et le mangea immédiatement, sans pain, pour faire la brave devant les autres.¹⁶⁰

La formation d'Adèle l'initie au coulage plus qu'au travail et c'est la voix du narrateur qui trace une équation entre révolte et perversion. À la fin du roman, cette formation est achevée et « les nouvelles bonnes de Valérie et de Berthe, un grand chameau et une petite rosse, comme on les nommait »¹⁶¹ figurent le recommencement du cycle initiatique. Un autre passage, entre bonnes, suggérerait plus tôt l'initiation comme un cycle dont les initiées deviennent les initiatrices :

Elles firent la paix, et Lisa lui demanda ce qu'on avait mangé la veille, chez elle. Encore un ragoût ! Quels panés ! C'est elle qui se serait acheté des côtelettes, dans une boîte pareille ! Et elle poussait toujours Adèle à chiper le sucre, la viande, la bougie, histoire d'être libre, car elle, n'ayant jamais faim, laissait Victoire voler les Campardon, sans en prendre même sa part.

— Oh ! dit Adèle qui se corrompait, j'ai caché, l'autre soir, des pommes de terre dans ma poche. Elles me brûlaient la cuisse. C'était bon, c'était bon !... Et, vous savez, j'aime le vinaigre, moi. Je m'en fiche, je bois à la burette, maintenant.¹⁶²

Comme dans la scène de répartition de l'héritage, s'esquisse entre les servantes une solidarité dans le vol, un processus d'initiation qui ressemble au dévoilement des dessous du fonctionnement social.

La scène d'accouchement d'Adèle au dernier chapitre constitue un sommet de misérabilisme. Non seulement la servante ne soupçonne d'abord pas dans ses douleurs les signes du travail, mais elle ne sait pas non plus qui est le père de son enfant, Duveyrier ou Trublot. Le discours indirect libre pénètre le raisonnement de la souillon, construit une empathie avec ce personnage autrement déconsidéré :

Non, il n'y avait pas de bon Dieu ! Sa dévotion se révoltait, sa résignation de bête de somme qui lui avait fait accepter sa grossesse comme une corvée de plus, finissait par lui échapper. Ce n'était donc pas assez de ne jamais manger à sa faim, d'être le souillon sale et gauche, sur lequel la maison entière tapait : il fallait que les maîtres lui fissent un enfant ! Ah ! les salauds ! Elle n'aurait pu dire seulement si c'était du jeune ou du vieux, car le vieux l'avait encore assommée, après le mardi gras. L'un et l'autre, d'ailleurs, s'en fichaient pas mal, maintenant qu'ils avaient eu le plaisir et qu'elle avait la peine ! Elle devrait

¹⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XI, p. 255.

¹⁶¹ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 439.

¹⁶² *Ibid.*, chapitre XIII, p. 310.

aller accoucher sur leur paillason, pour voir leur tête. Mais sa terreur la reprenait : on la jetterait en prison, il valait mieux tout avaler.¹⁶³

L'effet pathétique du discours vient de l'incapacité d'Adèle à trouver les termes pour penser l'exploitation sexuelle qu'elle subit, alors même qu'elle en a une claire conscience. En elle vient s'assouvir l'immoralité du sexe des bourgeois, qu'elle expulse sous la forme symbolique d'un enfant au cours d'un accouchement dont Zola n'a pas négligé les détails matériels les moins soutenables. Il est d'ailleurs remarquable qu'Adèle ait enduré plus tôt dans le roman une blague de Victoire au sujet de sa fécondité :

Alors, Victoire, voulant rire, retomba sur Adèle.
— Dis donc, l'enflée, là-haut !... Lorsque t'es accouchée de ton premier, c'est-il par-devant ou par-derrrière que tu l'as fait ?
Toutes les cuisines se tordirent, dans un accès de gaieté canaille (...).¹⁶⁴

La raillerie de Victoire dépeint Adèle, et en particulier le ventre d'Adèle, comme cloaque, dans lequel se mêlent la production et l'excrément. S'y déversent les appétits sexuels surabondant des hommes, et à son tour, Adèle, donnant naissance à une petite fille, s'en débarrasse comme d'une ordure :

C'était une fille. Encore une malheureuse ! de la viande à cocher ou à valet de chambre, comme cette Louise, trouvée sous une porte ! Pas une bonne ne remuait encore, et elle put sortir, se faire tirer en bas le cordon par M. Gourd endormi, aller poser son paquet dans le passage Choiseul dont on ouvrait les grilles, puis remonter tranquillement.¹⁶⁵

L'allusion à Louise, la bonne de Madame Joueur, relance elle aussi un cycle au moment de clore le roman, en suggérant à la fois une origine à cette bonne orpheline et un devenir à la nourrissonne clandestine d'Adèle. En se débarrassant d'elle, Adèle évacue définitivement les signes visibles de la sexualité illégitime des maîtres : elle remotive le sens du « torchon » puisque, comme ce tissu sale, elle endosse et absorbe la saleté des bourgeois pour en préserver l'apparence, fonction indispensable dans un immeuble moderne.

Le stéréotype de la souillon laisse entendre un discours symétrique de l'idéalisation du service par la perle : la souillon, sale et dangereuse voire criminelle, manifeste toutes les frayeurs d'une classe de propriétaires soumise au paradoxe de confier son bien à celles de qui elle se distingue et qu'elle redoute. Le personnage de souillon prend de plus en plus d'ampleur au fil du second XIX^e siècle, comme si l'élite intellectuelle, solidaire du peuple en 1848, se montrait de plus en plus inquiète après la République et la Commune, les gens de bien affirmant à travers

¹⁶³ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 422.

¹⁶⁴ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 312.

¹⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 425.

le repoussoir qu'est la souillon leur valeur morale. C'est également l'attention moderne au laid et aux causes du mal social qui rend la souillon plus romanesque. Il faut néanmoins se garder de lire dans le recours au stéréotype l'inscription univoque d'un discours extra-littéraire.

III Interroger le discours social par le stéréotype

La perle et la souillon se présentent comme les deux faces d'un même discours. Un versant positif prescriptif et un versant négatif défensif portent tous deux l'inquiétude d'un désordre dans lequel les structures sociales seraient remises en cause. Or les romans de la modernité vont plus loin que se faire l'écho de l'idéologie bourgeoise, pour plusieurs raisons : d'une part, le souci social des auteurs et éventuellement les enquêtes de terrain les mènent à observer l'humain sous la canaille ; ensuite leur préoccupation scientifique leur défend la répétition du simple préjugé ; enfin, les exigences de l'intrigue, la recherche de l'originalité, ou de la précision, l'ambition romanesque les poussent à retravailler le stéréotype pour en tirer un objet plus dialogique. Il ne s'agit plus d'opposer un modèle à un repoussoir, mais de réfléchir aux processus qui produisent les comportements des personnages, aux nuances qui séparent la perle de la souillon, et aux effets de discours qui créent ces personnages. Par un retour réflexif sur le discours social, notamment littéraire, qui les a élaborés, les romans travaillent le fonctionnement des stéréotypes tout en continuant de manifester les craintes de leur époque.

A/ Le stéréotype comme masque

Une des manières par lesquelles les textes peuvent interroger les emplois de perle ou de souillon consiste à rendre leurs personnages conscients du discours qui crée les stéréotypes et les préjugés qui les accompagnent. Les stéréotypes sont ainsi désignés, utilisés et mis en cause au sein même des fictions, et avec eux les discours qui les soutiennent.

« Le Bonheur dans le crime » raconte l'usage par excellence du rôle de perle comme masque pour dissimuler un meurtre. « C'est une perfection de femme de chambre. Je ne crois pas qu'elle ait un défaut »¹⁶⁶ affirme la comtesse, sa victime. Et l'observateur, le docteur Torty, remarque à son sujet que « Son déguisement — si tant est qu'une femme pareille pût se

¹⁶⁶ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 144.

déguiser — était complet. »¹⁶⁷ La perle meurtrière qu'est Hauteclaire-Eulalie pousse jusqu'à la perfection la duplicité : plus qu'un déguisement, Eulalie est pour elle une seconde identité. Le texte en joue afin d'appuyer le contraste avec son identité de Hauteclaire. Il en va de même dans « Rose » de Maupassant, où la maîtresse ne soupçonne pas sous l'apparence de sa femme de chambre le bagnard violeur en fuite :

C'était une trouvaille, une perle, un phénomène.
Elle savait coiffer avec un goût infini ; elle chiffonnait les dentelles d'un
chapeau mieux que les meilleures modistes et elle savait même faire les robes.
J'étais stupéfaite de ses facultés. Jamais je ne m'étais trouvée servie ainsi.¹⁶⁸

L'amplification superlative prépare le dénouement de la nouvelle, qui se doit d'être aussi saisissant que possible. Elle s'appuie sur le partage du stéréotype de la perle : le mot « perle » a la brièveté qui sied au genre, et convoque tout un imaginaire qui prépare le dénouement. Le terme relaie dans le récit de la jeune femme le masque porté par le bagnard dans l'événement.

Zola joue abondamment de la duplicité et de la conscience des stéréotypes dans *Pot-Bouille*. L'habileté de Rachel consiste ainsi à se couler dans les attentes de sa maîtresse pour mieux la trahir :

D'abord, Berthe avait déclaré qu'elle ne la tolérerait pas deux jours ; puis, devant son obéissance muette, son air de tout comprendre et de ne rien dire, elle s'était montrée peu à peu contente, comme si elle se fût soumise à son tour, la gardant pour ses mérites et aussi par une sourde peur. Rachel, qui acceptait sans révolte les plus dures besognes, accompagnées de pain sec, prenait possession du ménage, les yeux ouverts, la bouche serrée, en servante de flair attendant l'heure fatale et prévue où madame n'aurait rien à lui refuser.¹⁶⁹

Rachel relaie le stéréotype antisémite du Juif sans origine, apparemment servile mais prenant en réalité possession du pays sous des dehors vertueux. C'est par peur devant cette maîtrise d'elle-même calculée que Berthe se soumet plus que par confiance. La femme de chambre des Campardon, Lisa, construit elle aussi son apparence de domestique idéale : « Du reste, M^{me} Campardon continuait d'en être enchantée, s'étonnant de ce qu'elle ne la volait pas, ce qui était vrai, car son vice était ailleurs ».¹⁷⁰ Pour la maîtresse, le vol va de soi, selon l'idée reçue signalée par Flaubert. C'est précisément ce préjugé qui obstrue la lucidité des maîtres, et le roman pousse leur aveuglement jusqu'à l'ironie en insistant sur la confiance des Campardon envers Lisa, qui couche cependant avec leur fille Angèle.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶⁸ Maupassant, « Rose », *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁹ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 267.

¹⁷⁰ *Ibid.*, chapitre VI, p. 138.

Quant à l'autre madame Campardon, elle comblait Lisa d'éloges : une perle, aucun reproche à lui faire, enfin une de ces bonnes méritantes auxquelles on donne des prix.

— Maintenant, elle est de la famille, dit-elle. Notre petite Angèle suit des cours à l'Hôtel de Ville, et c'est Lisa qui l'accompagne... Oh ! elles pourraient bien rester ensemble des journées dehors, nous ne sommes pas inquiets.¹⁷¹

Campardon lui défendait de lire la presse et M^{me} Campardon veut protéger sa fille Angèle de la moindre influence, y compris celle de la rue, ce qui explique que la chambre de la jeune fille donne sur la cour, non sur la rue.¹⁷² « Sa mère l'élevait à la maison, c'était plus sûr »,¹⁷³ comme le veut le préjugé qui prescrit la claustration aux filles de la bourgeoisie. Néanmoins la cour vers laquelle les parents tournent leur fille pour la soustraire à la rue est aussi le boyau excrémental de la maison : la claustration pousse Angèle au contact plus étroit des domestiques, donc de l'ordure. Lisa en particulier l'initie : la ségrégation stricte des classes désirée par les Campardon est illusoire, et l'illusion d'autant plus dangereuse qu'elle l'aveugle sur les relations d'Angèle et Lisa. À l'avertissement d'Octave, plus lucide, Campardon répond :

— C'est moi, dit-il, qui force Angèle à passer, toutes les après-midi, deux heures à la cuisine. Je veux qu'elle devienne une femme de ménage. Ça l'instruit... Elle ne sort jamais, mon cher, elle est continuellement sous notre aile. Vous verrez quel bijou nous en ferons.¹⁷⁴

L'ironie porte sur le type d'instruction qu'Angèle reçoit de Lisa, puisque c'est cette dernière qui a la plus forte conscience de classe et qui excite le plus le cœur des domestiques contre les maîtres. Lisa pousse Adèle à voler et se moque de l'obéissance. Ses relations avec Angèle sont aussi une vengeance de classe : « il y avait, chez Lisa, une jouissance basse, dans cette corruption d'Angèle, dont elle satisfaisait les curiosités de fille malade, troublée par la crise de ses quinze ans. »¹⁷⁵ Le masque de perle de Lisa entre donc pleinement dans sa stratégie de corruption, et les signes de sa perfection révèlent au lecteur leur double sens.

Zola a de nouveau recours au lieu commun de la domestique dissimulatrice dans *Fécondité*, où Matthieu Froment découvre que Céleste, la domestique des voisins prétendument partie au pays marier sa sœur, vient d'accoucher.

Ce qu'elle ne disait pas, c'était qu'elle venait d'accoucher de son second, c'était aussi que la chose, cette fois, n'avait pas bien marché, comme pour le premier. L'année précédente, presque jour pour jour, la Rouche l'avait délivrée d'un

¹⁷¹ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 431.

¹⁷² *Ibid.*, chapitre I, p. 29 : « À gauche, donnant sur la cour, il y avait une seconde chambre, où couchait sa fille Angèle ».

¹⁷³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁴ *Ibid.*, chapitre VI, p. 138.

¹⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 322.

mort-né, un des plus beaux mort-nés qu'elle eût réussis, avec ce tour de main heureux dont elle détenait la spécialité.¹⁷⁶

Céleste dissimule ses grossesses illégitimes et ne se réjouit pas d'enfanter, ce qui la condamne au sein d'un roman aux thèses natalistes. À la rhétorique de la respectabilité bourgeoise s'oppose un discours naturaliste qui met en contraste la surface et la réalité des êtres. Dans cette perspective, le thème du masque, de la duplicité, et du souci écrasant des apparences s'impose, et s'applique également à la fonction de représentation qu'endossent les domestiques. Les stéréotypes appliqués aux servantes renouvellent la réflexion sur l'efficacité des discours puisque leur métier consiste à paraître y correspondre, ce qui offre une source précieuse de récits et d'interrogation des représentations.

Le Journal d'une femme de chambre se montre encore plus conscient du type qu'est la perle et de son instrumentalisation possible, puisque Célestine le mentionne explicitement au lecteur complice comme un rôle à jouer. Le personnage qui incarne le mieux cet emploi de la perle est Joseph, un homme et une incarnation du mal absolu. Son influence diabolique sur Célestine la pousse à jouer à son tour au mieux la perle auprès des Lanlaire, mais Célestine se montre fort bonne comédienne dans chacune de ses places.

Le chapitre IX, consacré à Joseph, s'ouvre sur un portrait :

Il n'a aucune des vantardises, ni aucune des humilités professionnelles, par où se reconnaissent les vrais domestiques : jamais non plus un mot de plainte, jamais un débinage contre ses maîtres. Ses maîtres, il les respecte sans servilité, semble leur être dévoué sans ostentation. Il ne boude pas sur la besogne, la plus rebutante des besognes. Il est ingénieux ; il sait tout faire, même les choses les plus difficiles et les plus différentes, qui ne sont point de son service. Il traite le Prieuré, comme s'il était à lui, le surveille, le garde jalousement, le défend. Il en chasse les pauvres, les vagabonds et les importuns, flaireur et menaçant comme un dogue. C'est le type du serviteur de l'ancien temps, le domestique d'avant la Révolution... De Joseph, on dit, dans le pays : « Il n'y en a plus comme lui... Une perle ! »¹⁷⁷

Sans être un « vrai domestique », ce par quoi Célestine entend un domestique réellement soumis et convaincu de son infériorité sociale, Joseph joue le jeu et revêt toutes les vertus de la perle : l'absence de plainte, la mention du dévouement, les capacités professionnelles, et surtout le fait qu'il traite le domaine « comme s'il était à lui », c'est-à-dire qu'il épouse apparemment les intérêts des maîtres en les confondant avec les siens propres. Une nuance satirique s'introduit immédiatement lorsque Célestine souligne comme une vertu appréciée des maîtres la façon dont Joseph « chasse les pauvres » : la contradiction avec la revendication bourgeoise de charité est trop flagrante pour ne pas dénoncer leur hypocrisie. Enfin, la saillie sur le « domestique d'avant

¹⁷⁶ Zola, *Fécondité*, op. cit., II, 5, p. 205.

¹⁷⁷ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre IX, p. 215-216.

la Révolution » met en évidence la nostalgie de l'Ancien Régime : comme la « servante d'autrefois » de Zulma Carraud, la perle est toujours en voie de disparition et regrettée. Par ce portrait, Mirbeau interroge donc directement le discours sur la perle comme une projection des désirs des maîtres et de leurs craintes plus qu'une réelle appréciation du travail des serviteurs : la perle ne peut être que fausse puisqu'elle est toujours une illusion produite pour l'employeur, et non une reconnaissance exprimée par les pairs.

Célestine prend en charge le regard lucide de Mirbeau sur le fonctionnement de cette illusion en prolongeant le portrait par une remarque sur la confiance que ses maîtres ont en lui :

Madame si soupçonneuse et qui voit le mal partout lui montre une confiance aveugle. Elle qui ne croit à personne, elle croit à Joseph, à l'honnêteté de Joseph, au dévouement de Joseph.

— Une perle !... Il se jetterait au feu pour nous, dit-elle.¹⁷⁸

Mirbeau se souvient des idées reçues de Flaubert dans la réplique de la maîtresse, qui entre en contraste flagrant avec son esprit généralement suspicieux. Le contraste est redoublé par les soupçons jamais démentis de Célestine, qui voit en Joseph un voleur, un violeur et un assassin. « Je me trompe, sans doute. Je tâche à me convaincre que Joseph est une “perle”... »¹⁷⁹ Les guillemets qui entourent le mot « perle » montrent que Célestine ne l'utilise qu'en mention, pour souligner qu'il ne peut s'agir que d'un rôle, de ce qu'il est convenu d'appeler une perle, sans que cela désigne autre chose qu'une fiction vouée à berner les Lanlaire. Elle ajoute, lorsque son enquête progresse : « j'avais la certitude que ce fidèle et dévoué serviteur, cette perle unique, chapardait tout ce qu'il pouvait dans la maison. »¹⁸⁰ La phrase oppose la croyance bourgeoise et les résultats d'observation de l'enquêtrice Célestine. Et simultanément, l'absence de guillemets, l'accumulation des qualificatifs présentant Joseph, laisse entendre que la contradiction n'est qu'apparente mais qu'elle est tout à fait cohérente aux yeux de Célestine : comme le rôle de perle n'est qu'un masque qu'il est habile de savoir présenter à ses maîtres, être une perle ne présage en rien de l'attitude réelle de Joseph. Ainsi, « Joseph était redevenu silencieux et dévoué, le serviteur familial, la perle rare. »¹⁸¹ Il s'agit donc d'un rôle construit et joué, non d'une nature.

Partant de ce constat que la perle, loin d'être un tempérament dévoué, désigne surtout le masque de respectabilité par lequel les serviteurs doivent se conformer à la rhétorique bourgeoise, Célestine, comédienne, joue autant que possible la perle. Mirbeau développe amplement les effets comiques qu'autorise ce hiatus entre le masque rencontrant les attentes des bourgeois dupés, et les intentions de la femme de chambre. Fausse ingénue, elle pénètre dans la

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 442.

¹⁸¹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 441.

salle de bain de M. Lanlaire nu et maîtrise ses effets : « Naturellement, je poussai un cri de pudeur alarmée, ainsi qu'il convenait, et je refermai la porte avec violence. »¹⁸² Le rôle de perle devient entre les mains de la femme de chambre un piège cruel tendu aux maîtres, et dicté d'ailleurs par Joseph :

Je suivis les conseils de Joseph et, durant les mois que nous avions à rester au Prieuré, je me promis de devenir une femme de chambre modèle, une perle, moi aussi... Toutes les intelligences, toutes les complaisances, toutes les délicatesses, je les prodiguai... Madame s'humanisait avec moi ; peu à peu, elle se faisait véritablement mon amie...¹⁸³

Le rôle de perle entre dans une stratégie qui a vocation à mieux duper la bourgeoisie en satisfaisant à son discours. Madame se faisant l'amie de Célestine rappellerait presque Lamartine se réclamant de l'amitié de Geneviève : au-delà de la recommandation d'être une perle dévouée, au-delà des excuses plus ou moins morales ou sociologiques accordées à la souillon, le texte de Mirbeau laisse entendre qu'il n'y a pas d'identité de la servante, mais qu'elle ne peut que rencontrer un certain type de discours bourgeois et, au mieux, l'exploiter. Il montre de ce fait la paradoxale vulnérabilité de la bourgeoisie, qui par ses exigences livre également aux servantes les codes qui l'amadoueront. Au dévoilement des apparences bourgeoises répond un jeu de déguisement de la servante.

Mirbeau s'en prend également au stéréotype de la souillon en construisant le personnage pathétique de Louise Randon, rencontrée par Célestine au bureau de placement. La jeune paysanne bretonne est si laide qu'elle a été chassée de son village par sa famille. Elle cherche donc à travailler à Paris, où sa mauvaise tournure la fait considérer immédiatement comme une souillon. Une employeuse rencontrée au bureau de placement exploite cette apparence en tentant par une rhétorique maîtrisée d'imposer cette apparence disgracieuse comme son être, et de revendiquer du même coup sa propre générosité :

« si je vous prends, moi, c'est parce que je suis bonne... c'est parce que, dans le fond, j'ai pitié de vous ! et vous me demandez trente francs !... Eh bien, vous en avez de l'audace, ma petite... C'est, sans doute, vos camarades qui vous conseillent si mal... Vous avez tort de les écouter... »¹⁸⁴

Les traits stéréotypiques de la souillon, comme les exigences sur le salaire ou la solidarité de classe, se retournent ici en catalogue des idées reçues de la bourgeoisie. Cette satire du soupçon s'accompagne d'une satire du discours qui idéalise la perle et le contrat de dévouement :

¹⁸² *Ibid.*, chapitre VI, p. 141.

¹⁸³ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 445.

¹⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XV, p. 374.

« Ma famille, c'est ma domestique... Qu'est-ce que je lui demande à ma domestique ?... De m'aimer un peu, voilà tout... Ma domestique vit avec moi, mange avec moi... à part le vin... Ah ! je la dorlote, allez... Et puis, quand je mourrai – je suis très vieille et souvent malade – quand je mourrai, bien sûr que je n'oublierai pas celle qui m'aura été dévouée, qui m'aura bien servie... »¹⁸⁵

Entendues par Célestine, ces promesses mirifiques sont doublement mises en cause. Elles sont d'abord interrogées implicitement, par le cynisme de l'allusion au testament ; puis elles sont condamnées explicitement, lorsque la diariste décrypte le contrat inique qu'elles déguisent :

Elle ne savait que dire, que faire... à quoi se résoudre... J'avais envie de lui crier : « Non !... n'accepte pas ! » Ah ! je la voyais, moi, cette existence de recluse, ces travaux épuisants, ces reproches aigres, la nourriture disputée, les os écharnés et les viandes gâtées jetées à sa faim... et l'éternelle patiente, torturante exploitation d'un pauvre être sans défense ? « Non, n'écoute plus, va-t'en !... » Mais ce cri qui était sur mes lèvres, je le réprimai (...).¹⁸⁶

Célestine porte sur la proposition de l'employeuse un regard qui désigne son offre généreuse et charitable comme une « torturante exploitation ». Les deux points de vue irréconciliables sont restitués, le compromis envisagé comme un danger ; la vindicte combat l'idée même de contrat, puisque les bourgeois considèrent toujours le salaire comme le fruit de leur générosité : « Et ces dix francs, vous devriez m'en remercier... C'est par pitié, par charité que je vous les offre... »¹⁸⁷

L'employeuse cynique a finalement gain de cause, et Louise Randon, trop faible et trop peu lucide pour saisir la relativité de classe de son discours, la suit : « Je n'ai jamais revu Louise... »¹⁸⁸ conclut Célestine, suggérant la défaite de la jeune femme broyée par la capacité de sa maîtresse à lui faire endosser le rôle de souillon.

Il faut rappeler à quel point la bourgeoisie de l'époque de Mirbeau s'inquiète des attentats anarchistes et des soulèvements populaires. Son discours sécuritaire, excité par l'Affaire Dreyfus, n'en est que plus offensif. C'est pourquoi le roman construit une satire cruelle de ces préoccupations, tout en s'employant à leur donner raison et à les alimenter : le danger est réel. Il ne s'agit nullement de corriger le stéréotype en dénonçant la cruauté des préjugés, mais au contraire de montrer comment connaître le discours des bourgeois, leurs attentes et leurs craintes, permet d'autant mieux de les manœuvrer. Célestine et Joseph parviennent à revêtir l'apparence de perles et leur trahison n'en sera que plus violente.

La capacité de dissimulation des domestiques, ressource narrative féconde, comporte ainsi également une condamnation des employeurs, indolents, livrés à l'évidence d'être servis et

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 375.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 377.

¹⁸⁸ *Idem.*

incapables d'être de bons maîtres c'est-à-dire de surveiller correctement leurs domestiques. Or si le stéréotype est un masque auquel la domestique peut recourir pour duper ses maîtres, il risque également d'être imprimé par eux sur leurs servantes et à leur profit. Le masque devient ainsi l'image du discours qu'il s'agit d'imposer.

B/ Stéréotype et valeurs inauthentiques

Le roman moderne interroge les stéréotypes, leurs origines et leur pertinence en retraçant les effets des discours qu'ils portent sur les individus singuliers. Se dégage des différents parcours de domestiques un regard pessimiste sur la permanence des valeurs humanistes et sur la nocivité de la ville : les servantes apparaissent de moins en moins comme vicieuses sous un regard moral, et de plus en plus comme des menaces malgré elles grâce à un regard clinique. En se dégageant d'un raisonnement moral ou édifiant, le roman n'en déplore pas moins la perte de valeurs authentiques, et le piège d'un fonctionnement social vicié.

Germinie Lacerteux raconte la déchéance de la bonne idéale sans véritable condamnation morale. De pieuse, Germinie devient sensuelle. De propre, elle devient négligée et sale. De travailleuse appliquée, elle perd toute notion d'ordre et de propreté. Sa chute est d'autant plus pathétique qu'elle se montre très consciente des discours et des attentes qui l'environnent et qu'elle ne parvient pas à satisfaire. Le travail du style et singulièrement des paroles rapportées navigue au sein de ces différents discours qui se confrontent en elle et la tuent. Comme Céleste dans *Fécondité*, Germinie dissimule deux grossesses à sa maîtresse, mais contrairement à elle, elle se réjouit de mettre au monde l'enfant de son amant. Le roman fournit un exemple de dissimulation qui mène le lecteur à l'empathie plus qu'à la condamnation :

D'abord elle douta, elle n'osait le croire. Puis, quand elle fut certaine d'être grosse, une immense joie la remplit, une joie qui lui noya l'âme. Son bonheur fut si grand et si fort qu'il étouffa d'un seul coup les angoisses, les craintes, le tremblement de pensées qui se mêle d'ordinaire à la maternité des femmes non mariées et leur empoisonne l'attente de l'enfantement, la divine espérance vivante et remuante en elles. L'idée du scandale de sa liaison découverte, de l'éclat de sa faute dans le quartier, l'idée de cette chose abominable qui l'avait fait toujours penser au suicide : le déshonneur, même la peur de se voir découverte par mademoiselle, d'être chassée par elle, rien de tout cela ne put toucher à sa félicité. Comme si elle l'eût déjà soulevé dans ses bras devant elle, l'enfant qu'elle attendait ne lui laissait rien voir que lui ; et se cachant à peine,

elle portait presque fièrement, sous les regards de la rue, sa honte de femme dans l'orgueil et le rayonnement de la mère qu'elle allait être.¹⁸⁹

Les deux discours qui construisent d'une part la honte de Germinie et d'autre part son sentiment d'orgueil se rencontrent. En faisant droit au bonheur spontané de Germinie, irréductible aux injonctions sociales, les Goncourt peignent l'écart entre le destin individuel et son insertion dans une norme sociale. Le récit subvertit cette norme dans la mesure où il ne la naturalise pas mais la montre bien comme une construction sociale qui sera le véritable bourreau d'une Germinie d'abord pure et innocente.

Le moment de sa plus grande déchéance, dans les derniers chapitres des amours Gautruche, marque aussi sa plus forte protestation de fidélité à sa maîtresse :

Mademoiselle qui est tout pour moi ! Mais, depuis ma mère, je n'ai eu qu'elle, je n'ai trouvé qu'elle de bonne ! Sauf elle, qu'est-ce qui m'a dit quand j'étais triste : tu es triste ? Et quand j'étais malade : tu es malade ? Personne ! Il n'y a eu qu'elle, rien qu'elle pour me soigner, pour s'occuper de moi... Tiens ! toi qui parles d'aimer pour ce qu'il y a entre nous... Ah ! voilà quelqu'un qui m'a aimée, mademoiselle ! Oh ! oui, aimée ! Et je meurs de ça, sais-tu ? d'être devenue une misérable comme je suis, une... — Elle dit le mot. — Et de la tromper, de lui voler son affection, de la laisser toujours m'aimer comme sa fille, moi ! moi !¹⁹⁰

Les Goncourt composent un personnage d'autant plus monstrueux et singulier que son dévouement le plus complet s'exprime au moment même où elle dit tromper sa maîtresse. Ils jouent des stéréotypes qui opposent la perle et la souillon pour mieux montrer leur proximité de fait. Germinie est d'ailleurs consciente de ne pas satisfaire aux exigences d'un discours qu'elle respecte, et lorsqu'elle affirme « je meurs de ça », elle parle de la contradiction de sa vie et des principes qu'elle reconnaît sans parvenir à les satisfaire. Le texte met ainsi directement en cause l'efficacité des discours dans la vie des individus.

Maupassant montre aussi comment la position intenable de la servante la mène au pire, renvoyant l'accusation généralement portée sur les classes laborieuses aux instances légitimes. « Rosalie Prudent » raconte l'histoire d'une servante infanticide, mais, empruntant la forme de la chronique judiciaire, fait aussi droit à son témoignage et à sa subjectivité, donnant à entendre les mobiles de « son pauvre cœur solitaire et broyé ».¹⁹¹ À mesure que la jeune femme expose comment elle a été séduite et abandonnée par le neveu de ses maîtres, l'accusation du récit passe de Rosalie Prudent, la prévenue, à son maître et séducteur. Celle que l'idéologie bourgeoise incrimine *a priori* révèle l'hypocrisie des maîtres : « Que voulez-vous ?... on écoute ces choses-

¹⁸⁹ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre XIX, p. 134.

¹⁹⁰ *Ibid.*, chapitre LIII, p. 225.

¹⁹¹ Maupassant, « Rosalie Prudent », *op. cit.*, p. 115.

là, quand on est seule... toute seule... comme moi. »¹⁹² Maupassant redouble le geste en montrant le témoignage de Rosalie Prudent comme un tour de force d'éloquence naïve qui convertit l'auditoire : « La moitié des jurés se mouchaient coup sur coup pour ne point pleurer. Des femmes sanglotaient dans l'assistance. »¹⁹³ La mise en scène de la réception du pathétique renvoie l'accusation aux jurés et, par proximité, aux lecteurs : les principes moraux pèsent d'un poids bien faible face à cette spontanéité, qui emporte l'adhésion. Rosalie Prudent, acquittée par la cour, l'est aussi par la nouvelle, qui plaide finalement contre les maîtres abusifs et les rappelle à l'ordre.

Il faut remarquer que « Rosalie Prudent » est inséré dans *La Petite Roque*, dont la nouvelle éponyme ne porte pas le même regard sur la pulsion incontrôlable et sur le meurtre dont le maire est coupable. Rosalie expliquait son double infanticide en invoquant l'inconscience : « Est-ce que je sais ! Je me suis vue à la fin de mes jours ! J'ai mis l'oreiller d'sus, sans savoir... »¹⁹⁴. Dans « La Petite Roque », le crime est raconté à la troisième personne : « Alors, perdant toute raison, il ouvrit les branches, se rua sur elle et la saisit dans ses bras. Elle tomba, trop effarée pour résister, trop épouvantée pour appeler, et il la posséda sans comprendre ce qu'il faisait. »¹⁹⁵ Le même défaut de conscience est invoqué dans l'un et l'autre cas, mais là où Maupassant se montre sévère pour le maire, il met en scène la clémence que suscitent la naïveté de la bonne et la responsabilité des maîtres.

Outre les mauvais maîtres, les mauvaises maîtresses sont légion dans les contes de Maupassant, en particulier à Paris, où leur vice contamine les servantes. « Sauvée » montre une société cynique, où la perle qui applique consciencieusement les consignes de sa maîtresse couche avec son mari et lui procure le divorce. L'inversion des valeurs vient des maîtresses, avides de cruautés envers les hommes, et manipulatrices. « Quant à Rose, parfaite ! absolument parfaite... Elle pleurait... elle pleurait très bien. C'est une fille précieuse... Si tu en as jamais besoin, n'oublie pas ! »,¹⁹⁶ dit l'employeuse et narratrice à son amie : la duplicité de la servante est appréciée comme une qualité, en un renversement cynique des valeurs, puisque jouer la comédie, c'est être une bonne servante. Elle s'accompagne d'une réification, la bourgeoise proposant à son amie sa propre servante à la manière d'un objet, qui met en évidence la réprobation du texte sur la narratrice.

Il y a bien un jeu, un commentaire des textes non seulement sur l'inauthenticité du stéréotype qu'est la perle, mais sur la valeur injonctive des valeurs qu'il véhicule. Félicité, le cœur

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ Maupassant, « La Petite Roque », dans *La Petite Roque*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁶ Maupassant, « Sauvée », *op. cit.*, p. 182.

simple de Flaubert, est une vraie perle : stupide et sublime à la fois, elle interroge de façon métalittéraire le récit idyllique en contexte contemporain et, en critiquant le roman de Lamartine, elle remet en cause le discours de l'auteur. Le va-et-vient entre le stéréotype et le personnage singulier prodigue ainsi une critique typiquement romanesque du discours dominant, quand bien même celui-ci serait partiellement d'origine littéraire.

Martine est-elle une perle ? La servante du *Docteur Pascal* apparaît d'abord comme le type même de la domestique idéale, mais, comme dans la médecine moderne, le détraquement du personnage vient de l'excès de ses vertus. Elle se mue au fil du roman en une menace qui la mène à la destruction.

Le prénom même de Martine rappelle le type de la servante moliéresque, celle du *Médecin malgré lui* et des *Femmes savantes*, c'est-à-dire de la servante à la fois bienveillante et prête au besoin à rudoyer ses maîtres. Comme celui du cœur simple Félicité, le portrait de Martine succède dans le premier chapitre du roman à la description de la maison et aux portraits des maîtres. Il rassemble la plupart des traits caractéristiques de la perle :

À ce moment, Martine entra, l'unique servante, devenue la vraie maîtresse de la maison, depuis près de trente ans qu'elle était au service du docteur. Bien qu'elle eût dépassé la soixantaine, elle gardait un air jeune, elle aussi, active et silencieuse, dans son éternelle robe noire et sa coiffe blanche, qui la faisait ressembler à une religieuse, avec sa petite figure blême et reposée, où semblaient s'être éteints ses yeux couleur de cendre.

Elle ne parla pas, alla s'asseoir à terre devant un fauteuil, dont la vieille tapisserie laissait passer le crin par une déchirure ; et, tirant de sa poche une aiguille et un écheveau de laine, elle se mit à la raccommoder. Depuis trois jours, elle attendait d'avoir une heure pour faire cette réparation qui la hantait.¹⁹⁷

Servante de campagne unique, sur qui le temps n'a de prise, Martine est privée de toute féminité et de toute séduction. Sa ressemblance avec une religieuse ancre fermement sa foi. La critique du modèle de la perle s'amorce dès ce portrait de la domestique pieuse, et dont la foi recèle une menace, confirmée à la page suivante par la mention de « la flamme dévote dont elle avait toujours brûlé ».¹⁹⁸ La métaphore de la foi en feu, lexicalisée par le culte contemporain du Sacré Cœur de Jésus, va prendre en Martine un sens littéral destructeur pour le travail de Pascal. « Seulement, sa dévotion, à elle, augmenta encore, finit par tourner à la manie. »¹⁹⁹

La foi naïve et superstitieuse de Martine est aussi une privation ; le narrateur de ce roman largement construit sur l'éloge d'une sexualité revigorante ironise sur son abstinence sexuelle

¹⁹⁷ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre I, p. 58.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁹ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 255

qu'il appelle « un renoncement de nonne », ²⁰⁰ et mentionne même sa « face blême de nonne abêtie par le célibat ». ²⁰¹ La perle pieuse et abstinentes s'oppose à l'esprit scientifique et à la vigueur sexuelle qu'incarne Pascal. Tous les aspects de la vie de Martine expriment ce discrédit jeté sur la chasteté chrétienne : « Et il n'y avait plus, ouvrant sur la cuisine, qu'une autre petite pièce, la chambre de la vieille servante, très propre, avec une commode de noyer et un lit monacal, garni de rideaux blancs. » ²⁰² Le trait, typique de la perle, est redoublé lorsque le narrateur mentionne à nouveau « ce lit où la servante avait dormi seule toute sa vie de femme ». ²⁰³

La foi chaste de Martine prend au demeurant un tour plus complexe lorsqu'elle se confond avec son dévouement pour son maître : « Moi, voyez-vous, il me dirait de me jeter en bas de la terrasse, je fermerais les yeux et je me jetterais, parce que je sais qu'il a toujours raison. » ²⁰⁴ Martine travaille par amour plus que pour gagner sa vie et, si avare qu'elle soit, elle accepte de servir Pascal gratuitement lorsqu'il est ruiné. Comme Fanchette Madoré chez Carraud et comme l'amoureuse Clotilde, Martine complotte pour le bien du maître :

Il se demandait à quoi bon lutter, puisque toutes ses affections s'alliaient contre lui. Cette Martine qui se serait jetée dans le feu, sur un simple mot de sa part, et qui le trahissait ainsi, pour son bien ! Et Clotilde, liguée avec cette servante, complotant dans les coins, se faisant aider par elle à lui tendre des pièges ! ²⁰⁵

La rébellion de Martine se revendique toujours du bien du maître, comme lorsque Pascal, irrité des visites intempestives de sa mère Félicité, la menace de renvoi si elle la laisse à nouveau entrer :

Saisie, elle restait immobile. Jamais, depuis trente-deux ans qu'elle le servait, il ne l'avait ainsi menacée de renvoi.
« Oh ! monsieur, vous auriez ce courage ! Mais je ne m'en irais pas, je me coucherais en travers de la porte. » ²⁰⁶

Martine poursuit ce qu'elle croit être le bien de son maître, et multiplie les témoignages de soumission parfaite : « Martine vint elle-même, supplia monsieur, à travers la serrure, de lui répondre au moins qu'il n'avait besoin de rien. » ²⁰⁷ La soumission est une valeur féminine dans le roman, partagée par Clotilde amoureuse. Seule Martine est comparée à un animal cependant face à Pascal : « Il se fâchait au moindre mot, bousculait Martine étonnée, qui levait sur lui des

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 236.

²⁰¹ *Ibid.*, chapitre XII, p. 370.

²⁰² *Ibid.*, chapitre II, p. 81.

²⁰³ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 237.

²⁰⁴ *Ibid.*, chapitre I, p. 71.

²⁰⁵ *Ibid.*, chapitre IV, p. 157.

²⁰⁶ *Ibid.*, chapitre XII, p. 351.

²⁰⁷ *Ibid.*, chapitre VI, p. 204.

yeux soumis d'animal battu. »²⁰⁸ Le texte mentionne même « son amour de chien docile ». ²⁰⁹ C'est aussi par amour exclusif de son maître que Martine disparaît du roman à la mort de Pascal. Alors que Clotilde assure ne pas la renvoyer, elle lui rétorque : « Non, j'ai servi monsieur, je ne servirai personne après monsieur. »²¹⁰ L'exclusivité du dévouement aveugle de Martine se conforme donc en tous points à celui de la perle.

Martine se montre travailleuse et économe : le ménage se nourrit grâce au « potager, que Martine s'entêtait à soigner, malgré son âge ». ²¹¹ Ce contact avec la nature la rapproche des domestiques de Clarens. Martine surmonte son âge et son sexe, c'est-à-dire sa nature sensuelle, pour son maître : elle parvient à domestiquer l'irrépressible, ce qui est le propre de la perle. La comptabilité lui revient, puisque son avarice paysanne convient mieux à la maisonnée que la générosité sans calcul et presque aristocratique de Pascal. La comptabilité bien tenue de Martine change son avarice de paysanne en qualification professionnelle. ²¹² À rebours, elle permet à Zola d'inscrire sa confiance républicaine dans l'épargne comme salut du peuple. Martine, comme avant elle Nanon chez Balzac, épargne et s'enrichit :

En trente ans, à quatre cents francs de gages, elle avait gagné douze mille francs, sur lesquels elle n'avait prélevé que le strict nécessaire de son entretien ; et, engraisée, presque triplée par les intérêts, la somme de ses économies était aujourd'hui d'une trentaine de mille francs, qu'elle n'avait pas voulu placer chez M. Grandguillot, par un caprice, une volonté de mettre son argent à l'écart. Il était ailleurs, en rentes solides.

« Les sous qui dorment sont des sous honnêtes, dit-elle gravement. (...) »²¹³

La mention précise des sommes épargnées par Martine a une fonction d'indice dans l'intrigue, puisque la servante sauvera par la suite son maître de la ruine, et prolongera ainsi le récit. Parallèlement, elle fournit une précision sociologique, puisqu'elle caractérise Martine par son obstination avare issue de son hérédité paysanne. Et enfin, elle véhicule un discours républicain qui estompe le rapport de classe entre Pascal et Martine, puisque celle-ci, par l'épargne, est devenue plus riche que lui : il n'y a donc pas d'exploitation économique, au contraire, et la générosité de Pascal confirme sa supériorité ontologique. Le discours du roman ressemble ainsi à une conversion du discours aristocratique lamartinien aux valeurs de la République, la science, et non plus la naissance, ordonnant la hiérarchie sociale.

²⁰⁸ *Ibid.*, chapitre VI, p. 189.

²⁰⁹ *Ibid.*, chapitre XII, p. 349.

²¹⁰ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 407.

²¹¹ *Ibid.*, chapitre II, p. 83.

²¹² Sur les tâches de Martine, voir chapitre 4.

²¹³ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre II, p. 96.

La supériorité de Pascal est non seulement admise mais revendiquée par Martine, dans l'adoration qu'elle voue à son maître :

Et, sur son visage usé par trente ans de domesticité, une flamme se rallumait. C'était qu'une plaie saignait en elle, depuis que son maître ne la tolérait presque plus à son côté. Pendant toute sa maladie, il l'avait écartée, acceptant de moins en moins ses services, finissant par lui fermer la porte de sa chambre. Elle avait la sourde conscience de ce qui se passait, une instinctive jalousie la torturait, dans son adoration pour ce maître dont elle était restée la chose durant de si longues années.²¹⁴

L'adoration de Martine pour Pascal réintroduit un des aspects essentiels de la perle, qui est son besoin de soumission, son désir irrépressible de servir son maître qui n'est plus un devoir rémunéré mais un goût. La réification de la servante vient d'ailleurs autant de son propre discours que du narrateur, mais elle n'est pas propre à la servante puisque Clotilde amoureuse brûle elle aussi de « toute une ardeur à se donner ».²¹⁵

L'adoration de Martine pour Pascal justifie sa dimension sacrificielle. La servante se sacrifie à plusieurs reprises par amour pour lui. Elle économise sa nourriture : « Il était huit heures. Martine qui les attendait, comprit qu'elle n'aurait pas de cuisine à faire, ce soir-là. Elle prétendit avoir dîné ; et, comme elle paraissait souffrante, Pascal l'envoya se coucher tout de suite. »²¹⁶ Le sacrifice secret de Martine s'accompagne du mensonge pour le bien du maître. Son avarice prépare un second sacrifice, celui de son argent : « Et ce fut un héroïsme extraordinaire, le matin où, poussée à bout, voyant sa cuisine froide et le buffet vide, elle disparut pendant une heure, puis rentra avec des provisions et la monnaie d'un billet de cent francs. »²¹⁷ La dimension pathétique de Martine, à qui le sacrifice coûte littéralement, renforce l'éloge de la modernité scientifique et de la générosité de Pascal, pour qui elle renonce à son avarice. Pascal ne reconnaît ni ne récompense ce sacrifice, d'autant plus sublime et pathétique qu'il est ignoré :

De nouveau, il s'abandonnait, mangeait ce que lui servait Martine, ne s'apercevait même pas du strict bien-être qu'elle remettait autour de lui, à genoux, en adoration, déchirée de toucher à son petit trésor, mais si heureuse de le nourrir maintenant, sans qu'il se doutât que sa vie venait d'elle.²¹⁸

L'adoration de Martine touche à l'hyperbole lorsqu'elle propose à son maître le sacrifice de sa vie « S'il est nécessaire de vous donner de ma vie, à moi, je vous en donnerai, monsieur... »²¹⁹

²¹⁴ *Ibid.*, chapitre VII, p. 212.

²¹⁵ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 237.

²¹⁶ *Ibid.*, chapitre X, p. 311.

²¹⁷ *Ibid.*, chapitre XII, p. 349-350.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 350.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 369.

Tous les indices mis en place par le texte convergent pour créer avec Martine un personnage de perle idéale, dévouée, et sans faille.

Or Martine collabore finalement à la destruction du grand œuvre de son maître. Si son geste peut s'interpréter en termes de rapport au travail,²²⁰ il interroge également le stéréotype de la perle, qui apporte la catastrophe dans le roman. Dans *La Joie de vivre*, l'exemplaire Véronique ne pouvait pas comprendre la générosité supérieure de Pauline et, en disparaissant, laissait advenir un ordre nouveau dans la maison. De même, dans *Le Docteur Pascal*, Martine ne peut accéder au génie du travail de Pascal, mais elle le détruit avant de disparaître. Clotilde, qui se voulait la « servante » métaphorique du maître, sa « chose », contribue elle aussi à sa mort : en le quittant, même sur ses instances, elle le précipite dans une mort qu'elle avait su retarder jusqu'alors. Martine le lui fait remarquer avec une cruauté qui explicite également cette fonction mortifère de Clotilde : « — Oui, si monsieur est mort, c'est bien parce que mademoiselle est partie. »²²¹ La défense de Clotilde engage un débat sur la soumission entre ces deux servantes, Martine la servante littérale et Clotilde la servante métaphorique :

— Mais comment aurais-je pu savoir ?... J'ai obéi, j'ai mis toute ma tendresse dans mon obéissance.

— Ah ! cria encore Martine, il me semble que j'aurais deviné, moi !²²²

Selon Martine, Clotilde aurait dû se rebeller contre les ordres de Pascal en restant à la Souleïade pour son bien. Clotilde en revanche, en obéissant sans discussion à ses ordres de le quitter pour vivre à Paris, a à la fois précipité sa mort et accompli son projet. Un soupçon entoure donc l'obéissance soumise de la perle, et sa rébellion : la désobéissance préconisée par Martine se fonde sur une étroitesse de vue que le chapitre développe et particulièrement exploitée par Félicité.

La mère de Pascal et grand'mère de Clotilde souhaite en effet brûler l'ensemble du travail de son fils, susceptible selon elle de porter atteinte à l'honneur de sa famille. Ce projet instrumentalise aisément la foi naïve et bornée d'une perle comme Martine : « Pourtant, elle voulut, sans tarder, avoir Martine avec elle ; et elle savait bien ce qui agirait sur cette créature simple, enfoncée dans les croyances d'une religion étroite. »²²³ Là où le « cœur simple » de Flaubert, nommé d'ailleurs Félicité, devenait sourde au monde au point d'en ignorer les règles, la « créature simple » qu'est ici Martine ne parvient pas à critiquer les injonctions brutales issues de la hiérarchie. « Alors, Madame croit que ce serait une bonne œuvre de les détruire, une œuvre

²²⁰ Voir chapitre 4.

²²¹ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 387.

²²² *Ibid.*, p. 388.

²²³ *Ibid.*, p. 395.

qui assurerait le repos de l'âme de monsieur ? », ²²⁴ demande-t-elle à Félicité, indiquant que l'argument du Salut justifie tous les méfaits.

Au plan le plus explicite, Martine, parce qu'elle est une perle, incarne le dévouement aveugle prescrit par la foi chrétienne, et lorsque le dévouement se tourne vers le mauvais objet, en l'occurrence Félicité, il s'allie aux ennemis de la science. Sans la tenir pour principale coupable, le texte mentionne « la dévotion aveugle de cette fille qui lui avait fait prêter les mains à un crime ». ²²⁵ Zola construit alors l'image paradoxale d'un sabbat de sorcières dans l'auto da fé inquisitorial auquel se livrent Martine et Félicité sur le travail de Pascal : « C'était un galop de sorcières, activant un bûcher diabolique, pour quelque abomination, le martyre d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique, tout un monde de vérité et d'espérance détruit. » ²²⁶ C'est qu'il s'agit de remplacer une religion obscurantiste par une religion de la science, dont Pascal serait le martyre, Clotilde la sainte mère, ²²⁷ et Félicité et Martine les sorcières. Lorsqu'elle reste arriérée, la foi ne peut que servir d'alliée, parce qu'elle est aveuglement, à Félicité et à « son cerveau obtus et passionné de vieille bourgeoise orgueilleuse. » ²²⁸ Implicitement, le retournement final comporte donc une condamnation de l'obéissance passive et du travail aliéné, démis de tout sens critique : c'est la bourgeoisie, dont Félicité est l'allégorie, qui détruit la science, mais le dévouement et l'aveuglement prescrits par l'Église concourent à revêtir ses projets destructeurs d'un discours respectable qui enrôle les plus faibles à son service.

Le soupçon porte ainsi, au-delà de Martine, sur un fonctionnement social dans lequel la bourgeoisie s'appuie sur un catholicisme obscur et inauthentique pour s'annexer les efforts du peuple. Martine incarne la valeur du dévouement aveugle, mais cet aveuglement est détourné à son profit par Félicité. La perle, si bénéfique qu'elle se montre dans un foyer sain, menace donc de se changer en danger quand les valeurs auxquelles elle obéit se dégradent, ici parce que la foi trop ferme de Martine la pousse à ne pas reconnaître la valeur authentique de la science. La servante qu'est Clotilde préfère elle la science à la foi, ce qui lui permet d'enfanter la génération saine de l'arbre, de se maintenir à la Souleïade sans disparaître comme Martine. L'horizon envisagé par Zola dans le dernier chapitre, proche de celui de *La Joie de vivre*, propose un monde débarrassé du travail servile par la science, et dans lequel l'obéissance passive n'est plus une vertu. À ce titre le personnage de perle convoqué dans le roman sert la critique de la soumission

²²⁴ *Ibid.*, p. 396.

²²⁵ *Ibid.*, p. 408.

²²⁶ *Ibid.*, p. 403.

²²⁷ Le prénom Clotilde évoque Clotilde de Vaux, figure divinisé de la Religion de l'humanité créée par Auguste Comte pour donner forme au culte de la vérité scientifique.

²²⁸ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 397.

aveugle et sans discernement que ce stéréotype est censé promouvoir, et appelle de ses vœux un renouvellement des valeurs pour une humanité saine.

Conclusion

Les deux stéréotypes antithétiques identifiés par Susan Yates, la perle et la souillon, apparaissent régulièrement dans l'ensemble des romans de la servante, au-delà des grandes œuvres canoniques qu'elle analyse. L'un comme l'autre promeuvent une vision du monde social ordonné, dans lequel les valeurs aristocratiques et les hiérarchies sociales s'adaptent à la démocratie libérale au bénéfice de la bourgeoisie. S'y retrouvent néanmoins les fantasmes et les appréhensions des possédants, plus qu'un documentaire sur le mode de vie des servantes contemporaines, y compris dans le roman à intention réaliste ou clinique. Toutefois, le stéréotype ne se construit pas de manière univoque, et contient en lui-même un effet dialogique. Sa récurrence est telle qu'elle est prise en compte non seulement par les auteurs, qui y ont recours en mention et de manière méta-littéraire ; mais également par les personnages, et notamment par les personnages de domestiques, qui détournent sa fonction discursive à leur propre avantage.

Il semble donc que les deux stéréotypes de la servante puissent remplir une double fonction : d'une part, ils véhiculent un discours et un point de vue sur le monde social largement favorable aux employeurs ; et d'autre part, leur diffusion et leur évidence permettent un usage ironique au service d'une critique des valeurs qu'ils véhiculent. Parce que le stéréotype est produit dans le texte, et en même temps issu de la lecture des textes, il favorise un double usage : à la fois l'expression impensée d'un préjugé de classe, hygiéniste et nostalgique, et la mention ironique de ces valeurs.

Métaphore du salariat, qui révèle et dissimule une pensée du travail, la servante manifeste à la fois dans la maison bourgeoise la question des rapports entre les classes, alors que le caractère archaïque de son entière dépendance à l'égard de ses maîtres tourne le roman vers la nostalgie de l'Ancien Régime et le fantasme littéraire plus que vers l'analyse sociologique. Le désir d'élucidation sociale qui préside au réalisme moderne est donc à la fois servi et perturbé par le travail des modèles littéraires hérités.

Partie III - Incluse et exclue :
la servante comme frontière

La structure familiale idéale de *La Nouvelle Héloïse* s'identifiait tacitement à une organisation politique et économique.¹ Le fonctionnement de la famille y donnait l'image du mode d'organisation sociale qui seyait à l'État. L'homothétie entre vie familiale et vie politique ne convient plus au XIX^e siècle, qui glorifie la vie privée, l'intimité, et au fil duquel la bourgeoisie retranche les relations familiales de la place publique.² « La démocratie détend les liens sociaux, mais elle resserre les liens naturels. Elle rapproche les parents dans le même temps qu'elle sépare les citoyens »,³ observe Tocqueville. Le problème se pose aux romanciers contemporains : comment représenter et caractériser de façon sérieuse les relations privées dans et hors du foyer ? Des auteurs comme Zola dans *Pot-Bouille* ne se privent pas de perpétuer l'analogie entre microcosme et macrocosme social, mais elle a perdu de son évidence et n'empêche pas que le cercle privé se définisse par certaines valeurs exclusives, au premier rang desquels l'affection.

Les relations affectives définissent avec la parenté le foyer et sont simultanément un facteur d'organisation de la production domestique parce qu'elles deviennent le critère de ce qui distingue le travail du non-travail, jusqu'à nos jours. L'économie politique féministe a particulièrement mis en lumière le rôle du sentiment pour exclure du domaine du travail la production ménagère. Comme l'explique Christine Delphy :

Le travail ménager est gratuit « non en raison de la nature des services qui le composent – puisqu'on les trouve tous sur le marché – ni en raison de la

¹ Voir chapitre 5.

² « Incontestablement, le XIX^e siècle a été le siècle *de l'intime* : sinon celui de sa naissance qui revient sans doute au siècle précédent, du moins celui de son invention et de son sacre comme valeur à la fois existentielle et esthétique. », Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », dans Anne Coudreuse et François Simonet-Tenant (dir.), *Itinéraires 2009-4 : Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, L'Harmattan, p. 117.

³ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, *op. cit.*, troisième partie, chapitre VIII, « Influence de la démocratie sur la famille », p. 205.

nature des personnes qui le fournissent (puisque la même femme qui cuit gratuitement une côtelette dans son ménage est rémunérée dès qu'elle le fait dans un autre ménage), mais en raison de la nature particulière du contrat qui lie la travailleuse – l'épouse – au ménage, à son « chef ».⁴

La femme qui effectue les tâches domestiques ne travaille que si elle est liée par un contrat, mais ne travaille pas si elle appartient foyer pour des raisons familiales ou affectives. Si le roman peine à aborder le travail domestique au même titre qu'un autre travail salarié,⁵ c'est parce que la servante s'insère au sein du foyer, défini par les liens du sang et par l'affection, qui s'opposent aux relations, externes et publiques, de travail. Définir le foyer comme uni par le sang et les liens affectifs contribue à le construire comme espace privé, apolitique et non économique. L'activité de la servante, par son insertion dans le foyer, sort du champ du travail pour entrer dans le domaine des relations personnelles.

L'insertion de la servante dans les relations affectives du foyer intéresse donc le roman à plusieurs titres : non seulement les rapports affectifs, qu'ils soient passionnels ou mesurés, sont l'objet privilégié du genre romanesque ; mais les sentiments supplantent le contrat pour justifier la présence de la servante, dont le travail ne se dit pas en tant que tel, dans le foyer. Enfin, l'affection transforme la nature de son activité. Alors que les rapports économiques s'offrent à l'étude scientifique, les relations affectueuses et familiales se déploient davantage dans d'autres types de discours, largement construits par la fiction et particulièrement le roman.

Les femmes sont plus que les autres assignées aux sujets domestiques et sentimentaux, en tant que lectrices et en tant que personnages : alors que Rastignac conquiert Paris, Eugénie s'enferme à Saumur. En racontant la réclusion des femmes dans le foyer, le roman peut la déplorer et simultanément la légitimer. Il apprend à redéployer l'aventure et la péripétie dans le strict champ de vies médiocres et contraintes⁶. Les conséquences sur l'intérêt narratif du personnage de la domestique sont décisives : celle-ci est à la fois tirée du salariat et incluse dans une réflexion sur la place de l'affection et du sentiment, la relation avec la famille servie n'étant jamais complètement contractuelle.

La transformation de la famille, largement due au Code Napoléon, repose sur un statut entièrement nouveau des femmes : au moment où la valeur ascensionnelle est l'accumulation des richesses, elles ne disposent plus de leurs biens. Seule leur reste pour agir l'instruction, qui leur est même bien souvent disputée. Cloîtrées à l'intérieur, à l'image de la petite Angèle Campardon dans *Pot-Bouille*, elles se rapprochent, à la fois physiquement et

⁴ Christine Delphy, « Travail ménager ou travail domestique ? », dans *L'ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Syllepse, 1998, p. 57-73.

⁵ Voir chapitre 4.

⁶ Voir Annie Goldmann, *Rêves d'amour perdus : les femmes dans le roman du XIXe siècle*, Denoël-Gonthier, 1984.

symboliquement, de la condition des servantes. Cette proximité pose la question des limites entre ces différents rôles : si la maîtresse de maison, placée dans une complète dépendance matérielle et institutionnelle à son mari, se voit enfermée dans le foyer et assignée aux tâches domestiques, qu'est-ce qui la distingue de sa servante ?

Le personnage de la servante met ainsi en lumière une série d'indistinctions : l'insertion du contrat de travail dans la famille occulte son statut de contrat, le nouveau statut des femmes les prive de pouvoir et *in fine* de distinctions entre elles. Le facteur affectif joue un rôle dynamique dans cette recomposition des relations, d'autant plus que les sentiments se conçoivent par opposition à l'intérêt, et en particulier à l'intérêt économique. Il apporte en outre dans le roman des enjeux moins prévisibles, moins rationnels. En d'autres termes, l'affection au sein du foyer, royaume des femmes, et plus largement les relations qui existent entre les personnages, définissent le résultat de l'activité des femmes comme des valeurs d'usage difficilement réductibles à des valeurs d'échange, royaume des hommes.

Les servantes offrent un registre romanesque propice à démasquer la réification des êtres, la contractualisation du rapport affectueux, ou l'instrumentalisation de l'affection pour maximiser le travail. Comme les prostituées mais en des termes plus discrets, elles fournissent une prestation contractuelle que l'idéologie bourgeoise aimerait cantonner à la gratuité du rapport familial et en particulier du rapport conjugal. Le roman exprime, en utilisant la domestique comme voie d'accès à la question de la famille, une nostalgie de la valeur d'usage, authentique car extraite du marché, mais dans le même temps, comme la famille est une structure politique et économique, il dévoile l'élaboration idéologique de nouveaux types de rapports, qui tendent à acculturer le code Napoléon dans les mœurs et forment un nouveau patriarcat. La transition historique de la maison aristocratique à la famille nucléaire bourgeoise marque la contractualisation progressive de la relation aux domestiques, membres de moins en moins intégrés à la famille donc plus à même de la saisir de l'extérieur, et parle plus généralement de la place des femmes : la redéfinition de la famille et de l'attribution des tâches au XIX^e siècle repose sur l'amalgame conjugal, c'est-à-dire sur le fait de charger l'épouse tout à la fois des tâches ménagères et affectives dans le foyer.

Chapitre 7 - Les fonctions affectives de la servante dans la famille

La multiplicité des tâches de la servante soulève la question de ce qui peut rentrer dans le cadre d'un échange contractuel et de ce qui échappe à la comptabilité, dans le cadre d'une communauté affective censément régie par la gratuité. L'insertion dans une communauté familiale et une maison distingue foncièrement la servante d'autres salariés. L'embauche de la servante pose par ricochet la question de cet autre engagement qu'est le mariage, à la fois contractuel et gratuit, et du recoupement des prérogatives de la servante et de la maîtresse de maison : le nouveau statut de l'épouse issu du Code civil la subordonne plus directement, et notamment matériellement, à son époux. La servante supplée-t-elle à l'épouse, rivalise-t-elle avec l'épouse, et peut-elle être épousée ?

I La servante et le sentiment dans la famille

Le roman s'intéresse à l'insertion de la servante au sein de relations affectives censées motiver la cohabitation. Le caractère symbolique de son appartenance à la famille la place à la frontière du foyer, mais favorise également la plasticité de son rôle : si l'inclusion de la servante dans la famille vient surtout d'un effet de discours, comment délimiter sa place ? et quelles fonctions est-il légitime de lui faire endosser ?

A/ Un animal de compagnie

L'attachement de la servante à ses maîtres se montre principalement dans le dévouement sans limite de la perle.¹ Celui-ci s'exprime souvent par l'image animale, en particulier l'image ambiguë du chien, qui allie l'affection portée à l'animal de compagnie à la déshumanisation par des sentiments bienveillants mais déplacés.

Lamartine assimile avec une bienveillance pleine de magnanimité Geneviève au chien de la maisonnée au sujet du deuil de Jocelyn, le maître :

Oh ! Dieu seul connaît le vide que la disparition d'un solitaire creuse dans le cœur d'une pauvre femme, d'un seul ami, d'un chien, d'un oiseau, et dans le petit cercle qui l'environnait, son jardin et la nature même ! Pendant que personne ne se doute qu'il manque un souffle au monde, il manque l'air et la vie à deux ou trois êtres qui vivaient de l'être évanoui.²

Non seulement Geneviève porte le deuil de Jocelyn comme celui de toute une famille, mais elle est mise sur le même plan que les « deux ou trois êtres » animaux avec lesquels elle le partage. Dans la maisonnée aristocratique, la hiérarchie ontologique se donne à lire explicitement et sans fiction d'égalité. La servante est ramenée à la nature, à l'affection simple et pure des animaux.

L'image du chien peut également provenir d'un usage lexicalisé, comme lorsque Zola écrit dans *Le Docteur Pascal* : « Il se fâchait au moindre mot, bousculait Martine étonnée, qui levait sur lui des yeux soumis d'animal battu. »³ La soumission de Martine se marque également dans son dévouement instinctif, ancré dans la nature, donc proche de l'animalité. La lexicalisation de l'image n'exclut cependant pas une nuance critique suggérant la déshumanisation du rapport, dont l'expression la plus manifeste apparaît dans « Histoire vraie » de Maupassant : la servante du narrateur y est comparée à trois reprises à Mirza, sa chienne, à l'ouverture et à la clôture de la nouvelle. Séduite et abandonnée par lui, la servante le supplie de ne pas la laisser vivre avec le fermier à qui il l'a mariée :

— Tuez-moi, mais je n'veux pas retourner là-bas.
Tout à fait ce qu'aurait dit Mirza si elle avait parlé !⁴

La voix du narrateur pervers établit la comparaison dévalorisante avec sa chienne, alors que son récit souligne malgré lui la fidélité à laquelle renvoie également cet animal : « Quand je revins, j'appris qu'elle était morte trois semaines auparavant, après être revenue au château tous les

¹ Voir chapitre 6.

² Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre II, p. 83.

³ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 189.

⁴ Maupassant, « Histoire vraie », *op. cit.*, p. 207.

dimanches... toujours comme Mirza. »⁵ Le recours à cette image discrédite le narrateur et souligne son *cynisme* le plus étymologique. La comparaison avec la chienne joue également le rôle d'indice sociologique, de même que le fermier qui accepte d'épouser la jeune femme est ramené aux animaux qu'il fréquente lui-même : « Il prit la chose de loin, comme s'il venait acheter une vache. »⁶ Dans cette nouvelle, qui prend sans détours le parti de la servante, la comparaison animalière dont use le narrateur a donc vocation à dénoncer la déshumanisation que se permettent les maîtres du fait de leur supériorité sociale et le parti qu'ils tirent d'une revendication d'affection ambivalente.

« Un cœur simple » revient sur la question de la hiérarchie entre maîtres, servante, animal de compagnie et objet à travers l'image du perroquet, qui ressemble autant à Félicité qu'à sa maîtresse et qui, en devenant une image abstraite du Saint Esprit, pose la question de la dégradation ou de l'élévation par l'animalisation⁷. L'exotisme du perroquet, sa bigarrure, contrastent avec la vie apparemment terne de Félicité. La servante, en le faisant empailler, le change en objet. Pourtant, c'est sous cette forme qu'il devient le support du sublime et élève en retour Félicité. L'échelle de la promotion et de la dégradation est travaillée par le récit jusqu'à l'inversion, ce qui marque l'héritage de l'hagiographie qui imprègne les *Trois contes*.

Le Journal d'une femme de chambre se réfère en revanche aux animaux domestiques non comme à des curiosités exotiques venues d'autres d'horizons, mais comme à des images de soumission qui contribuent à définir la place de la femme de chambre dans le foyer. L'image surgit à plusieurs reprises pour marquer de manière choquante la déshumanisation à laquelle mène le service :

La solitude, ce n'est pas de vivre seule, c'est de vivre chez les autres, chez des gens qui ne s'intéressent pas à vous, pour qui vous comptez moins qu'un chien, gavé de pâtée, ou qu'une fleur, soignée comme un enfant de riche...⁸

La concurrence entre l'animal ou la fleur et la femme de chambre a de quoi choquer. Elle définit la place de la servante dans la société par sa place dans l'économie affective du foyer et souligne à quel point les hiérarchies sociales versent dans l'irrationnel en se calquant sur des sentiments. Célestine se montre exceptionnellement constante sur cette question puisqu'elle ajoute, chez la placeuse :

⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁷ Sur l'image du perroquet dans « Un cœur simple », voir chapitre 3.

⁸ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre V, p. 136-137.

Il suffit qu'on me parle doucement, il suffit qu'on ne me considère point comme un être en dehors des autres et en marge de la vie, comme quelque chose d'intermédiaire entre un chien et un perroquet, pour que je sois, tout de suite, émue... et, tout de suite, je sens revivre en moi une âme d'enfant... Toutes mes rancunes, toutes mes haines, toutes mes révoltes, je les oublie comme par miracle, et je n'éprouve plus, envers les personnes qui me parlent humainement, que des sentiments d'abnégation et d'amour...⁹

L'« intermédiaire entre un chien et un perroquet » évoque les deux Loulou, le chien de Geneviève et le perroquet de Félicité, et représente le commun des situations accordées aux femmes de chambre. L'animalisation est désignée comme la cause explicite de la révolte et de la violence de Célestine. Une fois encore, la responsabilité du désordre rêvé par les travailleurs est rejetée sur les employeurs. L'abnégation et l'amour que Célestine dit ressentir évoquent les vertus de la perle et reconduisent au fantasme d'une relation irénique entre des maîtres humains et bienveillants et une servante dévouée. L'image animale montre au contraire que la réclusion de la femme de chambre dans le foyer ne débouche plus sur une inclusion affective : célibataire et isolée du monde, elle n'est pas pour autant admise comme un membre à part entière de la famille.

Cléclé, une camarade de Célestine, ajoute un détail cruel qui montre que les biens des bourgeois, leurs animaux, priment leur personnel : « Cet hiver, Madame eut le toupet d'enlever le poêle de ma chambre pour l'installer dans la pièce où couchaient le singe et les chats. »¹⁰ L'image parle de la réification des êtres par la propriétaire, qui préfère ses possessions à ses employées, voire confond les deux relations. Célestine y a souvent recours, comme lorsqu'elle remarque : « Et dire qu'il existe une société pour la protection des animaux... »¹¹

L'image se prête alors au renversement et devient une marque de soumission, à laquelle la diariste renvoie ses maîtres. Elle se souvient en ces termes d'un de ses employeurs passés :

Je regrettais ce vieux qui, maintenant, avait, pour moi, toutes les séductions de l'inconnu, toutes les attirances d'un inaccessible idéal... Et je me plus à évoquer son image... un vieillard propre, avec des mains molles, un joli sourire dans sa face rose et rasée, et gai, et généreux, et bon enfant, pas trop passionné, pas aussi maniaque que M. Rabour, se laissant conduire par moi, comme un petit chien...

— Venez ici... Allons, venez ici...

Et il venait, caressant, frétilant, avec un bon regard de soumission.

— Faites le beau, maintenant...

Il faisait le beau, si drôle, tout droit sur son derrière, et les pattes de devant battant l'air...

— Oh ! le bon toutou !

Je lui donnais du sucre... je caressais son échine soyeuse.¹²

⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 166.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 314.

¹¹ *Ibid.*, chapitre IV, p. 104.

¹² *Ibid.*, chapitre XV, p. 380.

La comparaison avec Monsieur Rabour, le maniaque de la bottine évoqué au chapitre I, indique que la soumission animale du maître à sa femme de chambre relève d'un jeu masochiste d'inversion de la domination dans lequel le chien est un rôle dégradant pour le maître.¹³ Et en même temps, Célestine doit le dominer non par plaisir ou par affection mais par contrat, dans l'exercice de son métier. Il s'agit bien d'une satire dans le large catalogue des perversions bourgeoises que propose le roman, mais elle éclaire à rebours les mentions de l'infériorité des domestiques par rapport aux animaux : si le toutou est la figure la plus dégradée de la maison, au point que le maître masochiste s'y identifie, alors la femme de chambre considérée comme telle ou comme inférieure encore aux animaux n'a aucune valeur.

B/ Éducation et amour des enfants

Hors de la fonction d'animal de compagnie, la servante peut s'insérer dans la famille au même titre qu'un membre de sang. Cela se manifeste davantage dans les romans de la campagne et des petites villes, marquées par un mode de vie plus traditionnel, où la servante fusionne davantage avec la famille. Le cas est exemplaire dans *Une servante d'autrefois*, de Zulma Carraud, qui plaide pour le retour à un ordre idéal disparu. La jeune Fanchette entre dans la famille parce qu'elle aime la petite Zabeth et supplie les parents Sionnet de lui en confier la charge :

« Mais qui donc en prendra soin ? »
« Tiens ! moi, pardi ! s'écria Fanchette ; faut me prendre, et elle ne pâtira de rien avec moi, cette jolie mignonne ! »
Et elle embrassa l'enfant qui lui passa ses bras autour du cou.¹⁴

Le baiser réciproque de la servante et de l'enfant dessine l'image d'une relation affectueuse naturelle, qui échappe à la notion de contrat de travail. Fanchette ne propose pas ses services pour gagner sa vie mais parce que le dévouement précède l'embauche. L'oncle Sionnet recommande Fanchette à sa sœur en ces termes : « — Ma sœur, l'attachement n'a pas d'âge, et c'est la première qualité de tout bon serviteur. »¹⁵ La valorisation de cette qualité affective qu'est l'attachement prend le pas sur la mention des compétences professionnelles et met en évidence le réseau complexe qu'est la famille : le recrutement y perd son apparence contractuelle pour habiter un autre langage. L'affection est d'ailleurs réciproque et le texte y insiste lorsque madame Sionnet adresse les mêmes paroles à ses enfants et à sa servante : « Vous êtes tous de braves enfants, dit la veuve attendrie ; car, ma pauvre Fanchette, je te confonds avec eux dans mon

¹³ Sur le fétichisme de la domestique, voir chapitre 9.

¹⁴ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, op. cit., p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

affection. »¹⁶ Le roman raconte principalement l'histoire des alliances et des héritages des enfants Sionnet. Fanchette n'y a pas part, puisqu'elle n'est pas, par le sang, une fille de la famille. Or l'affection ne s'en tient pas aux limites du sang et peut bien excéder ces liens pour remplacer le contrat dans la relation qui unit les maîtres à leur servante. Fanchette habite donc les mêmes lieux de la maison et partage les mêmes espaces que les enfants, tout en conservant un statut différent : « L'enfant s'attacha vivement à sa jeune bonne et ne voulut plus la quitter. Elles couchèrent ensemble dans le troisième lit de la chambre des demoiselles Sionnet. »¹⁷ *Une servante d'autrefois* donne ainsi à lire une phase transitoire de la transformation de la famille au XIX^e siècle : chez ces commerçants d'Issoudun, la famille constitue une association largement confondue avec l'entreprise, mais s'en distingue dans la mesure où la servante peut être assimilée aux enfants.

L'assimilation de Fanchette aux enfants de la famille, comme elle reste symbolique, connaît ses limites et n'exclut pas d'autres types de relations. La mère de Zabeth Sionnet, devenue grand'mère, lui recommande ainsi : « Aie bien soin de la mère et de l'enfant, dit-elle ; ce sont tes filles aussi bien que les miennes. »¹⁸ Le caractère symbolique de l'appartenance de la servante à la famille accorde ainsi une certaine plasticité à sa position dans le foyer et lui permet notamment, à mesure que se succèdent les générations, d'endosser le rôle de mère après celui de sœur, puis de devenir à la mort de Zabeth la mère symbolique de ses enfants. L'amour de Fanchette pour les générations successives de la famille Sionnet donne chaque fois lieu à de longues protestations de sa part, dans lesquelles se lit un effort pour disqualifier la relation contractuelle et monétisée au profit de la relation affective :

Qui donc veillait sur l'enfant pendant que sa mère était occupée à lui amasser du bien ? qui donc me donnait la force de me retenir de danser quand je la promenais le dimanche, et que les talons me démangeaient si fort, et que les galants étaient à mes trousses ? Oui, qu'est-ce que c'était donc, hein ? Rien que la grande amour que j'avais pour elle, et pas autre chose.¹⁹

Au sacrifice de la perle se mêle la valeur alors en pleine ascension de l'affection pour les enfants. L'amour d'un enfant, supposé naturel chez sa mère, change celle qui l'éprouve en un substitut maternel légitime. Plus loin, lorsque la fille de Zabeth, Marthe, part au bal, l'amour de Fanchette est réaffirmé comme une valeur supérieure aux relations monétisées : « Marthe lança à Fanchette un coup d'œil si plein de bonne amitié que celle-ci ne l'aurait pas donné pour une année de ses

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

gages. »²⁰ Le dévouement sacrificiel de la perle n'est pas unilatéral, puisque la servante est elle aussi adorée des enfants. Le texte inclut donc fermement la servante dans la communauté affective de la famille pour mieux discréditer une approche en termes de contrat et d'intérêts matériels.

L'adoration de la servante pour les enfants de la famille reparait dans « Un cœur simple » entre Félicité et les enfants Aubain, dès leur rencontre :

Paul et Virginie, l'un âgé de sept ans, l'autre de quatre à peine, lui semblaient formés d'une matière précieuse ; elle les portait sur son dos comme un cheval, et Mme Aubain lui défendit de les baiser à chaque minute, ce qui la mortifia.²¹

L'amour de Félicité pour les petits enfants est spontanément sans mesure, il doit même être contenu par les instructions de la maîtresse, signe de son authenticité. À rebours, la sécheresse de M^{me} Aubain et son souci des convenances la disqualifient. C'est que la servante, en entrant dans la famille de ses maîtres, renonce à sa propre vie de famille et demeure célibataire sans enfants. Elle apporte ainsi au foyer un surcroît d'affection que son origine populaire lui permet d'exprimer avec sincérité, tandis que la maîtresse de maison se cantonne à une réserve plus digne de sa classe.

Or l'amour des enfants entre dans la compétence professionnelle de la perle voire la soutient au point que lorsque Virginie part en pension et se soustrait à son affection, Félicité se montre moins apte au travail :

Le matin, par habitude, Félicité entrait dans la chambre de Virginie, et regardait les murailles. Elle s'ennuyait de n'avoir plus à peigner ses cheveux, à lui lacer ses bottines, à la border dans son lit, — et de ne plus voir continuellement sa gentille figure, de ne plus la tenir par la main quand elles sortaient ensemble. Dans son désœuvrement elle essaya de faire de la dentelle. Ses doigts trop lourds cassaient les fils ; elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était « minée ».²²

Félicité n'est que cœur et le sentiment gouverne tout chez elle, de son dépit amoureux qui la pousse à s'embaucher chez Madame Aubain à l'amour des enfants qui la conduit à des exploits héroïques. La servante, à ses propres yeux comme à ceux du narrateur qui épouse son point de vue, est donc avant tout membre d'une communauté affective et le texte insiste davantage sur l'amour qu'elle porte et par lequel elle se sent appartenir à la maison, que sur celui qu'elle reçoit. Son amour pour Virginie, qui donne à son travail le sens d'une évidence, la mène également à

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

²¹ Flaubert « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre II, p. 28.

²² *Ibid.*, chapitre III, p. 51.

un des premiers témoignages du fétichisme reliquaire auquel elle se voue peu à peu. À la mort de la fillette, elle conserve ainsi une relique :

Elle fit sa toilette, l'enveloppa de son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux. Ils étaient blonds, et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir.²³

Le texte s'attarde peu sur la psychologie de la servante, mais la manifeste à travers des gestes qui la donnent à lire. Ici la relique que recueille Félicité montre sa capacité à construire un sacré immanent, mais témoigne également de la profondeur de ses sentiments, autrement peu articulés. Félicité présente donc le cas d'une perle entièrement dévouée par sentiment, sans la moindre notion d'échange ; sa relation aux enfants offre au récit un support pour exposer l'amour passionnel qui l'habite et qui cherche à s'exprimer.

Dans *Le Docteur Pascal*, le rôle de Martine correspond encore à celui d'un parent symbolique qui évolue au fil de l'histoire. Le premier chapitre récapitule ainsi la constitution du foyer :

Martine n'avait que vingt-neuf ans, un an de plus que le docteur, quand elle était entrée chez lui, à l'époque où il débutait à Plassans comme médecin, dans une petite maison claire de la ville neuve. Et, treize années plus tard, lorsque Saccard, un frère de Pascal, lui envoya de Paris sa fille Clotilde, âgée de sept ans, à la mort de sa femme et au moment de se remarier, ce fut elle qui éleva l'enfant, la menant à l'église, lui communiquant un peu de la flamme dévote dont elle avait toujours brûlé.²⁴

Martine apparaît dans ce premier chapitre comme la mère symbolique de Clotilde, Pascal en devenant le père symbolique. Martine et Pascal appartiennent à la même génération puisqu'ils n'ont qu'un an d'écart et forment symboliquement un couple qui élève l'enfant. Les rôles se transforment lorsque Pascal s'engage dans un autre couple avec Clotilde. Pascal, rajeuni par la jeune femme, demeure le maître de maison, Clotilde est promue maîtresse de maison et Martine incarne la génération précédente :

Elle avait repris toute son autorité d'autrefois, elle les traitait en enfants, qu'elle ne consultait même plus sur leurs désirs ni sur leurs goûts. C'était elle qui réglait les menus, qui savait mieux qu'eux ce dont ils avaient besoin, maternelle d'ailleurs, les entourant de soins infinis, faisant ce miracle de leur donner encore de l'aisance pour leur pauvre argent, ne les bousculant parfois que dans leur intérêt, comme on bouscule les gamins qui ne veulent pas manger leur soupe.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 64.

²⁴ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre I, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, chapitre X, p. 299.

« Elle avait repris toute son autorité d'autrefois, elle les traitait en enfants, qu'elle ne consultait même plus sur leurs désirs ni sur leurs goûts. »²⁶ Martine demeure maternelle, mais Pascal rejoint la génération des enfants, dont Martine est désormais le seul parent. Le texte présente ce statut comme un bienfait pour cette célibataire stérile :

Et il semblait que cette singulière maternité, cette immolation dernière, cette paix de l'illusion dont elle entourait leurs amours, la contentait un peu elle aussi, la tirait du sourd désespoir où elle était tombée.²⁷

Agir en mère de famille, pour la servante, compense symboliquement sa stérilité et lui donne accès à la féminité, largement confondue avec la maternité. Le roman occulte le sacrifice de la vie de famille que suppose la condition de servante, en montrant le service non pas comme cause de l'absence de famille mais comme au contraire le moyen d'en trouver une, fût-elle symbolique.

Les bons soins de la servante envers les enfants, qui sont éventuellement ses enfants symboliques, sont perçus et détournés par *Le Journal d'une femme de chambre*. Le douzième chapitre raconte le travail de Célestine chez Madame de Tarves, qui l'embauche pour s'occuper de son fils Xavier : « Je trouvai extrêmement bizarre que, dans une maison où il y avait un valet de chambre, ce fût moi que Madame chargeât du service de M. Xavier. »²⁸ Le sexe de Célestine entre à nouveau dans les prérequis de l'embauche, ce qui montre que le travail mobilise largement ce qu'elle est au-delà de ce qu'elle fait. La maîtresse souhaite que Célestine la remplace auprès de M. Xavier et la revêt de ses propres vêtements et de sa propre odeur pour prendre soin de son enfant. Célestine pense en tirer parti et se prête au jeu, ce qui introduit dans le roman une dérision vis-à-vis du modèle attendu de la servante adorée des enfants. Or l'attitude de M. Xavier à l'égard du substitut maternel qu'est censée incarner Célestine prend rapidement un tour sexuel :

Pendant ce temps-là, il avait dégrafé mon corsage, un ancien corsage de Madame qui me seyait à ravir...

— Oh ! Monsieur Xavier... monsieur Xavier... vous êtes une petite canaille... C'est très mal.

J'essayais, pour la forme, de me défendre. Tout à coup, il mit, doucement, sa main sur ma bouche :

— Tais-toi ! fit-il.

Et me renversant sur le lit :

— Oh ! comme tu sens bon ! chuchota-t-il... Petite putain, tu sens maman... Ce matin-là, Madame fut particulièrement gentille avec moi...

²⁶ *Ibid.*, chapitre X, p. 299.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 286.

— Je suis très contente de votre service, me dit-elle... Mary, je vous augmente de dix francs.²⁹

Non seulement l'affection du fils de famille pour la servante prend un tour sexuel et dominateur, mais il s'agit également d'un inceste médiatisé par le corps de Célestine. La servante sert ainsi d'instrument à la mère pour prendre contrôle de la sexualité de son fils, dont les frasques hors du foyer lui coûtent trop cher. Le rôle de Célestine dans la maisonnée est plastique, puisqu'elle représente à la fois la maîtresse et la mère de Monsieur Xavier, mais il tourne en sa défaveur, puisque Xavier finit par l'abandonner et la voler. Comme dans le contrat qui la lie à Monsieur Georges, Célestine est embauchée pour jouer un rôle au sein des relations familiales, mais il s'agit ici d'un rôle pervers qui ne l'humanise pas comme le voulait Zola avec Martine mais au contraire la réifie.

C/ Fluidité des rôles dans la famille patriarcale

Pot-Bouille interroge particulièrement la constitution du foyer et de la famille. Le roman présente un catalogue des différents statuts sociaux réunis dans l'immeuble, mais tous les appartements soulèvent le problème des fondements de la famille. Il se place en fait dans la perspective dynamique de la constitution du ménage et de la difficulté à fixer la famille patriarcale.

Les femmes règnent sans partage dans le logis et les hommes y subissent l'ordre qu'elles instituent : alors qu'Éléonore Josserand tyrannise son époux et ses filles, Théophile Vabre, lui, dit vivre chez lui « un enfer ».³⁰ Quant à Duveyrier chez sa maîtresse : « Ce n'était plus l'homme sévère et mal à l'aise, qui ne semblait pas être chez lui, dans le salon de la rue de Choiseul. »³¹ Les hommes trouvent leur bonheur hors du foyer, comme l'oncle Bachelard et ses acolytes : « Ils avaient la peau tendue, la digestion lente et égoïste de quatre bourgeois qui venaient de s'emplier, à l'écart des ennuis de la famille ».³² Aux femmes appartient donc la vie intérieure, aux hommes la vie extérieure, jusqu'au paradoxe grotesque qui pousse Duveyrier à se constituer un second foyer chez sa maîtresse, Clarisse, tout aussi intolérable que le premier : « Chaque jour, la vie devenait ainsi plus cruelle pour Duveyrier, chez cette maîtresse où il retrouvait son ménage, tombé dans un enfer. »³³

²⁹ *Ibid.*, p. 296.

³⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 187.

³¹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 164.

³² *Ibid.*, chapitre X, p. 226.

³³ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 402.

Cette complémentarité de principe entre extérieur et intérieur prend régulièrement la forme d'une opposition voire d'un rapport de force cruel entre maris et femmes. Berthe Josserand parvient ainsi à piéger Auguste Vabre dans le mariage par un calcul exprimé dans les termes de la chasse : « Et elle en tenait un enfin, et comme le chasseur qui achève d'un coup de poing brutal le lièvre qu'il s'est essoufflé à poursuivre, elle se montrait sans douceur pour Auguste, elle le traitait en vaincu. »³⁴ Le ménage constitue selon ces coordonnées moins une communauté affective qu'un champ de forces, au sein duquel navigue la servante. Chez Berthe et Auguste Vabre, Rachel se montre ainsi l'alliée de l'épouse puis de l'époux. Berthe s'inquiète de ce possible renversement d'alliance :

Et elle revint à ses craintes, au sujet de Rachel, elle raconta comment elle avait trouvé Auguste causant avec la bonne, derrière une porte. Pourtant, il aurait été si facile d'acheter cette fille, en lui donnant cent sous de temps à autre. Mais il fallait les avoir, les cent sous ; elle ne les avait jamais, elle n'avait rien.³⁵

La complicité de Rachel se négocie sur un marché et va au plus offrant, à la manière d'une tâche contractualisée.

Les servantes n'en appartiennent pas moins à la famille, dont chaque membre vit ainsi son affection comme une monnaie d'échange, quoique leur statut ne soit jamais mentionné sans hésitation. Ainsi lorsque le texte constate que « Toute la maison se trouvait là, les bonnes, les concierges »,³⁶ il les inclut et les exclut simultanément : l'affirmation les inclut dans la maison, mais le présupposé impliquant que cela soit précisé les en exclut au contraire. De la même manière, il ironise sur la tendance des domestiques à croire à leur incorporation à la famille : « — C'est la cousine de madame, revint dire Lisa, du ton blessé d'une domestique qu'on a négligé de mettre dans une confiance de famille. »³⁷

La place de la domestique dans la famille se transforme ainsi parce que les dynamiques familiales souffrent toutes d'un vice, d'une indétermination, qui contribuent à une forme de chaos sous des apparences respectables. Trublot, amant occasionnel d'Adèle, lui témoigne des attentions de père lorsqu'il ne la rudoie pas :

En apprenant son indisposition, il était monté paternellement pour la voir, au sortir de table. Ça devait être une forte cholérine ; elle aurait eu besoin d'un bon verre de vin chaud, et elle n'avait pas même du sucre.³⁸

³⁴ *Ibid.*, chapitre XII, p. 281.

³⁵ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 328.

³⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 177.

³⁷ *Ibid.*, chapitre IX, p. 197.

³⁸ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 431.

Cette paternité proche du paternalisme entre amants l'inclut par le soin que Trublot prend d'elle, mais l'exclut également puisqu'elle sous-évalue le diagnostic. En outre, elle ignore la paternité réelle de Trublot. Le désordre se montre également lorsqu'Adèle intervient dans le conseil de famille au moment où Berthe Josserand est chassée par son mari :

À ce moment, Adèle vint desservir la table ; mais Hortense continua, disant qu'on se ferait donner congé, si ça recommençait ; et la bonne partagea cette opinion : elle avait dû fermer la fenêtre de la cuisine, parce que déjà Lisa et Julie allongeaient le nez. Du reste, ça lui semblait drôle, elle riait encore ; Mme Berthe en avait reçu une fameuse ; tant que de tués et de blessés, elle était la plus malade. Puis, roulant sa taille épaisse, elle eut un mot de profonde philosophie : après tout, la maison s'en fichait, fallait bien vivre, on ne se rappellerait même plus madame et ses deux messieurs, dans huit jours. Hortense, qui l'approuvait d'un hochement de tête, l'interrompit pour se plaindre du beurre, dont elle avait la bouche empestée. Dame ! du beurre à vingt-deux sous, ça ne pouvait être que de la poison. Et, comme il laissait au fond des casseroles un résidu infect, Adèle expliquait qu'il n'était pas même économique (...).³⁹

Le roman raconte le processus qui mène Adèle à occuper progressivement cette place dans le ménage. À mesure que sa taille s'épaissit et que les autres domestiques l'initient, son rôle chez les Josserand s'élargit. Ses interventions dans une discussion qui fait de la sexualité de Berthe une affaire de famille montrent le manque de hiérarchie et d'intimité qui règne dans cette famille médiocre. La plasticité du rôle d'Adèle fonctionne donc comme un révélateur de désordre social dans le roman.

D/ La question du testament

La question des limites de la famille se manifeste également par la récurrence du thème de l'héritage, particulièrement crucial. L'héritage constitue avec le mariage l'un des deux piliers de la famille que réorganise durablement le Code civil de 1804. La succession s'ouvre désormais à l'ensemble des descendants du défunt, et celui-ci conserve la capacité de transmettre légalement son bien à un tiers de son choix, hors des liens du sang. Cette division des héritages, perçue comme une dispersion, encourage un certain malthusianisme, qui explique l'accroissement de la part des biens hérités dans la richesse française au XIX^e siècle.⁴⁰ La servante, fille symbolique, peut également hériter. La promesse d'héritage en faveur de la servante ne date pas du code Napoléon, mais celui-ci en renforce le poids symbolique : puisque la loi fait désormais coïncider filiation et héritage, ce qui n'était pas le cas auparavant, le legs à la

³⁹ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 387.

⁴⁰ Voir Thomas Piketty, « On the Long Run Evolution of Inheritance », *Quarterly Journal of Economics*, vol. CXXVI, M.I.T. Press, Cambridge, août 2011, p. 1071-1131.

servante constitue un geste qui l'inclut davantage dans le foyer, voire l'admet comme fille, d'autant plus qu'elle demeure bien souvent célibataire donc libre de disposer de ses biens. En outre, le nombre des héritiers menaçant la propriété de dispersion, sa position d'héritière menace la concentration des biens, alors qu'elle manifestait la magnanimité du grand homme sous l'Ancien régime.

Zulma Carraud inscrit dans son roman une forme de morale de l'héritage. Le personnage de l'oncle riche explique ainsi que les femmes doivent en être les premières bénéficiaires : « Les femmes sont de pauvres créatures bonnes seulement à tenir le ménage et à élever les enfants, mais incapables de se faire un sort. Ce doit donc être pour elles seules que le père de famille épargne. »⁴¹ La leçon montre à quel point le Code civil transforme les structures familiales, en ouvrant la question de savoir qui hérite. Elle renforce également la partition des tâches entre hommes et femmes, en affirmant sans nuance la réclusion des femmes : la question de l'héritage pèse ainsi sur la polarisation des fonctions et la structure familiale.

Un épisode comique de « La Sonnette de M. Berloquin » repose ainsi sur l'insatisfaction de Véronique, qui espère épouser son maître et que la promesse d'héritage déçoit :

— Après de mûres réflexions, continua le notaire, M. Berloquin s'est entendu avec moi pour vous constituer après sa mort une rente de douze cent francs, indemne de tous droits... Cela est minuté dans le projet de testament que nous avons esquissé ensemble hier, et je suis heureux d'être chargé de vous faire part, le premier, de cette bonne nouvelle.

La tête de Véronique était retombée sur sa poitrine.

— C'est tout ? demanda-t-elle, la figure cramoisie, quand elle eut la force de la relever.⁴²

Véronique confine à la caricature de servante arriviste en montrant une telle déception d'hériter, mais le dialogue traduit aussi que l'héritage ne donne pas accès comme le mariage au partage complet de la fortune et de la position sociale. Il demeure marqué par la tradition d'Ancien Régime qui en fait une largesse et non un signe d'inclusion de plein droit dans la famille à laquelle Véronique aspire à appartenir.

Dans *Pot-Bouille*, les domestiques n'héritent pas directement de leurs maîtres, mais, à la mort du propriétaire, elles discutent néanmoins de la distribution de son héritage, ce qui montre un intérêt et une compétence de ces personnages sur les questions de transmission du patrimoine.⁴³ L'héritage a partie liée avec la capitalisation et l'ascension sociale sur plusieurs

⁴¹ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁴² Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 61.

⁴³ Voir chapitre 6 sur la disposition des biens par la souillon et chapitre 3 sur la fonction d'explicitation de la servante dans *Pot-Bouille*.

générations, et intéresse d'autant plus le peuple à l'heure où la démocratie libérale lui promet l'élévation sociale par le travail et l'épargne.

Le caractère trompeur de cette promesse prend la forme d'une proposition cynique dans le *Journal d'une femme de chambre*. Chez la placeuse, la bourgeoise malhonnête qui cherche à embaucher Louise Randon sous un contrat inique lui fait miroiter la possibilité d'hériter⁴⁴ : « Et puis, quand je mourrai – je suis très vieille et souvent malade – quand je mourrai, bien sûr que je n'oublierai pas celle qui m'aura été dévouée, qui m'aura bien servie... »⁴⁵ L'employeuse laisse espérer un héritage comme une partie de la rémunération qu'elle offre et suggère à sa domestique de spéculer sur sa propre mort. La suggestion, comme le perçoit Célestine, n'est qu'un miroir aux alouettes qui enferme d'autant mieux la servante qu'elle la contraint à attendre la mort de sa maîtresse pour toucher cette rétribution hypothétique. De la même manière, le capitaine berne sa domestique Rose avec une promesse d'héritage, comme il le révèle à Célestine :

— Vous savez que j'avais rédigé un testament où je lui donnais tout... maison... argent... rentes... tout ? Elle a dû vous le dire... elle le disait à tout le monde... Oui, mais ce qu'elle ne vous a pas dit, parce qu'elle l'ignorait, c'est que, deux mois après, j'avais fait un second testament qui annulait le premier... et où je ne lui donnais plus rien... foutre !... pas ça...⁴⁶

La duplicité du capitaine souligne la fragilité de la promesse d'héritage, dont le montant ni le terme ne sont jamais connus et qui confine même au piège. La problématique de l'héritage donne une image monétisée et réifiée de la place de la domestique dans la famille : promettre l'héritage, c'est s'acquérir l'affection de la domestique en contrepartie, pour mieux la duper au plan du contrat. Comme chez les Vabre, l'héritage offre la version réifiée de l'affection et la tromperie en révèle l'absence. L'inclusion de la domestique dans la famille offre une occasion supplémentaire de la leurrer, puisque même dans la famille, l'affection n'a pas cours. C'est pourquoi Célestine se défie du sentiment spontané d'appartenir réellement à la famille Lanlaire au moment de leur cambriolage :

Devant ce désastre, et malgré le comique prodigieux de ces visages, mon premier sentiment avait été de la compassion. Il semblait que ce malheur m'atteignît, moi aussi, que je fusse de la famille pour en partager les épreuves et les douleurs. J'aurais voulu dire des paroles consolatrices à Madame dont l'attitude affaissée me faisait peine à voir... Mais cette impression de solidarité ou de servitude s'effaça vite.⁴⁷

⁴⁴ Voir chapitre 6.

⁴⁵ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., chapitre XV, p. 374.

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 324.

⁴⁷ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 434-435.

Croire à la fiction d'appartenir à la famille constitue la réelle servitude, parce qu'elle inspire une solidarité qui berne la domestique et la mène à épouser les intérêts de ses maîtres. De la même manière, la promesse d'héritage vise à faire entrer la servante dans les intérêts des maîtres, en particulier la conservation de la propriété privée, et à délaïsser son intérêt propre.

L'héritage comme moyen de thématiser la réification des rapports affectifs apparaît également dans la manière dont la servante est elle-même transmise de génération en génération à la manière d'un héritage : dans *Geneviève*, le roman se conclut sur l'image de l'héroïne se mettant au service de Bastien, le fils naturel de sa sœur Josette, perdu puis retrouvé ; dans *Une servante d'autrefois*, Fanchette suit Zabeth, la fille de la maison, dans son ménage à son mariage avant de suivre Marthe, la fille de celle-ci, selon une chaîne matrilineaire directe : « Tu me suivras dans mon ménage comme autrefois tu as suivi ma pauvre mère. »⁴⁸ Dans « Un cœur simple », à la mort de Madame Aubain, Félicité demeure dans la maison parmi les biens qui n'intéressent pas les héritiers : « La bru fouilla les tiroirs, choisit des meubles, vendit les autres, puis ils regagnèrent l'enregistrement. »⁴⁹ La vieille servante meurt alors qu'est mise en vente la maison. Et dans *Pot-Bouille*, Octave apprend chez les Campardon l'histoire de la cuisinière : « On aurait pu se passer de Victoire, la cuisinière, qui n'était plus très propre, à cause de son grand âge ; mais elle avait vu naître monsieur chez son père, c'était une ruine de famille qu'ils respectaient. »⁵⁰ Victoire est transmise de génération en génération, comme l'était Fanchette, quoi qu'elle ne représente plus, en tant que salariée, de véritable valeur d'usage. La réification par l'image de la ruine protège ainsi Victoire et contrevient au rapport purement intéressé du contrat.

La transmission de la servante à la manière d'un héritage navigue donc entre deux pôles sans trancher nettement l'ambivalence : d'une part, elle procède de la réification de la servante, transmise passivement de génération en génération à la manière des meubles ou de la maison ; d'autre part, elle confirme l'inclusion de la servante dans la communauté familiale et marque l'héritage aristocratique du devoir envers les serviteurs par opposition au contrat qui les renvoie et les remplace avec indifférence. Principe de dispersion de la famille, qui menace d'éparpiller les biens, la servante incarne également un principe de continuité entre les générations, comme le fait le nom ou la maison, son lieu de travail dont elle est volontiers l'allégorie.

⁴⁸ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁹ Flaubert, « Un cœur simple », *op. cit.*, chapitre IV, p. 86.

⁵⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre I, p. 40.

II Contrat et sentiments

La réclusion des femmes au sein de l'espace intime du foyer atteint son apogée au XIX^e siècle, tandis que leur dépossession matérielle par le Code civil les assigne aux tâches domestiques de reproduction. Or, l'admission dans le même temps au sein du cercle familial d'une travailleuse salariée chargée de ces mêmes tâches interroge la répartition des prérogatives entre l'épouse et la domestique. Le roman se saisit de ce trouble et propose des récits qui soit mettent en évidence le recouplement entre ces fonctions, scandaleux dans un contexte prescrivant la distinction entre les classes ; soit au contraire s'appliquent à distinguer autant que possible ces états. La servante offre une interrogation sur le couple et le mariage au moment même où, s'ils ont constitué un substrat romanesque fertile, ils sont également largement interrogés voire remis en cause.⁵¹ Les ambiguïtés des attributs de l'une ou de l'autre apparaissent principalement à deux sujets : d'une part, sur la place de l'épouse dans le foyer ; d'autre part, au sujet de la sexualité, les romans proposant une réflexion sur ce qui apparaît comme un travail sexuel.

A/ Un double contractualisé de l'épouse

La porosité entre l'état de servante et celui d'épouse pose la question de la place du sentiment et du contrat dans l'une et l'autre relation. Plusieurs romans jouent de la confusion entre ces deux rôles, en particulier chez les célibataires qui vivent avec leur servante : chez Champfleury, M. Berloquin est célibataire par principe, « mais ce bourgeois qui, par prudence, s'était refusé de prendre une femme, avait à son service une servante qui en valait deux. »⁵² La servante vaut-elle deux servantes, deux épouses, ou la somme d'une servante et d'une épouse ? L'ambiguïté de la phrase laisse entendre l'indistinction des rôles, corroborée par la suite du conte dans lequel Véronique brigue la fonction d'épouse officielle. Le texte joue d'ailleurs de façon comique à mimer le lyrisme du discours amoureux : « il savait bien qu'il lui serait impossible de se passer de Véronique. Une seconde Véronique ne pouvait se rencontrer. »⁵³ La dépendance à l'égard des services rendus imite la dépendance amoureuse sur un mode dégradé.

Chez Huysmans, le protagoniste d'*À van-l'eau* trace une équivalence complète entre l'épouse, la bonne, la nourriture et le foyer. Membre de la petite bourgeoisie, il appartient à la

⁵¹ Voir Éléonore Reverzy, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, SEDES, coll. « Les Livres et les hommes », 1997.

⁵² Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 36.

⁵³ *Ibid.*, p. 50.

classe dans laquelle la femme se distingue le moins de la servante. Sans femme, le foyer du célibataire ne fonctionne pas. Déçu par de mauvais repas, Folantin désespère :

Il avait subi vaillamment, depuis des années, la solitude, mais, ce soir-là, il s'avoua vaincu ; il regretta de ne pas s'être marié et il retourna contre lui les arguments qu'il débitait quand il prêchait le célibat pour les gens pauvres.⁵⁴

Ce n'est donc pas la solitude mais l'inconfort matériel qui pousse le personnage à réviser son jugement et à envisager de se marier : le mariage a pour but explicite de fournir à l'homme du travail ménager. Ce sont d'ailleurs des tâches bien accomplies qui constituent son idéal :

Qu'est-ce que toutes ces privations à côté de l'existence organisée, de la soirée passée entre son enfant et sa femme, de la nourriture peu abondante mais vraiment saine, du linge raccommodé, du linge blanchi et rapporté à des heures fixes ? – Ah ! le blanchissage, quel aria pour un garçon !⁵⁵

Le texte présente une version burlesque et dégradée de l'idéal amoureux hérité du romantisme, qui insiste sur l'abstraction et la négation de ses conditions matérielles. Au contraire, Monsieur Folantin voit la femme comme un équivalent du confort moderne : la recherche d'un bon repas et la recherche d'une femme finissent par se confondre. Parcourant son quartier en quête d'une bonne table, il rencontre un ami qui s'y trompe : « Avouez qu'elle vous attend, dit-il. – Qui ça, elle ? »⁵⁶ L'appétit du personnage métaphorise et supplante tout à la fois son désir sexuel, de même que l'épouse vient satisfaire sa faim.

La frustration gastronomique du personnage traduit une crise de la virilité, l'incapacité à obtenir du travail ménager satisfaisant se substituant à la question de l'insatisfaction sexuelle. La crise progresse vers un paroxysme exprimé sous forme d'une inversion : « La veuve Chabanel avait été remplacée par le concierge ». ⁵⁷ Servi par un homme, Folantin n'en est plus vraiment un lui-même et devient la cible des moqueries de son subalterne : « il époussetait la chambre, plus mal encore, sentant son mépris d'homme robuste s'accroître pour ce locataire étique qui ne vivait plus qu'en avalant des drogues. »⁵⁸ Réfugié au restaurant, il est floué par une prostituée qui lui vend ses faveurs contre son gré. L'histoire de Folantin montre un homme à la recherche de services comme la compagnie, la cuisine, le blanchissage, et qui tente toutes les combinaisons pour les obtenir mais n'y parvient pas faute de s'accommoder ni du contrat de location de services ni du contrat conjugal. Les deux formes d'engagement sont ainsi renvoyées dos à dos comme aussi insatisfaisantes et incomplètes l'une que l'autre.

⁵⁴ Huysmans, *À van-l'eau*, *op. cit.*, chapitre I, p. 73.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, chapitre III, p. 113.

⁵⁷ *Ibid.*, chapitre I, p. 72.

⁵⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 80.

Plus discrètement, « Les Tombales » de Maupassant, paru dans *Gil Blas* en 1891, suggère une évolution des relations entre hommes et femmes vers une contractualisation plus ouverte et plus réifiante. Le narrateur y raconte comment il a été séduit par une femme qui jouait la veuve éplorée au cimetière. Le texte navigue entre le récit de bonne fortune viril et la phobie récurrente chez Maupassant d'être trompé par les femmes, puisque les prostituées ne se distinguent plus des bourgeoises. Un passage très discret amorce cette réflexion, lorsque le narrateur s'introduit pour la première fois chez sa conquête :

Elle sonna sa bonne afin de m'offrir quelque chose à boire. La bonne ne vint pas. J'en fus ravi en supposant que cette bonne-là ne devait être que du matin : ce qu'on appelle une femme de ménage.⁵⁹

Ce petit paragraphe métalinguistique en apparence anodin offre un renseignement sur l'évolution de l'embauche des servantes : celles-ci, dans les années 1880 et 1890 quittent progressivement le domicile pour ne plus être embauchées qu'à l'heure. La remarque montre ainsi que la rupture avec le service de type aristocratique est consommée au profit du modèle salarié. Elle insinue également la problématique de toute la nouvelle : la femme, en jouant la veuve éplorée, colporte aussi cette nostalgie de la fidélité éternelle des femmes, alors que son affection évolue vers une contractualisation et une tarification plus crues. Le foyer n'est plus l'entité pérenne où cohabitent l'époux, l'épouse et la servante ; chacun de ces personnages au contraire y transite, à des horaires et un tarif soumis à la négociation et en aucun cas définitifs. La nouvelle utilise donc l'évolution du contrat de la bonne vers le salariat comme image de la dégradation des relations entre hommes et femmes et de l'instabilité des relations. Les questions abordées par ces nouvelles sont détaillées et amplifiées par les romans qui développent les implications des ressemblances entre les rôles d'épouse et de servante.

Dans *Une servante d'autrefois*, Zulma Carraud laisse entendre que l'affection de la servante pour sa maîtresse supplée celle du mari. Fanchette se montre ainsi à plusieurs reprises un double ou un substitut de l'époux auprès de sa chère Zabeth. Le roman ménager met ainsi en garde ses jeunes lectrices contre les déceptions au-devant desquelles vont les jeunes filles qui attendent trop du mariage :

Enfin, veux-tu que je te le dise, ma Fanchette ! Ce n'est pas comme cela que je comprenais le mariage. J'aurais voulu un mari que j'aimerais comme je t'aime, à qui je dirais comme à toi toutes les folies qui me viennent à l'esprit et qui en rirait avec moi : un mari contre qui je soutiendrais mon avis, et qui ne serait pas toujours mon maître.⁶⁰

⁵⁹ Maupassant, « Les tombales », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁰ Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 58.

Certes, Zabeth est mal mariée puisqu'elle a été donnée à un riche marchand trop vieux pour elle, contre son goût et contre l'avis de la fidèle Fanchette ; mais ses attentes s'avèrent également inadéquates et la mèneront finalement à de grandes souffrances. La relation entre maîtresse et servante est montrée comme le véritable amour inégalable de la vie d'une jeune fille ; elle sert de palliatif aux manquements de la relation conjugale, comme lorsque Fanchette vient donner à boire de nuit à Zabeth dans sa chambre conjugale :

Laisse-moi te veiller, ma chère mignonne ; tu as besoin de sentir auprès de toi quelqu'un qui t'aime à ta mode, répondit la fidèle servante à voix basse, de peur d'éveiller le maître qui dormait dans l'autre lit. Tu crois donc que je ne vois pas ça ?⁶¹

La porosité de la chambre conjugale à la servante montre que celle-ci a entièrement accès à l'intimité de la maîtresse, davantage encore que son époux qui dort dans un autre lit. Les paroles de Fanchette montrent également que la relation qui la lie à sa maîtresse est plus indispensable que celle qui la lie à son époux : dans cette configuration, l'homme demeure un étranger tandis que la servante, elle, appartient réellement à la famille.

La supériorité de l'amour de la servante sur celui du mari vient également de son caractère exclusif. À la mort de Zabeth, son époux se remarie, « mais la servante pouvait-elle jamais aimer la remplaçante de sa chère mignonne ? Elle se tint donc sur la réserve sans sortir des bornes du respect. »⁶² Fanchette se montre plus fidèle que le mari après avoir été plus attentive. Sa fidélité se mesure d'ailleurs à celle du mari d'autant plus explicitement lorsqu'elle reçoit une proposition de mariage. Fanchette hésite longuement : « elle ne savait plus où était le bien, où était le mal ; car enfin, son intérêt bien entendu plaidait fortement contre le strict accomplissement des promesses faites au lit de mort de celle qu'elle appelait toujours sa chère fille. »⁶³ Fanchette ne se marie finalement pas, ce qui se dit au sein d'une phrase qui rappelle son rôle de mère symbolique de sa maîtresse. Elle reste vivre chez l'époux pour élever les enfants et déjoue les plans malhonnêtes de la marâtre.

Apparaît donc chez Zulma Carraud une forme de revendication féministe de son temps, qui consiste à valoriser les relations affectives entre femmes, à rebours d'un discours qui idéaliserait le mariage. Elle-même déçue par son mariage,⁶⁴ l'auteure plaide pour le report de certaines attentes, notamment affectives, vers d'autres relations. En ce sens, la servante n'est pas le double de l'épouse dans son roman, mais un contrepoint au mari. Son rôle au sein du foyer,

⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

⁶² *Ibid.*, p. 111.

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁴ Voir Maria Giulia Longhi, *L'Educazione esemplare : Zulma Carraud, un'amica di Balzac scrive per l'infanzia*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1984.

qui puise également largement dans la nostalgie de l’Ancien régime et dans l’idéal d’un dévouement désintéressé,⁶⁵ se caractérise davantage par sa fonction affective que par sa nature contractuelle. Au contraire, c’est la contractualité du mariage qui ne cesse d’être soulignée pour mieux en dévaluer l’idéalité. Zulma Carraud se montre ici lectrice des *Mémoires de deux jeunes mariées* et consciente de l’injonction intenable faite aux femmes de s’accomplir dans un mariage qui ne les valorise guère voire les tue.

1- La maîtresse-servante

Par amour, la femme doit spontanément servir l’homme. Un des fils principaux de l’histoire de Geneviève la mène ainsi à renoncer à son fiancé Cyprien par dévouement, pour finalement devenir sa servante, version dégradée et humiliée de l’épouse :

Et c’est ainsi que je devins servante, et servante de bon cœur, dans la maison où j’avais dû être maîtresse ; mais sans rancune, monsieur, en me souvenant avec plaisir que j’avais aimé Cyprien, et en aimant encore mieux sa femme à cause de lui.⁶⁶

L’épisode donne l’occasion de montrer l’abnégation de Geneviève, sa chasteté, donc sa vertu en des circonstances que l’individualisme moral du libéralisme ne tolérerait pas. Geneviève ne recherche pas le bonheur mais le sacrifice volontaire de ses plaisirs, selon le modèle hagiographique :

Ça dura comme ça trois ans et deux mois. J’aimais la maison, j’aimais mon état, j’aimais les enfants, j’aimais les vaches, j’aimais l’étable, où je couchais maintenant dans un bon lit de planches de sapin, au bruit des clochettes du bétail.⁶⁷

L’amour de Geneviève pour Cyprien se transmue en amour du service de Cyprien, parce que l’amour d’un homme suscite chez une femme le désir spontané de le servir. Les deux états d’épouse et de servante sont les deux versants d’une même relation, à la sexualité près : en renonçant à épouser Cyprien pour finalement le servir, Geneviève se garde de toute sexualité ce qui à la fois annonce le service du prêtre Jocelyn, dont elle sera la dernière servante, et fait du roman une véritable hagiographie, les saintes catholiques se devant de demeurer vierges. La question de la sexualité licite est donc essentielle pour distinguer la servante de l’épouse.

Marthe de Huysmans joue de l’idée largement répandue notamment en littérature que la femme amoureuse fournit spontanément un travail domestique gratuit. Le roman montre

⁶⁵ Voir chapitre 6.

⁶⁶ Lamartine, *Geneviève, op. cit.*, chapitre CXVII, p. 293.

⁶⁷ *Ibid.*, chapitre CXVIII, p. 293.

l'amour-passion et le couple moins comme des élans spontanés que comme des emplois, des constructions largement motivées par l'intérêt économique des contractants :

Il pouvait supporter les frais de deux termes. Il fallait aviser au moyen de n'en payer qu'un. La dépense serait ainsi diminuée de moitié. Le restaurant et la femme de ménage seraient économisés. Elle se chargerait de faire la cuisine, de tenir l'appartement propre, de raccommoder son linge, de le blanchir ; elle pourrait au besoin coudre ses robes et bâtir ses chapeaux elle-même. Léo finit par se convaincre qu'ils vivraient à deux à meilleur compte que lorsqu'il était seul.⁶⁸

Conscient de l'intérêt économique partagé par les amants au sein du ménage, le roman pense également la situation inégale de l'homme et de la femme. La femme fournit un travail gratuit qui maximise le travail rémunéré de l'homme⁶⁹ :

Marthe rétablit l'ordre de la maison, nettoya les tiroirs, mit de côté le linge à reprendre, épousseta les livres et les tableaux, et quand il revint pour dîner il trouva bon feu, lampe ne fumant pas comme d'habitude, et, dans son fauteuil, une femme gentiment ébouriffée qui l'attendait, les pieds au feu, le dos à table.
— Comme je vais travailler, se dit-il, maintenant que je suis si bien chez moi !⁷⁰

Le roman observe la manière dont le travail de Marthe est offert gratuitement au titre du rôle de femme dans le couple, mais également à quel point il permet à Léo de progresser professionnellement. La fin du roman met d'ailleurs en contraste le devenir de Marthe, qui sombre dans le ruisseau, et celui de Léo, qui grâce à sa belle carrière peut faire un beau mariage. Le contrat qu'établissent Marthe et Léo déjoue le mythe, largement romanesque, de l'amour inconditionnel ; les intérêts sont au contraire mesurables, quantifiables, et le dévouement aveugle de la perle est une fiction qui désigne un intérêt. Le rapport des contractants dans le ménage est d'ailleurs inégal, puisque le fait même de produire le travail domestique dévalue la femme :

Au reste, elle se lassa vite du travail de chaque jour, le ménage fut balayé à la diable, le repas préparé à toute volée ; elle faisait monter d'une gargote des parts de lapin, des tranches de gigot cuit au four. Léo se plaignit. — Et de l'argent ? disait-elle. »
La comédienne, la maîtresse avait disparu, il ne restait que la bonne à tout faire⁷¹

Parce qu'elle produit ce travail sans rémunération, Marthe, qui a abandonné son métier lucratif de prostituée, se lasse de sa position dans le couple. Et parce qu'elle est devenue « la bonne à

⁶⁸ Huysmans, *Marthe*, *op. cit.*, chapitre V, p. 49-50.

⁶⁹ Voir François de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée*, P.U.F., 1987. Le sociologue montre que la mise en ménage avec une femme profite professionnellement à l'homme et nuit à la femme.

⁷⁰ Huysmans, *Marthe*, *op. cit.*, chapitre V, p. 50.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

tout faire » pour lui, Léo se lasse de Marthe. Il existe donc, d'après le roman, une contradiction interne à l'échange économique et affectif qu'est le couple, et qui ne peut déboucher que sur une rébellion ou du moins la rupture amère du contrat.

La redondance entre servante et épouse est évacuée d'une autre manière dans *Pot-Bouille*, qui montre le versant pervers du statut de femme au foyer. Le foyer des Campardon présente un exemple de dérèglement de la famille dans lequel la mère de famille se décharge de toutes ses tâches sur des tierces, en particulier ses servantes, et demeure recluse et oisive.

Le ménage Campardon est présenté d'emblée comme déséquilibré par l'adultère du mari qui sort tous les soirs pour coucher avec Gasparine, cousine de son épouse Rose et employée du Bonheur des dames. La stratégie de Rose consiste tout d'abord à rapatrier la sexualité de son époux en accueillant la maîtresse sous prétexte de solidarité familiale :

Depuis trois semaines, Gasparine s'installait dans la maison, avec une autorité de plus en plus large. Elle était revenue d'abord chaque soir ; puis, on l'avait vue pendant le déjeuner ; et, malgré son travail au magasin, elle commençait à se charger de tout, de l'éducation d'Angèle et des provisions du ménage.

Rose répétait sans cesse devant Campardon :

— Ah ! si Gasparine logeait avec nous !⁷²

L'admission de Gasparine dans le foyer s'échange contre services : loin d'être discrète, la cousine endosse les tâches maternelles dans le foyer en guise de compensation. Rose organise alors l'installation de Gasparine dans l'appartement conjugal, ce qui rétablit un ordre apparent : « Maintenant, au salon, les soirées étaient délicieuses. L'architecte ne sortait plus. »⁷³ Rose s'en félicite auprès d'Octave : « Et elle parla encore de l'économie qui résultait du nouvel arrangement. Tout marchait mieux dans le ménage, on y riait du matin au soir. »⁷⁴ La satisfaction de Rose au point de vue domestique et financier dissimule le cynisme et le dérèglement qui règnent dans ce ménage où la maîtresse de maison se défait de tout travail sur sa cousine. Ce cynisme, tu par le ménage bourgeois, se révèle dans le franc-parler des domestiques qui appellent Gasparine « l'autre madame Campardon »,⁷⁵ soulignant la redondance des deux femmes dans le ménage.

Le texte explicite la position victorieuse de Rose par l'image d'une apothéose :

Elle n'avait pourtant pas remis son peignoir, les épaules et les bras nus, d'une délicatesse et d'une blancheur de lait. Attentive devant la glace, elle roulait en petits frisons ses cheveux d'or. Tous les jours, pendant des heures, c'étaient ainsi des soins de toilette excessifs, une continue préoccupation à s'étudier les

⁷² Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre IX, p. 202.

⁷³ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XI, p. 258, chapitre XIII, p. 293.

grains de la peau, à se parer, pour s'allonger ensuite sur une chaise longue, dans un luxe et une beauté d'idole sans sexe.

— Vous vous faites donc superbe encore ce soir, dit Octave en souriant.

— Mon Dieu ! puisque je n'ai que cette distraction, répondit-elle. Ça m'amuse... Vous savez, je n'ai jamais été femme de ménage ; et puis, à présent que Gasparine va être là... Hein ? les frisons m'avantagent. Ça me console un peu, quand je suis bien habillée et que je me sens jolie.⁷⁶

Le texte laisse entendre une vive condamnation de la vanité et de l'égoïsme de Rose Campardon, qui profite de l'adultère de son mari pour démissionner de son propre ménage et en particulier de la sexualité conjugale. Le cynisme de sa démarche s'exprime régulièrement en termes d'économies et de calcul d'intérêt :

Madame Campardon, penchée à l'oreille du jeune homme, s'applaudissait une fois encore du bonheur apporté par la cousine dans la maison : une économie de cent pour cent au moins, les domestiques réduites au respect, Angèle surveillée et recevant le bon exemple.

— Enfin, murmura-t-elle, Achille continue à être heureux comme le poisson dans l'eau, et moi je n'ai plus rien à faire, absolument rien... Tenez ! elle me débarbouille, maintenant... Je puis vivre sans remuer les bras ni les jambes, elle a pris toutes les fatigues du ménage.⁷⁷

L'exagération par l'immobilité physique complète de Rose montre la mère de famille comme la véritable bénéficiaire du schéma patriarcal, puisqu'elle n'est ni habilitée à travailler à l'extérieur, ni contrainte de travailler dans la maison grâce à ses domestiques.

La nocivité de cette structure faussement ordonnée se révèle par la suite. De nuit, tous les autres occupants de l'appartement pâtissent de la répartition des tâches dans le foyer :

Vers onze heures, Campardon, qui bâillait sur un chalet suisse, une fantaisie d'un tailleur de la rue Rameau, se déshabilla lentement en songeant à Rose, si gentille et si propre ; puis, après avoir défait son lit, pour les bonnes, il alla retrouver Gasparine dans le sien. Ils y dormaient fort mal, trop à l'étroit, gênés par leurs coudes. Lui surtout, réduit à se tenir en équilibre au bord du sommier, avait une cuisse coupée, le matin.⁷⁸

L'oisiveté complète de Rose tranche avec la fatigue du reste de la maisonnée et son manque de sommeil. La « cuisse coupée » de Campardon suggère une forme de castration symbolique et le texte redouble la dérision portée sur Duveyrier en perturbant l'idéalisation de la relation adultère. Loin d'aboutir à une concorde domestique, dans laquelle tous trouveraient leur compte, cette répartition des tâches ne bénéficie qu'à Rose, tandis que l'époux et Gasparine s'épuisent à fournir le travail, travail rémunéré pour l'un et travail gratuit pour l'autre, qui entretient le foyer.

⁷⁶ *Ibid.*, chapitre IX, p. 213.

⁷⁷ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 319.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 322.

Quant à leur enfant Angèle, elle reçoit la même nuit Lisa qui l'initie sexuellement et lui dévoile la nature de la relation adultérine de son père.

Le ménage Campardon offre donc un exemple de famille patriarcale pervertie par la rupture du contrat conjugal, dans lequel l'épouse assure les tâches domestiques, affectives et sexuelles auprès de son mari. Cette rupture entraîne un désordre et se manifeste par l'admission au sein de la famille d'une autre femme, à l'initiative de l'épouse.

Le Docteur Pascal en revanche présente une famille idéale, où la femme amoureuse réclame pour elle-même la totalité des tâches domestiques.

Le travail intellectuel, apanage de Pascal, domine la production subalterne de service domestique. Le besoin des services des femmes par les hommes va de soi dans le texte, au-delà de la Souleïade : Maxime Saccard, le frère parisien de Clotilde frappé d'infirmité, la réclame auprès de lui pour l'assister. Le texte précise :

Comme [Clotilde] ne pouvait tout faire, [Saccard] avait même eu l'obligeance, le lendemain, d'envoyer la nièce de son coiffeur, une petite jeune fille de dix-huit ans, nommée Rose, très blonde, l'air candide, qui l'aidait à présent autour du malade.⁷⁹

C'est Clotilde qui est aidée par la jeune fille dans la phrase et non Maxime, ce qui suppose que le service domestique de Maxime constitue la tâche propre de Clotilde. De la même manière, « Pascal, levé, habillé, était assis au bord de son lit, qu'il s'était épuisé à refaire lui-même. »⁸⁰ Dans ce chapitre, le personnage, souffrant, peine à accomplir la moindre tâche. Néanmoins se lever et s'habiller ne sont pas ce qui l'épuise, ce sont des tâches inaliénables, alors que faire son lit relève de l'exploit pour le malade. Ce présupposé attribuant les tâches domestiques aux femmes ne dévoile néanmoins rien que de très courant.

En revanche, le roman développe un fil narratif décisif à partir de cette attribution des tâches domestiques aux femmes. Pascal vit en effet avec deux femmes : sa pupille, Clotilde, et sa servante, Martine. La rivalité des deux femmes au sujet du service du maître aboutit au transfert des tâches domestiques de Martine à Clotilde.

La situation initiale du roman présente ainsi un « ménage à trois »⁸¹ au sein duquel Martine effectue le travail domestique. La répartition des tâches prend la forme d'un principe, qu'elle énonce à Clotilde lorsque celle-ci tâche de gagner un peu d'argent pour le ménage en offrant sans succès ses dessins à la vente :

⁷⁹ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 355-356.

⁸⁰ *Ibid.*, chapitre VI, p. 205.

⁸¹ *Ibid.*, chapitre IV, p. 135.

Et il fallut que la servante la consolât, lui expliquât que toutes les femmes sans doute ne naissent pas pour travailler, que les unes poussent comme les fleurs dans les jardins, pour sentir bon, tandis que les autres sont le blé de la terre, qu'on écrase et qui nourrit.⁸²

Dans cette répartition des tâches préconisée par la servante, Clotilde joue le rôle de la femme-fleur oisive et décorative, et Martine celui de la travailleuse-blé soumise et nourricière.

Pourtant, la puberté de Clotilde lui inspire des désirs physiques qui se confondent avec le désir de servir, comme c'était le cas de Pauline dans *La Joie de vivre*. Clotilde devient spontanément, et même naturellement, un double de Martine :

C'était un don de sa personne, un oubli d'elle-même, un besoin de faire son bonheur du bonheur d'un autre ; et cela inconsciemment, sous la seule impulsion de son cœur de femme, au milieu de cette crise qu'elle traversait, qui la modifiait profondément, sans qu'elle en raisonnât.⁸³

La puberté de Clotilde voit s'épanouir en elle les germes de la perle et notamment le besoin viscéral de se dévouer.

Le ménage se transforme au chapitre VII, lorsque Clotilde et Pascal s'avouent et consomment leur amour. L'aveu de Clotilde prend spontanément la forme d'une subordination : « Écoute donc ! Je ne suis pas ton ennemie, je suis ta servante, ton œuvre et ton bien... »⁸⁴ Le lendemain de leur nuit d'amour renouvelle la relation de maître à servante : la soumission de Clotilde ne s'en tient plus aux paroles, elle se convertit en actes. L'érotique se formule par la soumission, particulièrement sensible dans le lexique de la servilité :

« Maître, oh ! maître, maître... »

Et ce mot, qu'elle disait d'habitude, autrefois, prenait à cette heure une signification profonde, s'élargissait et se prolongeait, comme s'il eût exprimé tout le don de son être. Elle le répétait avec une ferveur reconnaissante, en femme qui comprenait et qui se soumettait.⁸⁵

L'amour de Pascal et Clotilde façonne un idéal de domination consentie et joyeuse. Clotilde embrasse joyeusement les tâches de la servante :

Puis, saisissant Pascal entre ses mains fraîches, levant vers lui sa tête charmante, où brûlait encore toute une ardeur à se donner, à être sa chose :

« Tu ne sais pas, maître, c'est moi qui serai ta servante, aujourd'hui. »

Il la baisa sur les yeux, ému de gratitude ; et tout de suite, elle commença par s'occuper du déjeuner, elle bouleversa la cuisine. Elle s'était drapée dans un immense tablier blanc, elle était délicieuse ; les manches retroussées, montrant ses bras délicats, comme pour une besogne énorme. Justement, il y avait déjà là des côtelettes, qu'elle fit très bien cuire. Elle ajouta des œufs

⁸² *Ibid.*, chapitre X, p. 302-303.

⁸³ *Ibid.*, chapitre VI, p. 205.

⁸⁴ *Ibid.*, chapitre VII, p. 231.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 232-233.

brouillés, elle réussit même des pommes de terre frites. Et ce fut un déjeuner exquis, vingt fois coupé par son zèle, par sa hâte à courir chercher du pain, de l'eau, une fourchette oubliée. S'il l'avait toléré, elle se serait mise à genoux pour le servir. Ah ! être seuls, n'être plus qu'eux deux dans cette grande maison tendre, et se sentir loin du monde, et avoir la liberté de rire et de s'aimer en paix !⁸⁶

L'érotique du roman se fonde sur une réification de la femme, qui s'offre à l'homme contre sa gratitude. Cette réification consentie s'oppose entièrement au régime de réification subi qui parcourait *Nana* ou *Pot-Bouille*. Au-delà de la construction érotique de cette soumission, le texte se donne également à lire au prisme de la transformation des rapports de travail : à la relation salariée qu'incarnait Martine se substitue la gratuité du don de travail proposé par Clotilde par amour. Les tâches domestiques sortent du domaine du travail pour devenir une activité productrice libre, mais ne changent pas de nature : Clotilde se dit bien « servante » de Pascal et revêt le tablier. L'amour de la femme pour l'homme la change en servante naturelle et enthousiaste, d'ailleurs tout aussi qualifiée et capable qu'une domestique professionnelle. En retour, Pascal, et avec lui Zola, érotisent le corps qui sert et qui recherche l'humiliation comme preuve supplémentaire de soumission consentie.

Les tâches domestiques fournies par amour perdent leur caractère pénible pour prendre part à l'idéalisation du couple : « Toute l'après-midi, ils s'attardèrent au ménage, balayèrent, firent le lit. Lui-même avait voulu l'aider. C'était un jeu, ils s'amusaient comme des enfants rieurs. »⁸⁷ Faire le lit, tâche épuisante pour Pascal, devient un jeu et perd sa valeur de travail. Carrefour entre le lieu érotique et l'objet de tâche domestique, le lit exprime la transition du régime de l'effort à celui du plaisir et se montre particulièrement révélateur de la plasticité de la conception zolienne du travail.

La disparition du travail domestique dans l'amour idéal appelle la disparition symbolique de la servante. Martine s'efface ainsi du huitième chapitre, consacré à l'idylle qui unit Pascal à Clotilde, et qui semble un retour à un Âge d'or où ni le monde ni le temps n'ont plus de prise :

Pendant un grand mois, ils s'enfermèrent, ils ne sortirent pas une fois de la Souleiade. La chambre même leur suffit d'abord, cette chambre tendue d'une vieille et attendrissante indienne, au ton d'aurore, avec ses meubles empire, sa vaste et raide chaise longue, sa haute psyché monumentale. Ils ne pouvaient regarder sans joie la pendule, une borne de bronze doré, contre laquelle l'Amour souriant contemplait le Temps endormi.⁸⁸

Martine incarne par contraste la petitesse de l'avarice et de la comptabilité contre la gratuité et l'abondance des amoureux, qui vivent hors de l'argent, hors du temps historique, hors de l'âge,

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 241.

et survivent au passage des régimes : dans l'utopie projetée par Clotilde à la fin du roman, le travail partagé n'absorbe pas le travail domestique, devenu un don d'amour gratuit.⁸⁹

2- La servante-maîtresse et l'usurpation d'identité.

La récurrence de l'image de la servante épousée traduit une anxiété à l'égard de cette figure, celle d'une usurpation non seulement dans la maison mais dans la structure du pouvoir domestique. Ce qui distingue la maîtresse de la servante réside dans l'autorité légitime de la première : épouser le maître gagne à la servante les fonctions de commandement et donne une image du renversement des classes. La servante épousée se présente donc comme un cas particulier de servante tyrannique, car son autorité est toujours abusive ou usurpée. En outre, la servante-maîtresse ou la servante épousée soulève le problème de la double nature du mariage : contrat qui met en commun le statut social et l'argent, il suppose également une sexualité commune. Le franc-parler et la plus grande liberté des classes populaires les font percevoir comme plus sexuelles : la servante constitue une concurrente sociale de peu de poids pour la maîtresse, mais une concurrente sexuelle redoutable.

Dans *Germinie Lacerteux*, le récit liminaire de l'enfance de Varandeuil présente ainsi l'histoire de la bonne de son père, qui devient la maîtresse de maison :

À l'Isle-Adam, M. de Varandeuil avait pris une domestique qui presque aussitôt était devenue sa maîtresse. De cette liaison un enfant était né que le père, dans le cynisme de son insouciance, avait l'impudeur de faire élever sous les yeux de sa fille. Avec les années, cette bonne avait pris pied dans la maison. Elle finissait par gouverner l'intérieur, le père et la fille. Un jour arriva où M. de Varandeuil voulut la faire asseoir à sa table, et la faire servir par Sempronie. C'en était trop, M^{lle} de Varandeuil se révolta sous l'outrage et se redressa de toute la hauteur de son indignation.⁹⁰

Le père, qui a déjà réduit sa fille à la condition de domestique, élève sa bonne à celle de maîtresse de maison. Le renversement des positions marque le complet déshonneur de Monsieur de Varandeuil : si l'éthique aristocratique tolère les relations entre maîtres et servantes, il ne s'agit pas en revanche d'abolir la distinction entre les rangs et de soumettre sa fille à sa servante. La sexualité morganatique, dissimulée, est licite tant que le repas, au cours duquel la famille se représente et se reconnaît, distingue entre les ordres. En laissant sa préférence sexuelle s'afficher à table, Monsieur de Varandeuil commet un affront envers sa fille.

⁸⁹ Voir chapitre 4.

⁹⁰ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre II, p. 74-75.

La version bourgeoise et grotesque de cette angoisse apparaît dans « La Sonnette de Monsieur Berloquin ». Le protagoniste, célibataire forcené, vit avec sa domestique qui prend en charge la totalité des tâches domestiques et ambitionne de se faire épouser :

Plus d'une fois l'idée de gouverner la maison à titre officiel s'était présentée à l'esprit de la servante : elle songeait à devenir la maîtresse au logis. (...) Tout en M. Berloquin prêtait à de telles aspirations. Il n'avait pas d'amis en ville, n'invitait personne à sa table et n'acceptait aucune invitation au dehors.⁹¹

La différence entre la domestique et l'épouse se marque dans le caractère officieux ou officiel de son autorité. L'isolement complet du maître favorise cette ambition : la servante ne peut constituer pour un bourgeois comme Monsieur Berloquin qu'un parti par défaut. La nouvelle dessine ainsi la version dégradée et burlesque de la déchéance aristocratique dont *Germinie Lacerteux* présentait la version sérieuse.

Si épouser sa bonne constitue une forme dégradée de mésalliance pour le bourgeois, il s'agit selon le récit d'une promotion sociale évidente pour la servante, qui montre un grand enthousiasme : « Que de rêves à travers lesquels Véronique, devenue madame Berloquin, porterait la tête haute dans les rues de Loches, et traiterait, grâce à sa fortune, avec les plus grandes dames de la ville ! »⁹² Le fantasme s'actualise d'autant mieux dans une vignette illustrative qui montre Véronique visualisant dans un phylactère son mariage avec son maître. L'intrigue se noue donc autour de ce projet de la servante, qui constitue à demi-mots une menace pour le maître.

Berloquin refuse en effet d'épouser Véronique, par dégoût du mariage et parce qu'il s'inquiète de sa réputation :

À Tours vivait un homme riche que toute la ville appelait « Monsieur de la Cuisine », pour le railler d'avoir épousé sa femme de charge. Dans une autre ville, un certain Cussonnière avait été surnommé Cussonnière-Torchon pour le même motif. M. Berloquin craignait l'opinion publique et les gausseries d'une province fertile en sobriquets.⁹³

La mention de ces sobriquets convoque plusieurs réflexes chez le lecteur. D'une part, s'encodent à travers les surnoms une satire des mœurs de province et le souci dégradé du rang. S'y ajoute d'autre part une satire du caractère craintif de Berloquin, soucieux de sa réputation de bourgeois moyen. Et en même temps que le texte tourne en dérision cet esprit petit bourgeois qui se pique de mimer les mœurs aristocratiques, Véronique constitue une véritable menace, par l'image de l'effraction de la sonnette qu'elle brise tous les ans. Symboliquement, elle brise le seuil de sa

⁹¹ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 44.

⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, p. 49-50.

maison et force son foyer. L'image de l'effraction, physique comme sociale, insidieuse et se déroband à l'enquête minutieuse du maître, maintient une dimension effrayante à ce projet de mésalliance apparemment grotesque.

En ménage se rit également de l'ambition de Mélanie, la servante d'André. Mariée, elle ne cherche pas à devenir la maîtresse de son maître, mais profite de sa séparation pour régner sans partage dans son foyer et se montre jalouse du pouvoir que lui donne l'absence de maîtresse :

Au fond, elle redoutait que Madame ne se portât mieux et ne revînt prendre la direction du ménage. Il était probable que, dans ce cas, elle réglerait les dépenses et congédierait le sergent de ville que Mélanie avait amené, à ses heures de libre, dans le logis, pour cirer les parquets, nettoyer les carreaux et fumer le tabac d'André.⁹⁴

La concurrence entre l'épouse et la servante autour de la domination dans le foyer achève de présenter les tâches ménagères de l'homme comme naturellement dévolues aux femmes et renverse l'assignation de ces tâches aux femmes en faveur disputée, y compris hors de toute rivalité amoureuse :

Mélanie qui craignait tout autant l'arrivée d'une maîtresse que la rentrée de la femme légitime dans un ménage qu'elle administrait, au mieux de ses intérêts, s'étendit, ce jour-là, longuement, sur les vices de ces « créatures » comme elle les appelait (...).⁹⁵

En ménage joue comme *À vau-l'eau* de l'équivalence entre épouse, maîtresse et servante pour tourner en dérision l'affection censée gouverner la cohabitation entre hommes et femmes. Mélanie calcule ses intérêts, « préférant encore l'arrivée de n'importe quelle maîtresse à la rentrée de la femme légitime ». ⁹⁶ En dessinant une hiérarchie entre les femmes qui se disputent le lit et le ménage d'André, le texte achève de présenter l'homme comme le jouet passif de femmes qui dominant entièrement le foyer. Le texte présente le travail ménager en faveur et les femmes comme les véritables bénéficiaires de cette répartition des rôles.

L'ascension sociale de la servante par le mariage se montre toujours comme un abus de pouvoir. Dans *La Terre*, Jacqueline Cognet gagne une influence complète sur son maître, Alexandre Hourdequin, en devenant sa maîtresse :

Depuis que la fille à Cognet, le cantonnier de Rognes, la Cognette comme on la nommait, quand elle lavait la vaisselle de la ferme à douze ans, était montée

⁹⁴ Huysmans, *En ménage*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 160.

⁹⁵ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 218.

⁹⁶ *Ibid.*, chapitre X, p. 248.

aux honneurs de servante-maîtresse, elle se faisait traiter en dame, despotiquement.⁹⁷

Le texte est prompt à représenter comme despotique l'autorité gagnée par le sexe aux femmes et se montre plus clément envers celle des maîtres, gagnée par l'héritage. Le roman précise plus loin les circonstances de la prise du pouvoir par Jacqueline :

Tous les valets la culbutaient dans la paille ; pas un homme ne venait à la ferme, sans lui passer sur le ventre ; et, un jour qu'elle l'accompagnait à la cave, le maître, dédaigneux jusque-là, voulut aussi goûter de ce laidron mal tenu ; mais elle se défendit furieusement, l'égratigna, le mordit, si bien qu'il fut obligé de la lâcher. Dès lors, sa fortune était faite. Elle résista pendant six mois, se donna ensuite par petits coins de peau nue. De la cour, elle était sautée à la cuisine, servante en titre ; puis, elle engagea une gamine pour l'aider ; puis, tout à fait dame, elle eut une bonne qui la servit.⁹⁸

La sexualité de la servante se montre entièrement régie par le calcul d'intérêt, tandis que celle du maître, comme censément de tous les hommes valides, ne peut se dominer. Comme dans l'échange économique-sexuel tel que le décrit Paola Tabet,⁹⁹ la femme est systématiquement rétribuée, matériellement ou symboliquement, lorsqu'elle couche avec un homme. Or cet échange est présenté par Zola comme inégal et défavorable à l'homme : comme la sexualité est décrite comme un besoin chez l'homme et comme dispensable chez la femme, l'homme est victime des capacités de la femme à user de son sexe et le rapport de classe est inversé par le rapport sexuel. Jacqueline abuse de son pouvoir sur son faible maître.

C'est pourquoi le texte insiste sur la valeur de revanche sociale de cette relation illicite :

Et les paysans ne comprenaient même pas que cette catin était leur vengeance, la revanche du village contre la ferme, du misérable ouvrier de la glèbe contre le bourgeois enrichi, devenu gros propriétaire. Hourdequin, dans la crise de ses cinquante-cinq ans, s'acoquinait, la chair prise, ayant le besoin physique de Jacqueline, comme on a le besoin du pain et de l'eau. Quand elle voulait être bien gentille, elle l'enlaçait d'une caresse de chatte, elle le gorgeait d'un dévergondage sans scrupule, sans dégoût, tel que les filles ne l'osent pas ; et, pour une de ces heures, il s'humiliait, il la suppliait de rester, après des querelles, des révoltes terribles de volonté, dans lesquelles il menaçait de la flanquer dehors, à grands coups de botte.

La veille encore, il l'avait giflée, à la suite d'une scène qu'elle lui faisait, pour coucher dans le lit où était morte sa femme ; et, toute la nuit, elle s'était refusée, lui allongeant des tapes, dès qu'il s'approchait ; car, si elle continuait à se donner le régal des garçons de la ferme, elle le rationnait, lui, le fouettait d'abstinences, afin d'augmenter son pouvoir.¹⁰⁰

⁹⁷ Émile Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. IV, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [1887], Première partie, chapitre I, p. 373.

⁹⁸ *Ibid.*, Deuxième partie, chapitre I, p. 442.

⁹⁹ Voir Paola Tabet, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, trad. Josée Contreras, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2004.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 442-443.

Le passage décrit bien la libido masculine comme un besoin vital, semblable à la faim et à la soif, que Jacqueline exploite par une libido féminine entièrement contrôlée. Son pouvoir n'est qu'abusif et représente une menace de renversement social, puisque la soumission de son maître fournit une image de l'inversion des classes, ce que ne perçoivent pas les paysans. Toute la sexualité du maître avec la servante n'est donc régie, à l'initiative de celle-ci, que comme un rapport de force voire une lutte de classe, sans qu'entre le moindre souci affectif dans cet échange. Or l'absence d'affection condamne la femme et accuse son cynisme.

La réprobation de la servante-maîtresse comme image du désordre social apparaît dans *Le Journal d'une femme de chambre*. Le capitaine l'attribue à son voisin M. Lanlaire :

Il m'expliqua que jadis Monsieur et lui vivaient en bons voisins, en inséparables amis... Une discussion à propos de Rose les avait brouillés à mort... Monsieur reprochait au capitaine de ne pas tenir son rang avec sa servante, de l'admettre à sa table...

Interrompant son récit, le capitaine força en quelque sorte mon témoignage.

— À ma table !... Et si je veux l'admettre dans mon lit ?... Voyons... est-ce que je n'en ai pas le droit ?... Est-ce que cela le regarde ?...

— Bien sûr que non, monsieur le capitaine...

Rose, d'une voix pudique, soupira :

— Un homme tout seul, n'est-ce pas ?... c'est bien naturel.

Le dialogue révèle une double ironie, autant à l'égard de l'anxiété hypocrite de Monsieur Lanlaire, qui lui-même couche avec ses bonnes avant de les renvoyer enceintes, qu'envers ce ménage médiocre qui revendique ouvertement sa sexualité tout en singeant les mœurs bourgeoises. Rose, qui se montre ici faussement pudique, abuse par la suite du capitaine, qui à son tour se venge d'elle en l'ôtant de son testament : l'imitation de la mesquinerie bourgeoise par ce couple prétendument moins hypocrite est complète.

Hauteclair et le comte de Savigny s'appuient dans « Le Bonheur dans le crime » sur l'image scandaleuse de la « servante qui a su se faire épouser »¹⁰¹ : la phrase mentionne un type constitué et la mésalliance publique justifie les détours de leur stratégie et du récit. L'héritage comique de la mésalliance a donc pris un tour sérieux au XIX^e siècle, parce qu'il n'est plus seulement une inconvenance mais une réelle mise en cause du contrat de mariage. Le pouvoir supposé aux femmes par les hommes, qu'elles usurpent par la manipulation des tâches ménagères puis celle de leur sexualité, traduit et justifie le désir de les contenir dans le foyer. La servante-maîtresse, qui endosse une grande partie des tâches de l'épouse sans en avoir le statut,

¹⁰¹ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 168.

représente donc une menace : au-delà d'un abus de pouvoir, elle confond le risque de l'affaiblissement des barrières sociales et la crise de la virilité.

B/ Réflexion sur le travail sexuel

Afin d'étudier le système de dons et de contre-dons qui s'instaure autour de la sexualité féminine, Paola Tabet propose de récuser l'opposition entre mariage et prostitution pour détailler un système plus général d'échanges economico-sexuels, c'est-à-dire dans lesquels la sexualité féminine s'insère dans des échanges qui reposent également sur d'autres types de dons, dont du travail ménager. Dans la France du XIX^e siècle, le Code civil renforce l'accès privilégié des hommes aux ressources, au détriment des femmes. Celles-ci peuvent donc recourir à la sexualité comme une monnaie d'échange pour obtenir des faveurs plus ou moins symboliques. Le contrat qui lie la domestique à ses maîtres permet éventuellement de formaliser cet échange de faveurs sexuelles contre d'autres types d'avantages. Il doit néanmoins se dissimuler dans la mesure où l'idéologie dominante réprouve ce type d'échange comme illicite, l'assimilant à la prostitution. Se pose alors la question du statut de la sexualité des servantes, entre relation intime et relation de travail. Du même geste, la réflexion romanesque sur la sexualité comme travail interroge à nouveaux frais le mariage comme contrat.

La sexualité des servantes voire leur féminité n'apparaissent que comme des objets indésirables : les grossesses des unes ou des autres sont des fardeaux et leurs enfants des ordures dont elles se débarrassent au plus vite. Célestine, torturée par ses douleurs menstruelles chez les Lanlaire, doit nier ses douleurs :

Pour un oui, pour un non, Madame vous fait monter et descendre les deux maudits étages... On n'a même pas le temps de s'asseoir dans la lingerie, et de souffler un peu que... drinn !... drinn !... drinn !... il faut se lever et repartir... Cela ne fait rien qu'on soit indisposée... drinn !... drinn !... drinn !... Moi, dans ces moments-là, j'ai aux reins des douleurs qui me plient en deux, qui me tordent le ventre, et me feraient presque crier... drinn !... drinn !... drinn !... Ça ne compte pas... On n'a point le temps d'être malade, on n'a pas le droit de souffrir... La souffrance, c'est un luxe de maître...¹⁰²

Le sexe et la sexualité des servantes sont donc niés et n'ont de prix que quand ils prennent en charge les besoins des maîtres.

¹⁰² Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 103.

Un roman comme *Germinie Lacerteux* oppose absolument travail et sexe et montre la sexualité de Germinie comme une passion, un frein à sa conscience professionnelle, qui la tire du foyer de M^{lle} de Varandeuil et de sa tâche. L'idéologie des Goncourt sépare le vice de la vertu, et la sexualité irrépressible de la servante, qui se vit dans d'autres espaces, ne peut que la condamner. Or le roman moderne se dégage progressivement de cette polarité morale et se montre de plus en plus attentif à la présence de la domestique au sein du foyer comme ouvrant la possibilité de relations entre maîtres et servantes qui ne distinguent plus entre travail ménager et travail sexuel. La nouvelle « Sauvée » de Maupassant montre une servante explicitement embauchée par sa maîtresse pour coucher avec le maître et lui obtenir le divorce : « — C'est fait, Madame, de ce matin », ¹⁰³ dit Rose de ses relations sexuelles avec le maître de maison comme elle parlerait du nettoyage des tapis. Puisque le mariage est un contrat, que l'embauche en est un autre, le statut des actes d'amour navigue entre la gratuité du don et la tâche rémunérée. Le roman constate ainsi l'amalgame conjugal et suggère que le statut des servantes repose sur un amalgame similaire.

La réflexion se manifeste particulièrement dans *Pot-Bouille*. Elle s'ancre d'abord dans le recours à l'image topique de la nourriture pour dire la sexualité que fournissent les domestiques et particulièrement les cuisinières. C'est dans sa cuisine que Berthe Josserand, devenue M^{me} Vabre, demande à sa bonne Rachel de dissimuler ses sorties adultérines : « La bonne prenait tranquillement ces ordres, comme s'il se fût agi de mettre au feu un bœuf à la mode, pour le lendemain. » ¹⁰⁴ L'administration de la sexualité entre de façon prosaïque et sans rupture de tonalité dans les attributions de la servante. Gustave Duveyrier s'initie à la sexualité avec Julie, la cuisinière de ses parents. Lorsqu'Adèle, tout juste accouchée, découvre son enfant, le texte note : « C'était une fille. Encore une malheureuse ! de la viande à cocher ou à valet de chambre, comme cette Louise, trouvée sous une porte. » ¹⁰⁵ Les femmes, envisagées comme objet de désirs sexuels, sont une forme de nourriture pour l'appétit de leurs amants et d'autant plus les servantes. Réciproquement, ils les nourrissent. La même Adèle, maîtresse de Trublot et de Duveyrier, dont le premier, la sachant alitée ne pense qu'à monter la nourrir et ajoute au sujet du second : « Duveyrier pourrait au moins lui monter une bouteille de bordeaux ! » ¹⁰⁶ Le recours à l'image courante du sexe comme nourriture prend donc une coloration particulière dans le cas des servantes, dont la tâche est de nourrir leurs maîtres, mais qui sont également nourries par

¹⁰³ Maupassant, « Sauvée », *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁴ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XIV, p. 318.

¹⁰⁵ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 425.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 434.

eux puisqu'elles vivent à domicile : l'échange de nourriture, au sens propre, sert d'image à l'échange de sexe, au sens figuré.

Or la sexualité ne se présente jamais comme un échange équitable, puisqu'elle n'est recherchée par les femmes que pour obtenir une forme de contrepartie. *Pot-Bouille* a recours à trois reprises au terme de « corvée » pour désigner le point de vue des femmes sur le sexe : Clotilde Duveyrier est ainsi dégoûtée par son mari « bien qu'elle acceptât encore parfois l'abominable corvée, avec une résignation de femme honnête qui était pour tous les devoirs. »¹⁰⁷ Il s'agit d'une contrainte voire d'un travail pour l'épouse. Le texte insiste en répétant la formule au sujet de la même Clotilde : « dans son respect de tous les devoirs, elle tremblait de ne pouvoir se refuser à l'abominable corvée. »¹⁰⁸ Cette tâche pénible, accomplie par devoir pour maintenir un ordre social, la bourgeoise peut envisager de s'en décharger sur sa bonne. C'est ce qu'envisage Clarisse, la maîtresse du même Duveyrier : « si elle pouvait aussi le passer à sa bonne, je vous assure qu'elle se débarrasserait vite de la corvée. »¹⁰⁹ Le travail de la courtisane de coucher avec les bourgeois est donc désigné, au cœur de son discours, par le même terme que le devoir conjugal et que le travail pénible des domestiques. Le texte suggère ainsi une similitude, aux yeux d'une société pourrie qu'il condamne, des travaux sexuels, ménagers et conjugaux. Il met ainsi en évidence le sexe comme une tâche pour la bourgeoisie, incapable du sentiment désintéressé dont elle se réclame ; car c'est le décalage entre la revendication du sentiment pur et la pratique de l'échange économique-sexuel qui porte la charge polémique du roman.

Clarisse se lasse finalement de son amant : « l'idée lui était venue de le passer à une de ses cuisinières, grosse fille accoutumée aux basses besognes ; mais la cuisinière n'avait pas voulu de monsieur. »¹¹⁰ L'analogie du sexe et de la nourriture reparait, mais surtout, la sexualité de l'homme circule de femme en femme comme une contrainte dont chacune cherche à se dégager. Quand Clarisse renvoie finalement Duveyrier, il va coucher avec la bonne Adèle, ce que Trublot décrit à Octave comme une infortune supplémentaire pour la souillon : « il est tombé sur Adèle... »¹¹¹

Le texte fait alors droit au point de vue d'Adèle sur ses relations sexuelles avec les maîtres, vision qui diffère nettement de celle de son amant Trublot :

Vers quatre heures, Octave eut une distraction. Il entendit Adèle rentrer, puis Trublot la rejoindre, immédiatement. Une querelle faillit éclater. Elle se défendait : le propriétaire l'avait gardée, était-ce sa faute ? Alors, Trublot l'accusa de devenir fière. Mais elle se mit à pleurer, elle n'était pas fière du

¹⁰⁷ *Ibid.*, chapitre VII, p. 163.

¹⁰⁸ *Ibid.*, chapitre X, p. 238.

¹⁰⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 164.

¹¹⁰ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 402.

¹¹¹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 305.

tout. Quel péché avait-elle donc pu commettre, pour que le bon Dieu laissât les hommes s'acharner sur elle ? Après celui-là, un autre : ça ne finissait pas. Elle ne les agaçait guère cependant, leurs bêtises lui causaient si peu de plaisir, qu'elle restait sale exprès, afin de ne pas leur donner des idées. Ah ! ouiche ! ils s'enrageaient davantage, et continuellement c'était de l'ouvrage en plus. Elle en crevait, elle avait assez déjà de madame Josserand sur le dos, à vouloir qu'on lavât la cuisine chaque matin.

— Vous autres, bégayait-elle en sanglotant, vous dormez tant que vous voulez, après. Mais moi, faut que je trime... Non, il n'y a pas de justice ! Je suis trop malheureuse !

— Allons, dors ! je ne te tourmente pas, finit par dire Trublot, bonhomme, pris d'un apitoiement paternel. Va, il y en a, des femmes, qui voudraient être à ta place !... Puisqu'on t'aime, grosse bête, laisse-toi aimer !¹¹²

La dispute entre Adèle et Trublot prend d'abord la forme d'un reproche sur le retard d'Adèle, typique d'une relation salariée. Adèle se plaint ensuite en mettant sur le même plan son ouvrage chez sa patronne, Madame Josserand, et les sollicitations sexuelles des maîtres. Le dialogue au discours direct montre une forme de négociation entre les amants dans laquelle Adèle envisage la sexualité comme un surcroît de travail, alors que Trublot, lui, tente d'imposer un discours reposant sur des valeurs affectives. Le roman s'attache ainsi à briser l'héritage littéraire idéalisé des relations entre maîtres et servantes qui représentaient une promotion pour la femme, en les traitant sur le terrain prosaïque du travail pénible.

Le texte pousse la réflexion jusqu'à inclure Octave parmi les travailleurs du sexe. C'est en effet au sujet de la relation de Berthe Vabre et du jeune homme qu'apparaît une image décisive à la fois pour la caractérisation des servantes et pour la réflexion sur le sexe comme travail :

— Maintenant, dit Victoire, elle se fait donner un coup de plumeau par le commis de son homme... Pas de danger qu'il y ait de la poussière !

— Chut ! souffla doucement Hippolyte.

— Tiens ! à cause ? Son chameau de bonne n'est pas là, aujourd'hui... Une surnoise qui vous mangerait, quand on parle de sa maîtresse ! Vous savez qu'elle est juive et qu'elle a assassiné quelqu'un, chez elle... Peut-être bien que le bel Octave l'époussette aussi, dans les encoignures. Le patron a dû l'embaucher pour faire les enfants, ce grand serin-là !¹¹³

L'image du « coup de plumeau », de la sexualité comme époussetage, trace une équivalence entre les tâches ménagères d'évacuation de la saleté et la saleté morale du sexe qu'il faut bien évacuer également.¹¹⁴ Octave s'acquitte de la tâche comme d'un travail auprès de Berthe qui est par ailleurs son employeuse, avant d'épouser sa précédente patronne. Il est le seul homme de la maison dont la sexualité n'est pas représentée comme dominante, mais comme subalterne à celle

¹¹² *Ibid.*, chapitre XIII, p. 309.

¹¹³ *Ibid.*, p. 312-313.

¹¹⁴ Sur l'évacuation de la saleté morale, voir le chapitre 6.

des maîtres et des maîtresses : les servantes ne s’y trompent pas et désignent Berthe, en position de force dans la hiérarchie du travail, comme confiant à Octave ses besoins sexuels. Le caractère amphibie du personnage, qui vit au sein de la bourgeoisie tout en étant son employé, se montre dans le fait qu’il couche avec des femmes de tous les états sociaux – sauf les bonnes, affectées à décharger les hommes de leur saleté sexuelle, alors que Octave, lui, se plie au désir des femmes. En suggérant qu’il serait embauché par Auguste Vabre pour féconder son épouse à sa place, comme Valérie Vabre a eu son enfant avec un boucher pour hériter, Victoire montre un point de vue de bonne habituée aux tâches sexuelles comme faisant partie de l’ensemble des services fournis par les salariés. À ce titre, elle offre une lecture possible du roman : Octave gravit les échelons sociaux par le sexe, en se pliant aux désirs des femmes pour mieux les contrôler. Il se trouve donc dans la position féminine d’obtenir des contreparties à ses faveurs et non d’être soumis par ses besoins sexuels comme les autres bourgeois. Même si Octave cherche dès le premier chapitre une maîtresse, le sexe peut s’avérer une tâche contraignante, en particulier avec sa patronne Berthe : « Il la regardait, la trouvait beaucoup mieux que Marie ; mais il n’en avait plus envie, c’était une corvée. »¹¹⁵ Le retour du terme « corvée » fait écho à la sexualité de Duveyrier dont se débarrassent toutes les femmes et en précise le sens : la corvée constitue une tâche pénible, éventuellement sexuelle, imposée par devoir ou par l’ordre social. Elle concerne à ce titre moins les femmes soumises aux désirs des hommes que l’ensemble des êtres, dont Octave, soumis à une hiérarchie qui les prive de consentir librement aux désirs de leurs supérieurs.

Enfin, les servantes formulent la réprobation dominante de la sexualité féminine fondée sur l’échange et la contrepartie, au sujet de Berthe :

— Ma foi ! ils se valent, reprit Lisa. Je ne donnerais pas non plus grand’chose de sa peau, à elle. Mal élevée, le cœur dur comme une pierre, se fichant de tout ce qui n’est pas son plaisir, couchant pour l’argent, oui pour l’argent ! car je m’y connais, je parie qu’elle n’a pas même de plaisir avec un homme.¹¹⁶

Le texte met en lumière la force des effets de discours et de norme sur les comportements. Le roman a montré que Berthe ne se marie et ne prend Octave pour amant que pour en retirer des avantages matériels et, à ce titre, la parole de Lisa exprime une vérité jusqu’alors tacite.¹¹⁷ L’attitude de Berthe est néanmoins réprouvée parce que tout en étant couramment pratiqué, cet échange demeure nié. Surpris par les amants, le dialogue démasque l’illusion de clandestinité dans laquelle peut se pratiquer ce commerce et porte une moralité qui réproouve la

¹¹⁵ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 327.

¹¹⁶ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 314.

¹¹⁷ Sur la parole de la servante comme parole de vérité, voir le chapitre 3.

marchandisation de la sexualité sans plaisir ni sentiments : de même que les tâches domestiques, la sexualité revient à l'épouse amoureuse et doit demeurer gratuite.

Huysmans représente en revanche la sexualité avec une femme comme une tâche pénible pour l'homme. Les personnages masculins, mal à l'aise avec le schéma patriarcal de leur époque, hésitent pour accomplir leurs tâches ménagères entre une bonne et une épouse.¹¹⁸ La question sexuelle et l'appréhension du devoir conjugal sont des arguments récurrents. C'est celui que présente Cyprien à son ami marié André au début d'*En ménage* :

Où, les v'là, celles qu'on me destine, espérant qu'un jour viendra où, lassé de lire dans mon lit et d'y fumer tranquillement ma pipe, j'accepterai la misère d'un coucher à deux, l'insomnie ou le ronflement d'un autre, les coups de coude et les coups de pied, la fatigue des caresses exigées, l'ennui des baisers prévus !

André souriait.

— Ah bien mais, dit-il, c'est très simple alors, - conséquence de tes théories : la mise en fourrière de toutes les passions, l'apothéose de la fille publique – les cabinets à trois sous de l'amour ! – et par-dessus le marché, la glorification de la femme de ménage qui vous chipe la bougie et le sucre !¹¹⁹

Ni le célibat ni le mariage ne semblent tenables dans *En ménage* : la représentation de la sexualité masculine chez Huysmans diffère sensiblement de la norme qui, comme dans *Pot-Bouille* ou *La Terre*, la présentait comme tyrannique et dominée par des besoins constants se satisfaisant de tous les objets contre rétribution. Au contraire, chez Huysmans, aucune sexualité ne satisfait les hommes et l'absence de sexualité ne débouche que sur de pénibles « crises juponnières »¹²⁰ qui sont autant de désagréments pour leurs victimes poussées à chercher une femme pour s'en débarrasser, à la manière des tâches ménagères.

Le devoir conjugal est dès lors représenté comme une tâche domestique pénible, que le célibat épargne. Le protagoniste d'*À vau-l'eau*, Monsieur Folantin, s'en félicite : « Il avait, dans tous les cas, évité les plus douloureux [ennuis], les plus poignants, ceux du mariage ». ¹²¹ L'explicitation de la nature des ennuis suit : « moi, qui aime tant à m'étendre, en chien de fusil, dans les draps, forcé de ne pas bouger, de subir le contact d'une femme, à toutes les époques, de la contenter alors que je souhaiterais simplement de dormir ! »¹²² L'attribution des tâches et le travail paraissent retournées : les hommes sont soumis aux désirs des femmes et doivent

¹¹⁸ Voir Francisco Domínguez González, *Huysmans : identidad y género*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, 2009.

¹¹⁹ Huysmans, *En ménage*, *op. cit.*, chapitre I, p. 27-28.

¹²⁰ *Ibid.*, chapitre VI, p. 159.

¹²¹ Huysmans, *À vau-l'eau*, *op. cit.*, chapitre II, p. 81.

¹²² *Ibid.*, p. 82.

prendre en charge les désirs de l'épouse malgré eux. Comme Clotilde Duveyrier, ils se soumettent à la corvée par devoir et obtiennent en contrepartie du travail ménager.

Marthe, le premier roman de Huysmans, présente un schéma patriarcal plus classique, dans lequel l'homme, Léo, exploite Marthe et bénéficie singulièrement de l'amalgame entre les fonctions affectives et ménagères pour les femmes. Marthe devient ainsi, par amour, la servante de Léo, qui se félicite de tirer d'elle à la fois du travail domestique gratuit, de l'amour et la compétence sexuelle d'une ancienne prostituée. Le déséquilibre se produit lorsque la vie commune détruit le lien qui l'attachait à elle : « La comédienne, la maîtresse avait disparu, il ne restait que la bonne à tout faire. »¹²³ La phrase suggère que Marthe a rompu l'amalgame et n'accomplit plus ses tâches sexuelles, motif pour lequel Léo la renvoie. La sexualité de la concubine entre donc dans un contrat au même titre que les tâches ménagères.

À la poursuite de l'hypocrisie de la société bourgeoise républicaine, *Le Journal d'une femme de chambre* s'attache également à exhiber les contrats tacites que recouvrent les contrats officiels, qu'ils soient contrats de mariage ou embauche de domestiques, en montrant en particulier la dimension sexuelle, tue mais essentielle. C'est pourquoi le roman met en évidence les tâches sexuelles à accomplir dans le foyer et le problème de leur répartition.

Ainsi, auprès de M. Georges, la tâche de Célestine est statutairement de lui tenir compagnie. Sa grand'mère qui l'embauche se fonde sur son être plus que sur ses compétences :

Ce que je voudrais de vous, mon enfant, c'est cela, d'abord... Mais comprenez-moi bien, c'est surtout de la jeunesse, de la gentillesse, de la gaieté, de la vie... Chez moi, c'est ce qui lui manque le plus... J'ai deux serviteurs très dévoués... mais ils sont vieux, tristes et maniaques...¹²⁴

Implicitement, le texte laisse entendre qu'une des qualités appréciées chez Célestine est qu'elle soit une femme, puisque la maisonnée est déjà servie par deux hommes. La grand'mère recrute ainsi une femme jeune et gaie pour son petit-fils : la place paraît intermédiaire entre celle d'épouse et celle de dame de compagnie.

Si Célestine tient bien compagnie à M. Georges, la fonction manque de définition claire. Le jeune homme lui demande : « — Laisse un peu ton ouvrage, Célestine... et viens près de moi... »¹²⁵ Il oppose ainsi la compagnie et l'ouvrage de la femme de chambre, alors qu'elle a précisément été employée pour l'accompagner. La relation prend alors le tour sexuel tu mais pratiquement suggéré par la grand'mère, aspect qui demeure illicite et discret. La question du service sexuel des servantes pose ainsi celles du tu et du su, du tacite et de l'explicite.

¹²³ Huysmans, *Marthe*, *op. cit.*, chapitre V, p. 52.

¹²⁴ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 168.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 176.

Apparaît comme dans *Pot-Bouille* l'image de la cuisine pour désigner la prise en charge de la sexualité du maître. Au plan narratif, Monsieur Lanlaire, éconduit par Célestine, couche finalement avec la cuisinière Marianne. Celle-ci raconte à Célestine : « Monsieur est entré dans la laverie où j'étais en train de laver la vaisselle du déjeuner. »¹²⁶ La sexualité du maître, dont ni l'épouse ni la femme de chambre n'acceptent de se charger, prend l'image d'une vaisselle sale qu'il revient à la souillon de nettoyer.

Le capitaine, voisin des Lanlaire, formule explicitement à Célestine l'image de la sexualité comme cuisine lorsqu'il lui propose de l'embaucher :

— Mais, je ne sais pas faire la cuisine...
— Je la ferai, moi... je ferai mon lit... le vôtre, foutre !... je ferai tout...
Il devient galant, égrillard ; son œil s'émerillonne... Il est heureux pour ma vertu que la haie me sépare de lui ; sans quoi, je suis sûre qu'il se jetterait sur moi...
— Il y a cuisine et cuisine... crie-t-il d'une voix rauque et pétaradante à la fois... Celle que je vous demande... ah ! Célestine, je parie que vous savez la faire... que vous savez y mettre des épices, foutre !... Ah ! nom d'un chien...¹²⁷

La balourdise des détours imagés du capitaine parodie les métaphores éculées du discours amoureux. Mais en proposant de se charger de toutes les tâches ménagères, le capitaine souligne également qu'il n'attend de Célestine qu'un service sexuel. La place de femme de chambre qu'il offre dissimule en réalité un échange de sexe contre de l'argent, c'est-à-dire un travail de prostitution.

De la même manière, dans le chapitre XII, Célestine raconte son service dans la famille de Tarves, rue de Varennes. Cette grande maison aristocratique offre un accueil très bienveillant à Célestine, à qui la cuisinière révèle la véritable nature des services qu'on attend d'elle :

Quand j'y faisais l'éloge de Madame et que j'énumérais ses bontés pour moi...
— Oui... oui... disait la cuisinière, allez toujours... C'est la fin qu'il faut voir. Ce qu'elle veut, c'est que vous couchiez avec son fils... pour que ça la retienne davantage, à la maison... et que ça leur coûte moins d'argent, à ces grigous... Elle a déjà essayé avec d'autres, allez !... Elle a même attiré des amis chez elle... des femmes mariées... des jeunes filles... oui, des jeunes filles... la salope !... Seulement, M. Xavier n'y coupe pas... il aime mieux les cocottes, cet enfant... vous verrez... vous verrez...
Et, elle ajoutait, avec une sorte de regret haineux :
— Moi, à votre place... ce que je les ferais casquer !... Je me gênerais, peut-être.¹²⁸

¹²⁶ *Ibid.*, chapitre XV, p. 339.

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 326.

¹²⁸ *Ibid.*, chapitre XII, p. 291.

Outre la révélation qu'elle apporte à Célestine, la cuisinière décrit un contrat sensiblement différent de celui qu'offrait le capitaine. D'une part, la sexualité de M. Xavier, comme celle de M. Lanlaire, a été repoussée par plusieurs femmes avant Célestine et montre son caractère à la fois irréprouvable et encombrant. L'évocation des cocottes fait apparaître une solution possible, le recours à des relations onéreuses et extérieures au foyer. Or la sexualité illicite se tait plus facilement en étant contenue au sein du foyer, ce qui motive le recours de la mère à la femme de chambre, comme l'hébergement de Gasparine par M^{me} Campardon dans *Pot-Bouille*. La cuisinière suggère ainsi la position de force de Célestine dans la négociation, donc la possibilité d'élever les contreparties qu'elle peut exiger dans l'échange économique-sexuel que constituerait la prise en charge de la sexualité embarrassante de M. Xavier.

La nature tacite du contrat qui lie Célestine à la famille de Tarves crée une ambiguïté dont le roman met en évidence la violence :

Le malheur, en tout cela, est que M. Xavier n'avait point de sentiment... Il n'était pas poétique comme M. Georges. En dehors de « la chose », je n'existais pas pour lui, et « la chose » faite... va te promener... il ne m'accordait plus la moindre attention. Jamais il ne m'adressa une parole émue, gentille, comme en ont les amoureux dans les livres et dans les drames.¹²⁹

La narratrice se désole moins de devoir coucher avec son maître, pratique courante dans ses tribulations, que de la réification dont elle est l'objet. La question porte davantage sur le discours tenu que sur la pratique proprement dite. Le cynisme de M. Xavier dégage la sexualité de la fiction même de l'amour et la rend plus brutale. Le maître ne crée donc pas l'illusion de mettre à distance le rapport professionnel, il envisage au contraire Célestine en travailleuse :

Quand il s'était assouvi, je redevais instantanément la créature impersonnelle, la domestique à qui il donnait des ordres et qu'il rudoyait de son autorité de maître, de sa blague cynique de gamin. Je passais sans transition de l'état de bête d'amour à l'état de bête de servage...¹³⁰

Les deux états de Célestine s'enchaînent sans solution de continuité aux yeux de son maître, qui ne joue pas la comédie de l'amour mais révèle avec crudité la nature de leurs rapports : celui d'une domination hiérarchique qui lui permet d'exploiter sexuellement la femme de chambre sans contrepartie. M. Xavier va même plus loin que déroger à la règle de l'échange économique-sexuel selon laquelle la femme qui accorde du sexe obtient des contreparties, puisqu'il emprunte de l'argent à Célestine – sans jamais le lui rendre.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 296-97.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 297.

Une péripétie survient dans le chapitre lorsque le père de M. Xavier, M. de Tarves, « cravaté de respectabilité, bardé de socialisme chrétien »¹³¹, sollicite Célestine à son tour :

— Écoute-moi, Célestine. La semaine prochaine je vais à Lourdes... oui, j'emmène à Lourdes un pèlerinage... Veux-tu venir à Lourdes ?... J'ai un moyen de t'emmener à Lourdes... Veux-tu venir ?... On ne s'apercevra de rien... Tu resteras à l'hôtel... tu te promèneras, tu feras ce que tu voudras... Moi, le soir, j'irai te retrouver dans ta chambre... dans ta chambre... dans ton lit, petite coquine !¹³²

Le contrat sexuel, aussi limpide soit-il, n'est jamais complètement explicité : M. de Tarves souhaite emmener Célestine pour sa seule satisfaction sexuelle, sans le formuler directement. Célestine entreprend alors, comme l'auteur s'y attèle dans le roman, de dire la nature sexuelle de son contrat :

— Et M. Xavier ?... Dites-donc, il me semble que vous oubliez M. Xavier ?... Qu'est-ce qu'il fera, lui, pendant que nous rigolerons à Lourdes, aux frais de la chrétienté ?

Une lueur trouble... oblique... un regard de fauve surpris, s'alluma dans les ténèbres de ses yeux... Il balbutia :

— M. Xavier ?

— Hé oui !...

— Pourquoi me parlez-vous de M. Xavier ?... Il ne s'agit pas de M. Xavier... M. Xavier n'a rien à faire ici...

Je redoublai d'insolence...

— Votre parole ?... Non, mais ne faites donc pas le malin... Suis-je gagée, oui ou non, pour coucher avec M. Xavier ?... Oui, n'est-ce pas ?... Eh bien, je couche avec lui... Mais vous ?... Ah ! non... ça n'est pas dans les conventions... Et puis... vous savez, mon petit père... vous n'êtes pas mon type.

Et je lui éclatai de rire au visage.

Il devint pourpre, ses yeux flambèrent de colère. Mais il ne crut pas prudent d'engager une discussion, pour laquelle j'étais terriblement armée. Il ramassa avec précipitation sa serviette et s'esquiva poursuivi par mes rires...¹³³

La stratégie de Célestine consiste à changer de vocabulaire pour tirer le contrat de son caractère implicite et arracher le voile de respectabilité derrière lequel se cache le travail sexuel. Les mots, plus que la chose, causent un scandale qui joue aussi le rôle de mise en abyme de la réception du roman.

La réflexion circule donc de l'auteur à la narratrice, c'est pourquoi celle-ci finit par comparer sans détour la prostitution et le service domestique. Chez Madame Paulhat-Durant la placeuse, elle observe le groupe qu'elle forme avec ses camarades :

¹³¹ *Ibid.*, p. 302.

¹³² *Ibid.*, p. 304.

¹³³ *Ibid.*, p. 304-305.

À nous voir ainsi affalées sur les banquettes, veules, le corps tassé, les jambes écartées, songeuses, stupides ou bavardes... à entendre les successifs appels de la patronne. « Mademoiselle Victoire !... Mademoiselle Irène !... Mademoiselle Zulma !... » il me semblait, parfois, que nous étions en maison et que nous attendions le miché.¹³⁴

La ressemblance que relève Célestine ne s'appuie donc pas d'abord sur le partage des tâches sexuelles, mais sur la disponibilité des corps, la réification et le caractère interchangeable des servantes. Celles-ci se livrent alors ensemble à une comparaison entre les états de prostituée et de servante sous les dehors d'un comique de l'outrance :

— Et puis... ça doit être moins fatigant... Parce que, moi, dans la même journée, quand j'ai couché avec Monsieur, avec le fils de Monsieur... avec le concierge... avec le valet de chambre du premier... avec le garçon boucher... avec le garçon épicier... avec le facteur du chemin de fer... avec le gaz... avec l'électricité... et puis avec d'autres encore... eh bien, vous savez... j'en ai mon lot !...¹³⁵

Comme il l'était pour Adèle dans *Pot-Bonille*, le travail sexuel de la femme de chambre a pour inconvénient d'être un travail de surcroît, tacite parce qu'illicite et donc souvent gratuit, tandis que le travail de la prostituée ne se double pas des tâches ménagères. Le dialogue aboutit à une conclusion scandaleuse puisqu'il mène Célestine à conclure en faveur de la prostitution :

Je me rappelle que, ce jour-là, je pensai à ma sœur Louise enfermée sans doute dans une de ces maisons. J'évoquai sa vie heureuse peut-être, tranquille au moins, en tout cas sauvée de la misère et de la faim. Et, dégoûtée plus que jamais de ma jeunesse morne et battue, de mon existence errante, de ma terreur des lendemains, moi aussi, je songeai :

— Oui, peut-être que cela vaudrait mieux !...¹³⁶

L'examen des conditions matérielles et réelles de vie des femmes de chambre prend à revers l'idéologie bourgeoise selon laquelle rien ne serait plus infâmant ou plus pénible que la prostitution. En montrant ces servantes réputées favorisées par leur travail au sein de maisons bourgeoises enviant les prostituées, Mirbeau souligne le caractère biaisé de ce discours et en revient aux conditions matérielles de l'échange.

¹³⁴ *Ibid.*, chapitre XV, p. 351.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 352.

Conclusion

Le roman met donc en évidence la labilité du rôle de la servante dans la maison : la cohabitation, justifiée par la communauté affective, entraîne en retour le sentiment et le roman donne à voir les configurations variées qui émergent de la rencontre entre la barrière de classe et les sentiments familiaux, étudiant comment un type de relation peut s'entrecroiser avec l'autre ou le relativiser.

La servante s'incorpore à la maison mais y introduit également un trouble : si les tâches ménagères reviennent à l'épouse mais qu'elles peuvent être déléguées par contrat à une tierce femme, où s'arrête cette délégation ? et plus largement, le mariage n'est-il qu'un contrat d'embauche dissimulé sous le discours du dévouement mutuel et spontané ? Il semble que la valeur de dévouement désintéressé, pour l'une comme pour l'autre, dissimule l'échange et le commerce. L'interrogation autour des prérogatives de la servante soulève la question du rôle des discours tenus et de leur efficacité : si les romans dénoncent volontiers l'hypocrisie qui consiste à taire le sexe, dévoiler l'échange sexuel demeure scandaleux, ce qui motive l'élaboration de fictions-écrans révélant et niant simultanément le rapport de force entre hommes et femmes dans la famille.

Quelque part entre l'épouse et la prostituée, la servante et le service à la personne interrogent le soin comme travail et le travail du soin. Apparaît alors un point de vue masculin sur la question de l'interférence entre sentiments affectueux, désir sexuel et contrat : les hommes seraient dominés par les femmes dans le foyer et dans leur sexualité, la servante empruntant à l'occasion les traits d'une femme fatale domestique.

Chapitre 8 – La servante, du centre aux marges

Insérée physiquement et affectivement dans le foyer, mais exclue de la filiation, la servante pose la question des fondements de la communauté familiale. Elle matérialise une limite entre la famille et l'étranger, entre l'intérieur et l'extérieur du foyer, entre la sphère intime et la vie publique. Elle incarne à la fois une frontière protectrice et un seuil, par lequel le monde extérieur entre dans le foyer et par lequel également le foyer se propage vers l'extérieur. Cette fonction de seuil se donne à lire par plusieurs images au sein des romans, qui mettent en scène grâce à ce personnage le rapport entre la fixité et l'intériorité de la cellule familiale et le monde extérieur. L'emboîtement de la famille dans la cité et dans le pays lui confie également le rôle intermittent de métaphore du monde social pour soulever des questions politiques plus larges. La domestique, circulant entre les espaces, pénètre ainsi plusieurs sphères bâties sur des valeurs et des pratiques distinctes, qui s'ignorent quelquefois les unes les autres : le monde bourgeois et les bas-fonds, l'activité diurne et la vie nocturne, le licite et l'illicite. En franchissant le seuil de ces différents espaces, le personnage de la servante engage une réflexion sur ce qui les constitue, ce qui les oppose, et sur leur perméabilité les uns aux autres.

I La servante au seuil de la famille

Membre de la famille issu de l'extérieur, la servante se définit par son appartenance au foyer, mais demeure gagée et remplaçable. Comment entre-t-elle et sort-elle du foyer ? Et ce seuil lui est-il propre, ou définit-il les limites de la communauté familiale ?

A/ Ouvrir et fermer la porte du foyer

La bonne se place littéralement au seuil de la famille puisqu'elle est chargée d'ouvrir la porte aux visiteurs et de les accueillir dans la maison. Elle établit ainsi la conjonction entre l'extérieur et l'intérieur du foyer et, au plan narratif, explicite et ritualise l'entrée d'un nouveau personnage. Ce dialogue apparemment trivial n'apparaît pas toujours dans le roman. Sa transcription offre l'occasion d'un sens figuré ou symbolique, comme lorsque Martine introduit le confrère de Pascal :

« Monsieur, le docteur Ramond est en bas.
— Ah ! qu'il monte, qu'il monte !¹

Ramond, plus jeune et moins expérimenté que Pascal, symboliquement son disciple, vient assister à l'agonie de son maître, au cours de laquelle sa formation se termine et où il va monter, symboliquement, pour devenir l'unique médecin de Plassans.

Pot-Bouille use de cette fonction de la bonne pour introduire Octave dans les différents appartements de l'immeuble :

Sur le même palier, chez Mme Juzeur, ce fut Louise, la petite bonne, qui vint ouvrir à Octave. Elle l'introduisit au salon, le regarda un instant avec son rire ahuri, puis finit par déclarer que sa maîtresse achevait de s'habiller.²

L'ouverture de l'appartement, confiée aux bonnes, relève éventuellement de leur propre initiative, comme lorsqu'Octave entre chez Valérie Vabre :

Pourtant, il se risquait vers dix heures, lorsqu'il rencontra, sur le palier du premier étage, la bonne de Valérie, l'air effaré, qui lui dit :

— Madame a une crise de nerfs, monsieur n'est pas là, tout le monde en face est au théâtre... Venez, je vous en supplie. Je suis seule, je ne sais que faire.

Valérie était allongée dans un fauteuil de sa chambre, les membres rigides. La bonne l'avait délacée, sa gorge sortait de son corset ouvert. D'ailleurs, la crise céda presque tout de suite. Elle ouvrit les yeux, s'étonna d'apercevoir Octave, agit du reste comme devant un médecin.

— Je vous demande pardon, monsieur, murmura-t-elle, la voix encore étranglée. Cette fille n'est chez moi que depuis hier, et elle a perdu la tête.³

La bonne ouvre le foyer à Octave pour lui demander de l'aide, geste redoublé symboliquement par l'ouverture des vêtements de sa maîtresse, qui donne accès à son corps. Valérie désapprouve cette initiative, ce qui suggère que la prérogative d'ouvrir et de fermer la porte constitue également un pouvoir confié à la servante, dont elle peut éventuellement abuser. Or le geste de

¹ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 364.

² Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 252.

³ *Ibid.*, chapitre IV, p. 99-100.

la servante occasionne la péripétie dans le chapitre : Octave tente de séduire Valérie et, s'il est repoussé par elle, il sait désormais et le lecteur avec lui de quel mal elle souffre. En ouvrant les portes, la servante dévoile donc l'intime autant qu'elle diffuse l'information.

Le caractère symbolique de cette fonction d'huissière est senti par les romanciers au point d'apparaître au cœur du nœud narratif. Champfleury en use dans ses contes, notamment dans « Monsieur Tringle », où Thérèse, parce qu'elle décide qui entre et qui sort du foyer, en expulse son maître parce qu'elle ne le reconnaît pas sous son déguisement :

- Ouvriras-tu ? s'écria M. Tringle d'une voix pleine d'irritation.
- Qu'avez-vous pu faire dans les rues si tard ? reprenait Thérèse.
- Si tu n'ouvres pas immédiatement, je te chasse !...
- La lumière disparut avec Thérèse.
- Quoique morfondu, M. Tringle ne voyait pas sans une certaine satisfaction les défiances de sa gouvernante. La maison était bien gardée.⁴

Le comique repose sur le paradoxe du maître satisfait de voir sa maison trop bien gardée pour y entrer lui-même. La suite du conte déploie les conséquences de cette expulsion du maître qui, enfermé dehors, erre dans la campagne où il endure toutes sortes de mésaventures. La domination de la servante confine ainsi à l'inversion des rôles, puisque Thérèse, garante de la sécurité du foyer, y régule finalement la présence du maître.⁵ De la même manière, « La Sonnette de M. Berloquin » se construit sur la question du seuil de la maison et de la régulation des entrées et des sorties : « Certains tapageurs mettent leur gloire à clocher aux portes, à faire venir inutilement les domestiques, à réveiller d'honnêtes bourgeois couchés de bonne heure. »⁶ La corrélation entre la sonnette et les domestiques est explicite et le titre du conte annonce la question du rapport entre la domestique et son maître. Or, à tous les Noël, c'est-à-dire à chaque nouvelle année, la sonnette du protagoniste est fracturée. Inquiet d'identifier le coupable, Berloquin soupçonne spontanément un passant extérieur à son foyer : l'agression envers sa maison ne peut venir que de ceux qui n'en font pas partie. Lasse d'enquêter, sa servante lui suggère : « Si Monsieur se passait de sonnette dorénavant ? »⁷ La suggestion coïncide avec son projet de se faire épouser par son maître : lui recommandant de se passer de sonnette, Véronique l'incite à se passer de servante pour faire d'elle son épouse. La sonnette produit l'image du statut servile de Véronique et la révélation finale prend son sens : c'était Véronique qui fracturait tous les ans la sonnette, dans le but d'inciter son maître à l'épouser. La responsabilité de la sonnette confiée à Véronique, comme le seuil de Valérie Vabre, offre donc un possible abus de pouvoir.

⁴ Champfleury, « Monsieur Tringle », *op. cit.*, p. 105.

⁵ Sur la domination de la servante, voir chapitre 5.

⁶ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 56.

Mais surtout, en se retournant contre la sonnette, Véronique manifeste une hostilité à l'égard de ses fonctions. Que la coupable agisse de l'intérieur, ressort efficace du roman policier, interroge également la frontière du foyer de Berloquin : Véronique appartient-elle à sa maison et à ses intérêts, ou reste-t-elle une étrangère qui cherche à entrer par effraction dans sa famille ?

La construction de l'intrigue autour de la porte d'entrée et la thématization du seuil de la maison, comme prérogative et comme pouvoir éventuellement abusif de la servante, servent donc d'image à son statut intermédiaire entre le foyer et l'extérieur.

B/ La parente pauvre

Un second thème récurrent, celui de la parente pauvre devenue servante, mérite l'attention parce qu'il met en évidence la plasticité et la fragilité du statut de la servante, moins statique qu'en constant devenir. De même que la servante peut devenir membre de plein droit de la famille en épousant le maître, une parente peut déchoir au rang de servante. Le cas se présente lorsque le lien familial, trop faible pour justifier le coût qu'elle représente pour la famille, l'engage à travailler pour mériter ce qu'elle coûte au foyer. La sphère familiale, fondée sur la gratuité, laisse place à un échange qui néanmoins échappe à la contractualisation monétisée.

La nouvelle de Maupassant « Mademoiselle Perle » raconte l'histoire d'un semblable personnage. Le narrateur, qui fréquente la famille Chantal, y observe cette femme qui vit parmi eux sans qu'il sache à quel titre. De l'extérieur, il constate d'abord son rôle de régisseur de l'économie domestique :

M^{lle} Perle, qui a les clefs des armoires de cuisine (car les armoires au linge sont administrées par la maîtresse elle-même), M^{lle} Perle prévient que le sucre touche à sa fin, que les conserves sont épuisées, qu'il ne reste plus grand-chose au fond du sac à café.

Ainsi mise en garde contre la famine, M^{me} Chantal passe l'inspection des restes, en prenant des notes sur un calepin. Puis, quand elle a inscrit beaucoup de chiffres, elle se livre d'abord à de longs calculs et ensuite à de longues discussions avec M^{lle} Perle.⁸

Les tâches de M^{lle} Perle relèvent du travail ménager, sans toutefois relever du travail de peine. Le narrateur pose alors directement la question du statut de cette femme dans la famille, qui sans être une Chantal vit et dîne avec eux à table :

⁸ Maupassant, « Mademoiselle Perle », dans *La Petite Roque*, *op. cit.*, chapitre I, p. 93-94.

Elle faisait partie de la famille Chantal, voilà tout ; mais comment ? À quel titre ? C'était une grande personne maigre qui s'efforçait de rester inaperçue, mais qui n'était pas insignifiante. On la traitait amicalement, mieux qu'une femme de charge, moins bien qu'une parente.⁹

Le narrateur demande à M. Chantal des précisions, suscitant un récit enchâssé dans le premier qui élucide le statut de M^{lle} Perle : celle-ci est une enfant trouvée par les parents de M. Chantal quarante ans plus tôt et qui vit parmi eux depuis. Elle ne partage néanmoins pas le statut des enfants de sang de la maison :

Ma mère était une femme d'ordre et de hiérarchie. Elle consentait à traiter la petite Claire comme ses propres fils, mais elle tenait cependant à ce que la distance qui nous séparait fût bien marquée, et la situation bien établie.¹⁰

La mère marque le double statut de la jeune fille en lui donnant un surnom, c'est-à-dire en la nommant à la manière d'une mère, mais d'un nom officieux et affectueux, qui n'est pas celui des Chantal :

Parfois quand la petite avait fait quelque chose de bon, de délicat, ma mère relevait ses lunettes sur son front, ce qui indiquait toujours une émotion chez elle et elle répétait : « Mais c'est une perle, une vraie perle, cette enfant ! » — Ce nom en resta à la petite Claire qui devint et demeura pour nous M^{lle} Perle.¹¹

Le surnom affectueux de « perle » ne manque pas de faire écho au stéréotype de la domestique idéale,¹² et désigne simultanément l'inclusion de la jeune fille dans la communauté affective qu'est la famille et sa relégation dans un statut distinct de celui des enfants.

Plusieurs indices rapprochent donc M^{lle} Perle d'une domestique : ses fonctions dans la maison, son célibat et son sobriquet. L'inclusion de la nouvelle dans *La Petite Roque* en 1886 contribue à donner à M^{lle} Perle l'aspect d'une servante, puisque toutes les nouvelles du recueil en comportent au moins une et que le personnage en apparaît comme un thème unifiant. La fonction de « Mademoiselle Perle » dans le recueil semble ainsi interroger cet intermédiaire entre la famille et l'extérieur qu'est la parente adoptée, et les services auxquels cette position l'assigne.

Le personnage de Gasparine dans *Pot-Bouille* apporte un récit similaire, mais présenté dans l'ordre chronologique et non par récit rétrospectif. Le roman suit la transition d'une position de parente pauvre à celle de domestique de fait du foyer et la continuité entre l'état de membre de la famille vivant à l'extérieur et celui de travailleuse de l'intérieur. Au début du roman, Gasparine est peinte comme l'amour de jeunesse de Campardon, qui l'a abandonnée

⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 98-99.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre III, p. 107.

¹¹ *Ibid.*, p. 108.

¹² Sur le stéréotype de la perle, voir chapitre 6.

pour épouser sa cousine Rose Domergue puis a repris ses relations avec elle, tandis qu'elle s'est salariée comme demoiselle de magasin au Bonheur des dames. Invitée à dîner chez les Campardon, elle est comparée à sa rivale :

Cependant, Rose et Gasparine s'étaient assises côte à côte sur le canapé. Elles parlaient du passé, des jours vécus à Plassans, chez le bon père Domergue. Rose alors avait le teint plombé, les membres grêles d'une fillette malade de sa croissance, tandis que Gasparine, femme à quinze ans, était grande et désirable, avec ses beaux yeux ; et elles se regardaient aujourd'hui, elles ne se reconnaissaient plus, l'une si fraîchement grasse dans sa chasteté forcée, l'autre séchée par la vie de passion nerveuse dont elle brûlait. Gasparine, un instant, souffrit de son teint jaune et de sa robe étriquée, en face de Rose vêtue de soie, noyant sous des dentelles la délicatesse douillette de son cou blanc. Mais elle dompta ce frisson de jalousie, elle accepta tout de suite une situation de parente pauvre, à genoux devant les toilettes et les grâces de sa cousine.¹³

La rivalité de Gasparine et Rose est tranchée par leur devenir social : la demoiselle de magasin se soumet à la bourgeoise oisive. Rose exploite alors la double situation de Gasparine d'inférieure sociale et de maîtresse de son époux pour en faire sa domestique et transférer sur elle ses tâches d'épouse : « Vous savez, je n'ai jamais été femme de ménage ; et puis, à présent que Gasparine va être là... »¹⁴ dit-elle à Octave, suggérant que Gasparine s'apprête à devenir la véritable femme d'intérieur du ménage. Le transfert des tâches de Rose à sa cousine repose largement sur son installation à domicile : « — Ah ! si Gasparine logeait avec nous ! » se languit Rose, montrant que la servitude de la parente pauvre n'est consommée que lorsque celle-ci est absorbée dans le foyer. Gasparine apparaît alors dans le roman de plus en plus attelée à servir Rose : « Le jeune homme finit même par être touché des tendres prévenances dont ils accablaient Rose. Campardon lui versait à boire, Gasparine choisissait à son intention le meilleur morceau du plat. »¹⁵

Le statut de Gasparine diffère néanmoins de celui d'une domestique, parce qu'il s'agit d'une parente pauvre qui rachète son pain et son toit en travaillant gratuitement pour le foyer et non par contrat. La notion de compensation d'une inutilité sociale par le travail domestique est formulée explicitement au sujet d'un autre parent réduit à la domesticité, Saturnin Jossierand :

Et, comme il tournait la tête, il aperçut, au fond de la boutique, Saturnin qui nettoyait une glace avec une éponge imbibée d'alcool. Peu à peu, dans la famille, on mettait le fou à des travaux de domestique, pour lui faire au moins gagner sa nourriture.¹⁶

¹³ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre IX, p. 198-199.

¹⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹⁶ *Ibid.*, chapitre XII, p. 268.

Alors que les filles Josserand sont chargées de s'émanciper voire de s'enrichir par le mariage, le fou compense son incapacité à gagner de l'argent par le travail. « Gagner sa nourriture » ne signifie pas travailler pour la payer, mais contrebalancer le coût qu'il représente pour sa famille, dont l'affection pour lui ne suffit pas à justifier sa place dans le foyer.

Contrairement à Saturnin, Gasparine est aimée et jouit d'une autorité, celle de la maîtresse de maison que Rose n'exerce plus :

Au dessert, Gasparine tança vertement Lisa qui répondait mal à madame, au sujet d'un morceau de fromage égaré. La femme de chambre devint très humble. Déjà, Gasparine avait mis la main sur le ménage et dompté les bonnes ; d'un mot, elle faisait trembler Victoire elle-même devant ses casseroles. Aussi Rose reconnaissante lui adressa-t-elle un regard mouillé ; on la respectait, depuis qu'elle était là, et son rêve était de lui faire quitter, à elle aussi, le *Bonheur des dames*, pour la charger de l'éducation d'Angèle.

— Voyons, murmura-t-elle d'une voix caressante, il y a pourtant assez à s'occuper ici... Angèle, supplie ta cousine, dis-lui combien ça te ferait plaisir.¹⁷

Le passage articule nettement deux questions : d'une part, il distingue Gasparine du groupe des bonnes du sixième étage et souligne que pour suppléer aux tâches de Rose, elle n'en franchit pas pour autant la barrière de classe qui la sépare des travailleuses ; d'autre part, il amorce le passage du salariat au Bonheur des dames au service à domicile gratuit : les tâches domestiques et sexuelles que Rose transmet à Gasparine constituent un emploi à plein temps, incompatible avec sa place de vendeuse. Les deux places, interchangeables, montrent que la femme pauvre est contrainte de travailler, y compris pour décharger sa parente plus riche d'obligations censément issues de sa position de mère de famille.

Rose obtient gain de cause, jusqu'à l'absorption complète de Gasparine dans la famille :

« Achille a dû se faire dresser un lit dans son cabinet de travail, parce que ça m'agaçait, la nuit, quand il remuait... Et vous savez que Gasparine, sur nos prières, s'est décidée à quitter le magasin. Je lui en suis bien reconnaissante, elle me soigne avec une telle tendresse !... Mon Dieu ! je ne vivrais plus, sans toutes ces bonnes affections qui se serrent autour de moi !

Justement, Gasparine, de son air soumis de parente pauvre, tombée au rôle de domestique, lui apportait son café. Elle l'aida à se soulever, l'adossa contre des coussins, la servit sur une petite planche, recouverte d'une serviette. Et Rose, dans sa camisole brodée, au milieu des linges garnis de dentelle, mangea d'un gros appétit. Elle était toute fraîche, rajeunie encore, très jolie, avec sa peau blanche et ses petits cheveux blonds ébouriffés.¹⁸

Le passage pousse à son apogée la satire du discours bourgeois qui falsifie la réalité de son calcul d'intérêt pour préserver les apparences sociales, avant d'explicitier la condition de servante symbolique de Gasparine. La démission sexuelle de Rose achève le transfert vers la parente

¹⁷ *Ibid.*, chapitre IX, p. 214.

¹⁸ *Ibid.*, chapitre XI, p. 251-252.

pauvre, qui constitue un intermédiaire entre un membre de la famille et une domestique. L'absurdité de la répartition des tâches et des rémunérations est appuyée : l'oisiveté rajeunit Rose, la féminise, tandis que le travail vient assécher la belle Gasparine. La polarisation de classe entre les deux femmes se manifeste physiquement, Rose absorbant le travail et symboliquement la vie de Gasparine.

Si les servantes se trouvent dans une position de classe inférieure à la bourgeoisie, la pauvreté, réciproquement, mène les femmes de condition intermédiaire à cette position dégradée. La violence des rapports de classe trouve une légitimation dans l'éloge des rapports familiaux qui dissimule cette instrumentalisation sous un discours de générosité. Le roman appuie cette dénonciation en montrant le rôle de l'abbé Mauduit, qui « approuva beaucoup Gasparine de s'être fixée auprès d'une personne de sa famille. »¹⁹

Le Journal d'une femme de chambre mentionne également cette conversion de la parente pauvre en servante. Débuté par Célestine après la mort de sa servante-maîtresse Rose, le capitaine y a recours :

Le capitaine Mauger qui ne parle plus et me lance, derrière la haie, des regards furieux, s'est remis avec sa famille, du moins avec l'une de ses nièces, qui est venue s'installer chez lui... Elle n'est pas mal : une grande blonde, avec un nez trop long, mais fraîche et bien faite... Au dire des gens, c'est elle qui tiendra la maison et qui remplacera Rose dans le lit du capitaine. De cette façon, les saletés ne sortiront plus de la famille.²⁰

Le paragraphe lie fermement le processus qui change la jeune parente en servante et la servante en maîtresse. Comme Gasparine, la nièce du capitaine maintient la sexualité du maître dans la famille en un sens cynique. L'abus de pouvoir du capitaine Mauger se donne d'autant mieux à lire que la jeune nièce maîtrise moins ses propres intérêts que ne s'y employait Rose.

Comme la servante, la parente pauvre se trouve au seuil de la famille. Elle réunit toutes les caractéristiques de la servante. Le travail gratuit qui compense son poids économique la réduit aux fonctions d'une servante et dévoile la violence des rapports économiques au cœur de la famille, censément régie par la générosité et la gratuité. Le roman souligne ainsi que les frontières de la communauté se dessinent autrement que ne le prétend le discours courant, qu'il met en scène pour mieux en souligner la dérision.

¹⁹ *Ibid.*, chapitre IX, p. 217.

²⁰ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre XVI, p. 392-393.

II Circulation de la servante, fixité du foyer

Le corps, la ville et la société comportent chacun des aspects nobles et ignobles, corrects et incorrects, propres et sales, publics et privés, qui permettent aux textes de les construire comme des images homothétiques les unes des autres. L'image du corps social appelle celle de la politique comme une hygiène ou une médecine ; à rebours, les villes et en particulier Paris sont régulièrement représentées comme des corps, avec leurs artères, leurs poumons, leur cœur voire, chez Zola, leur ventre.²¹ La thématique urbaine intéresse particulièrement la modernité, après Baudelaire, qui donne à Paris la double fonction d'objet prosaïque et de support d'une projection sublime. Chacune des échelles envisagées par le texte, du corps du personnage à la ville, comporte donc une clôture, une limite, dont le franchissement marque à la fois une liberté et une transgression.

La fonction de la domestique dans la maison la charge de la propreté, c'est-à-dire du partage entre ce qui a sa place dans l'espace noble qu'est le foyer et ce qui doit en sortir. Elle joue le rôle de pivot entre l'espace intérieur et intime, et l'espace vers lequel se déverse la part d'ordure, physique et morale, que produit la famille.²² Cette fonction, qui la dégrade, la conduit à circuler entre les espaces, dans et hors la maison. Elle habite donc le foyer, la maison et la ville d'une façon distincte de la bourgeoise, tout en cohabitant avec elle. Ce rôle de pivot se présente également comme une menace pour la réclusion de la famille à l'intérieur, car ce qu'elle évacue du foyer, elle l'y laisse également entrer.

A/ Circulation dans la ville

Les bonnes de *Pot-Bouille*, les domestiques de *Nana*, le personnel des Lanlaire dans *Le Journal d'une femme de chambre*, constituent une société dans la société, jouissant de ses propres espaces au sein de la maison et marquée par ses propres hiérarchies. Désignées par métonymie comme « la cuisine », à mi-chemin entre le décor et le personnage, elles ouvrent l'espace social exploré par le roman et diversifient la représentation romanesque.²³ Ce rôle de contrepoint aux personnages bourgeois mène également la représentation vers d'autres espaces et emporte le roman en d'autres lieux que ceux que fréquentent les maîtres.

²¹ Voir David Harvey, *Paris, capitale de la modernité, op. cit.*, Partie I, chapitre II, « Le corps politique rêvé », et Rocío Peñalta Catalán, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRANS-* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 08 février 2011, consulté le 14 septembre 2017. URL : <http://trans.revues.org/454> ; DOI : 10.4000/trans.454

²² Voir la souillon.

²³ Voir chapitre 3.

La circulation extérieure de la servante relève de ses fonctions, comme Maupassant y fait allusion dans « En famille » : « Alors on envoya Rosalie chercher le *docteur* Chenet. Il habitait sur le quai, vers Suresnes. C'était loin, l'attente fut longue. »²⁴ Cette tâche lui accorde également une certaine autonomie : la servante, comme un homme, est habilitée à sortir seule par les rues, y compris la nuit comme c'est le cas dans la nouvelle de Maupassant. Mélanie, la bonne du célibataire André dans *En ménage*, hante le quartier du Gros-Caillou et circule jusqu'à Saint Sulpice comme le lui indique une lavandière :

— Faudra, dit-elle, si vous tenez à parler à Mélanie, que vous alliez jusqu'au n° 46 de la rue Duvivier au Gros-Caillou, c'est là qu'elle habite, mais si vous voulez l'attendre, elle sera ici dans une heure au plus ; elle fait un ménage, dans le quartier et elle s'amène toujours chez moi pour tailler une bavette avant de retourner chez elle.²⁵

Le travail des servantes les mène à circuler en ville. Cette prérogative offre un potentiel narratif et symbolique que le roman moderne ne se prive pas d'exploiter.

L'itinéraire de Germinie Lacerteux dans Paris mène ainsi le texte à représenter ce qui oppose le foyer à l'ensemble de la ville. L'appartement de Mademoiselle de Varandeuil, dans lequel s'ouvre le premier chapitre, se présente comme le point de convergence de deux itinéraires, présentés dans le deuxième et le troisième chapitres. Sempronie de Varandeuil a d'abord été poussée dans la rue par la Révolution, puis a quitté Paris pour l'Isle-Adam ; la Restauration la ramène rue de Clichy, puis rue Taitbout et enfin rue de Laval, près du cimetière Montmartre. Le texte s'attache donc, dans la biographie du personnage, à l'ancrer dans une géographie précise, liée à l'évolution politique du pays. Quant à Germinie, son itinéraire commence à Saint-Hilaire dans le Doubs, la mène à Damblin, puis à Langres avant qu'elle n'arrive à Paris, sur les grands boulevards, puis rue Saint-Martin, rue Laffitte, rue Taitbout chez Mademoiselle de Varandeuil, et enfin rue de Laval avec elle. La fin de l'itinéraire de la maîtresse correspond au point de départ d'un nouvel itinéraire pour la servante. Alors que Mademoiselle de Varandeuil, maîtresse du foyer, en incarne également la fixité, Germinie, la domestique, circule dans la ville.

Au chapitre XII, Germinie sort ainsi se promener dans les faubourgs avec Jupillon, offrant l'occasion au narrateur de documenter les pratiques du peuple de Paris :

Ils montaient la chaussée Clignancourt, et avec le flot des Parisiens de faubourg se pressant à aller boire un peu d'air, ils marchaient vers ce grand morceau de ciel se levant tout droit des pavés, au haut de la montée, entre les deux lignes des maisons, et tout vide quand un omnibus n'en débouchait pas.

²⁴ Guy de Maupassant, « En famille », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ Huysmans, *En ménage*, *op. cit.*, chapitre III, p. 61-62.

La chaleur tombait, les maisons n'avaient plus de soleil qu'à leur façade et à leurs cheminées. Comme d'une grande porte ouverte sur la campagne, il venait du bout de la rue, du ciel, un souffle d'espace et de liberté.²⁶

La sortie de Paris est permise à Germinie parce qu'elle est une femme du peuple et permise au roman parce qu'il s'attache aux pas de Germinie. Le texte la décrit comme une véritable libération, un passage d'une ville étouffante à l'air pur, de l'enfermement à la liberté, suivant les notes euphoriques qui miment l'humeur de la jeune femme amoureuse.

Germinie jalouse emmène en revanche le récit dans un décor dégradé, celui du bal populaire de la Boule Noire :

La salle avait le caractère moderne des lieux de plaisir du peuple. Elle était éclatante d'une richesse fautive et d'un luxe pauvre. On y voyait des peintures et des tables de marchands de vin, des appareils de gaz dorés et des verres à boire un *poisson* d'eau-de-vie, du velours et des bancs en bois, les misères et la rusticité d'une guinguette dans le décor d'un palais de carton.²⁷

Loin de la liberté du peuple dans les faubourgs, la salle de bal de la Boule Noire présente une version dégradée du luxe bourgeois. Le regard du narrateur la décrit par comparaison avec le décor bourgeois et non pour elle-même. Or ce décor devient la métonymie des personnages qui y circulent eux-mêmes autour de Germinie, placée au centre d'un monde tournoyant :

Mais bientôt elle éveilla, même sur son banc, une attention malveillante. Son chapeau, — une douzaine de femmes seulement dans le bal portaient chapeau, — son jupon à dents dont le blanc passait sous sa robe, la broche d'or de son châle, firent autour d'elle une curiosité hostile. On lui jeta des regards, des sourires qui lui voulaient du mal. Toutes les femmes avaient l'air de se demander d'où sortait cette nouvelle venue, et de se dire qu'elle venait prendre les amants des autres. Des amies qui se promenaient dans la salle, nouées comme pour une valse, avec leurs mains glissées à la taille, en passant devant elle, lui faisaient baisser les yeux, puis s'éloignaient avec des haussements d'épaule, en tournant la tête.²⁸

La différence sociale de Germinie, son caractère hybride de domestique raffinée au milieu de femmes vulgaires et la jalousie qui l'entoure s'expriment dans les itinéraires des personnages : alors que Germinie est l'élément populaire et mobile du ménage Varandeuil, à la Boule Noire, elle a la fixité d'une bourgeoise autour de laquelle tournent le groupe et les regards des danseuses.

La circulation de Germinie perd progressivement sa valeur d'émancipation à mesure que le personnage se dégrade. L'achat de la boutique Jupillon constitue une tentative pour se fixer dans un nouveau foyer, mais la veulerie de son amant l'en expulse. Sa sortie au bois de

²⁶ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Chapitre XII, p.113-114.

²⁷ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 123-124.

²⁸ *Ibid.*, p. 126.

Vincennes, à la fin du roman, manifeste les signes de sa dégradation et s'oppose à la sortie dans les faubourgs :

Et bientôt l'on fut en plein bois de Vincennes.

D'étroits sentiers, à la terre piétinée, talée et durcie, pleins de traces, se croisaient dans tous les sens. Dans l'intervalle de tous ces petits chemins, il s'étendait, par places, de l'herbe, mais une herbe écrasée, desséchée, jaunie et morte, éparpillée comme une litière, et dont les brins, couleur de paille, s'emmêlaient de tous côtés aux broussailles, entre le vert triste des orties.²⁹

La nature dégradée n'offre plus le répit de Clignancourt. Au contraire, elle prophétise la chute de Germinie, les brins de paille préfigurant ses cheveux hirsutes de criminelle. La circulation de Germinie dans la ville présente les décors successifs de sa chute et se dégrade à mesure que la liberté de la jeune femme se change en une fuite hors du foyer, point fixe et repère affectif qu'elle déserte pour son malheur. Sourd également sous la plume du narrateur une discrète réprobation de ces espaces éloignés et populaires où ne règnent que le danger et l'imitation du loisir, rappelant la valeur ascendante de l'intimité du foyer.

Cette mosaïque documentaire sur le Paris populaire contraste avec le petit appartement de Mademoiselle de Varandeuil, où elle vit recluse :

Son existence alors, avec ses relations, se régla singulièrement. Jamais M^{lle} de Varandeuil n'allait dans le monde, en soirée, au spectacle. Il fallut l'éclatant succès de M^{lle} Rachel pour la décider à mettre les pieds dans un théâtre ; encore ne s'y risqua-t-elle que deux fois.³⁰

La circulation de la maîtresse se resserre encore davantage avec l'âge :

De ce jour, cédant aux infirmités qu'elle n'avait plus de raison pour secouer, elle s'était mise à vivre de la vie étroite et renfermée des vieillards qui usent à la même place le tapis de leur chambre, ne sortant plus, ne lisant plus guère à cause de la fatigue de ses yeux, et restant le plus souvent enfoncée dans son fauteuil à revoir et à revivre le passé.³¹

L'appartement où vivent la vieille maîtresse et sa jeune servante joue un rôle décisif dans la construction du chapitre XX :

Le jour des Rois arriva. C'était le jour d'un grand dîner donné régulièrement chaque année par M^{lle} de Varandeuil. Elle invitait ce jour-là tous les enfants de sa famille, ou de ses amitiés, petits ou grands. À peine si le petit appartement pouvait les contenir. On était obligé de mettre une partie des meubles sur le carré. Et l'on dressait une table dans chacune des deux pièces qui formaient tout l'appartement de mademoiselle.³²

²⁹ *Ibid.*, chapitre XLII, p. 202.

³⁰ *Ibid.*, chapitre II, p. 79.

³¹ *Ibid.*, p. 83.

³² *Ibid.*, chapitre XX, p. 136.

L'Épiphanie, fête dédiée aux enfants, remplit entièrement le petit appartement de la rue de Laval. Or c'est le jour où Germinie, enceinte clandestinement de Jupillon, part accoucher. À l'invitation des enfants dans le foyer par la maîtresse répond symboliquement la naissance de l'enfant de la servante, qui est à la fois expulsion et accueil. Germinie se rend pour accoucher chez une misérable sage-femme de la rue de la Huchette, c'est-à-dire de l'autre côté de la Seine :

Et elle se mit à écrire un mot pour sa maîtresse. Elle lui disait qu'elle était trop souffrante, qu'elle allait à l'hôpital, qu'elle ne lui disait pas où, parce qu'elle se fatiguerait à venir la voir, que dans huit jours elle serait revenue.³³

Le secret de Germinie prend la forme d'une immobilisation de la maîtresse : Mademoiselle de Varandeuil demeure dans son petit appartement, tandis que Germinie circule, hors de sa vue, tout en correspondant avec elle. Or la maternité de fortune où accouche Germinie, remplie d'enfants comme l'appartement de la rue de Laval, contient également une menace de mort :

Il y avait alors à la Maternité une de ces terribles épidémies puerpérales qui soufflent la mort sur la fécondité humaine, un de ces empoisonnements de l'air qui vident, en courant, par rangées, les lits des accouchées, et qui autrefois faisaient fermer la Clinique : on croirait voir passer la peste, une peste qui noircit les visages en quelques heures, enlève tout, emporte les plus fortes, les plus jeunes, une peste qui sort des berceaux, la Peste noire des mères ! C'était tout autour de Germinie, à toute heure, la nuit surtout, des morts telles qu'en fait la fièvre de lait, des morts qui semblaient violer la nature, des morts tourmentées, furieuses de cris, troublées d'hallucination et de délire, des agonies auxquelles il fallait mettre la camisole de force de la folie, des agonies qui s'élançaient tout à coup, hors d'un lit, en emportant les draps, et faisaient frissonner toute la salle de l'idée de voir revenir les mortes de l'amphithéâtre !³⁴

Transportée dans un autre espace, Germinie semble voyager également dans un autre temps : l'évocation de la peste rappelle le Moyen Âge, d'autant que la personnification de l'épidémie change le regard clinique des romanciers en superstition. Le déplacement géographique et historique bascule dans une réalité monstrueuse et hallucinatoire, qui dépayse encore Germinie et amplifie la menace qui pèse sur elle.

Le chapitre consacré à la naissance de la fille de Germinie et Jupillon s'appuie ainsi sur l'opposition entre l'appartement de Mademoiselle de Varandeuil et la maternité : alors que les enfants accueillis chez la maîtresse y font grand tapage, la naissance est clandestine ; à l'épiphanie euphorique du foyer répond l'épidémie mortifère de la maternité. L'ouverture sur le monde qu'offre la circulation de Germinie à travers la ville prend donc les traits d'une mise en danger :

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, p. 139.

seul le foyer semble s'ê par opposition au reste de la ville et en particulier aux espaces fréquentés par le peuple.

Ce monde extérieur que fréquente la servante, et dont se défient ardemment les maîtres, échappe à leur vue, à leur contrôle, et se change en objet de fantasme pour les autres personnages aussi bien que pour le narrateur. *Pot-Bouille* le suggère particulièrement au sujet de Lisa, la femme de chambre des Campardon :

Puis, comme la femme de chambre rentrait avec des pommes cuites :
— Conduite irréprochable, continua madame Campardon à l'oreille d'Octave. Je n'ai encore rien découvert... Un seul jour de sortie par mois pour aller embrasser sa vieille tante, qui demeure très loin.
Octave regardait Lisa. À la voir, nerveuse, la poitrine plate, les paupières meurtries, cette pensée lui vint qu'elle devait faire une sacrée noce, chez sa vieille tante.³⁵

La lucidité d'Octave, qui lui aussi circule dans et hors la maison, déjoue le discours trompeur de la femme de chambre et identifie le vice sous l'apparence de la vertu. Le discours indirect libre ne précise pas néanmoins ce en quoi consiste la « sacrée noce » à laquelle se livre Lisa. Trublot lui-même se montre évasif sur ce qui emmène Lisa hors du foyer : « Lisa, la femme de chambre des Campardon, une gaillarde qui faisait ses coups dehors. »³⁶ Le texte entretient ce demi-mystère autour des activités extérieures de Lisa en répétant les allusions :

Elles s'entendaient bien ensemble, soignant leurs vices, la femme de chambre cachant l'ivrognerie de la cuisinière, et la cuisinière facilitant les sorties de la femme de chambre, d'où celle-ci revenait morte, les reins cassés, les paupières bleues.³⁷

Les mentions des frasques sexuelles et vraisemblablement lesbiennes de Lisa n'apparaissent que corrélées à celles de sa circulation hors de la rue de Choiseul, au point qu'Octave rassemble habilement les deux aspects, sexuels et itinérants, du vice de la servante en une formule ambivalente : « Une fille intelligente décidément, cette coureuse aux paupières bleues ! »³⁸ L'énigmatique Lisa préserve son intimité précisément en la tirant de cette maison de verre qu'est l'immeuble de la rue de Choiseul ; son habileté l'abrite des regards lucides comme celui d'Octave, tout en suscitant la curiosité. Le récit transmet cette excitation du mystère au lecteur en ne lui dévoilant jamais tout à fait les activités extérieures de Lisa, qui n'ont pas leur place dans le roman mais dont seuls les effluves illicites s'y laissent deviner.

³⁵ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre I, p. 40-41.

³⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 133.

³⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁸ *Ibid.*, chapitre IX, p. 204.

La figure de servante se prête ainsi à incarner un rapport haussmannien à la ville, qui révolutionne l'approche d'Ancien Régime. Le Second Empire entérine en effet, sans l'inaugurer, une répartition moderne des espaces, dans laquelle le centre-ville revient à la bourgeoisie. Les classes populaires, perçues comme dangereuses, sont reléguées à la périphérie. La pyramide sociale correspond sur le plan horizontal et urbain à des cercles concentriques, qui dessinent une bourgeoisie cernée par l'altérité.³⁹ Les filles Josserand dans *Pot-Bouille* entrent dans le roman au deuxième chapitre gênées pour circuler après une sortie :

— Eh bien ! que faites-vous là ? dit-elle avec emportement aux jeunes filles, arrêtées sous les arcades et regardant passer des fiacres. Marchez donc !... Si vous croyez que nous allons prendre une voiture ! Pour dépenser encore deux francs, n'est-ce pas ?

Et, comme Hortense, l'aînée, murmurait :

— Ça va être gentil, avec cette boue. Mes souliers n'en sortiront pas.

— Marchez ! reprit la mère, tout à fait furieuse. Quand vous n'aurez plus de souliers, vous resterez couchées, voilà tout. Ça avance à grand'chose, qu'on vous sorte !

Berthe et Hortense, baissant la tête, tournèrent dans la rue de l'Oratoire. Elles relevaient le plus haut possible leurs longues jupes sur leurs crinolines, les épaules serrées et grelottantes sous de minces sorties de bal.⁴⁰

Madame Josserand sort ses filles, mais le roman s'attache davantage à montrer leur retour rue de Choiseul et leur claustration dans la maison que leur circulation à l'extérieur. Le discours de madame Josserand change la sortie en luxe coûteux et pénible, qui n'a vocation qu'à trouver un mari c'est-à-dire à retourner vers l'intérieur. Circulation et disponibilité sexuelle se confondent, mais le mouvement des bourgeoises, apparemment émancipé, s'avère en fait centripète. La servante en revanche circule plus facilement, en ville et hors la ville. Son itinéraire ne la reconduit pas systématiquement dans le foyer : Adèle, « débarquée à peine de sa Bretagne »,⁴¹ est une immigrée ; quant à Lisa, « gaillarde qui faisait ses coups dehors »,⁴² elle circule hors de la maison pour toujours y revenir et ne manque jamais à l'appel. Le rapport du centre à la périphérie comme du légitime à l'illégitime redouble la partition entre activités licites et illicites de Lisa. La servante apparaît ainsi simultanément comme le centre de la famille et comme sa périphérie.

Mue comme Germinie par des forces centrifuges correspondant à ses appétits illicites, notamment sexuels, elle incarne dans le même temps une force centripète qui ramène les membres de la famille au foyer, éventuellement par la sexualité. Ainsi, la manière dont Lisa pervertit la petite Angèle trouve une image dans les sorties communes de la servante et de l'enfant : « Notre petite Angèle suit des cours à l'Hôtel de Ville, et c'est Lisa qui

³⁹ Voir l'introduction historique.

⁴⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre II, p. 43-44.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴² *Ibid.*, chapitre VI, p. 133.

l'accompagne... »⁴³ dit Madame Campardon, qui ignore jusqu'où Lisa emmène sa fille : comme les filles Josserand, Adèle sort de la claustration de l'appartement pour devenir une demoiselle à marier qu'on emmène en centre-ville. Mais ce centre, le plus licite pour la maîtresse, ne coïncide plus avec le centre moral. Le discours qui identifie le centre à la moralité et la périphérie au danger est repris par Duveyrier qui affirme : « Il est temps d'opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris. »⁴⁴ Le discours est tourné en dérision par la mise en scène, au cours du roman, de la débauche qui occupe tous les étages de la maison et dont le magistrat n'est pas le moins coupable. La périphérie contamine-t-elle le centre, ou inversement ? La hiérarchie sociale, le rapport sexuel et la structure urbaine se superposent pour dessiner une ligne de front, contestée de part et d'autre, qui partage le propre et le sale, le moral et l'immoral, le légitime et l'illégitime.

B/ La servante gazette

La circulation de la servante hors du foyer lui accorde une vie hors de la vue des maîtres, mais donne également lieu à l'élaboration d'un thème récurrent et particulièrement menaçant : celui du colportage des nouvelles et des secrets du foyer à l'extérieur. Ce thème définit la servante par opposition à la valeur d'intimité et renforce son exotisme de classe à des fins comiques ou pathétiques.

1- Le commérage comique

Champfleury joue des ragots colportés par les bonnes comme d'un rouage comique. « Monsieur Tringle » présente ainsi le commérage comme une pratique féminine grotesque, amplifiée par l'extension de la parole à la ville entière :

Pleine de terreur, elle fit part de cette aventure aux servantes de la rue Tirelire, qui en répandirent le bruit rue du Chat-Bossu. La nouvelle circula sur la place des Belles Femmes, pour de là être colportée dans la rue du Petit-Credo. Les gens de l'impasse Glatigny en firent part aux habitants de la ruelle des Oiseaux ; alors la nouvelle circula dans toute la ville et chacun se redit la fâcheuse visite de M. Tringle à la famille Brou, ainsi que sa disparition.⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 431.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 433.

⁴⁵ Champfleury, « Monsieur Tringle », *op. cit.*, p. 124-125.

« La sonnette de M. Berloquin », avant même de dévoiler comment Véronique manipule son maître en fracturant la sonnette, montre le bavardage de la servante en ville comme une nuisance et un pouvoir qu'elle a sur lui :

L'impénétrable bourgeois, toute la ville le possédait à fond, Véronique dévoilant par son bavardage le mutisme de son maître ; vaniteuse, elle avait à cœur de faire savoir qu'elle tenait en bride M. Berloquin, si avide d'indépendance. Les boutiquiers de la maison, les paysannes du marché, connaissaient à un centime près les revenus du bourgeois, l'emploi de ses journées.⁴⁶

Les termes dans lesquels se présente ce commérage sont éloquents : en divulguant l'intimité de son maître, Véronique donne prise sur lui et le met en circulation à la manière d'une marchandise que « toute la ville possédait ». Les informations dévoilées portent d'ailleurs sur deux valeurs intimes du foyer : les revenus et l'emploi du temps. L'intimité de M. Berloquin, comme la sonnette du seuil de sa porte, s'en trouve fracturé par la vanité de sa servante. Le texte présente le commérage comme un spectacle :

Les murs de la maison de M. Berloquin étaient épais, mais transparents comme du verre pour les gens de Loches. Ce n'était pas certainement une gazette bien intéressante que celle rapportée par Véronique ; mais en province, qui n'est curieux des faits et gestes de ses voisins ?⁴⁷

À l'image du ragot comme un accès oculaire à l'intérieur du foyer succède celle de la gazette. La presse a déjà été mentionnée dans le conte, puisque M. Berloquin est terrorisé par le journal de gauche républicaine de Loches, qu'il soupçonne de promouvoir les attentats à la propriété donc la fracture de sa sonnette. Or Véronique est ici désignée, du fait de son babillage en ville, par la métonymie de la gazette ; l'image, courante depuis le début du siècle, renseigne sur une conception du journal comme élément qui compromet l'étanchéité du foyer, qui assure le va-et-vient entre le public et le privé. Se dessine donc un parallélisme entre le journal aux idées agitatrices, dangereuses pour la propriété privée, et les commérages de Véronique, attentat à l'intimité, parallélisme qui se confirme lorsque Véronique s'avère coupable de vandalisme : Berloquin soupçonnait le journal là où il aurait dû soupçonner la gazette.

2- Le commérage commandité

Le commérage et l'effraction de l'intimité sont pressentis comme féminins et populaires, donc dégradés par rapport aux activités respectables des maîtres. Néanmoins, comme dans les

⁴⁶ Champfleury, « La Sonnette de M. Berloquin », *op. cit.*, p. 36-37.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

cas de la sexualité ou des tâches ménagères, cette assignation entraîne également une permissivité voire une instrumentalisation : le roman montre fréquemment les maîtres puisant dans la gazette des rues par l'intermédiaire de leur servante. Le commérage s'approche ainsi d'une tâche commanditée, le roman mettant en évidence l'hypocrisie du discours bourgeois qui le réprouve.

« Le Rosier de Madame Husson » repose ainsi sur le partage de l'information et des compétences entre une maîtresse et sa servante. Alors que la première prend l'initiative d'attribuer un prix de vertu, du fait de son statut social supérieur et donc gage de moralité, c'est la servante, Françoise, qui connaît l'intimité des foyers – ou se voit confier de la connaître afin de désigner le lauréat du prix. Le prix, sous des dehors cérémonieux, consiste de fait à savoir quelle jeune fille dans le village est vierge. Il implique d'enquêter sur l'intimité des villageoises. La servante se voit chargée de la commission au cours d'une scène comique :

Dès que le prêtre fut parti, la maîtresse appela sa servante et lui dit :

— Tiens, Françoise, voici les filles que me propose M. le curé pour le prix de vertu ; tâche de savoir ce qu'on pense d'elles dans le pays.

Et Françoise se mit en campagne. Elle recueillit tous les potins, toutes les histoires, tous les propos, tous les soupçons. Pour ne rien oublier, elle écrivait cela avec la dépense, sur son livre de cuisine et le remettait chaque matin à M^{me} Husson, qui pouvait lire, après avoir ajusté ses lunettes sur son nez mince :

Pain quatre sous.

Lait deux sous.

Beurre huit sous.

Malvina Levesque s'a dérangé l'an dernier avec Mathurin Poilu.

Un gigot vingt-cinq sous.

Sel un sou.

Rosalie Vatinel qu'a été rencontrée dans le bois Riboudet avec Césaire Piénoir par M^{me} Onésime repasseuse, le vingt juillet à la brune.

Radis un sou.

Vinaigre deux sous.

Sel d'oseille deux sous.

Joséphine Durdent qu'on ne croit pas qu'al a fauté nonobstant qu'al est en correspondance avec le fil Oportun qu'est en service à Rouen et qui lui a envoyé un bonet en cado par la diligence.

Pas une ne sortit intacte de cette enquête scrupuleuse. Françoise interrogeait tout le monde, les voisins, les fournisseurs, l'instituteur, les sœurs de l'école et recueillait les moindres bruits.⁴⁸

⁴⁸ Maupassant, « Le Rosier de Madame Husson », dans *Le Rosier de Madame Husson*, *op. cit.*, p. 40-41.

L'enquête dont Madame Husson charge Françoise ressemble à un véritable reportage, qui infirme une à une les recommandations du curé. L'inscription des notes sur la réputation des villageoises dans le livre de cuisine crée un décalage ironique et assimile les comptes moraux au décompte de la monnaie et des menues courses quotidiennes. Elle met discrètement en question le rôle de la bourgeoisie dans le colportage des ragots : Françoise rapporte à Mme Husson le moindre bruit du village, comme ses comptes. Ce commérage, commandité d'en haut, relève de l'usage comique du stéréotype de la femme bavarde et cancanière, mais favorise la critique de ces prix de vertu attribués par les dames patronnesses : ceux-ci ne semblent plus qu'un vernis de respectabilité apposé sur une rumeur favorable, une version glorifiante de la rumeur populaire. Madame Husson puise dans les notes de Françoise ses réprobations, de même qu'elle écoute sa suggestion d'Isidore comme rosier. Le regard bonhomme du romancier ne porte pas une critique aigre contre la dame d'œuvres, mais relativise par dérision la vertu célébrée, en dévoilant les moyens expéditifs de l'enquête et le rôle de la servante.

Rapporter dans le foyer les nouvelles de l'extérieur compte bien au nombre des tâches de la servante tout particulièrement à la campagne. Dans *Le Docteur Pascal*, Martine ne prend jamais part aux tournées de visites médicales de son maître et de Clotilde. C'est elle en revanche qui, se rendant au marché, rapporte les nouvelles des patients avec les courses du ménage :

Un soir, au dîner, Martine lui apprit que Sarteur, l'ouvrier chapelier, l'ancien pensionnaire de l'Asile des Tulettes, venait de se pendre. Toute la soirée, il songea à ce cas étrange, à cet homme qu'il croyait avoir sauvé de la folie homicide, par sa médication des piqûres hypodermiques, et qui, évidemment, repris d'un accès, avait eu assez de lucidité encore pour s'étrangler, au lieu de sauter à la gorge d'un passant.⁴⁹

Martine rapporte l'observation des symptômes, dont Pascal tire le diagnostic et les conclusions scientifiques. Le rapport de Martine ressemble à une tâche subalterne et pratique, celui de Pascal a la noblesse de la production intellectuelle. Les paroles de Martine ne partagent pas l'autorité du maître et sont sujettes à caution puisqu'elles ne procurent qu'un écho de la rue : « Souriante, Clotilde songeait aux commérages dont lui avait parlé Martine, à ce père Boutin qu'on accusait le docteur d'avoir tué. »⁵⁰ Le sourire de Clotilde, comme le terme de « commérages », discréditent ce rapport et en soulignent le caractère pré-scientifique.

Hors de cette fonction dans le travail de Pascal, le rapport de la chronique du pays sert également la construction dramatique du roman, notamment en apportant dans la Souleïade des informations qui constituent pour les personnages des événements :

⁴⁹ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 360.

⁵⁰ *Ibid.*, chapitre II, p. 105.

Martine dit, en servant le déjeuner :

— Tout à l'heure, comme je traversais la place de la Sous-Préfecture, j'ai vu entrer chez madame Félicité un étranger que j'ai bien cru reconnaître... Oui, ce serait votre frère, mademoiselle, que je n'en serais pas surprise.

Du coup, Pascal et Clotilde se parlèrent.

— Ton frère ! est-ce que grand'mère l'attendait ?

— Non, je ne crois pas... Voici plus de six mois qu'elle l'attend. Je sais qu'elle lui a de nouveau écrit, il y a huit jours.

Et ils questionnèrent Martine.

— Dame ! monsieur, je ne peux pas dire, car, depuis quatre ans que j'ai vu monsieur Maxime, lorsqu'il est resté deux heures chez nous, en se rendant en Italie, il a peut-être bien changé... J'ai cru tout de même reconnaître son dos.⁵¹

Martine apporte une observation, que Clotilde et Pascal tentent d'interpréter et de changer en information, parce qu'ils détiennent davantage d'éléments. Les paroles de Martine offrent ainsi au narrateur l'occasion d'introduire le personnage de Maxime et de rappeler son parcours.

L'observation se prête éventuellement à une interprétation divergente entre les maîtres et Martine, comme lorsque la servante rapporte la faillite du notaire :

Elle ne put parler tout de suite, tellement le souffle lui manquait.

— Ah ! mon Dieu ! ah ! mon Dieu... M. Grandguillot est parti !

Pascal ne comprit pas d'abord.

— Eh bien ! ma fille, rien ne presse, vous y retournerez un autre jour.

— Mais non ! mais non ! il est parti, entendez-vous, parti tout à fait...

Et, comme dans la rupture d'une écluse, les mots jaillirent, sa violente émotion se vida.

— J'arrive dans la rue, je vois de loin du monde devant la porte... Le petit froid me prend, je sens qu'il est arrivé un malheur. Et la porte fermée, pas une persienne ouverte, une maison de mort... ouverte, une maison de mort... Tout de suite, le monde m'a dit qu'il avait filé, qu'il ne laissait pas un sou, que c'était la ruine pour les familles.

Elle posa le reçu sur la table de pierre.

— Tenez ! le voilà, votre papier ! C'est fini, nous n'avons plus un sou, nous allons mourir de faim !⁵²

Le rapport de Martine montre à quel point la construction de la rumeur dans la rue est un travail collectif et anonyme, auquel sa grossièreté d'esprit et son penchant superstitieux se prêtent plus volontiers que le scepticisme scientifique de Pascal, peu inquiet de ses économies au demeurant. Or le récit informatif et ému de Martine, qui apporte l'information à la manière d'un messager de théâtre, se change aussitôt en commérage :

— Eh ! monsieur, c'est ce qui fait mon chagrin, parce que, voyez-vous, ça me rend un peu responsable... Moi, voilà des semaines que j'entends circuler des histoires... Vous autres, naturellement, vous n'entendez rien, vous ne savez pas si vous vivez...

⁵¹ *Ibid.*, chapitre III, p. 111.

⁵² *Ibid.*, chapitre X, p. 289.

Pascal et Clotilde eurent un sourire, car c'était bien vrai qu'ils s'aimaient hors du monde, si loin, si haut, que pas un des bruits ordinaires de l'existence ne leur parvenait.

— Seulement, comme elles étaient très vilaines, ces histoires, je n'ai pas voulu vous en tourmenter, j'ai cru qu'on mentait.

Elle finit par raconter que, si les uns accusaient simplement M. Grandguillot d'avoir joué à la Bourse, d'autres affirmaient qu'il avait des femmes, à Marseille. Enfin, des orgies, des passions abominables. Et elle se remit à sangloter.⁵³

Martine remarque son rôle de valve dans la réception et la diffusion des informations : comme Pascal et Clotilde sont devenus de mauvais auditeurs, c'est Martine qui connaît la chronique du pays et il lui revient de sélectionner l'information digne d'être transmise à ses maîtres. Or elle instille une réprobation morale à l'égard des rumeurs, d'autant que celles-ci se teintent d'une amplification toute provençale. Les histoires des rues marquent leur caractère peu rigoureux, qui s'oppose à la valeur cardinale de la Souleïade, la science, qu'entretient l'intimité imperturbable et sourde du couple incestueux.

La fonction de renseignement qu'assure Martine joue également en sens inverse : Martine propage l'intimité de Pascal hors du foyer. À l'agonie, celui-ci lui demande de circuler pour lui :

« À présent que me voilà couché, et que je respire un peu mieux, tu vas me faire le plaisir de courir chez le docteur Ramond... Tu le réveilleras, tu le ramèneras avec toi. »

Elle partait, lorsqu'il fut saisi d'une crainte.

« Et surtout, je te défends d'aller avertir ma mère. »

Embarrassée, suppliante, elle revint vers lui.

« Oh ! monsieur, M^{me} Félicité qui m'a tant fait lui promettre... »

Mais il fut inflexible. Toute sa vie, il s'était montré déférent pour sa mère, et il croyait avoir acquis le droit de se protéger contre elle, au moment de sa mort. Il refusait de la voir. La servante dut lui jurer d'être muette. Alors, seulement, il retrouva un sourire.

« Va vite... Oh ! tu me reverras, ce n'est pas pour maintenant. »⁵⁴

La circulation de Martine hors de la Souleïade répond à des impératifs pratiques, mais inclut également une menace de propagation de l'intimité hors des limites du foyer et hors du contrôle du maître. L'extérieur, lieu du complot avec Félicité, risque de gagner l'intérieur de la maison, et n'y manquera d'ailleurs pas puisque Martine finit par avertir Félicité de la mort de Pascal et lui ouvre la maison et l'armoire.

⁵³ *Ibid.*, chapitre X, p. 290.

⁵⁴ *Ibid.*, chapitre XII, p. 371.

3- Une gazette menaçante

La circulation de la servante en ville, et sa fonction de parler pour glaner des informations comme elle fait les courses, contribuent à construire le personnage comme un danger pour le foyer à nouveaux frais : cette parole qui échappe au contrôle des maîtres se fait l'image d'une dilution de la famille, d'une corruption de son intimité, qui s'exprime par des comparaisons variées.

Si Martine rapporte ainsi des informations glanées à Plassans sous le toit de son maître Pascal, elle cherche également, dans le foyer, à accéder à ce qui se dérobe à sa vue. Elle partage ainsi avec la soubrette de comédie une tendance à espionner ses maîtres, présentée de façon plus menaçante que comique. Dès le premier chapitre, Martine espionne ainsi Pascal sur les instances de Félicité et tente de percer le secret des dossiers qu'il lui cache et qu'il retranche dans sa chambre : « Martine, sans une parole, était allée se planter à la porte de la chambre, l'oreille au guet, écoutant le pilon (...). »⁵⁵ Martine agit pour le compte de Félicité, l'obéissance à l'aïeule valant insubordination à son maître : ce conflit de double loyauté fait de son accès à l'intimité du foyer une menace. Félicité en use d'ailleurs sans détour :

Ce jour-là, en arrivant à la Souleiade, la vieille madame Rougon aperçut Martine dans le potager, en train de planter des poireaux ; et, profitant de la circonstance, elle se dirigea vers la servante, pour causer et tirer d'elle des renseignements, avant d'entrer dans la maison.⁵⁶

La servante se montre ici, au plan de l'information, à l'interface entre la maison et l'extérieur, entre l'intime et l'extime, et entre le familier et l'ennemi : détentrice des renseignements mais muette, travaillant dans le potager c'est-à-dire hors les murs mais dans l'enceinte du domaine, elle est abordée par Félicité comme l'avant-poste de la Souleiade. La vieille mère de Pascal s'approche d'abord d'elle pour la faire parler avant de pénétrer les murs de la maison pour y observer directement la vie de famille. La servante se présente à la fois comme la première étape de la conquête par Félicité de la Souleiade et comme auxiliaire de son intrusion.

Le thème de l'espionnage du foyer pour le compte de Félicité revient au septième chapitre et prépare la trahison finale de Martine. Dans le treizième chapitre, elle se fait le bras armé de Félicité pour détruire le travail de Pascal. Or cette assistance de Martine prend une double forme : d'abord, Martine révèle à Félicité les secrets confiés par Pascal sur son lit de mort au docteur Ramond, les instructions qu'il lui a confiées sur son travail et la cachette de la clé de son secrétaire ; puis elle l'aide à ouvrir l'armoire, dont elle connaît les rouages. Le travail de

⁵⁵ *Ibid.*, chapitre I, p. 73.

⁵⁶ *Ibid.*, chapitre VII, p. 210-211.

Martine mêle intimement l'indiscrétion, c'est-à-dire le partage de l'information, et les tâches physiques. Même lorsque Félicité force physiquement l'armoire, Martine ne l'aide qu'en partageant avec elle sa connaissance intime des moindres recoins du foyer :

— Dites donc, Martine, il y a un crochet qui retient le premier battant ?
— Oui, madame, il s'accroche dans un piton, en dessus de la planche du milieu... Tenez ! il se trouve à la hauteur de cette moulure, à peu près.⁵⁷

Partageant l'information sur la structure de l'armoire, Martine y donne accès. Le geste se montre comme une synecdoque de la manière dont Félicité force l'intimité de la Souleïade, en s'appuyant sur la connaissance intime qu'a Martine de ses huis et accès, alors que toutes deux en ignorent le contenu et s'en défient.

Les ragots entendus et colportés par Martine prennent néanmoins un sens singulier au deuxième chapitre, où ils dévoilent comme malgré eux le contenu de l'armoire et de la famille Rougon-Macquart. Au cours d'une tournée médicale où elle accompagne Pascal, Clotilde se repose devant le vieux moulin à vapeur de Plassans et sourit des commérages de la servante⁵⁸ :

Et l'histoire lui revenait, des détails donnés par Martine, des allusions faites par le docteur lui-même, toute une aventure amoureuse et tragique de son cousin, Serge Mouret, alors curé des Artaud, avec une adorable fille, sauvage et passionnée, qui habitait le Paradou.⁵⁹

Dans l'ensemble des récits rapportés par Martine, celui-ci prend une valeur singulière. Les « détails donnés par Martine » ne précèdent pas mais corroborent les « allusions faites par le docteur lui-même » : le récit féminin illégitime n'a pas la discrétion médicale de celui du scientifique, mais ne le contredit pas. Ce récit désigne de façon sommaire une histoire exacte, celle de Serge Mouret, que raconte le cinquième roman du cycle, *La Faute de l'abbé Mouret*. Les deux locuteurs que sont Martine et Pascal en paraphrasent un troisième, Zola, au sein même du récit. Le commérage, par cet ancrage extra-textuel, est ratifié, avéré : le bruit colporté par Martine ne s'égare pas. Et Martine a donc en un sens accès, par son propre type de parole et d'élaboration collective des histoires, non pas sans doute au contenu de l'armoire dans sa valeur scientifique, mais du moins aux histoires sur lesquelles s'appuient les documents comme contenu anecdotique et romanesque. Enfin, en mettant en scène son propre roman comme objet de commérages, Zola propose un devenir légendaire, oral et populaire à son œuvre, mais s'inspire également des scandales causés par la publication en feuilleton dans la presse de ses romans depuis *L'Assommoir*, en 1876. Martine incarne cette rumeur, à mi-chemin entre la lectrice et

⁵⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 400.

⁵⁸ Voir supra.

⁵⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 106.

l'auditrice qui colporte les nouvelles comme les fictions et en qui se confondent la rubrique des échos et celle du feuilleton.

L'image de la gazette se dessine moins nettement dans *Pot-Bouille*, où le bavardage des bonnes recourt davantage à la métaphore de l'infiltration diffuse. Au chapitre XI, Octave qui vient d'assister à l'agonie du vieux Vabre, découvre le lendemain chez les Pichon qu'ils sont informés de l'événement :

Le jeune homme, sans répondre, leur demanda d'où ils tenaient la nouvelle. Marie l'avait remontée de chez la boulangère ; d'ailleurs, ça filtrait d'étage en étage, et jusqu'au bout de la rue, par les bonnes.⁶⁰

Alors que « la nouvelle » relève du vocabulaire usuel de la presse et renforce l'image de l'immeuble comme un microcosme doté de ses propres événements publics et privés, la suite du texte s'appuie sur une image ambivalente. « Ça filtrait » désigne le colportage de l'intimité des Vabre comme une infiltration d'eau et convoque une métaphore insalubre particulièrement menaçante pour un immeuble bourgeois aux dehors clinquants et qui se prévaut d'une hygiène moderne. L'intimité prend la forme attendue d'une étanchéité et l'indiscrétion, comme l'eau, d'une force corruptrice. Or l'agent de cette corruption n'est autre que l'ensemble des bonnes, désigné collectivement comme un unique sujet de paroles.

C'est d'ailleurs de cette manière que le perçoivent les autres personnages du roman, comme Marie Pichon, qui interroge Octave pour en savoir plus :

Et, heureuse d'en pouvoir parler à l'aise, satisfaisant son goût, elle accabla le jeune homme de questions : l'avait-il vu ? était-il beaucoup changé ? devait-elle croire ce qu'on racontait, un abominable accident, pendant la mise en bière ? quant à la famille, ne décousait-elle pas les matelas, pour fouiner partout ? Tant d'histoires circulaient, dans une maison comme la leur, où galopait une débandade de bonnes !⁶¹

Le discours indirect libre mêle deux points de vue. D'une part, il met en évidence la manière dont Marie Pichon considère les bonnes comme un vecteur mécanique de propagation des « histoires », sans les distinguer individuellement. Les bonnes forment une « débandade », un ensemble désordonné et insubordonné dont la parole ne peut être contenue. D'autre part, un second discours se laisse entendre par l'inclusion de ce discours distancié de Marie Pichon au sein de son propre interrogatoire : la jeune femme déplore la circulation des commérages par les bonnes au moment même où elle interroge le témoin qu'est Octave pour se délecter des détails qu'il pourrait lui apporter. L'ironie de Zola s'apparente à celle de Maupassant dans « Le

⁶⁰ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 239.

⁶¹ *Ibid.*, p. 250-251.

Rosier de Madame Husson » : elle désigne la petite bourgeoise qu'est Marie Pichon comme prompte à reconduire le stéréotype de la servante cancanière alors même qu'elle-même s'adonne au vice qu'elle déplore.

Le Journal d'une femme de chambre introduit une nuance critique dans cette évidence de la propagation des nouvelles parmi les femmes du peuple. Rose, la servante et maîtresse du voisin, informe Célestine des détails de l'intimité des Lanlaire :

— Ah ! vous en trouverez du changement ici, bien sûr... D'abord, ma petite, au Prieuré, on ne garde pas une seule femme de chambre... c'est réglé... Quand ce n'est pas Madame qui les renvoie, c'est Monsieur qui les engrosse... Un homme terrible, M. Lanlaire... Les jolies, les laides, les jeunes, les vieilles... et, à chaque coup, un enfant !... Ah ! on la connaît, la maison, allez...⁶²

La parole, portée par le personnage discrédité de Rose, moins sagace que Célestine, exhibe la médiocrité du personnage. Célestine la déplore et ne partage pas l'intérêt d'une Martine ou des bonnes de la rue de Choiseul pour ce type de renseignements :

Tout ce que la mercière m'a raconté, M^{lle} Rose me le raconte à nouveau, avec des variantes plus pénibles. Si violent est le besoin qu'a cette femme de bavarder, qu'elle finit par oublier sa souffrance. La méchanceté a raison de son asthme... Et le débinage de la maison va son train, mêlé aux affaires intimes du pays. Bien que je sache déjà tout cela, les histoires de Rose sont si noires et si désespérantes ses paroles, que me revoilà toute triste.⁶³

Le texte fait droit au stéréotype misogyne des femmes cancanières qui se rassemblent pour échanger des bruits infondés. Le malaise de Célestine face à ces racontars la place au-dessus de ses semblables et accrédite ses compétences de narratrice lucide aussi bien sur ses maîtres que sur ses semblables. Une étiologie du commérage populaire se glisse néanmoins dans son compte-rendu, puisque le bavardage de Rose est perçu par la diariste comme un analgésique, une complaisance qui soulage la locutrice et accable son interlocutrice. La critique se retourne également contre le roman : les bruits colportés par Rose se confirment par la suite, à la manière d'une prophétie, et M. Lanlaire causera bien l'embarras de la cuisinière Marianne. Ces frasques sont dûment consignées par Célestine. Et tout l'objet du *Journal d'une femme de chambre* ne serait-il pas « le débinage de la maison » ? L'indiscrétion de la femme de ménage a changé de valeur de façon spectaculaire au cours de l'Affaire Dreyfus, dont le point de départ est le bordereau trouvé par Marie Bastian, femme de ménage à l'ambassade d'Allemagne et espionne française.

⁶² Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre III, p. 86-87.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

La question de l'espionnage et de l'indiscrétion des domestiques a gagné le lustre du patriotisme. Le problème devient non plus de dévoiler, mais de dévoiler pour une fin légitime.

« Là-dessus, les histoires, les potins recommencent... C'est un flot ininterrompu d'ordures vomies par ces tristes bouches, comme d'un égout... »⁶⁴ La métaphore du journal a disparu, la réprobation du potin demeure. L'image des ordures et de l'égout assimile néanmoins le commérage à cette fonction d'évacuation collective de l'ordure qui définit les domestiques et dont elles se défendent. Le reproche adressé à ces locutrices vulgaires semble donc moins d'être des récitantes que de réitérer sempiternellement les mêmes histoires. Célestine, elle, raconte également les dessous peu reluisants des foyers qu'elle a connus, mais la variété de ses histoires, sa sagacité et la précision de ses observations lui accordent une légitimité dont les autres sont dépourvues. La question de la légitimité de la parole se déplace du statut de la locutrice à la qualité de son récit.

La servante, espionne et gazette, récitante de l'intimité et irrespectueuse de la frontière du foyer offre ainsi une double ressource au roman : elle diffuse l'événement au-delà des portes qui le contiennent vraisemblablement ; et elle se montre également comme un stéréotype embrassé par la bourgeoisie mais dont le roman s'attache à montrer l'artificialité. Comme pour la saleté morale et physique, la réprobation bourgeoise qui pèse sur les commérages les assigne aux servantes, chargées d'en fournir les fruits le plus discrètement possible aux maîtres. Les nouvelles se colportent en outre collectivement, à la manière du journal, publication collective et volatile par excellence. Elles renforcent l'appréhension des bonnes comme un ensemble solidaire, donc éventuellement dangereux.

C/ Circulation hors la ville

Le périmètre de circulation des servantes s'étend éventuellement au-delà des limites de la ville. En racontant leur itinéraire, le roman dévoile une conception non seulement des rapports de classe, qui n'autorisent les femmes à voyager seules qu'à condition qu'elles soient issues des classes populaires, mais également une conception du territoire

La préface de *Geneviève* montre ainsi Lamartine, l'homme d'État et le bienfaiteur du peuple, en visite à Marseille, « cette Smyrne de la France ».⁶⁵ La description du pays, du port, de la *bastide* qu'il occupe, relèvent du récit de voyage autant que du rapport de haut fonctionnaire.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁵ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, préface, chapitre II, p. 5.

Reine Garde, l'ancienne servante devenue couturière, vient lui rendre visite depuis Aix-en-Provence, par admiration :

— Il y a huit jours que je lus dans le journal de Marseille des vers superbes de M. Joseph Autran adressés à M. de Lamartine. Ces vers m'inspirèrent le désir passionné de voir la personne qui avait inspiré de si belles choses au poète de notre province. Je demandai s'il était bien vrai que vous fussiez en ce moment à Marseille ; on me dit que vous y étiez en effet. Je n'eus plus de cesse ni de repos que je n'eusse accompli mon désir. Je suis venue sans penser seulement que je n'avais ni une robe neuve, ni une coiffure décente, ni rien du costume qu'il m'aurait fallu pour me présenter chez des personnes d'une condition au-dessus de la mienne ; et maintenant que me voilà, je ne sais plus que dire, et je reste là devant vous comme une aventurière qui vient pour duper d'honnêtes gens. Je ne suis pas cela, cependant, Monsieur, soyez-en bien sûr, et la preuve, c'est qu'à présent que je vous ai vu et que vous m'avez reçue avec tant de politesse et de prévenance, je m'en vais contente sans rien vouloir de plus de vous que votre réception.⁶⁶

Le goût de la poésie et l'éloge de Lamartine suscitent le voyage de Reine Garde. Celle-ci déroge à une règle qui exigerait une certaine tenue pour accomplir ce voyage ; mais simultanément, cette circulation ne lui est permise que par sa condition de travailleuse, qui l'autorise à se déplacer seule. Lamartine, en creux, apparaît en grand homme, en tribun, qui circule dans le pays pour s'informer mais devient à Marseille un point fixe d'attraction. Le voyage de Reine Garde n'a pas d'autre but que de le rencontrer, d'être en sa présence.

Ce pèlerinage vers le grand homme trouve un écho dans le pénible itinéraire de Geneviève, personnage du roman qui suit. La route de Geneviève forme un véritable périple entre l'Isère et le Rhône, de Voiron à Grenoble puis à Lyon et Tarare avant de revenir à Voiron :

J'achetai du pain ; je demandai ma route aux passants et je m'acheminai lentement, par les villages, vers Crémieux, Bourgoing, la Tour-du-Pin. Partout, j'offris mes services, et partout je fus refusée. Je vécus environ quinze jours sur les grands chemins, vendant tous mes pauvres effets un par un pour payer mon lit et mon pain dans les auberges des faubourgs ou des paroisses ; mais c'était la morte saison : il n'y avait ni cocons à soigner, ni foin à faner, ni soie à dévider, ni blé à sarcler pour une pauvre fille comme moi dans la contrée. J'avais beau rôder de porte en porte, autour du pays de mon père, on disait : « Nous n'avons pas d'ouvrage ; » ou bien : « Cette fille n'a pas de papiers ; » ou bien : « Elle a l'air maladif, elle nous resterait sur les bras ; ne la prenons pas, nous avons bien assez de nos enfants et de nos vieux. »⁶⁷

Poussée sur les routes par la nécessité d'échapper à une réputation injuste, Geneviève expie un crime qu'elle n'a pas commis. Le récit de ce vagabondage forcé souligne ses mérites, mais trouve sa récompense à son terme : Geneviève est finalement recueillie par Cyprien, son ancien fiancé

⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XI, p. 16-17.

⁶⁷ *Ibid.*, chapitre XCIV, p. 258-259.

qui devient son maître. La route prend donc également la forme d'un pèlerinage vers l'homme idéalisé par le récit et marqué par les épreuves illustrant son mérite.

La route de Geneviève éclaire un second aspect qui se manifeste au-delà du roman idéaliste et de l'autoportrait flatteur de Lamartine. La condition de servante est en effet sentie en tant que telle comme une condition itinérante voire vagabonde. Ce sentiment a des causes historiques, les cadettes pauvres des campagnes qui viennent en ville gagner leur vie y fournissant une part importante des employées de maison.⁶⁸ Les romans recueillent durablement cette identification de la servante à une immigrée de l'intérieur voire une vagabonde, soit pour s'en défier, soit pour la déplorer. Cinquante ans après *Geneviève*, le *Journal d'une femme de chambre* s'ouvre ainsi sur une plainte :

Aujourd'hui, 14 septembre, à trois heures de l'après-midi, par un temps doux, gris et pluvieux, 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. Ah ! je puis me vanter que j'en ai vu des intérieurs et des visages, et de sales âmes... Et ça n'est pas fini... À la façon, vraiment extraordinaire, vertigineuse, dont j'ai roulé, ici et là, successivement, de maisons en bureaux et de bureaux en maisons, du Bois de Boulogne à la Bastille, de l'Observatoire à Montmartre, des Ternes aux Gobelins, partout, sans pouvoir jamais me fixer nulle part, faut-il que les maîtres soient difficiles à servir maintenant !... C'est à ne pas croire.⁶⁹

Cet incipit capte l'attention par une promesse de variété du récit, qui contribue à l'intérêt du personnage principal, tout en retournant le stéréotype de la difficulté à trouver de bons domestiques en difficulté à trouver de bons maîtres. Il ouvre également le roman au moment où Célestine, née en Bretagne, a circulé dans tout Paris et entre dans une nouvelle place en Normandie. Le récit la suit jusqu'à son installation à Cherbourg, les aventures parisiennes occupant l'espace du roman. La construction du texte joue donc de l'identification de la mobilité des femmes au vagabondage voire à la prostitution ; la circulation dans et hors la ville devient l'image du rapport fluctuant du personnage à la norme et à la moralité dans un âge haussmannien qui tend à confondre la fixité et la respectabilité. L'hybridation sociale de la servante prend ainsi pour image son itinéraire de place en place voire de ville en ville.

La transgression des limites de la ville propose ainsi une image de mobilité morale. Si dans « Le Bonheur dans le crime » Hauteclair Stassin ne revêt que temporairement le masque de la servante Eulalie, son amour du scandale ne lui accorde pas moins cette liberté de circulation

⁶⁸ Voir introduction historique.

⁶⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre I, p. 33.

qui relève des prérogatives de la servante. La nouvelle construit ainsi une succession de centres et de périphéries qui dérobent le mystère de la jeune femme à son entourage.

C'est à Paris, au Jardin des Plantes, que le narrateur et le docteur Torty rencontrent, dans le récit-cadre, le couple criminel : « nous étions arrêtés, à regarder la fameuse panthère noire, qui est morte, l'hiver d'après, comme une jeune fille, de la poitrine. »⁷⁰ Le narrateur ajoute : « Et elle était si supérieure, que c'en était presque humiliant ! »⁷¹ Cette panthère, centre de tous les regards dans la rotonde des fauves, est défiée par Hauteclair de Savigny :

Aussi, défaisant sans mot dire les douze boutons du gant violet qui moulait son magnifique avant-bras, elle ôta ce gant, et, passant audacieusement sa main entre les barreaux de la cage, elle en fouetta le museau court de la panthère, qui ne fit qu'un mouvement... mais quel mouvement !... et d'un coup de dents, rapide comme l'éclair !... Un cri partit du groupe où nous étions. Nous avons cru le poignet emporté : ce n'était que le gant.⁷²

La relecture ne peut manquer de relever les ressemblances de ce défi et du crime que raconte par la suite le docteur Torty : la panthère partage la délicatesse, la pureté de race de Delphine de Cantor, et meurt moins d'un an après avoir croisé le regard et dévoré le gant de Hauteclair. Comme Delphine de Cantor, elle vit dans une cage autour de laquelle circule une foule. Le couple, l'ayant humiliée, s'éloigne « indifférent aux murmures et aux exclamations du groupe populaire », comme il l'était du scandale causé par la mésalliance du comte avec la femme de chambre. Hauteclair présente donc dans le récit-cadre une image du crime commis dans le récit enchâssé, la cage de la panthère figurant le château de Delphine, c'est-à-dire un lieu clos, à la fois retranché et offert à la vue des passants.

Dans le récit de Torty, Hauteclair, pratiquant l'escrime au cœur de la ville de V..., en incarne le fleuron. Sa disparition subite dénature la ville :

Enfin, on perdait, en perdant Mlle Stassin, qui n'était plus alors que *cette Stassin*, une salle d'armes célèbre à la ronde, qui était la distinction, l'ornement et l'honneur de la ville, sa cocarde sur l'oreille, son drapeau au clocher. Ah ! c'était dur, que toutes ces pertes.⁷³

Hauteclair se confond par continuité métonymique avec un lieu, la salle d'arme, identifié comme le centre sinon géographique du moins symbolique de la ville. Elle est le point de convergence de tous les regards et de tous les fleurets et semble l'allégorie de la virilité de la V..., au point que sa disparition subite s'exprime dans les termes de la castration :

⁷⁰ Barbey d'Aureville, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 114.

⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

⁷² *Ibid.*, p. 117-188.

⁷³ *Ibid.*, p. 133.

Après que le rayon se fut éteint, c'est-à-dire, en d'autres termes, après la disparition de cette fameuse Hauteclaire, la ville de V... tomba dans la langueur de vie et la pâleur de toutes les petites villes qui n'ont pas un centre d'activité dans lequel les passions et les goûts convergent.⁷⁴

Le mot « convergent », qui joue de l'androgynie de Hauteclaire, signifie également son pouvoir d'attraction centripète et le dérèglement de la ville, de son « rayon », à sa disparition. Or Hauteclaire n'a disparu que pour mieux se cacher à la lisière de la ville, dans le château du comte de Savigny.

Elle reconquiert par le mariage la position centrale vers laquelle convergent les regards, quitte à déplacer ce centre à Paris, dans l'espace simultanément central et exotique qu'est le Jardin des Plantes. Le docteur Torty rapporte le succès de cette conquête en concluant son récit sur ce magnétisme centripète des regards vers Hauteclaire :

Les routes des environs de V... revoient Hauteclaire à cheval, comme du temps du vieux La Pointe-au-corps ; mais c'est le comte de Savigny qui est avec elle, et les femmes du pays, qui, comme autrefois, passent en voiture, la dévisagent plus encore peut-être que quand elle était la grande et mystérieuse jeune fille au voile bleu sombre, et qu'on ne voyait pas. Maintenant, elle lève son voile, et leur montre hardiment le visage de servante qui a su se faire épouser, et elles rentrent indignées, mais rêveuses...⁷⁵

Hauteclaire demeure le centre de tous les regards, y compris hors de V..., alors que le vêtement d'Eulalie la dérobaient entièrement à l'attention. À la fixité de la salle d'armes où convergeaient les regards masculins succède la mobilité de la course à cheval, objet des regards féminins, et au visage voilé le visage nu, qui révèle son crime. Il semble bien que le centre des regards soit en fait le crime, qui désigne moins le meurtre de la première comtesse que la mésalliance dans le remariage du comte, puisque le docteur Torty ajoute immédiatement :

Le comte et la comtesse de Savigny ne voyagent point ; ils viennent quelquefois à Paris, mais ils n'y restent que quelques jours. Leur vie se concentre donc tout entière dans ce château de Savigny, qui fut le théâtre d'un crime dont ils ont peut-être perdu le souvenir, dans l'abîme sans fond de leurs cœurs...⁷⁶

L'itinéraire centripète des amants criminels se clôt sur la concentration autour d'un crime à la fois passé, oublié et central dans la construction de la nouvelle.

Hauteclaire jeune maîtresse d'armes, Eulalie la femme de chambre et Hauteclaire comtesse de Savigny dessinent trois visages de la même femme, vers lesquels convergent d'abord les regards masculins, puis celui du docteur Torty et enfin les regards féminins. Ces

⁷⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁶ *Idem.*

convergences donnent chaque fois lieu à une rumeur, un scandale, ou un bruit qui environne le couple. Le rapport à la ville qu'incarne Hauteclaira ressemble au rapport à la ville d'Ancien Régime tel que l'idéalise la vision aristocratique de Barbey d'Aurevilly : la ville se dessine comme l'espace d'une foule populaire ou bourgeoise, tandis que le véritable honneur aristocratique se révèle dans l'espace clos du château-cage, hors les murs.

Le rapport haussmannien à la ville et la spatialisation des rapports de classe qu'elle implique peinent à s'ancrer dans les sensibilités contemporaines, ce dont rend bien compte *Notre Cœur*. Maupassant réinvestit la question de la virilité de la ville, interrogée par ses prédécesseurs aristocrates. Chez Barbey d'Aurevilly, Hauteclaira personnifiait la virilité de la ville de V.... Chez les Goncourt, la virilité statique et centrale de Mademoiselle de Varandeuil s'opposait à la mobilité hystérique de Germinie. Dans *Notre Cœur*, le centre-ville est le royaume de Michèle de Burne, dont le nom exprime une virilité à laquelle Fontainebleau apporte un contrepoint féminin. Le personnage, dès les premières pages, est présenté comme « une des femmes les plus intéressantes du nouveau Paris. »⁷⁷ L'amour d'André Mariolle et Michèle de Burne s'ancre dans un rapport à la ville et en particulier dans une circulation entre le centre qu'est Paris et sa périphérie. Déclaré par Mariolle à Paris, il s'épanouit chez Michèle au Mont-Saint-Michel. Le retour à Paris marque les premières difficultés de Mariolle : « Il fut surpris, ayant le confus pressentiment que quelque chose apparu en elle, là-bas, n'y était plus. »⁷⁸ Les deux amants louent alors une villa à Auteuil, où Mariolle se désespère peu à peu en constatant le désamour de sa maîtresse. Quartier neuf annexé à Paris à la fin des travaux d'Hausmann, Auteuil constitue une lisière, une demi-teinte, le lieu où l'amour pourrait se vivre librement mais où il se dégrade également.

L'ancrage dans une géographie centrée autour de Paris se double d'un rapport de domination entre les deux amants. Michèle de Burne exige d'André Mariolle un amour qui s'exprime dans les termes de la servitude : « Elle avait besoin de lui maintenant, besoin de sa présence, besoin de son regard, besoin de son asservissement, besoin de cette domesticité d'amour. »⁷⁹ L'amour néfaste confine à la réification de l'homme : « elle le traînait derrière elle avec une satisfaction de conquérante, ne pouvait plus se passer de lui ou plutôt de l'esclavage auquel il était réduit. »⁸⁰ Pour quitter cette position servile, Mariolle se décide à quitter Michèle de Burne donc à quitter Paris. Les deux séparations se mêlent dans sa lettre de rupture : « Adieu, madame. Vous rappelez-vous ma première lettre ? Je vous disais adieu aussi ; mais je ne suis pas

⁷⁷ Maupassant, *Notre cœur*, *op. cit.*, première partie, chapitre I, p. 73.

⁷⁸ *Ibid.*, deuxième partie, chapitre II, p. 146.

⁷⁹ *Ibid.*, première partie, chapitre III, p. 112.

⁸⁰ *Idem.*

parti. Comme j'ai eu tort ! J'aurai quitté Paris quand vous recevrez celle-ci. »⁸¹ Quitter Paris et quitter sa maîtresse se confondent pour le protagoniste.

La troisième partie du roman apporte un contrepoint à la virilité de Paris et de la femme, maîtresse, à double titre, de cet amant dont elle a fait son domestique. La fuite à Fontainebleau s'exprime dans ses détails pratiques, par la gare de Lyon. Là-bas, Mariolle trouve l'exotisme bucolique auquel il aspirait :

Les deux servantes parlaient en préparant le dîner, et leurs voix paysannes montaient sourdement par l'escalier, tandis que par la fenêtre, entraient des meuglements de vache, des aboiements de chien, des appels d'homme ramenant des bêtes ou causant avec un camarade à travers la rivière.⁸²

La périphérie géographique correspond à une périphérie sociale idéalisée par le personnage. Mariolle rencontre alors la jeune Élisabeth, femme simple avec laquelle il vit un amour simple dans une nature accueillante et presque vierge. Ce deuxième amour périphérique répond point par point à celui qu'il a vécu à Paris : Fontainebleau s'oppose à Paris comme Élisabeth à Michèle. Le renversement joue également sur la domination entre hommes et femmes, puisque l'amant ne subit plus la soumission du domestique, au contraire, il fait de sa servante une maîtresse :

Quoi d'étonnant à ce que cette fillette se fût éprise de son maître après ce qu'il avait fait pour elle. L'idée d'ailleurs ne lui semblait pas désagréable, la petite personne étant vraiment bien, et n'ayant plus rien d'une servante. Sa vanité d'homme, si froissée, si blessée, si meurtrie, si écrasée par une autre femme, se trouvait flattée, soulagée, presque reconfortée.⁸³

La relation d'André à Élisabeth rétablit la répartition de la domination et de la soumission selon l'axe de la virilité et de la féminité. Elle n'échappe à la dégradation de la mésalliance que par la mobilité d'Élisabeth sur l'axe social : celle-ci demeure une inférieure, mais l'amour l'élève sur l'échelle sociale – avant de la rapprocher du centre qu'est Paris.

Le texte insiste sur l'appartenance sociale des amants : « Il n'éprouvait pour elle aucune autre attraction que ce vague désir qui pousse tout homme vers toute femme avenante, fût-elle une jolie servante ou une paysanne faite en déesse, une sorte de Vénus rustique. »⁸⁴ Les servantes, comme les paysannes, ne constituent donc pas des objets d'amour de plein droit et l'amour de Mariolle ne saurait avoir l'authenticité de celui qu'il a voué à Michèle de Burne. L'identité sociale des amants correspond également à un paysage :

Ce fut pendant près d'un mois une vraie idylle au bord de la petite rivière. Mariolle fut aimé comme bien peu d'hommes peut-être l'ont été, animallement

⁸¹ *Ibid.*, deuxième partie, chapitre VII, p. 212.

⁸² *Ibid.*, troisième partie, chapitre I, p. 218.

⁸³ *Ibid.*, troisième partie, chapitre II, p. 236-237.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 237.

et follement, comme un enfant par sa mère, comme un chasseur par son chien.⁸⁵

Le rapport de soumission d'Élisabeth à André ne trouve de comparant que dans des images animales et bucoliques, qui définissent un amour plus authentique et spontané chez elle que chez la coquette parisienne.

Or le personnage d'Élisabeth ne repose pas sur une identité statique, mais s'inscrit dans un devenir qui la met en mouvement dans l'espace social et l'espace physique. Cette caractéristique apparaît dès sa rencontre avec André Mariolle :

Il pensait en l'écoutant : « Elle est fort agréable, cette fillette ; ça m'a l'air de graine de cocote. »

Il lui demanda :

— Vous êtes Parisienne ?

— Oui, monsieur.

— Il y a longtemps que vous êtes ici ?

— Quinze jours, monsieur.

— Vous vous y plaisez ?

— Pas jusqu'à présent, mais c'est trop tôt pour savoir ; et puis j'étais fatiguée de l'air de Paris, et la campagne m'a rétablie ; c'est ça surtout qui m'a décidée à venir.⁸⁶

Élisabeth n'est pas une véritable paysanne. Comme Mariolle, elle s'est exilée de Paris vers la campagne pour s'y reposer. Elle circule de la ville à la campagne, de la capitale à sa périphérie, et cette circulation physique et sociale est promise par son interlocuteur à se poursuivre, puisqu'il voit en elle une « graine de cocote », c'est-à-dire une femme appelée à retourner vivre à Paris pour quitter son état de servante. La transformation d'Élisabeth, prédite par lui, s'accomplit par l'amour : « Tout en demeurant pour lui la fidèle et discrète domestique, elle devenait une femme émue, éprise, chez qui tous les instincts coquets se développaient naïvement. »⁸⁷ La naïveté d'Élisabeth s'oppose à la sophistication de Michèle de Burne, lui succède dans le roman, mais la contient en germe et promet de la rejoindre hors texte.

La fin du roman arrive précisément par l'irruption de Michèle de Burne dans ce paysage idyllique : « Je viens prendre de vos nouvelles, le télégraphe ne m'en donnant pas d'assez complètes »⁸⁸ dit-elle à Mariolle, justifiant son arrivée à Fontainebleau mais mentionnant en passant par prétexte l'insuffisance des technologies censées décharger les Parisiens de toute circulation. Michèle de Burne s'intègre immédiatement au paysage agreste de la périphérie :

⁸⁵ *Ibid.*, troisième partie, chapitre III, p. 244

⁸⁶ *Ibid.*, troisième partie, chapitre I, p. 229.

⁸⁷ *Ibid.*, troisième partie, chapitre II, p. 237.

⁸⁸ *Ibid.*, troisième partie, chapitre III, p. 248

Elle portait une toilette mauve qui s'harmonisa tout à coup si complètement avec la verdure des arbres et le ciel bleu, qu'elle lui parut stupéfiante comme une apparition, séduisante et jolie d'une façon inattendue et nouvelle.⁸⁹

Michèle de Burne se renouvelle au contact de cette nature régénératrice dans laquelle Mariolle était venu chercher le réconfort. En se déplaçant hors de Paris, elle se transforme aussi et comme au Mont-Saint-Michel, c'est par le franchissement des limites de la ville, qui sont également des limites sociales, que se reforme l'amour entre les amants.

Revenu à ses premières amours, Mariolle ne quitte pas pour autant Élisabeth, à qui il affirme : « Je vais, en effet, retourner à Paris, mais je t'emmène avec moi. »⁹⁰ Le retour à Michèle et le retour à Paris sont équivalents, comme le soulignait la lettre de rupture. Le retour de la jeune Élisabeth à Paris en revanche constitue une promotion sociale : « Il promettait de l'aimer bien – il ne dit pas « aimer » tout court – de lui donner, tout près de lui, un joli logis de dame, avec des meubles fort gentils et une bonne pour la servir. »⁹¹ La servante fait la maîtresse et Mariolle promet de la changer en véritable élégante parisienne. « Je t'aimerai comme ici »,⁹² promet-il en guise de clôture du roman, corrélant une dernière fois l'amour au site sur lequel il se vit. Cet excipit conclut moins la réflexion du texte qu'il n'ouvre sur une interrogation : l'amour idyllique des servantes à la campagne peut-il être transporté en ville ? Ou cette troisième partie de roman n'a-t-elle que raconté à rebours la genèse d'une cocote parisienne, telle qu'Élisabeth paraît promise à le devenir ?

Notre cœur place ainsi au cœur de la réflexion sur l'amour, sur l'opposition entre deux types de femmes, sur le pur et l'impur confondus avec la naïveté et la sophistication, une opposition entre le centre-ville, lieu de l'amour inauthentique, et la campagne périphérique, où se vit l'amour véritable. La mobilité sociale prend pour image la mobilité physique, la convergence vers Paris signifiant à la fois l'élévation et la perte de la capacité à aimer.

L'insistance des romans sur la mobilité des servantes sert non seulement d'image à leur hybridité, mais renvoie à tout le discours de fascination et de défiance mêlé à l'occasion d'érotisation qui entoure les populations éloignées des colonies. Ce discours apparaît incidemment dans *Germinie Lacerteux* au sujet de la belle-sœur américaine de Sempronie de Varandeuil :

Tout en ayant les idées de l'ancien régime sur les noirs, et quoiqu'elle regardât cette femme de couleur sans instruction, avec son parler nègre, ses rires de bête, sa peau qui graissait son linge, absolument comme une singesse, M^{lle} de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 257

⁹¹ *Ibid.*, p. 257.

⁹² *Ibid.*, p. 258.

Varandeuil avait combattu l'horreur et la résistance de son père à recevoir sa bru (...).⁹³

Le texte identifie le dégoût de Varandeuil comme rétrograde, mais reconduit les présupposés d'animalisation, qui supposent une domestication, et surtout l'identification de la peau noire à la saleté. Ce personnage hostile à la jeune aristocrate endosse donc une assignation à la saleté, à l'étrangeté, et une réduction de son tempérament à un déterminisme racial proches de celles qui façonneront plus loin le personnage de Germinie : « Le sentiment de son infériorité lui mettait au cœur les colères et le feu des haines qui brûlent sous le tropique. »⁹⁴ À rebours, ce discours invite à mettre en perspective le caractère toujours hybride et frontalier des servantes comme proche d'un discours colonial. Le questionnement autour de la place de la servante dans la famille évoque ainsi celui qui se pose aux entreprises colonisatrices de la III^e République comme aux urbanistes de Paris : faut-il absorber le travail pour en neutraliser la menace, ou l'expulser pour la supprimer ?⁹⁵

III Deux discours sur la famille : absorber ou expulser la domestique ?

Deux discours sur la famille se dégagent plus particulièrement des récits de servantes et consacrent deux types de vision principaux : d'une part, un discours nostalgique de l'ancien système de parenté, centré sur la maison ; d'autre part, la revendication progressiste d'un nouveau système, celui de la famille nucléaire centrée sur le couple conjugal.

A/ Défendre le système à maison

Les réformes engagées par le Code civil dans la structure familiale et dans les sensibilités ne manquent pas d'interroger et de susciter la nostalgie du principe de résidence, qui donnait à la *maison* le double sens du bâtiment transmis et de filiation. Frédéric Le Play décrit en 1871 dans *L'Organisation de la famille* l'organisation la plus stable comme celle que structurent à la fois le principe de parenté et le principe de résidence.⁹⁶ L'apologie de la famille-souche inclut les domestiques dans la liste des membres de la famille tout en mentionnant qu'ils proviennent d'une autre famille : les serviteurs manifestent ainsi la continuité de la famille, qui absorbe tous

⁹³ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, chapitre II, p. 77.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Voir Maurice Agulhon, *La République t. I : 1880-1932*, Hachette Pluriel Référence, coll. Histoire, 2011.

⁹⁶ Voir Frédéric Le Play, *L'Organisation de la famille*, Livre premier, Chapitre I – la définition des trois familles, Alfred Mame & fils, 1884 [1871], p. 3-28.

ceux qui vivent sous le même toit, et sa discontinuité, puisque tous ne sont pas de même sang. Cette revendication du principe de résidence prend la forme romanesque idéalisée de la nostalgie dans les romans, particulièrement sensibles au double rôle des servantes, à la fois incluses dans la *maison* et chargées de son entretien.

Dans *Geneviève*, la vaillante protagoniste est finalement accueillie dans un foyer que le maître de maison, Cyprien, décrit dans des termes proches de ce que sera la famille-souche de Le Play :

Mais v'là ma femme, dit-il en me l'amenant, qui vous aimera bien, et ma mère, et mon père, qui vous traiteront comme une fille retrouvée ; moi je serai pour vous comme votre frère le soldat, s'il était rentré au pays. J'ai déjà deux enfants, je vais en avoir un troisième peut-être cette nuit, c'est pour cela que la sage-femme est ici ; ça s'est trouvé comme par miracle ! Dieu est Dieu, voyez-vous ! ce que les gens d'en bas appellent des rencontres, nous autres d'en haut nous l'appelons la Providence ! Ma mère est âgée, mon père est las, Catherine a trop de ses trois enfants à soigner, sans compter ceux qui pourront venir ; nous avons besoin d'une servante à la maison.⁹⁷

La famille idéale se caractérise par la cohabitation des générations au sein d'une même maisonnée, la naissance de l'enfant du couple coïncidant avec l'adoption de Geneviève. Cyprien inclut Geneviève dans la famille avant même de se soucier de lui trouver une fonction. Les travaux de la servante attachent Geneviève à la maison autant qu'elles justifient sa présence : la servante ne saurait être adoptée pour rien, mais n'en est pas moins partie intégrante de la maison.

L'idéalisation de ce type de famille construite autour du principe de résidence relève bien de l'apologétique de la part de Lamartine, qui plaide dès le troisième chapitre du roman en faveur non seulement des domestiques, mais du principe familial fondé sur la maison :

J'ai toujours contemplé avec un pieux respect et avec un sourire d'attendrissement ce qu'on appelait l'esclave ou l'affranchi dans l'antiquité, la nourrice en Grèce, ou dans le moyen âge le *domestique*, c'est-à-dire la partie vivante de la maison en France, la *famille* en Italie et en Espagne, véritable nom de la domesticité, car le domestique n'est, au fond, que le complément, l'extension de cette chère et tendre unité de l'association humaine qu'on appelle la famille ; c'est la famille moins le sang, c'est la famille d'adoption, c'est la famille viagère, temporaire, annuelle, la famille à gages, si vous voulez ; mais c'est la famille souvent aussi aimante, aussi désintéressée, aussi payée par un salaire de sentiments, aussi dévouée, aussi incorporée à la considération, à l'honneur, à l'intérêt, à la perpétuité de la maison, que la maison même ; que dis-je ? souvent bien plus.⁹⁸

Le discours explicite l'intention du roman de défendre les petites gens et en particulier de combattre l'idéologie individualiste de l'embauche et de la débauche à la demande. Ce faisant, il

⁹⁷ Lamartine, *Geneviève*, *op. cit.*, chapitre CXVI, p. 291-292.

⁹⁸ *Ibid.*, chapitre III p. 84.

exhibe, dans sa lettre même, sa difficulté à justifier l'assimilation du travail dans la famille et celle de ces membres de second rang que deviennent les domestiques dans ce système : les expressions « la famille moins le sang » ou « la famille à gages » révèlent la contradiction qu'elles cherchent à balayer. L'intrigue romanesque manifeste aussi malgré son auteur un attachement supérieur au principe de parenté : certes, Geneviève trouve une famille d'adoption chez Cyprien puis chez Jocelyn, mais une intrigue secondaire, résolue dans l'épilogue, montre également, comme dans le roman du dix-huitième siècle, comment le fils abandonné de sa sœur retrouve sa famille de sang. Le roman ne combat donc pas le principe patriarcal et généalogique de l'appartenance par le sang, mais n'en célèbre pas moins cette nostalgie du système à maison qui exprime surtout une solidarité entre les classes recouverte par les termes de la solidarité familiale.

De la même manière, dans *Germinie Lacerteux*, le mérite de Mademoiselle de Varandeuil repose largement sur la perpétuation de ce principe de résidence comme définitoire de la famille. La vieille demoiselle, démise de sa maison aristocratique et de sa famille, chassée par sa belle-sœur d'une autre race de ses pénates, reconstitue dans l'appartement de la rue de Laval un rapport familial qui manifeste les derniers feux d'une vie de solidarité aristocratique. Son attachement loyal à sa servante prime la qualité du travail : « À peine si elle laissait échapper bien doucement, quand elle voyait sa bonne dans un moment de bonne humeur : — Avoue, ma fille, que la poussière est bien heureuse chez nous ! »⁹⁹ Le primat de l'appartenance à la famille sur le travail, qui vient à l'encontre du principe contractuel, implique la mobilité des fonctions dans la famille et dans l'appartement, puisque la maîtresse supplée éventuellement aux manquements de la servante :

À l'étonnement, aux observations des amies qui venaient encore la voir et que Germinie était forcée de laisser entrer, mademoiselle répondait avec un accent de miséricorde et d'apitoiement : — Oui, c'est sale, je sais bien ! Mais que voulez-vous ? Germinie est malade, et j'aime mieux qu'elle ne se tue pas. Parfois, quand Germinie était sortie, elle se hasardait à donner avec ses mains goutteuses un coup de serviette sur la commode, un coup de plumeau sur un cadre. Elle se dépêchait, craignant d'être grondée, d'avoir une scène, si sa bonne rentrait et la voyait.¹⁰⁰

L'unité du foyer prime l'attribution des rôles, la qualité du service et l'opinion des amies. S'exprime une réelle bienveillance de la part de la maîtresse, qui contribue à construire la magnanimité du personnage et la valeur de son pardon, qu'elle refuse d'abord à la défunte Germinie en apprenant ses secrets honteux. Ce pardon tardif de la maîtresse et sa visite finale au cimetière résolvent le conflit des deux femmes et réintègrent Germinie dans la famille à plus

⁹⁹ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 187.

¹⁰⁰ *Idem.*

d'un titre, puisque Varandeuil, au début du roman, ne sort que pour se rendre « au cimetière Montmartre, là où reposaient son père, son frère, les femmes qu'elle regrettait, tous ceux qui avaient fini de souffrir avant elle. »¹⁰¹ La visite liminaire au cimetière annonce la fin de Germinie, mais l'incorpore aussi plus solidement dans la famille de sa maîtresse.

Une servante d'autrefois traduit la même nostalgie de la famille à maison, mais tente l'adaptation de ce principe aristocratique à l'entreprise familiale. Chez les Sionnet, la maison, la mercerie et la famille se confondent, et Fanchette Madoré, incluse et transmise de mère en fille pour tenir le foyer, s'avère également excellente commerçante. L'assimilation des vertus du commerce et de la famille se manifeste lorsque, partie chercher à travers la France de nouvelles marchandises, la mère de famille confie sa boutique à sa servante :

Soit hasard, soit plutôt que chacun fût touché du courage de cette honnête famille, le bénéfice dépassa de beaucoup celui des années précédentes à pareille époque. Toute cette jeunesse se réjouissait fort, en pensant au plaisir qu'aurait la mère de trouver plus de fonds qu'elle n'y comptait pour solder les achats qu'elle venait de faire.¹⁰²

La joie de la mère confond également affection, inclusion et récompense : « Elle embrassa sa fidèle domestique en lui disant : « N'es-tu pas ma fille aussi, toi qui réponds si bien à la confiance que je t'ai donnée ? »¹⁰³ Certes le principe de la famille à maison justifie la plasticité des termes de l'inclusion dans la famille et permettent de recouvrir par idéologie le contrat sous les termes de l'affection¹⁰⁴ ; néanmoins ce rapport aux domestiques, et particulièrement aux femmes qui sont admises dans les cercles les plus intimes des rapports familiaux, traduit la mutation de l'aspiration à un type de famille idéale en nostalgie, donc un sentiment de perte des valeurs familiales.

B/ Un idéal perdu

Ce sentiment de perte, de disparition de valeurs authentiques prête aussi bien à l'ironie. Dans « Un cœur simple », la ressemblance du perroquet à toute chose et tout personnage de la maison mime sur un mode dégradé le principe d'unité de la maison Aubain.¹⁰⁵ L'appartenance commune de la maîtresse, de ses enfants et de la servante à la maison relève du psittacisme plus que de l'harmonie, car elle ne peut qu'imiter la famille idéalisée. Daudet réinvestit également

¹⁰¹ *Ibid.*, chapitre II, p. 83.

¹⁰² Zulma Carraud, *Une servante d'autrefois*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁴ Voir chapitre 5.

¹⁰⁵ Voir chapitre 3.

l'unité de la maison dans *Le Nabab* : si les domestiques portent le nom de leur maître, ils les dévalisent allègrement et en toute bonne conscience. L'unité de la maison ancienne ne repose donc plus que sur des chimères, que le texte entreprend de débusquer non sans nostalgie à l'égard de ce modèle perçu rétrospectivement comme vertueux.

Le modèle de la famille à maison se montre de plus en plus dépassé au fil du siècle, au point que la famille semble impossible aux premiers naturalistes. *À Van-l'eau* de Huysmans repose sur la déploration de cette impossibilité, la liant davantage à l'haussmannisation qu'au Code civil. La nouvelle montre le malaise de son protagoniste comme le résultat direct de la restructuration de Paris :

Aussi avait-il renoncé à se promener, le dimanche, dans tout ce luxe de mauvais goût qui envahissait jusqu'aux banlieues. D'ailleurs, les flânes dans Paris ne le tonifiaient plus comme autrefois ; il se trouvait encore plus chétif, plus petit, plus perdu, plus seul, au milieu de ces hautes maisons dont les vestibules sont vêtus de marbre et dont les insolentes loges de concierge arborent des allures de salon bourgeois.¹⁰⁶

La transformation de Paris dégrade la vie intime et la ville n'apparaît plus comme une issue puisque les déambulations du personnage demeurent stériles. La reconfiguration de la ville débouche sur l'impossibilité de construire une famille, les deux structures reflétant les dysfonctionnements l'une de l'autre :

Le VI^e arrondissement était impitoyable au célibat. Il fallait être ordonné prêtre pour trouver des ressources, des dîners spéciaux dans des tables d'hôtes réservées aux ecclésiastiques, pour vivre dans ce lacs de rues qui enveloppent l'église de Saint-Sulpice. Hors la religion, point de mangeaille, à moins d'être riche et de pouvoir fréquenter des maisons huppées ; M. Folantin, ne remplissant pas ces conditions, devait se borner à prendre ses repas chez les quelques traiteurs disséminés, çà et là, dans son voisinage. Décidément, il semblait que cette partie de l'arrondissement ne fût habitée que par des concubins ou des gens mariés. Si j'avais le courage de l'abandonner, soupirait de temps à autre M. Folantin. Mais son bureau était là, puis il y était né, sa famille y avait constamment vécu ; tous ses souvenirs tenaient dans cet ancien coin tranquille, déjà défiguré par des percées de nouvelles rues, par de funèbres boulevards, rissolés l'été et glacés l'hiver, par de mornes avenues qui avaient américanisé l'aspect du quartier et détruit pour jamais son allure intime, sans lui avoir apporté en échange des avantages de confortable de gaieté et de vie.¹⁰⁷

La quête d'un bon repas correspond explicitement à celle d'un idéal urbain, puisque la ville est décrite en des termes culinaires. L'haussmannisation, en détruisant l'« allure intime » du quartier,

¹⁰⁶ Huysmans, *À van-l'eau*, *op. cit.*, chapitre 3, p. 106.

¹⁰⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 76.

participe de la séparation des espaces public et privé, alors que dans un passé révolu, la rue appartenait encore à la sphère de l'intime, notamment par ses dimensions.

Or parce que Folantin est célibataire, il doit se nourrir hors du foyer : le problème de la structure familiale conditionne donc le rapport à la ville, la recherche de services ménagers et donc la confrontation avec l'urbanisme. L'absence de femme pousse Folantin à errer dans Paris, où il cherche la nourriture et où il trouvera la prostitution, deux tâches féminines mises en équivalence et toutes deux peu satisfaisantes pour le célibataire. Le thème comique de la tyrannie domestique est remotivé par les transformations urbaines de Paris qui, changeant la forme du rapport à l'extérieur, sont montrées comme chargées de conséquences dans le rapport à l'intérieur. Il est remotivé également par l'absence de famille plus que par la famille trop intégrée sur laquelle joue le vaudeville.¹⁰⁸ La tyrannie politique, celle du Second Empire, est à la fois euphémisée et montrée dans ses aspects les plus directs à travers l'évocation de cet urbanisme entièrement commandé par l'intérêt financier. La disparition de la famille se manifeste dans ses effets à la fois les plus triviaux et les plus cruciaux comme une disparition de la nourriture et une errance individuelle par les rues peu hospitalières d'une cité renouvelée.

Plus explicitement, *Le Journal d'une femme de chambre* dénonce l'oppression des servantes en soulignant non seulement l'hypocrisie de la famille bourgeoise, mais à quel point leur situation sociale interdit aux domestiques de fonder une famille. Dès le chapitre III, Rose recommande Madame Gouin à Célestine en lui confiant : « — Elle en a soulagé, allez, des jeunes filles ! »¹⁰⁹ Les grossesses apparaissent systématiquement comme une malédiction pour les servantes, par exemple pour Marianne, qui avoue par un geste à Célestine avoir été contrainte de tuer son enfant à la naissance :

- Ah ! bien... vous pensez... Qu'est-ce que j'en aurais fait, mon Dieu ?...
- Comme les petits cochons d'Inde, alors ?...
- C'est ça...
- Et elle s'est reversé à boire...¹¹⁰

La critique de la famille ne débouche pas sur la révocation unilatérale de la maternité : le regret de Marianne point dans sa difficulté à l'exprimer et dans la boisson. La situation faite aux servantes, comme aux travailleurs en général, les prive du bonheur familial. Le thème revient dans le récit du jardinier que rencontre Célestine. La grossesse de son épouse risquant de leur faire manquer une place, celle-ci porte le jour de l'entretien un corset qui matérialise l'oppression politique :

¹⁰⁸ Par exemple *Un chapeau de paille d'Italie* de Feydeau, où sa noce suit le protagoniste dans tous ses déplacements.

¹⁰⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, chapitre III, p. 98.

¹¹⁰ *Ibid.*, chapitre VI, p. 159.

Comme elle étouffait un peu, elle s'arrêta, posa son sac à terre et délaça son corset.

— Ouf ! fit-elle en aspirant de larges bouffées d'air...

Et son ventre, longtemps comprimé, se tendit, s'enfla, accusa la rondeur caractéristique, la tare de la maternité, le crime...¹¹¹

La femme revêt elle-même le corset oppressif pour satisfaire aux critères de recrutement de la patronne, qui la perdent : « Le malheur vint. Quatre jours après, la femme eut une fausse couche – une fausse couche ? – et mourut en d'affreuses douleurs d'une péritonite. »¹¹² L'ensemble du roman souligne les persécutions que subissent les domestiques lorsque la reproduction de la force de travail ne se destine qu'à eux-mêmes : chargés de veiller sur la famille de leurs maîtres, ils n'ont pas l'autorisation de former la leur et doivent s'en défaire, au péril de leur vie. L'éloge de la famille et le discours nataliste de la bourgeoisie se voient donc opposer non pas un discours anti-nataliste, mais une revendication d'égalité de la part de l'anarchiste Mirbeau.

C/ Pour un patriarcat républicain

À la déploration de la disparition du principe de résidence, dont témoigne l'idéalisme nostalgique de la famille, succède l'élaboration de modèles alternatifs, proposant une famille moderne et républicaine. L'un de ces modèles apparaît particulièrement dans les romans de Zola et s'intéresse au devenir du service domestique dans un avenir égalitariste et ordonné.

La réflexion apparaît par son versant négatif dans *Pot-Bouille*, qui superpose plusieurs problématiques familiales au sein d'un même bâtiment. Aucune d'entre elles ne parvient à un équilibre satisfaisant et toutes sombrent dans des travers qui prédisent la chute du modèle patriarcal bourgeois : les Vabre se haïssent et ne se fréquentent que par intérêt financier, le polygame Campardon professe un discours d'ordre moral tout en ignorant la relation de sa fille et de sa bonne, la malheureuse M^{me} Juzeur n'a de cesse de s'offrir au premier venu et l'innocente Marie Pichon ignore tout de la conception et de la contraception jusqu'à avoir deux enfants d'Octave malgré elle. Le roman, qui suit directement *Nana* dans le cycle des *Rongon-Macquart*, dessine bien les « états pourris »¹¹³ de ce monde promis à la chute ; ce tableau désastreux de la vie de famille porte des accents prophétiques relayés par les imprécations des servantes, jusqu'à la dernière page. La moindre perversion de la structure familiale n'est pas d'entretenir un rapport faux à ces femmes à la fois incluses dans l'espace commun et reléguées au dernier étage. La

¹¹¹ *Ibid.*, chapitre XV, p. 389.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre XVII, p. 416.

haine de classe, typique du roman parisien, n'en est que plus violente : les servantes comblent et manifestent à la fois les lacunes morales de familles détraquées.

Deux ans plus tard, *La Joie de vivre* repose également sur un conflit familial. Au début du roman, l'arrivée de Pauline Quenu chez les Chanteau se présente comme une adoption symbolique, mal vue par la servante Véronique. En grandissant, Pauline se dévoue jusqu'au sacrifice pour une famille qui ne se montre guère reconnaissante et se gagne ainsi la sympathie de la bonne. Le martyrologe de Pauline reconduit ainsi l'éloge classique de la vertu désintéressée du service, tandis que Véronique, servante contractuelle, garde l'étroitesse d'esprit d'une paysanne soucieuse de la juste réciprocité du contrat. Le rapprochement avec le rôle des servantes dans l'ensemble des *Rongon-Macquart* éclaire d'un jour nouveau le suicide de Véronique au dernier chapitre, qui offre à Chanteau de conclure le roman sur une maxime : « Faut-il être bête pour se tuer ! »¹¹⁴ Le roman, qui accorde une large place au thème du désespoir et de la fascination macabre, termine ce dernier chapitre sur le triomphe des forces vitales et généreuses incarnées par Pauline, qui berce doucement l'enfant qu'elle a arraché à la mort. Le pessimisme schopenhauerien montre son dernier sursaut et en même temps s'évacue à travers le geste inexplicable de Véronique. Ce faisant, le roman s'achève sur un tableau idéal d'une famille renouvelée, qui tranche avec l'état de la famille Chanteau à l'ouverture du texte : le dévouement et l'esprit scientifique y ont triomphé des liens du sang et de l'enfermement dans une maison obscure. Le renouveau se manifeste symboliquement autant par la naissance du nouvel enfant, fils de Lazare et Louise, que par l'éviction de la servante : Pauline a mené à son comble son sacrifice et le don de toute sa personne, la servante à gages devient inutile. La famille idéale se présente comme celle dans laquelle l'amour désintéressé des femmes leur inspire spontanément le service au point de se dispenser d'un service salarié toujours suspecté d'être accompli de mauvaise grâce voire de mettre en danger la famille.

Il faudrait comparer l'évacuation de la servante dans *La Joie de vivre* et le retour de Rosalie dans *Une vie*, paru un an plus tôt : chez Maupassant, ce sont les hommes qui sont évacués et le salut de Jeanne lui vient par le retour d'une servante que son bon sens populaire et son franc-parler opposent aux perversions de Julien. L'horizon familial suggéré par Maupassant ressemble à une communauté féminine dont le couple est exclu plus qu'au patriarcat zolien.

¹¹⁴ Zola, *La Joie de vivre*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 394.

1- L'éviction de Martine

La représentation du service gratuit de la femme amoureuse comme préférable au service stipendié d'une paysanne est d'autant plus évidente dans *Le Docteur Pascal*.¹¹⁵ Il faut ainsi revenir sur le texte au prisme de la réflexion sur la famille, afin d'y lire le déroulement narratif comme le passage d'une communauté familiale sans distinction de rang à un ordre républicain patriarcal, hiérarchique et fécond.

Le premier chapitre du roman présente ainsi Pascal, Clotilde et Martine, « ces trois êtres si unis, vivant d'une vie si étroite »¹¹⁶ depuis dix-huit ans. Cette situation initiale équilibrée connaît une première perturbation lorsque Clotilde penche d'abord en faveur de la foi de Martine : « Le ménage à trois devenait un enfer. »¹¹⁷ À travers ce penchant, Clotilde se rapproche dangereusement des principes religieux et réactionnaires de sa grand'mère Félicité. Celle-ci incarne le passéisme qui inclut fermement Martine dans le foyer : « Félicité la traitait en confidente, en fille dévouée, aujourd'hui de la famille, à laquelle on pouvait tout dire. »¹¹⁸ Les deux principes, foi religieuse et assimilation de Martine dans la famille, ne sont pas sans lien l'un avec l'autre.

L'histoire du roman s'attache en effet à expulser les valeurs bourgeoises et religieuses défendues par Félicité et cette mise en ordre passe par la transformation de la famille et l'expulsion de Martine du cercle familial. Tout se passe comme si la servante incarnait au sein du foyer la survivance d'une hiérarchie sociale désuète appelée à disparaître. Clotilde se réconcilie avec Pascal, mais la rupture de l'équilibre entre les trois membres du foyer vient surtout de la puberté de Clotilde :

Et il voyait clair, brusquement, il voyait la femme qu'elle était devenue, lorsque, du galopin sans sexe, s'était dégagée cette créature de charme et d'amour, avec ses jambes longues et fuselées, son torse élancé et fort, à la poitrine ronde, au cou rond, aux bras ronds et souples.¹¹⁹

La jeune femme suscite mécaniquement le désir de son tuteur, qui comme dans *La Terre*, est la proie de désirs sur lesquels il n'a aucune prise :

Une fillette que son frère lui avait confiée, qu'il avait élevée en bon père, et qui était, aujourd'hui, cette tentatrice de vingt-cinq ans, la femme dans sa

¹¹⁵ Sur le service domestique comme preuve d'amour de Clotilde, voir chapitre 4.

¹¹⁶ Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, chapitre I, p. 59.

¹¹⁷ *Ibid.*, chapitre IV, p. 135.

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 211.

¹¹⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 220.

toute-puissance souveraine ! Il se sentait plus désarmé, plus débile qu'un enfant.¹²⁰

La femme n'est considérée comme toute-puissante que dans cette occurrence, où elle est tentatrice donc responsable du désir qu'elle inspire à un homme sans défenses, tandis que dans la suite du texte, la valeur cardinale de l'amour féminin est la soumission.

La formation du couple constitue la véritable péripétie du roman : elle renverse l'ordre symbolique dans lequel Pascal et Martine, de même âge, figuraient les parents de Clotilde. Le texte prend à revers l'ordre des générations, Pascal et Martine étant d'âges similaires. L'appartenance de classe prime l'âge dans la formation du couple, les maîtres s'assemblant sans la servante. S'il entre un aspect autobiographique dans l'amour de ce vieil homme et de cette jeune femme, comme dans celui de Zola et Jeanne Rozerot, il faut remarquer qu'il déplace la frontière de classe : c'est Martine la servante qui joue dans le roman le rôle de la vieille compagne de toujours qu'était Alexandrine pour Zola, alors qu'il revient à Clotilde de figurer la lingère Jeanne.

Martine, blessée de l'union de Clotilde et Pascal, se retranche dans sa chambre où elle disparaît symboliquement. Pascal et Clotilde l'appellent et tentent de se réconcilier avec elle : « Rien ne répondait, il ne venait de la petite chambre qu'un silence de mort. »¹²¹ La mort symbolique de Martine contribue à reformer la famille autour du couple incestueux. Le sentiment de n'« être plus qu'eux deux dans cette grande maison tendre » expulse littéralement Martine du compte : la relation de service marchandée n'a plus de place dans le foyer.

La formation du couple redéfinit le foyer autour de Pascal et de Clotilde : « À eux deux, la jeunesse en fleur, la force mûre, si saines, si gaies, si heureuses, ils firent un couple rayonnant. »¹²² Le fonctionnement du couple repose sur un échange : Clotilde offre à Pascal une seconde jeunesse et lui l'initie au secret de ses cures miraculeuses. Martine est donc triplement expulsée du foyer : écartée du ménage à trois par la formation du couple, elle perd également ses fonctions dans le foyer, d'autant plus que les amants nient sa présence en se réjouissant d'« être seuls, n'être plus qu'eux deux ». ¹²³ Les duos d'amour glorieux entre Pascal et Clotilde abondent de cette joie de ne plus avoir recours à leur domestique : « Ils éprouvaient le même ravissement d'être seuls, de se servir eux-mêmes, de manger l'un contre l'autre, dans la même assiette. »¹²⁴ Le véritable amour et la véritable intimité excluent donc la délégation du travail domestique à une tierce personne. La mention dans le chapitre du vieux cheval inapte au travail

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 237.

¹²² *Ibid.*, chapitre VIII, p. 240-241.

¹²³ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 237-238.

¹²⁴ *Ibid.*, chapitre X, p. 313.

peut donc se lire comme une image de Martine : « Personne ne comprenait pourquoi le docteur conservait cette vieille bête, Martine elle-même en arrivait à dire qu'on devait l'abattre, par simple pitié. »¹²⁵

L'expulsion de Martine se traduit par un conflit entre deux systèmes de valeur. Clotilde et Pascal, grisés de leur amour, ne parviennent plus à prendre en compte les besoins matériels : « Ils vivaient au-dessus, plus loin, plus haut, dans l'heureuse et riche contrée de leur passion. »¹²⁶ Martine est, elle, rejetée dans la bassesse du contrat et de l'économie. Elle contraste avec l'Âge d'or coupé du monde et incarne les principes contre lesquels se construit l'idylle, en particulier la médiocrité de l'économie et du commerce :

Seulement, toute sa personne se révoltait contre cette folie du don, qui ne pouvait sûrement lui entrer dans la cervelle. Elle protestait à sa manière, en outrant son économie, réduisant les dépenses du ménage, le conduisant d'une si stricte façon, qu'elle trouvait le moyen de rogner sur les petits frais infimes.¹²⁷

Le principe d'économie est disqualifié par les moqueries des amants :

Pascal et Clotilde, sans oser se plaindre, riaient entre eux de cette grosse avarice, recommençaient les plaisanteries qui les amusaient depuis dix ans, en se racontant que, lorsqu'elle beurrerait des légumes, elle les faisait sauter dans la passoire, pour ravoire le beurre par-dessous.¹²⁸

Zola accentue le décalage entre le couple que l'amour soustrait aux soucis temporels et la trivialité de Martine. De la même manière, le principe de la relation salariée selon lequel Pascal et Clotilde achètent les services de Martine porte leur dérision :

À la fin du premier mois, Pascal songea aux gages de Martine. D'habitude, elle prélevait elle-même ses quarante francs sur la bourse commune qu'elle tenait.

« Ma pauvre fille, lui dit-il un soir, comment allez-vous faire pour vos gages, puisqu'il n'y a plus d'argent ? »

Elle resta un instant, les yeux à terre, l'air consterné.

« Dame ! monsieur, il faudra bien que j'attende. »

Mais il voyait qu'elle ne disait pas tout, qu'elle avait eu l'idée d'un arrangement, dont elle ne savait de quelle façon lui faire l'offre. Et il l'encouragea.

« Alors, du moment que monsieur y consentirait, j'aimerais mieux que monsieur me signât un papier.

— Comment, un papier ?

— Oui, un papier où monsieur, chaque mois, dirait qu'il me doit quarante francs. »

¹²⁵ *Ibid.*, chapitre X, p. 312.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 245.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 246.

Tout de suite, Pascal lui fit le papier, et elle en fut très heureuse, elle le serra avec soin, comme du bel et bon argent. Cela, évidemment, la tranquillisait. Mais ce papier devint, pour le docteur et sa compagne, un nouveau sujet d'étonnement et de plaisanterie. Quel était donc l'extraordinaire pouvoir de l'argent sur certaines âmes ? Cette vieille fille qui les servait à genoux, qui l'adorait surtout, lui, au point de lui avoir donné sa vie, et qui prenait cette garantie imbécile, ce chiffon de papier sans valeur, s'il ne pouvait la payer !¹²⁹

Le « pouvoir de l'argent sur certaines âmes » dont se moquent Pascal et Clotilde accentue le divorce entre les préoccupations terrestres et la métaphysique de l'érotisme idéalisé. Il désavoue le rapport intéressé au travail et la servante qui travaille pour un salaire et non par amour. En ce sens, la fiction crée les conditions du discrédit envers la revendication salariale la plus élémentaire. Or le roman a soin de laisser entendre que si Martine se montre si intéressée par ses gages, ce n'est pas que la nécessité l'y pousse, mais qu'elle ne soit pas capable de reconnaître l'échange supérieur auquel se livrent les amants : Clotilde offre sa jeunesse à Pascal, qui en retour lui communique sa science. Servir l'homme, en particulier l'homme de science supérieur, constitue en soi un bénéfice et offre pourtant à Martine une véritable jouvence : « Mais, au moindre appel de Pascal, elle accourait, si prompte, si leste, le visage si clair, si ensoleillé par son zèle à le servir, qu'elle semblait redevenir jeune fille. »¹³⁰ Les bénéfices mutuels s'échangent donc bien dans le monde idyllique qu'inaugurent Pascal et Clotilde, mais l'argent en est exclu.

Martine, jalouse, souffre jusqu'à devenir malveillante envers Clotilde. Image de la femme stérile, de la vierge cloîtrée, elle est appelée « vieille fille » à deux reprises par le texte. Son travail ne bénéficie plus qu'à elle-même :

Et il semblait que cette singulière maternité, cette immolation dernière, cette paix de l'illusion dont elle entourait leurs amours, la contentait un peu elle aussi, la tirait du sourd désespoir où elle était tombée. Depuis qu'elle veillait ainsi sur eux, elle avait retrouvé sa petite figure blanche de nonne vouée au célibat, ses calmes yeux couleur de cendre.¹³¹

La maternité symbolique l'exclut du couple mais justifie encore sa présence dans la maison, tandis que les deux amants se montrent indifférents à leur confort matériel voire moquent ses efforts pour les satisfaire. La réconciliation ne réintègre pas Martine dans la communauté affective de la Souléiade, puisque Clotilde affirme : « Quand nous serons trop pauvres, maître renverra Martine, et il me gardera comme servante. »¹³² L'union de Clotilde et Pascal avait rendu obsolète le travail de Martine, mais ses trente années de service ou le principe de résidence

¹²⁹ *Ibid.*, chapitre X, p. 300.

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre XI, p. 339.

¹³¹ *Ibid.*, chapitre X, p. 299.

¹³² *Ibid.*, chapitre XI, p. 335.

semblent de peu de poids face à l'impératif économique, qui reprend brusquement ses droits dans le discours de Clotilde. Martine semble à tous égards caduque dans la maison et le roman prépare apparemment son éviction.

Un dernier aspect disqualifie le travail de la servante : la « vieille fille, cloîtrée dans son service »¹³³ identifie son dévouement pour Pascal à sa dévotion religieuse. Un soupçon supplémentaire porte donc sur la travailleuse dans ce roman qui s'attache à se débarrasser des principes religieux. Clotilde, elle, s'emploie aux tâches ménagères par amour, mais épouse aussi les principes scientifiques de Pascal : elle apparaît à tous égards comme la ménagère idéale. Le texte oppose ainsi deux types de dévouement féminin, l'un archaïque, l'autre moderne.

Le départ de Clotilde, appelée à Paris au chevet de son frère Maxime, apporte une seconde péripétie au roman, puisqu'elle diffère l'avènement du ménage idéal. Clotilde et Martine reconnaissent leur statut de rivales :

Lorsque Clotilde et Martine furent seules, en face l'une de l'autre, elles se regardèrent un instant en silence. Depuis la situation nouvelle, elles avaient bien senti leur antagonisme sourd, le clair triomphe de la jeune maîtresse, l'obscur jalousie de la vieille servante, autour du maître adoré. Aujourd'hui, il semblait que ce fût cette dernière qui restât victorieuse.¹³⁴

Le texte laisse face à face la servante contractuelle et le maître. La Souleïade est plongée dans une configuration affective déséquilibrée. « Depuis qu'il vivait seul, il avait la sensation d'un danger renaissant, d'un guet-apens continu, dressé dans l'ombre. »¹³⁵ L'inquiétude de Pascal montre aussi la négation de Martine : celle-ci ne fait plus à proprement partie du foyer puisque, Clotilde partie, Pascal vit seul. Il prophétise néanmoins la catastrophe au service de laquelle va se mettre Martine : « Son inquiétude était que la servante, gagnée, croyant assurer son salut éternel, n'ouvrît à sa mère. »¹³⁶ Le conflit des premiers chapitres entre le principe scientifique et le principe religieux ressurgit, non plus entre Pascal et Clotilde mais entre Pascal et Martine, qui l'assiège. La cohabitation de Pascal et Martine mime celle de Pascal et Clotilde : Pascal, se sentant vieillir, était ramené à la jeunesse par Clotilde ; désormais vieux et malade, il ne peut tirer de sa servante aucun secours. Martine n'a pas la jeunesse pour le ranimer et ne peut « que se jeter vers le lit »¹³⁷ en un geste qui imite avec dérision la passion de la jeune Clotilde. La scène de révélation amoureuse rappelle de la même manière l'union de Clotilde et de son maître : Pascal comprend que Martine l'aime pathétiquement et le perçoit mieux qu'elle-même :

¹³³ *Ibid.*, chapitre IV, p. 136.

¹³⁴ *Ibid.*, chapitre XI, p. 344.

¹³⁵ *Ibid.*, chapitre XII, p. 351.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 352.

¹³⁷ *Ibid.*, chapitre XII, p. 368.

Pascal la regardait, l'écoutait, et une clarté brusque se faisait en lui. Mais elle l'aimait, cette misérable fille, elle l'avait toujours aimé ! Il se rappelait ses trente années de dévouement aveugle, son adoration muette d'autrefois, quand elle le servait à genoux, et qu'elle était jeune, ses jalousies sourdes contre Clotilde plus tard, tout ce qu'elle avait dû souffrir inconsciemment à cette époque. Et elle était là, à genoux encore aujourd'hui, devant son lit de mort, en cheveux grisonnants, avec ses yeux couleur de cendre, dans sa face blême de nonne abêtie par le célibat. Et il la sentait ignorante de tout, ne sachant même pas de quel amour elle l'avait aimé, n'aimant que lui pour le bonheur de l'aimer, d'être avec lui et de le servir.¹³⁸

Cette scène de révélation, comme celle qui l'unissait à Clotilde, débouche sur une même prescription qui renforce l'équivalence de l'amour et de la soumission : « Si tu veux que je t'aime bien, tu vas m'obéir. »¹³⁹ L'amour de l'homme servi se montre comme le véritable salaire de la digne servante, qui ne doit pas penser à l'argent. Zola renoue ici de manière inattendue avec des valeurs affichées par Lamartine ou les Goncourt, pour qui l'argent demeure une valeur ornementale et non vitale.

Lorsque Clotilde quitte la Souleïade, la famille ne se reforme donc pas autour du couple potentiel de Pascal et Martine. La scène parallèle de révélation amoureuse et de soumission le rappelle et le souligne : Martine est trop vieille pour avoir une valeur érotique aux yeux de Pascal. Elle lui reste pourtant dévouée et c'est par amour qu'elle se livre à la trahison finale, en assistant Félicité Rougon dans la destruction obscurantiste de ses travaux.¹⁴⁰ En s'associant à Félicité Rougon, Martine rejoint l'ancienne bourgeoisie corrompue et se met au service de ses projets destructeurs. Félicité « savait bien ce qui agirait sur cette créature simple, enfoncée dans les croyances d'une religion étroite. »¹⁴¹ Ainsi, alors que Pascal et Clotilde ont formé un couple édénique et idéal, au sein d'un foyer dont l'argent et le principe d'intéressement sont exclus à la faveur du pur dévouement, Félicité et Martine forment un complot mortifère qui incarne tous les principes néfastes du Second Empire finissant. Comme le travail de Pascal, comme la famille Rougon-Macquart, Martine disparaît et le roman se clôt sur Clotilde, restée seule à allaiter la nouvelle génération. Clotilde s'inscrit dans l'éternité et l'atemporalité, au moment où, par ironie, Félicité préside une cérémonie impériale, chant du cygne d'un régime promis à disparaître lui aussi.

Le roman raconte donc, outre le devenir de Pascal Rougon, l'expulsion de la servante salariée Martine, rejetée du côté des principes préscientifiques de la religion et pré-républicains des Rougon.

¹³⁸ *Ibid.*, chapitre XII, p. 370.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Voir chapitre 6.

¹⁴¹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 395.

2- Pascal patriarche

Martine ne disparaît du roman qu'à l'issue de cette destruction purgative en forme de nettoyage,¹⁴² alors que Clotilde demeure à la Souleiade avec son fils. Comme la famille Rougon-Macquart, comme le Second Empire dont elle incarnait les principes obscurantistes de servilité et que rappelle à la fenêtre de Clotilde une cérémonie officielle, Martine passe, tandis que Clotilde, allaitant son enfant comme Pauline berçait le petit Paul, demeure inscrite dans l'éternité d'un âge d'or anhistorique. Un ordre nouveau se profile, après la purgation du schéma familial inadapté qu'était le ménage à trois reposant sur la délégation des tâches domestiques à une étrangère.

La transformation du schéma familial à la Souleiade s'appuie sur un plaidoyer politique : la famille du Second Empire qu'étaient les Rougon-Macquart doit disparaître au profit d'une famille moderne, scientifique et républicaine. La proposition de cet idéal renouvelé, qui balaye les ruines de la famille détraquée telles qu'elles se montraient par exemple dans *Pot-Bouille*, s'appuie sur un principe patriarcal. La notion de patriarcat est revendiquée dans le texte par les allusions fréquentes quoique paradoxales aux patriarches de la Bible, à qui s'identifie Pascal, et dans lesquels le texte puise le modèle du chef de famille moderne :

Dans une Bible du quinzième siècle qu'il possédait, ornée de naïves gravures sur bois, une image surtout l'intéressait, le vieux roi David rentrant dans sa chambre, la main posée sur l'épaule nue d'Abisaïg, la jeune Sunamite. Et il lisait le texte, sur la page voisine : « Le roi David, étant vieux, ne pouvait se réchauffer, quoiqu'on le couvrît beaucoup. Ses serviteurs lui dirent donc : « Nous chercherons une jeune fille vierge pour le roi notre seigneur, afin qu'elle se tienne en présence du roi, qu'elle puisse l'amuser, et que, dormant près de lui, elle réchauffe le roi notre seigneur. » Ils cherchèrent donc dans toutes les terres d'Israël une fille qui fût jeune et belle ; ils trouvèrent Abisaïg, Sunamite, et l'amènèrent au roi ; c'était une jeune fille d'une grande beauté ; elle dormait auprès du roi, et elle le servait... » Ce frisson du vieux roi, n'était-ce pas celui qui le glaçait maintenant, dès qu'il se couchait seul, sous le plafond morne de sa chambre ? Et la fille des routes, la pèlerine d'amour que son rêve lui amenait, n'était-elle pas l'Abisaïg dévoteuse et docile, la sujette passionnée se donnant toute à son maître, pour son unique bien ? Il la voyait toujours là, en esclave heureuse de s'anéantir en lui, attentive à son moindre désir, d'une beauté si éclatante, qu'elle suffisait à sa continuelle joie, d'une douceur telle, qu'il se sentait près d'elle comme baigné d'une huile parfumée. Puis, à feuilleter parfois l'antique Bible, d'autres gravures défilaient, son imagination s'égarait au milieu de ce monde évanoui des patriarches et des rois.¹⁴³

Récusée en tant que livre de culte, la Bible offre à Pascal un modèle encourageant sa relation avec une jeune fille. L'idéal qui se développe par la suite à la Souleiade s'annonce : la royauté du

¹⁴² Voir chapitre 4.

¹⁴³ *Ibid.*, chapitre VII, p. 216.

patriarche, la soumission ancillaire de sa jeune maîtresse et l'éviction du travail intéressé au profit du service amoureux, la communauté primant le contrat.

L'analogie entre la relation de Clotilde et Pascal et celles des patriarches de la Bible revient à plusieurs reprises, en particulier lorsque Clotilde colorie une gravure :

Et regarde les autres gravures, comme c'est bien ça encore ! Je ferai Abraham et Agar, je ferai Ruth et Booz, je les ferai tous, les prophètes, les pasteurs et les rois, à qui les humbles filles, les parentes et les servantes ont donné leur jeunesse. Tous sont beaux et heureux, tu le vois bien.¹⁴⁴

Le patriarcat biblique légitime non seulement l'amour de vieux hommes pour de jeunes femmes, mais de rois pour leurs servantes. La référence biblique insiste sur l'identification de la servante et de l'épouse, au point que servir un homme équivaut à l'épouser. La vieille Félicité Rougon bougonne contre Clotilde : « Avant d'être sa servante, tu aurais mieux fait de commencer par être sa femme... »¹⁴⁵, distinguant les deux états là où l'esprit nouveau, renouant paradoxalement avec le modèle biblique, les confond.

Ce patriarcat renouvelé engage également un principe d'autorité : l'autorité domestique et l'autorité politique sont exercées par les hommes chefs de famille. La domination patriarcale des jeunes par les vieux s'installe dans le roman conjointement à la relation de Pascal avec Clotilde. Le jeune docteur Ramond apparaît ainsi d'abord comme un rival potentiel de Pascal, parce qu'il est également médecin et souhaite épouser Clotilde.

Un éblouissement fit chanceler Pascal. Voilà maintenant que ce garçon, un ami, un élève, s'introduisait dans sa maison pour lui voler son bien ! (...) Cette créature qu'il avait faite, qu'il croyait à lui, elle s'en irait donc sans regret, elle le laisserait agoniser seul, dans son coin ! La veille encore, elle l'avait tant fait souffrir, qu'il s'était demandé s'il n'allait pas se séparer d'elle, l'envoyer à son frère, qui la réclamait toujours.¹⁴⁶

Clotilde joue le rôle d'une monnaie d'échange, de bien meuble, que Pascal peut soit transmettre à un mari, soit à son frère, c'est-à-dire placer sous l'autorité d'un autre homme. Il n'en est rien puisque Ramond se soumet docilement à Pascal, dont il est l'élève au plan scientifique et dont il refuse de devenir le rival en amour. Il accepte la préséance de son aîné auprès de Clotilde sans conflit. De la même manière, l'enfant du couple incestueux est conçu comme la prolongation de son père : « L'enfant allait être, qu'importait ce qu'il serait ! pourvu qu'il fût la continuation, la vie léguée et perpétuée, l'autre soi-même. »¹⁴⁷ L'héritage et la lignée sont des valeurs décisives de cette famille resserrée autour des liens de l'amour et du sang : « Les enfants continueront la

¹⁴⁴ *Ibid.*, chapitre VII, p. 253- 254.

¹⁴⁵ *Ibid.*, chapitre XI, p. 336.

¹⁴⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 203.

¹⁴⁷ *Ibid.*, chapitre XII, p. 364.

besogne des pères, ils ne naissent et on ne les aime que pour cela, pour cette tâche de la vie qu'on leur transmet, qu'ils transmettront à leur tour. »¹⁴⁸

La domination des femmes par les hommes devient un principe pacificateur dans le foyer, parce qu'elle virilise l'homme et féminise la femme. Par son amour, Clotilde, « si domptée qu'elle fût par l'autorité virile qui venait de l'étreindre et de la briser »,¹⁴⁹ rend sa virilité à Pascal : « Il s'était gardé si longtemps, dans sa vie solitaire de travailleurs acharné, sans vices, sans débauches, qu'il retrouvait sa virilité, mise à l'écart, renaissante, ayant la hâte de se contenter enfin. »¹⁵⁰ La virilité triomphante de Pascal patriarche apaise la rivalité de Clotilde et de Martine, et rétablit un ordre hiérarchique juste dans le foyer : « Les deux femmes, dociles, ne faisaient plus qu'obéir et l'aider, dans son oubli de lui-même. »¹⁵¹

Le cycle romanesque des Rougon-Macquart, largement consacré à l'étude clinique de cette famille détraquée sous le Second Empire et symboliquement par le Second Empire, se clôt ainsi sur la promotion d'une reformulation de la famille. Il s'agit de renouveler le patriarcat suivant un modèle biblique voire adamique que le texte construit comme un idéal, renouant avec l'image développée dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Plus encore que Serge avec Albine, Pascal forme avec Clotilde un couple idéal, hiérarchique, ordonné, dans lequel le travail domestique s'accomplit par plaisir et sans contrainte. L'avènement de cette famille moderne nucléaire, athée et resserrée autour du couple suppose l'expulsion de la servante. La formulation de Zola laisse subsister une ambiguïté : l'éviction de la servante procède autant du refus d'exploiter autrui que de la terreur des méfaits et sottises dont celle-ci se rend capable.

Cette leçon et cet idéal reparaissent dans *Fécondité*, dessinant une continuité entre les cycles romanesques des *Rougon-Macquart* et des *Quatre Évangiles*. *Fécondité* mobilise plusieurs personnages de servantes ou plus généralement de prestataires de services ménagers, comme la Couteau, les nourrices et surtout Céleste, la femme de chambre de la famille Séguin. Comme Martine, Céleste défend des valeurs religieuses et superstitieuses d'arrière-garde :

Céleste se confessait, communiait à présent, apportait même du curé de Rougemont un certificat de piété profonde et de haute moralité. Ce certificat acheva de décider Valentine, qui comprit quelle aide précieuse elle allait avoir en cette fille, dans son horreur croissante à vivre chez elle, lasse des tracas de la maison. C'était bien sur cet abandon du pouvoir entre ses mains que Céleste comptait. Deux mois plus tard, elle avait, en favorisant l'excès de ses pratiques religieuses, achevé de pousser Lucie au couvent. Gaston n'apparaissait plus que les jours de permission. Andrée restait donc seule au logis, gênante encore, empêchant par sa présence le grand pillage rêvé. Et la femme de

¹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 416.

¹⁴⁹ *Ibid.*, chapitre V, p. 162.

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 240.

¹⁵¹ *Ibid.*, chapitre XI, p. 344.

chambre était ainsi devenue l'ouvrière la plus active du mariage de Mademoiselle.¹⁵²

La démission de Valentine Séguin favorise les projets de pillage de Céleste, qui tous deux concourent à la dispersion du foyer. À ce mauvais ménage s'oppose celui des Froment, qui se défie de Céleste comme de toute aide externe à la famille nucléaire. L'amour de Marianne Froment, dont le prénom est à lui seul un propos politique, suffit à élever, nourrir, nettoyer et entretenir son mari et ses douze enfants sans sombrer dans le dévoiement du recours à des services stipendiés.

Conclusion

Le roman de la servante met en lumière la vitalité de la réflexion autour de la famille à l'heure de l'acculturation du régime républicain et du Code civil. La question des contours légitimes de la communauté remotive l'homothétie entre État, ville et famille à nouveaux frais : le système à maison et le principe de résidence réunissaient les classes sous un même toit et trouvaient une image dans la maison Vauquer. L'haussmannisation en revanche témoigne d'une conception nouvelle qui s'incorpore aux sensibilités contemporaines : fondée sur la ségrégation, elle laisse les classes bourgeoises en proie au paradoxe de dépendre de ceux mêmes qu'elles contiennent et relèguent aux périphéries. La servante, au seuil de deux mondes, donne corps à ce paradoxe et sert de support à l'interrogation de ce qui l'incorpore, la maison, et de ce qui l'exotise, son origine sociale.

Le passage de la famille traditionnelle à un système de parenté nucléaire se montre également difficile à accepter : le roman témoigne du refus de trancher dans le vif de relations séculaires instituées pour réduire la famille au couple et remplacer toute tâche par du contrat, alors que cette externalisation suivrait plus rigoureusement le mouvement de l'haussmannisation. Le roman se montre à la recherche de modèles alternatifs, que Zola puise dans le mythe biblique pour attribuer la totalité des tâches à l'épouse. Ces modèles peinent à dissimuler une impasse, celle du retrait du monde à l'heure où l'individu au contraire est invité à s'insérer dans une multitude de relations sociales.

¹⁵² Zola, *Fécondité*, *op. cit.*, livre V, chapitre II, p. 518.

Chapitre 9 - Les limites du sujet : la domestique avant l'inconscient ?

Le personnage de la servante, s'il soulève les problématiques liées à l'acclimatation républicaine, aux hiérarchies de travail parallèles aux affirmations d'égalité, à la question décisive des limites de la famille, ne s'y réduit pas. Le mystère de cette figure à la fois dominée et foncièrement étrangère aux auteurs ouvre au contraire vers des pistes d'évocation qui débordent la question sociale et politique, en particulier à la fin du siècle.

La critique a souvent rappelé que Freud était lecteur de Zola, au point d'étudier son œuvre au prisme de la névrose que le psychanalyste croyait déceler chez le romancier.¹ *Fécondité* et *La Joie de vivre*, romans qui s'intéressent à la structure familiale et à la maternité, symbolique ou physique, de ses héroïnes, retiennent l'attention du psychanalyste. Le fonctionnement pulsionnel du texte zolien déborderait largement l'ordonnement rationnel et le propos politique ou idéologique prévu par les plans préliminaires. Aux accouchements angoissants de Louise Chanteau et d'Adèle, aux métaphores du ventre comme cloaque, de l'expulsion, ou du pullulement succèdent tardivement les maternités heureuses de Clotilde et de Marianne Froment. Or cette grille d'analyse prête elle-même à l'étude de ses propres projections : selon Naomi Schor, pour Zola comme pour Freud, la féminité demeure une énigme, un « continent noir »,² c'est-à-dire une mise en doute permanente de la construction discursive rationnelle. La

¹ Voir Paul-Laurent Assoun, *Littérature et Psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Ellipses, 1996, p. 9-11.

² Voir Naomi Schor, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité. », dans *Romantisme*, 1976, n°13-14,

critique féministe a étudié avec profit cette perception singulière de la féminité chez Zola, et plus largement au XIX^e siècle ; or elle a peu pris en compte le cas particulier de la femme travailleuse comme étant doublement énigmatique pour l'écrivain.

Le tournant scientifique et idéologique de la fin du siècle offre à la figure de la servante de nouveaux emplois. Le triomphe de l'individualisme républicain débouche sur un renouvellement de la perception du sujet, que la sociologie tend à percevoir comme moins libre et davantage déterminé par le groupe, et que la psychologie envisage de plus en plus comme un morcellement que comme une unité. Les servantes apparaissent comme cas d'école de l'une ou l'autre discipline.

L'esquisse d'une sexologie chez Binet et Krafft-Ebing mentionne ainsi l'intervention des servantes dans le schéma symbolique de leurs patients³. Or l'amphithéâtre de la Salpêtrière où Charcot professe ses leçons sur l'hystérie, et où s'échangent ces études, réunit symptomatiquement Taine, Janet et Freud, mais également Maupassant, Zola, Barbey d'Aurevilly et Mirbeau. Les travaux de Freud entérineront d'une manière si magistrale qu'elle eut sans doute le tort de la trancher trop définitivement l'efflorescence des propositions qui agitaient la fin du siècle pour repenser le sujet et le désir. Il convient de rappeler à quel point cette reconstruction intellectuelle procède de la rencontre entre scientifiques, philosophes et littérateurs, donnant un exemple d'école puisant à une source commune ses propositions. Or les patientes que Charcot met en scène dans son amphithéâtre proviennent du vivier populaire des hôpitaux de Paris⁴ : Blanche « Marie » Wittman est infirmière et Louise Augustine Gleizes, grande vedette photogénique qui fixe les traits de l'hystérie dans l'imaginaire collectif, est une couturière que ses parents ont récemment placée comme femme de chambre. La travailleuse, et plus particulièrement la servante, se trouve ainsi au point de convergence de ces regards masculins avides de mettre en récit l'hystérie pour renouveler la description de la conscience humaine.

Ce nouvel emploi de la servante affleure parallèlement dans le roman, en particulier chez les élèves et les amis de Charcot. La Salpêtrière et ses mises en scène n'héritent-elles pas elles-mêmes des questions posées par le roman au sujet de la capacité de la servante à capter les projections et les fantasmes des maîtres ? Il s'agit d'esquisser ici, en guise de suggestion, les images que le récit de fiction a pu élaborer en amont du renouvellement de la psychologie par

Mythes et représentations de la femme, Armand Colin, p. 183-196.

³ « En dehors des prostituées, mes désirs peuvent encore être excités surtout par des filles de paysans, des servantes, des filles du peuple et, en général, par celles qui sont habillées grossièrement et pauvrement. » Richard von Krafft-Ebing, *Étude médico-légale, Psychopathia sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, trad. Émile Laurent et Sigismond Csapo, G. Carré, 1895, p. 329.

⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Macula, 1982.

la neurologie puis la psychanalyse, en relevant deux objets d'attention récurrents : d'une part le fétichisme dont la servante est l'objet, et d'autre part l'intuition d'une topique de l'inconscient.

I Le fétichisme de la bonne

L'attraction sexuelle ressentie spécifiquement envers les servantes est formalisée par Freud dans *L'Homme aux loups* en 1918. Cette étude s'appuie sur la cure menée entre 1910 et 1914 par Sergueï Pankejeff, un patient russe qui, comme une part importante de la bourgeoisie européenne de son époque, avait été entièrement élevé par des domestiques ; il se remémore sur le divan une scène de son enfance au cours de laquelle l'une d'elles, Grouscha, avait suscité chez lui une forte excitation sexuelle alors qu'elle passait la serpillière.⁵ Le cas sexologique et psychique prend la forme d'un récit dans lequel les différents personnages concourent à la formation de la névrose du patient.

Or avant la formalisation scientifique des notions de perversion et de fétichisme, la question des rapports sexuels entre maîtres et domestiques est largement travaillée par l'imaginaire romanesque, non seulement parce qu'elle pose la question des hiérarchies, du travail et de la famille, mais également en tant que manie ou pulsion irrépressible mais répréhensible. La sexualité avec les domestiques s'y montre subversive : dans *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, très à la mode à Paris à partir de 1885, le narrateur Severin se déguise en domestique pour accompagner sa maîtresse à Florence. Cette position de pouvoir et de travail, de soumission intime, offre un support pour dire l'irrationalité du désir et désigner le divorce entre le corps et le discours : qu'en est-il de la servante ? sa teneur discursive laisse-t-elle affleurer une semblable fixation du fantasme ?

A/ Trublot avant le fétichisme

Le personnage de Trublot dans *Pot-Bouille* présente le cas d'un bourgeois qui éprouve une attirance sexuelle exclusive pour les servantes. Zola s'intéresse à travers lui à une forme de passion détraquée qu'il isole comme telle sans qu'elle mène à la compréhension, moins encore à la théorie, du phénomène fétichiste. Le texte demeure orienté par le jugement moral. La perversion se présente comme un goût, un plaisir. Si elle est un symptôme, ce n'est guère celui d'une souffrance individuelle mais du problème collectif du détraquement de la société et du

⁵ Voir Freud, *L'Homme aux loups*, trad. Janine Altounian et Pierre Cotet, P.U.F., coll. Quadrige, 1990 [1915].

manque d'harmonie entre amour, sexualité et famille, dont le modèle positif sera proposé dans *Le Docteur Pascal*.⁶

Trublot apparaît dès le troisième chapitre, comme un célibataire de bonne famille, réticent au mariage et amateur de domestiques :

Cependant, Trublot, en garçon silencieux qui prenait ses plaisirs tout seul, suivait du regard Adèle, tandis qu'elle tournait lourdement derrière les convives. Il était très myope et la voyait jolie, avec ses traits accentués de Bretonne et ses cheveux de chanvre sale. Justement, quand elle servit le rôti, un morceau de veau à la casserole, elle se coucha à demi sur son épaule, pour atteindre le milieu de la table ; et lui, feignant de ramasser sa serviette, la pinça vigoureusement au mollet. La bonne, sans comprendre, le regarda, comme s'il lui avait demandé du pain.⁷

La confusion de la servante entre la demande de pain et la demande sexuelle renvoie à la question du travail sexuel des domestiques.⁸ Simultanément, l'association de la faim et de l'appétit sexuel, du repas et de la séduction, pressent la continuité dans la libido de la demande vitale et de la demande de plaisir.

Un des aspects de la passion de Trublot qui intéresse le roman se manifeste dans les discussions du jeune homme avec Octave. Non seulement le dialogue motive les précisions données par lui sur sa passion, mais il révèle combien la sexualité des jeunes hommes se vit et s'épanouit dans la camaraderie et l'échange :

— Avez-vous vu Julie ? demanda brusquement Trublot à Octave, d'un ton de mystère.

Et, comme l'autre restait interloqué :

— Mon cher, elle est épatante... Allez la voir. On fait semblant d'avoir un besoin, et on s'enfile dans la cuisine... Épatante !⁹

La camaraderie virile qui unit les deux jeunes gens tourne à l'initiation, puisque Trublot révèle à Octave son mode opératoire et l'invite à le suivre. En cela le goût des servantes ressemble au goût des prostituées, fréquentées entre hommes et recommandées entre amis. La méthode de Trublot, rapportée au discours indirect libre, souligne particulièrement cette proximité de la fréquentation clandestine du sixième étage et de la fréquentation des maisons closes :

Quand il dînait en ville, il s'échappait du salon pour aller pincer les cuisinières devant leurs fourneaux ; et, lorsqu'une d'elles voulait bien lui donner sa clef, il filait avant minuit, il montait l'attendre patiemment dans sa chambre, assis sur une malle, en habit noir et en cravate blanche. Le lendemain, il descendait par le grand escalier, vers dix heures, et passait devant les concierges, comme s'il avait rendu une visite matinale à quelque locataire. Pourvu qu'il fût à peu

⁶ Voir chapitre 8.

⁷ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre III, p. 65.

⁸ Voir chapitre 7.

⁹ *Ibid.*, chapitre V, p. 116.

près exact chez son agent de change, son père était content. D'ailleurs, maintenant, il faisait la Bourse, de midi à trois heures. Le dimanche, il lui arrivait de rester la journée entière dans un lit de bonne, heureux, perdu, le nez au fond de l'oreiller.¹⁰

L'attente du bourgeois en habit noir et en cravate blanche dans la chambre de bonne était prévue dès les premiers brouillons du roman.¹¹ Elle rappelle Daguenet « en habit, cravaté et ganté de blanc »¹² dans la chambre de Nana, contraste particulièrement exploité dans le roman éponyme. La sexualité clandestine des bourgeois avec les femmes du peuple et ses variations unit ainsi *Pot-Bouille* à *Nana*, qui le précède au sein des *Rougon-Macquart*.

Du vêtement élégant aux pratiques élégantes, il n'y a qu'un pas, que traduit l'argument répété de Trublot à Octave : « Je vous assure, mon cher, c'est très chic ! »¹³ La notion de *chic* trahit ce rapport à la fois esthétique et décadent à la sexualité, ainsi que l'effet de mode, le comportement collectif, partagé par son milieu :

Octave referma la fenêtre. Mais, au moment où il retournait auprès de Marie, un individu qui enfilait légèrement le corridor, le heurta.

— Comment ! c'est encore vous ! dit-il en reconnaissant Trublot.

Celui-ci resta une seconde suffoqué. Puis, il voulut expliquer sa présence.

— Oui, c'est moi... J'ai dîné chez les Josserand, et je monte...

Octave fut révolté.

— Oh ! avec ce torchon d'Adèle !... Vous juriez que non.

Alors, Trublot reprit sa carrure, l'air ravi.

— Je vous assure, mon cher, c'est très chic... Elle a une peau, vous ne vous en doutez pas !¹⁴

Le terme choisi dénonce une forme de snobisme, qui prend goût au raffinement dans le pire : Trublot est d'autant plus attiré par Adèle qu'elle est plus sale. Le mécanisme décrit par Zola entre dans l'étude d'une perversion observée sur le plan moral, qui repousse le sain et s'attache au sale. Outre son goût pour Adèle, Trublot dédaigne en effet la belle Eugénie : « je me suis méfié, elle était trop chic »¹⁵ affirme-t-il, le texte soulignant l'inversion des valeurs qui préside à sa sexualité. Le cas décrit relève donc du vice et le caractère systématique de ce goût confine à la manie :

Justement, la petite bonne promenait des verres de punch, de son air agréable.

Octave en prit un ; et, se penchant à l'oreille de son ami.

— La bonne est mieux que la maîtresse.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre VI, p. 131.

¹¹ Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, étude du dossier préparatoire par Henri Mitterand, p. 1618.

¹² Zola, *Nana*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 410.

¹³ Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, chapitre VI, p. 147.

¹⁵ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 307.

— Parbleu ! toujours ! dit Trublot, avec un haussement d'épaules, plein d'une conviction dédaigneuse.¹⁶

Ce qui semble étrange à Octave a l'évidence de la norme pour Trublot, l'homme opposé au mariage, qui recherche le sexe sans projet de famille ni d'amour. Le texte attribue d'autres vices au personnage, pour souligner la logique pathologique de son goût, qui ne peut manquer d'engendrer une série de déviances :

Devant la porte d'Adèle, Trublot, plié en deux, regardait par le trou de la serrure. Il se releva, effrayé de cette brusque lumière.

— Comment ! encore vous ! murmura Octave contrarié.

Trublot se mit à rire, sans paraître le moins du monde étonné de le trouver là, à une pareille heure de nuit.¹⁷

Louise, l'enfant trouvée, observera elle aussi par le trou de la serrure ses camarades au dernier chapitre. La surprise d'Octave se heurte encore une fois aux sentiments blasés de son camarade que ce type d'humiliation enchante. Tout le texte travaille ainsi à marquer l'attitude dégradante et dégradée de Trublot et son avilissement.

Sa dernière apparition, au dernier chapitre, marque un sursaut dans ce portrait de bourgeois avili. Lui seul se soucie de l'absence d'Adèle, dont tous ignorent qu'elle vient d'accoucher seule dans sa chambre :

En apprenant son indisposition, il était monté paternellement pour la voir, au sortir de table. Ça devait être une forte cholérine ; elle aurait eu besoin d'un bon verre de vin chaud, et elle n'avait pas même du sucre.¹⁸

Le souci que prend Trublot marque une nuance dans le portrait du personnage, en l'animant de sentiments affectueux. La dérision surgit en revanche de l'inadéquation de son diagnostic qui sous-estime le mal d'Adèle et dont il est ironiquement la cause. Dans son affection même, Trublot se détourne de l'objet légitime, se montrant pervers malgré lui : il est le père probable de l'enfant, ses sentiments paternels envers Adèle sont donc déplacés. Le texte insiste sur cette position de père symbolique qui ignore celle de père réel : « Le lendemain matin, après le départ de Trublot qui l'avait veillée avec une tendresse de père, Adèle se traîna jusqu'à sa cuisine, pour détourner les soupçons. »¹⁹ La confusion des sentiments et des goûts de Trublot rejoint le discours plus général du roman sur la société détraquée et se montre comme symptôme d'une bourgeoisie désoccupée et pourrie plus que comme un cas de sexologie clinique. La description du cas est davantage marquée par la réprobation morale de la perversité que par la conception plus tardive de la pathologie sexuelle.

¹⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 166.

¹⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 305.

¹⁸ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 431.

¹⁹ *Ibid.*, p. 438.

Le diagnostic s'étend d'ailleurs à l'ensemble des bourgeois selon la souillon Adèle, que Duveyrier prend également comme maîtresse :

Elle ne les agaçait guère cependant, leurs bêtises lui causaient si peu de plaisir, qu'elle restait sale exprès, afin de ne pas leur donner des idées. Ah ! ouiche ! ils s'enrageaient davantage, et continuellement c'était de l'ouvrage en plus.²⁰

Les bourgeois ne sont pas repoussés mais excités par la saleté. Leur échelle de valeur s'oppose au bon sens populaire d'Adèle, pour qui le sale est moins attirant que le propre. À la poursuite du vice caché quoique réel de la bourgeoisie, le texte identifie malgré lui une des logiques principales de la description du désir qui sera celle de la psychanalyse, à savoir la jonction entre le dégoût et l'excitation.²¹ Cette jonction se manifeste ici, mais pour peser comme une accusation morale envers les bourgeois.

Le personnage de Trublot ressortit donc au comique gaulois, rabelaisien, qui s'amuse de sa connivence virile avec Octave, plus qu'au névrosé moderne. Paul Alexis, admirateur et biographe de Zola, fit du nom de ce personnage son pseudonyme de publiciste, sans doute par goût pour ce rapport primesautier à la sexualité²², sans tenir rigueur à Zola du discours foncièrement moral auquel Trublot sert de support, au-delà de sa dimension comique. Car cette passion des amours ancillaires, assortie du dégoût de la famille, ne se comprend qu'incluse dans le catalogue des perversions de la famille que présente *Pot-Bouille*. Tout en s'inscrivant dans une conception foncièrement positiviste de l'individu et du désir, le texte n'en suggère pas moins les limites de cette vision et le besoin d'un discours médical qui lie le cas psychologique et le cas sexologique.

B/ La pulsion scopique dans « Le Bonheur dans le crime »

Barbey d'Aureville aborde de façon sensiblement différente la question du détournement de l'objet de désir, ne serait-ce que parce que la sexualité est elle-même abordée chez lui de manière oblique. Le costume de servante que revêt Hauteclair dans « Le Bonheur dans le crime » se fait la pierre de touche d'une construction narrative et symbolique fondée sur la déviation et en particulier la substitution du regard au rapport sexuel. Le référent moral de Barbey se distingue nettement de celui de Zola, parce qu'il aborde la déviation comme un

²⁰ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 309.

²¹ Voir Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, III, 2^{ème} partie, « Le problème de l'excitation sexuelle », coll. Folio essais n° 6, Gallimard, 1987 [1905].

²² Voir Silvia Disegni, « Paul Alexis Trublot : du vrai et du faux dans le Naturalisme. », in *Romantisme*, 2002, n°116. *Blague et supercheries littéraires*, Armand Colin, p. 85-96.

raffinement des passions plus que comme une perversion morale. Les relations décrites par la nouvelle reposent ainsi largement sur le regard, observateur ou séducteur, accès direct ou au contraire différé à l'objet. Au Jardin des Plantes, le narrateur et le docteur Torty contemplent une panthère noire. Survient un couple mystérieux, que le docteur invite son ami à observer : « voyez maintenant ! »²³ Le narrateur, docile, dresse les portraits des deux personnages et assiste au geste admirable de la femme ; le soufflet qu'inflige la comtesse de Savigny à la panthère est à la fois un spectacle pour les observateurs, et un acte de regard entre les époux :

Et, comme il était de notre côté, elle se retourna de trois quarts pour le regarder baisant son poignet nu, et je vis ses yeux, à elle... ces yeux qui fascinaient des tigres, et qui étaient à présent fascinés par un homme ; ses yeux, deux larges diamants noirs, taillés pour toutes les fiertés de la vie, et qui n'exprimaient plus en le regardant que toutes les adorations. De l'amour !²⁴

Le regard de Hauteclair est un regard actif, expressif, un acte d'amour adressé à son époux. En revanche, les regards que portent sur eux le monde, étonné du scandale qu'ils causent, laisse le couple « indifférent aux murmures et aux exclamations ».²⁵ L'acte d'amour qui réunit les époux par le regard les place à égalité, et confirme l'androgynie esquissée par leurs portraits :

Ils passèrent auprès de nous, le docteur et moi, mais leurs visages tournés l'un vers l'autre, se serrant flanc contre flanc, comme s'ils avaient voulu se pénétrer, entrer, lui dans elle, elle dans lui, et ne faire qu'un seul corps à eux deux, en ne regardant rien qu'eux-mêmes.²⁶

La substitution du rapport sexuel entre les deux amants par d'autres types de rapports, jusqu'au pur échange de regards, fait l'objet du récit enchâssé du docteur Torty, qui les a lui-même observés : fin regardeur par métier et par goût, il a été présenté au début de la nouvelle comme un « grand observateur, de plus, de bien d'autres cas que de cas simplement physiologiques et pathologiques²⁷ ». La passion de l'observation en fait le narrateur privilégié d'une histoire fondée sur la valeur du spectacle donné et du regard accordé.

L'histoire de Hauteclair Stassin est celle d'un dévoilement progressif, qui passe par le truchement de voiles, de masques et de déguisements successifs. Dès son enfance, elle suscite le désir de la regarder : ses jeunes camarades « auraient voulu voir de près cette Saint Georges femelle, dont la beauté, disaient-ils, égalait le talent d'escrime. Elles ne la voyaient que de loin et à distance.²⁸ » Or Hauteclair se dérobe : « le visage était toujours plus ou moins caché dans un

²³ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op cit.*, p. 115.

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 126-127.

voile gros bleu trop épais²⁹ », ou « la figure sous les mailles de son masque d'armes³⁰ ». Le docteur se demande alors « Y avait-il de l'affectation dans cette manière de se montrer ou de se cacher qui excitait les imaginations curieuses³¹ ? » La question lie allusivement quoique fermement l'accroissement du désir aux obstacles que place Hauteclair entre son visage et les regards environnants.

Aux obstacles vestimentaires s'ajoute la pointe du fleuret. Dans la salle d'armes de son père au surnom phallique, « La Pointe-au-corps », Hauteclair se dissimule sous son costume d'escrime, tandis que le fleuret donne lieu à un échange viril avec Sarlon de Savigny. L'arme constitue simultanément un rapprochement et une médiation entre les amants qui diffère leur rapport physique :

M^{lle} Hauteclair Stassin plia à plusieurs reprises son épée en faucille sur le cœur du beau Serlon, et elle ne fut pas touchée une seule fois.

« — On ne peut pas vous toucher, Mademoiselle, — lui dit-il, avec beaucoup de grâce. — Serait-ce un augure ?... »

« L'amour-propre, dans ce jeune homme, était-il, dès ce soir-là, vaincu par l'amour ?³² »

L'épée rapproche les amants autant qu'elle les maintient à distance l'un de l'autre : elle ne leur permet pas de s'interpénétrer comme ils s'y livrent, plus tard, au Jardin des plantes, par le regard. Le texte joue de la métaphore classique de la victoire par l'épée dans le vocabulaire amoureux. Ce charme martial s'exerce aussi sur Torty, qui fréquente la salle d'armes des Stassin : « elle me charmait avec de certaines passes. »³³ La salle d'armes, lieu du corps voilé, montre à la fois la rencontre des amants, et la rencontre du narrateur avec ses personnages. La construction du récit s'insère ainsi dans le récit lui-même.

Hauteclair s'ôte alors tout à fait à la vue des habitants de V..., et le docteur Torty insiste pour rapporter sa fuite sur le verbe *disparaître* :

Elle avait disparu, comme on disparaît quand on veut réellement disparaître, — ce n'étant pas disparaître que de laisser derrière soi une chose quelconque, grosse comme rien, dont les autres peuvent s'emparer pour expliquer qu'on a disparu. — Elle avait disparu de la plus radicale manière.³⁴

Le verbe souligne avec éloquence à quel point le départ de Hauteclair se laisse interpréter comme un signe supplémentaire de la maîtrise de son image.

²⁹ *Ibid.*, p. 127.

³⁰ *Idem*

³¹ *Ibid.*, p. 128

³² *Ibid.*, p. 129.

³³ *Ibid.*, p. 131

³⁴ *Ibid.*, p. 132.

Hauteclaire ne disparaît de la ville que pour vivre au château, chez son amant et sous son regard, sous le costume d'Eulalie. Eulalie se construit dans le récit comme le carrefour des dispositifs de regards élaborés par les personnages et par le narrateur. Comme le dit Delphine de Cantor mourante : « Depuis quelques jours, les regards qu'ils se jetaient des deux côtés de mon lit m'ont bien avertie.³⁵ » Les amants qui croisaient le fleuret échangent désormais des regards de part et d'autre du lit conjugal, regards éloquentes pour la spectatrice passive que devient la comtesse. Or le récit de ce glissement est mis au compte du docteur Torty, qui saisit l'intrigue par le regard :

J'avoue que je demeurai un instant sans regarder le comte de Savigny, car je sentais ce que mon regard pouvait être pour lui dans un pareil moment ; mais quand je m'y risquai, je trouvai le sien fortement attaché sur moi, et qui passait alors de la plus horrible anxiété à l'expression de la délivrance. Il venait de voir *que j'avais vu*, mais il voyait aussi que je ne *voulais rien voir* de ce que j'avais vu, et il respirait. Il était sûr d'une impénétrable discrétion, qu'il expliquait probablement (mais cela m'était bien égal !) par l'intérêt du médecin qui ne se souciait pas de perdre un client comme lui, tandis qu'il n'y avait là que l'intérêt de l'observateur, qui ne voulait pas qu'on lui fermât la porte d'une maison où il y avait, à l'insu de toute la terre, de pareilles choses à observer.³⁶

Contrairement au regard passif de Delphine de Cantor, le regard de Torty est un regard actif, pénétrant et dont se défie le meurtrier Savigny. Ce regard s'immisce dans le duo d'amour qui l'unit à sa maîtresse et complice, et n'en est pas moins chargé d'érotisme. Car outre sa capacité de pénétration intellectuelle, l'observation procure à Torty un plaisir d'ordre érotique :

Ah ! les plaisirs de l'observateur ! ces plaisirs impersonnels et solitaires de l'observateur, que j'ai toujours mis au-dessus de tous les autres, j'allais pouvoir me les donner en plein, dans ce coin de campagne, en ce vieux château isolé, où, comme médecin, je pouvais venir quand il me plairait...³⁷

Le couple adultère, qui vit son amour en échangeant des regards passionnés, devient lui-même l'objet d'une observation voluptueuse de la part du docteur, à qui son rôle de narrateur confie le point de vue ordonnant le récit. Le motif de la servante espionne que relaie Eulalie se double d'un second espionnage, doté de l'exactitude de l'observation scientifique³⁸.

Comme le remarque Raymonde Debray-Genette au sujet du regard martial et érotique porté par Torty sur Eulalie :

La lutte entre le médecin et la fausse servante n'est plus à l'épée, mais à la lame du regard : « Pendant que la comtesse buvait sa potion, le front dans son bol, je lui plantai, à elle, mes deux yeux dans ses yeux, comme si j'y avais enfoncé deux patte-fiches. Mais ses yeux – de biche pour la douceur, ce soir-là – furent

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁶ *Ibid.*, p. 138.

³⁷ *Ibid.*, p. 139.

³⁸ Sur le motif de la servante espionne, voir chapitre 8.

plus fermes que ceux de la panthère qu'elle vient, il n'y a qu'un moment, de faire baisser. » Les échanges de regards sont toujours empreints d'une agressivité combattue par l'admiration et provoquent un certain « tapage des molécules. »³⁹

La passion d'ordre érotique qu'éprouve Torty pour l'observation lui permet de supposer chez les amants criminels un même transfert de la volupté vers le regard : « Aussi m'imaginai-je qu'il devait y avoir de fameuses jouissances dans ce concubinage caché avec une fausse servante, sous les yeux affrontés d'une femme qui pouvait tout deviner.⁴⁰ » La forme sexuelle de l'amour entre Serlon de Savigny et Hauteclaire déguisée en Eulalie apparaît ainsi dans le texte à travers l'observation de Torty. Ce regard, indispensable pour justifier narrativement l'épisode, ressortit bien à l'érotisme de l'observateur, puisque Torty diagnostique en lui-même les manifestations physiques de l'excitation sexuelle : « Cela dura bien soixante pulsations comptées à ce pouls qui allait plus vite qu'à présent, et que ce spectacle fit aller plus vite encore...⁴¹ »

La passion du regard de Torty confine au fétichisme lors d'une scène dans laquelle Eulalie se laisse apercevoir de côté par lui. Venu visiter Delphine de Cantor souffrante, il observe la fausse servante :

Elle restait inclinée sous son casque de batiste empesée, ou sous cette autre coiffe normande qu'elle portait aussi à certains jours, et qui ressemble au hennin d'Isabeau de Bavière, les yeux sur son travail et les joues voilées par ces longs tire-bouchons d'un noir bleu qui pendaient sur leur ovale pâle, n'offrant à ma vue que la courbe d'une nuque estompée par d'épais frisons, qui s'y tordaient comme les désirs qu'ils faisaient naître. (...) Hauteclaire, si peu coquette pourtant, avait en écoutant, quand on lui parlait, des façons de prendre et d'enrouler autour de ses doigts les longs cheveux frisés et tassés à cette place du cou, ces rebelles au peigne qui avait lissé le chignon, et dont un seul suffit pour *troubler l'âme*, nous dit la Bible. Elle savait bien les idées que ce jeu faisait naître !⁴²

L'observateur projette sur le vêtement de servante d'Eulalie la noblesse martiale du casque et du hennin d'Isabeau de Bavière. Les cheveux de la servante retiennent particulièrement son attention. Si l'érotisation des frisons du cou est courante à cette période⁴³, elle s'accompagne ici d'une autonomisation de cette partie du corps : ce sont les frisons qui font naître, comme délibérément, les désirs, et dont le caractère rebelle mime l'insoumission d'Eulalie. L'image de la servante joue un rôle central dans la construction scopique de la nouvelle, parce qu'elle rassemble à la fois le thème du déguisement, par lequel Hauteclaire se montre ici tout en se

³⁹ Raymonde Debray-Genette, « Un récit autologique : *Le Bonheur dans le crime* », art. cit., p. 50.

⁴⁰ Barbey d'Aurevilly, « *Le Bonheur dans le crime* », *op. cit.*, p. 147.

⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

⁴² *Ibid.*, p. 152.

⁴³ Elle apparaît notamment dans *Le Docteur Pascal*, où Clotilde est dotée d'« un cou délicat surtout, satiné et rond, ombré de cheveux follets sur la nuque », *op. cit.*, chapitre VII, p. 218.

cachant, celui du détournement, de son identité comme de l'objet d'érotisation, et le fétiche, la servilité feinte dissimulant la domination virile de la jeune femme.

Le crime devient non plus un élément moral de l'intrigue, mais un spectacle pour Torty donc un objet de plaisir. Lorsqu'il constate le meurtre, il précise : « D'un tour d'œil je cherchais dans la chambre si Eulalie ne s'y trouvait pas. J'aurais voulu voir sa contenance à pareil moment.⁴⁴ » La pulsion scopique de Torty résonne ainsi avec le plaisir du scandale des amants ; le désir de produire le spectacle des uns s'accorde au désir d'en être témoin de l'autre. Le costume de servante semble donc avoir eu pour but précisément d'être aperçu comme une supercherie par le médecin. Torty décrit d'ailleurs au narrateur le regard qu'il porte sur le couple en des termes qui en font un substitut du contact physique :

Je suis bien vieux, et j'ai vu dans ma vie bien des bonheurs qui n'ont pas duré ;
mais je n'ai vu que celui-là qui fût aussi profond, et qui dure toujours !

Et croyez que je l'ai bien étudié, bien scruté, bien perscruté ! Croyez que j'ai bien cherché la petite bête dans ce bonheur-là ! Je vous demande pardon de l'expression, mais je puis dire que je l'ai pouillé... J'ai mis les deux pieds et les deux yeux aussi avant que j'ai pu dans la vie de ces deux êtres, pour voir s'il n'y avait pas à leur étonnant et révoltant bonheur un défaut (...).⁴⁵

Le regard du médecin s'apparente au toucher dans la détection d'un symptôme qui altérerait le bonheur dans le crime. De la même manière, Hauteclaire, en épousant Serlon de Savigny et en quittant son vêtement d'Eulalie, recherche le scandale dans la ville de V... où elle pousse le dévoilement jusqu'à l'exhibition : « Maintenant, elle lève son voile, et leur montre hardiment le visage de servante qui a su se faire épouser, et elles rentrent indignées, mais rêveuses...⁴⁶ » Là où Torty touchait de ses yeux, Hauteclaire touche de son image : son visage, comme un nouveau fleuret, épingle les regards environnants. Observateur des amants, Torty n'est pas vu d'eux ; se donnant à voir, les époux criminels, eux, ne voient plus qu'eux-mêmes, comme le mentionne la scène initiale du Jardin des Plantes.

La métaphore fétichiste du regard qui se substitue au contact sexuel prend une autre valeur, celle d'image du récit, particulièrement manifeste à la fin de la nouvelle. Après le triomphe de Hauteclaire, le texte est saturé de termes dénotant la vue, le spectacle et la mise en scène, qui suggèrent qu'avec bonheur des époux coïncide la jouissance scopique de Torty :

Abandonnés et solitaires comme ils l'étaient, ne voyant que moi, avec lequel ils ne se gênaient pas plus qu'avec un médecin devenu presque un ami, à force de hantises, ils ne se surveillaient point. Ils m'oubliaient et vivaient très bien, moi présent, dans l'enivrement d'une passion à laquelle je n'ai rien à comparer, voyez-vous, dans tous les souvenirs de ma vie... Vous venez d'en être le

⁴⁴ Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *op. cit.*, p. 156-157.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

témoin il n'y a qu'un moment : ils sont passés là, et ils ne m'ont pas même aperçu, et j'étais à leur coude ! Une partie de ma vie avec eux, ils ne m'ont pas vu davantage... Polis, aimables, mais le plus souvent distraits, leur manière d'être avec moi était telle, que je ne serais pas revenu à Savigny si je n'avais tenu à étudier microscopiquement leur incroyable bonheur, et à y surprendre, pour mon édification personnelle, le grain de sable d'une lassitude, d'une souffrance, et, disons le grand mot : d'un remords. Mais rien ! rien !⁴⁷

L'observation scientifique constitue un raffinement dans le dispositif du docteur, et l'absence de résultat se présente paradoxalement comme un sommet et un plaisir supplémentaire. Or ce compte rendu d'observation débouche sur une réflexion méta-narrative qui s'interroge sur la possibilité de peindre par le récit :

Le vieux médecin, le vieux observateur, le vieux moraliste... ou *immoraliste* — (reprit-il, voyant mon sourire), — est déconcerté par le spectacle auquel il assiste depuis tant d'années, et qu'il ne peut pas vous faire voir en détail, car s'il y a un mot traînaillé partout, tant il est vrai ! c'est que le bonheur n'a pas d'histoire. Il n'a pas plus de description. On ne peint pas plus le bonheur, cette infusion d'une vie supérieure dans la vie, qu'on ne saurait peindre la circulation du sang dans les veines.⁴⁸

Le récit se heurte à une limite dans la restitution du spectacle. Il ne saurait donc procurer ni à l'auditeur, ici narrateur du récit-cadre, ni au lecteur le même plaisir qu'a éprouvé Torty, narrateur du récit enchâssé, à observer les deux criminels. La narration constitue en soi un voile qui dérobe l'objet à la vue du récepteur, au moment où il le lui présente. Le lecteur se trouve placé dans une position médiate à l'égard des personnages, détournée par rapport à l'objet, et qui excite la pulsion scopique sans la satisfaire directement. La lecture serait-elle un fétichisme, une invitation à prendre la représentation pour le fait et à savoir s'en contenter, comme Torty a su jouir de regarder les deux amants à distance ? L'énigme, caractérisée au cœur de la nouvelle par l'apparition de Hauteclair en servante, semble au principe de la relation qui unit et sépare narrateur et lecteur. Eulalie, au prénom paradoxal puisqu'elle demeure mutique, est bien une énigme à déchiffrer, un déguisement à dévoiler, un support de projection qui ne se livre pas. Le costume de servante se prêtait particulièrement à cette construction, comme le met en évidence le fétichisme explicite raconté par *Le Journal d'une femme de chambre*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 166

⁴⁸ *Ibid.*, p. 167

Cl Le Journal d'une femme de chambre contre le fétichisme réifiant

Dès ses premières pages, le roman de Mirbeau joue de la valeur érotique stéréotypée de la femme de chambre. La fausse préface la revendique : « Mais M^{lle} Célestine R... était fort jolie... Elle insista. Je finis par céder, car je suis homme, après tout...⁴⁹ ». Le texte s'appuie d'emblée, et même dès son titre, sur une connivence grivoise avec le lecteur, dont le cours du roman satisfait les promesses. Cette grivoiserie courante s'appuie sur une connaissance partagée de la littérature érotique de l'époque, qui convoque fréquemment la soubrette⁵⁰. Le roman mobilise néanmoins ce matériel fantasmatique pour l'intégrer à une critique sociale. Les passions fétichistes étaient racontées dans *Le Jardin des supplices*, où elles s'offraient comme des images du rapport réifiant de l'Europe aux colonies. De la même manière, au cœur du roman occasionnellement leste qu'est *Le Journal d'une femme de chambre* s'élabore une description du fétichisme sexuel qui s'approche de la description scientifique qu'en donne Freud dans son article de 1927⁵¹, comme l'a établi Emily S. Apter⁵². Or cette description des pratiques fétichistes empreinte au registre satirique pour contribuer au propos politique plus général du roman.

Le personnage fétichiste apparaît ainsi dès le premier chapitre, lorsque Célestine raconte son entrée chez M. Rabour. Selon Emily S. Apter, l'épisode relève d'une « mise en scène préfreudienne d'une anecdote freudienne »⁵³. Le maître demande d'abord à Célestine s'il peut l'appeler Marie. « Ils ont tous cette bizarre manie de ne jamais vous appeler par votre nom véritable... Je ne m'étonne pas trop, moi à qui l'on a donné déjà tous les noms de toutes les saintes du calendrier...⁵⁴ » Le manque de respect pour l'identité de Célestine, présenté avec une hyperbolique dérision par celle qui l'endure, constitue une première manie. La satire du fétichisme s'insère dans la continuité de cette critique implicite de l'abus de pouvoir. La réification des servantes par le rapport de classes entraîne réciproquement l'érotisation, forme de personnification, des objets. Célestine remarque que M. Rabour ne manifeste pas de désir sexuel à son égard :

Il m'avait dit tout cela d'un air enjoué, extrêmement respectueux, et sans me dévisager, sans fouiller d'un regard déshabilleur mon corsage, mes jupes, comme font, en général, les hommes. À peine s'il m'avait regardée. Depuis le

⁴⁹ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, p. 31

⁵⁰ Voir Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social, et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.

⁵¹ Freud, « Le fétichisme », dans *La Vie sexuelle*, P.U.F., 1969 [1927]

⁵² Emily S. Apter, « Fétichisme et domesticité : Freud, Mirbeau, Buñuel », *Poétique* 70 (1987).

⁵³ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁴ Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, p. 38.

moment où il était entré dans le salon, ses yeux restaient obstinément fixés sur mes bottines.⁵⁵

L'observation de Mirbeau corrobore les descriptions contemporaines de Krafft-Ebing⁵⁶, que Freud formalisera par la suite : le fétiche se substitue à la femme et le fétichiste n'a plus pour elle d'intérêt sexuel. M. Rabour manifeste en revanche sans retenue son attirance pour les bottines de Célestine. Le texte insiste sur l'aspect grotesque du fétichisme, dont il ne fait pas comme Barbey un raffinement mais une forme de gâtisme :

Il s'agenouilla, baisa mes bottines, les pétrit de ses doigts fébriles et caresseurs, les délaça... Et, en les baisant, les pétrissant, les caressant, il disait d'une voix suppliante, d'une voix d'enfant qui pleure :

— Oh ! Marie... Marie... tes petites bottines... donne-les-moi, tout de suite... tout de suite... tout de suite... Je les veux tout de suite... donne-les moi...⁵⁷

L'humiliation du maître, le manque de tenue, la régression au rôle d'enfant soumis changent M. Rabour en personnage grotesque. Le jugement que le texte invite à porter sur lui, loin de relativiser la norme sexuelle comme ce sera le cas au sujet de la liberté de Célestine, déplore le manque de dignité qui sied aux personnages de sa condition. À ce titre le passage annonce la façon qu'aura le roman de juger la bourgeoisie à l'aune de ses propres valeurs, et de saper toute valorisation des maîtres tendant à naturaliser leur domination. Les abus de pouvoir de M. Rabour choquent d'autant plus que celui-ci perd toute contenance face à un objet trivial voire sale.

L'épisode du fétichisme de M. Rabour s'inverse dans la suite du chapitre. M. Lanlaire, troublé par Célestine, se montre plus brutal que son prédécesseur :

Monsieur s'est mis à marcher dans la salle, puis, tout d'un coup, il s'est assis sur une chaise, il a allongé ses jambes et, mettant dans son regard comme une excuse, dans sa voix comme une prière, il m'a demandé :

— Eh bien, Célestine... car moi, je vous appellerai toujours Célestine... voulez-vous m'aider à retirer mes bottes ?... Ça ne vous ennuie pas, au moins ?⁵⁸

Le retournement point par point du face à face entre la servante et son maître montre comment Célestine est passée de la réification par M. Rabour à la domination de M. Lanlaire. La scène se présente même comme une castration symbolique : M. Lanlaire est soumis à son épouse dans sa propre maison et Célestine remarque que « Monsieur n'est rien chez lui... moins que les

⁵⁵ *Ibid.*, chapitre I, p. 39.

⁵⁶ Krafft-Ebing décrit plusieurs cas de fétichisme des bottines de domestiques et précise : « La preuve que cette perversion n'est pas très rare, c'est que les *puellæ* appellent les hommes de ce genre "client aux bottes" », *Psychopathia sexualis, op. cit.*, p. 164.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51-52.

domestiques, pourtant durement traités (...).⁵⁹ » Il choisit aussi de se soumettre aux désirs de Célestine, maîtresse du jeu de séduction que son maître, réduit à la passivité, s'avère incapable de mener. La femme de chambre renverse la domination subie grâce à l'attraction qu'elle exerce : « Je crois que j'en aurai tout ce que je voudrai de ce type-là... Il n'est pas malin, il se livre du premier coup... Ah ! on pourrait le mener loin...⁶⁰ »

Le rôle symbolique de la botte et de la bottine comme substitut phallique se double au fil du roman d'une réflexion explicite sur l'érotisation des femmes de chambre. Si le titre et la préface y font allusion, le texte revient sur la question de façon moins allusive et plus analytique :

Qui me dit que j'aurais eu, comme femme, le même succès que comme femme de chambre ? Le charme, si particulier, que nous exerçons sur les hommes, ne tient pas seulement à nous, si jolies que nous puissions être... Il tient beaucoup, je m'en rends compte, au milieu où nous vivons... au luxe, au vice ambiant, à nos maîtresses elles-mêmes et au désir qu'elles excitent... En nous aimant, c'est un peu d'elles et beaucoup de leur mystère que les hommes aiment en nous...⁶¹

La réflexion de Célestine s'intéresse singulièrement au mécanisme de déplacement de l'objet : le désir qu'engendrent les bonnes relève de la projection, du paradoxe du désir des maîtresses qui se dirige, se pervertit littéralement, pour mener aux femmes de chambre. La femme de chambre apparaît comme une médiation du désir porté aux maîtresses, et aux femmes en général. Cette médiation peut se confondre avec l'objet, au point que l'homme, comme Trublot, ne désire plus que les femmes de chambre. Monsieur Xavier souligne ainsi l'exclusivité de la passion de son père, Monsieur de Tardes : « — Papa !... ah ! papa !... Mais il couche avec toutes les bonnes, ici, papa... C'est sa toquade, les bonnes. Il n'y a plus que les bonnes qui l'excitent.⁶² » La remarque instaure bien une continuité entre la toquade et la manie, d'autant que le rapport de Monsieur de Tardes aux bonnes est lui-même médiatisé par les revues érotiques qu'il leur distribue.

La tenancière de maison de passe qui tente de recruter Célestine fournit incidemment des précisions sur cet emploi de soubrette prisé par ses clients :

Ainsi, j'ai des clients très chics, principalement les ambassadeurs... qui ont des manies... Dame ! à leur âge et avec leur argent, n'est-ce pas ?... Ce qu'ils préfèrent, ce qu'ils me demandent le plus, c'est des femmes de chambre, des soubrettes... une robe noire très collante... un tablier blanc... un petit bonnet de linge fin... Par exemple, des dessous riches, ça oui... Mais écoutez bien... Signez-moi un engagement de trois mois... et je vous donne un trousseau

⁵⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 66.

⁶⁰ *Ibid.*, chapitre I, p. 54.

⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

⁶² *Ibid.*, chapitre XII, p. 294.

d'amour, tout ce qu'il y a de mieux, et comme les soubrettes du Théâtre-Français n'en ont jamais eu... ça, je vous en réponds.⁶³

Le fantasme bourgeois s'ancre explicitement dans l'emploi de la soubrette de théâtre. Il ne s'agit pas de la servante réelle, réaliste, telle qu'elle sert dans leur salon : le fantasme appartient à l'élaboration et à la médiation de l'artificiel. La revendication de distinction, de raffinement, affichée par les clients est immédiatement déboutée par la mention de l'argent : la réification des femmes, soumises au déguisement imposé par les clients riches, offre le modèle de la réification plus générale qu'impose le rapport de classe. Elle se montre également comme une dégradation burlesque de l'amour romantique pour les actrices, tel qu'il apparaît chez Nerval ou Musset. Célestine appelle la proxénète une « marchande de viande humaine⁶⁴ » comme elle demandait plus tôt dans son réquisitoire contre les marchands de remplaçants : « Et que sont donc les bureaux de placement et les maisons publiques, sinon des foires d'esclaves, des étals de viande humaine ?⁶⁵ »

L'utilisation du fétichisme sexuel comme modèle pour penser la réification s'atteste par sa récurrence dans toutes les positions d'autorité. Les douaniers qui arrêtent une maîtresse de Célestine au passage de la frontière franco-belge posent sur elle un regard réifiant :

— Avez-vous quelque chose à déclarer ? nous demanda un gros douanier qui, à la vue de Madame, élégante et jolie, se douta bien qu'il aurait plaisir à manipuler d'agréables choses... Car il existe des douaniers pour qui c'est une sorte de plaisir physique et presque un acte de possession, que de fourrer leurs gros doigts dans les pantalons et dans les chemises des belles dames.⁶⁶

L'abus d'autorité des douaniers prend la forme du désir de manipuler les effets personnels de Madame, c'est-à-dire que leur désir de malmener les choses se substitue à celui de malmener, par plaisir, les personnes. Leur indiscrétion force la maîtresse de Célestine, dont le mari dort dans le compartiment, à leur montrer un godemiché qu'elle transporte dans sa valise. Le substitut phallique dévoile un second fétichisme au cœur de l'anecdote : comme les douaniers, Madame érotise un objet et désinvestit les hommes. Le texte dessine ainsi un jeu de pouvoir dans lequel les personnes sont remplacées par les objets et le rapport sexuel par le rapport de force.

L'érotisation de la servante sert de modèle au rapport réifiant d'autorité et permet au texte de sortir la domination hiérarchique de la simple description en termes d'intérêts de classe. L'autorité s'ancre dans les sensibilités au point de devenir une passion sexuelle, une excitation, comme pour Célestine le crime. Toute sexualité apparaît dès lors comme déviante, voire se

⁶³ *Ibid.*, chapitre XV, p. 354.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, chapitre II, p. 64.

⁶⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 146.

définit par sa déviation par rapport à une norme largement représentée dans le discours, mais jamais pratiquée de fait. Comme le sera la notion de fétichisme chez Freud et chez Marx, le récit de la pratique fétichiste chez Mirbeau sert la critique de la modernité et cible en particulier l'écart entre le discours et la pratique.

II Le lapsus et son utilisation romanesque

L'accès à des désirs inconscients que charrie la figure de la servante peut procéder d'une sensibilité de romancier aux questions que les psychologues et sexologues se chargent de formaliser scientifiquement. D'autres convocations révèlent cette sensibilité comme de surcroît et presque par lapsus : sans être délibérément un instrument d'investigation de la conscience, il arrive ainsi qu'une servante livre, sans intention apparente, un accès fulgurant et cohérent à une perception renouvelée du sujet⁶⁷. Freud attribuait aux artistes une intuition particulière, commune aux paranoïaques, sur les phénomènes inconscients⁶⁸. Maupassant se prête tout spécialement à cette analyse : Pierre Bayard a souligné combien la limite entre la conscience et les forces qui pèsent sur elle à son insu se présentent comme l'objet privilégié de son œuvre, comme ce que son travail romanesque tente de mettre en forme⁶⁹. La construction romanesque lui fournit en effet le moyen de s'écarter d'une conception holiste de l'individu sans verser dans la conceptualisation rigide et insensible aux variations singulières de la personne à laquelle mène trop volontiers selon lui l'esprit scientifique. Dans un article paru dans le *Gil Blas* du 16 août 1882 au sujet du procès de Gabrielle Fenayrou, accusée d'avoir assassiné son amant, et symptomatiquement intitulé « Une Femme », Maupassant se livre à cette critique de la psychologie médicale, en particulier au sujet des femmes. Le diagnostic d'hystérie est si répandu qu'il est devenu universel et coupe court à toute autre approche du sujet :

Messieurs les médecins nous apprennent aussi que le talent est une espèce d'hystérie, et qu'il provient d'une lésion cérébrale. Le génie, par conséquent, doit provenir de deux lésions voisines, c'est de l'hystérie double.

La Commune n'est pas autre chose qu'une crise d'hystérie de Paris.
Nous voilà bien renseignés.

Eh bien, à mon humble avis, la nommée Gabrielle Fenayrou n'est pas une hystérique. C'est tout simplement une femme pareille à beaucoup d'autres.⁷⁰

⁶⁷ Romain Enriquet a montré de quelle manière cette perception nouvelle du sujet est inventée plus que découverte par la création romanesque, dans sa thèse « L'invention littéraire de l'inconscient dans les formes narratives de *Madame Bovary* à *La Bête humaine* - 1850-1890. », dirigée par Bertrand Marchal et soutenue le 23 juin 2017.

⁶⁸ Voir Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art*, Payot, 1970.

⁶⁹ Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Minuit, 1994.

⁷⁰ Guy de Maupassant, « Une femme », *Gil Blas*, 16 août 1882.

La satire de la pauvreté du diagnostic d'hystérie, qui se substitue à toute investigation psychologique, se tourne alors vers les explications romanesques du cas de Gabrielle Fenayrou comme de chaque femme, plutôt que vers la généralité médicale. Le romanesque se présente comme un recours attentif aux nuances du singulier contre la science et ses catégories grossières. Si Maupassant fréquente quelques années après la parution de cet article l'amphithéâtre de Charcot, où il côtoie Freud, il apparaît donc que la critique d'une médicalisation excessive de la psychologie, en particulier par la notion d'hystérie, aiguillonne son imagination romanesque.

L'article mentionne d'ailleurs, entre autres, un principe qui sonne *a posteriori* comme déterminant dans son œuvre : « La femme n'a ni rang, ni caste, ni classe : elle sait devenir ce qu'il faut qu'elle soit selon le milieu où elle se trouve⁷¹. » Cette vision de la femme, plastique et ductile jusqu'à l'indétermination, réapparaît en particulier dans « La Parure » : « car les femmes n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille⁷². » La maxime mêle le refus du diagnostic généralisé d'hystérie à l'ouverture romanesque permise par l'indétermination du sujet.

Si la psychologie des femmes présente un terrain d'émulation entre science médicale et création romanesque, la présence de la servante dans la maison offre à Maupassant l'occasion d'une intuition saisissante quoique discrète sur l'aveuglement du sujet à ce qui le meut. Un exemple éloquent fait de cette fulgurante intuition à la fois une métaphore et un rebondissement romanesque dans *Notre Cœur*. Dans la troisième partie du roman, André Mariolle, installé à Fontainebleau, a embauché la jeune et belle Élisabeth comme domestique. Amusé de sa fraîcheur, il lui semble qu'elle devient amoureuse de lui. Le deuxième chapitre se termine sur ces paragraphes :

Après cette journée de paresse, Mariolle s'assoupit, quand le soir vint, dans une espèce de songerie où toutes ces femmes se confondaient. N'ayant subi, depuis la veille, aucune fatigue, et n'ayant même fait aucun mouvement, son sommeil était léger, et il fut troublé par un bruit inaccoutumé entendu dans la maison.

Une fois ou deux déjà, pendant la nuit, il avait cru distinguer des pas et des mouvements imperceptibles au rez-de-chaussée, non point au-dessous de lui, mais dans les petites pièces attenantes à la cuisine : la lingerie et la salle de bains. Il n'y avait point pris garde.

Mais ce soir-là, las d'être couché, incapable de se rendormir avant longtemps, il prêta l'oreille et distingua des frôlements inexplicables et une sorte de clapotement.

Alors il se décida à aller voir, alluma sa bougie, regarda l'heure : dix heures à peine. Il s'habilla, mit en sa poche un revolver et descendit à pas de renard, avec des précautions infinies.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Maupassant, « La Parure », *op. cit.*, p. 83. Voir chapitre 5.

En entrant dans la cuisine il reconnut avec stupeur que le fourneau était allumé. On n'entendait plus rien, puis il crut percevoir un mouvement dans la salle de bains, toute petite pièce peinte à la chaux, contenant juste la baignoire.

Il s'approcha, fit tourner la clef sans aucun bruit, et, poussant brusquement la porte, il aperçut allongé dans l'eau, les bras flottants et les seins frôlant la surface de leurs fleurs, le plus joli corps de femme qu'il eût aperçu de sa vie.

Elle poussa un cri, affolée, ne pouvant fuir.

Il était à genoux déjà au bord de la baignoire, la dévorant de ses yeux ardents et la bouche tendue vers elle.

Elle comprit, et, levant soudain ses deux bras ruisselants, Élisabeth les referma derrière la tête de son maître.⁷³

Le rebondissement romanesque s'appuie sur une conversion intérieure du personnage : baigné par une langueur qui l'autorise à quitter le jeu son identité sociale, Mariolle éprouve un désir indistinct envers toutes les femmes ; par la surprise, ce désir informe se change en désir singulier et sexualisé d'une femme particulière, Élisabeth. La conversion change également la méfiance en érotisme, le revolver s'effaçant pour laisser place à un baiser amoureux.

Outre cette construction psychologique du personnage qui offre un rebondissement narratif, le passage se donne à lire comme métaphore. La scène concentre une spatialisation des rôles qui se présente comme une forme de perception du sujet : la maison qu'habite Mariolle en est également une métonymie. Le personnage, se livrant au songe, y perçoit confusément depuis l'étage supérieur des forces qui lui semblent d'abord menaçantes et vers lesquelles il descend pour tenter de les contenir par la violence. Le revolver, puis la clé, indiquent le point de bascule entre l'agressivité et la pulsion sexuelle : les forces qui agitent la maison de nuit ont pu sembler des menaces, mais s'avèrent les objets d'un désir sexuel inavoué. La cuisine et la salle de bain, lieux dérobés à la vue, sont également le reflet de fonctions psychiques où se mêlent la nourriture, le plaisir, la nudité et la saleté. Le texte dessine ainsi avant l'heure une topique, dans laquelle la maison-conscience héberge des forces discrètes et pourtant cardinales qui la travaillent, et que la figure de la servante, invisible mais audible, niée mais indispensable, incarne avec une surprenante précision.

La critique a étudié plus méticuleusement la construction d'une psychologie chez Maupassant qui devance et concurrence celle que dessinera scientifiquement Freud quelques années plus tard et au sein d'un autre discours. Néanmoins, le recours à la figure de la servante, largement héritier de la réinvention réaliste menée par ses prédécesseurs, marque le réinvestissement des motifs ancillaires au service d'une réflexion non plus sociologique et politique, mais psychologique. La servante dans la maison, image devenue classique du peuple dans la nation, se montre également comme celle de quelque chose comme un inconscient pour le sujet ; la notion, courante à l'époque où paraît *Notre cœur*, prend sous les traits de la servante

⁷³ Maupassant, *Notre cœur*, *op. cit.*, partie III, chapitre II, p. 241-242.

la forme de forces occultes. Aussi ce réinvestissement montre-t-il non seulement la plasticité de la femme, chère à Maupassant, mais celle de la métaphore ancillaire, dont les possibles romanesques sont loin de se limiter à ceux de l'esthétique moderne du siècle qui s'achève.

C

onclusion générale

La photo des deux sœurs apparaît en une des magazines à sensations : arborant la même chevelure impeccablement crantée, la même collerette blanche immaculée, la même robe noire, Léa, la cadette, regarde au loin tandis que l'aînée, Christine, fixe l'objectif. Pour *Détective*, ce 9 février 1933, les sœurs Papin sont des « brebis enrégées »⁷⁴. *Police magazine*, la même semaine, les appelle « arracheuses d'yeux »⁷⁵. L'inflation d'articles sur le meurtre de leurs patronnes par les deux jeunes femmes au Mans entraîne celle des qualificatifs, surnoms et hypothèses chargées de rendre compte du caractère inouï de l'affaire. Pour *L'Humanité*, qui se fait l'écho d'une opinion de la gauche radicale que partagent les anarchistes et les surréalistes révolutionnaires :

Ce procès ne devrait pas être celui des sœurs Papin toutes seules, mais aussi celui de la sacro-sainte famille bourgeoise au sein de laquelle se développent et fleurissent, quand ce n'est pas les pires turpitudes, la méchanceté et le mépris pour ceux qui gagnent leur vie à la servir.⁷⁶

Un jeune interne en psychiatrie, Jacques Lacan, se saisit du cas et du tour politique que prend l'affaire. Celle-ci lui illustre selon lui sa thèse sur le passage à l'acte⁷⁷. Depuis plus de quatre-vingts ans, l'affaire Papin demeure une source de discours médiatiques, politiques et psychiatriques⁷⁸. L'affaire est sanglante, elle est aussi romanesque. Non seulement parce qu'elle connaît une issue pathétique, mais parce que le crime des deux sœurs mancelles réveille un imaginaire largement façonné par l'exploration romanesque de la figure de servante, dans

⁷⁴ *Détective*, n°224, 9 février 1933.

⁷⁵ *Police Magazine*, n°166, 12 février 1933.

⁷⁶ *L'Humanité*, n°12709, 30 septembre 1933.

⁷⁷ Jacques Lacan, « Motif du crime paranoïaque : le crime des sœurs Papin », dans *Le Minotaure* n° 3, décembre 1933.

⁷⁸ Voir Gérard Gourmel, *L'ombre double. Dits et non dits de l'affaire Papin*, Le Mans, Éditions Cénomane, 2000.

laquelle sourd une inquiétude qui donne une forme de justification *a posteriori* aux pires déchaînements de violence.

La servante en régime romanesque a en effet concentré au cours du second XIX^e siècle une somme de discours et de regards qui ont contribué à façonner l'imaginaire social du XX^e siècle. Alors qu'il héritait d'une figure comique, volontiers grivoise, dynamique mais vouée surtout à seconder la quête de ses maîtres, le roman a transformé radicalement son visage et ses usages. La domestique s'est changée en personnage singulier. Elle est aussi devenue un sujet grave, un sujet qui poursuit une quête narrative propre, mais qui joue aussi un rôle symbolique voire symptomatique d'un certain état du monde social. Cette transformation de la valeur et de la tonalité de la servante témoigne d'un parti pris à la fois éthique et esthétique des romanciers. Elle pousse les genres romanesques à sortir des situations héritées et à explorer leurs propres présupposés, dans un geste qui rappelle la rupture avec l'Ancien Régime et les valeurs héréditaires. Le recours aux acquis de la médecine, le désir d'enquête, la faveur accordée aux détails soulignent un besoin de formuler un regard sur le monde social qui pave la voie à la sociologie scientifique.

Le mouvement romanesque se montre ainsi habité par le désir de mettre en lumière l'invisible. Ce désir est issu de deux mouvements différents : l'un plutôt inspiré du catholicisme social, qui adapte à son siècle la valorisation des humbles ; l'autre qui se démarque au contraire de cette approche morale et semble davantage marqué par l'impératif républicain, le modèle médical et biologique, et la réhabilitation poétique du laid. Si ces deux regards sont différents, la domestique est bien, pour l'un et l'autre, un objet d'étude privilégié, sans que leurs outils d'analyse soient nécessairement distincts. Observer la servante, c'est identifier une source de récits non seulement dans la mobilité sociale, mais aussi dans la mobilité sociale illusoire, manquée, ou impossible.

La servante sert ainsi à tenir un discours politique ou à projeter un idéal, qu'il soit nostalgique comme chez Lamartine, ou utopique chez Zola. Elle offre un point d'observation privilégié des mécanismes sociaux, abordés par un regard plus ou moins critique comme chez les Goncourt ou Maupassant. Il faut relever aussi une forme de ventriloquie dans le travail romanesque des voix, entre délégation et confiscation de la parole. Le roman s'attèle à la fois à leur prêter voix, reconnaissant aux servantes une forme de légitimité ; et il se prévaut occasionnellement de la leur comme d'un suffrage pour asseoir la responsabilité de l'écrivain en régime démocratique. Pour autant, ce travail de la polyphonie romanesque par la problématique démocratique ne s'aligne pas tout à fait sur les prises de position des auteurs et réunit occasionnellement ceux que tout oppose par ailleurs : la démarche de Lamartine, qui prête à

deux jeunes travailleuses un suffrage en sa faveur, se fait plus discrète chez ses successeurs mais reparait, parmi d'autres stratégies, chez Mirbeau, dont Célestine illustre et corrobore les prises de position. La servante et sa position dans l'intrigue racontent ainsi le devenir de l'idée légitimiste en politique et en littérature. Elles parlent du progrès de l'idée républicaine d'égalité, très loin de correspondre à une réelle égalité ontologique. Une forme de considération sur les contradictions de la société que concentrent les servantes émerge, sans se démarquer entièrement d'un certain misérabilisme républicain présent chez Hugo et Sue. Il s'agit de souligner l'injustice sociale pour édifier, et guider vers la charité, la fraternité ou la révolte.

La diversification des fonctions, mais aussi le traitement nouveau du personnage de la servante ont constitué une kyrielle d'événements romanesques qui constituent peut-être de nouveaux « lieux communs ». La silhouette de papier et de spectacle s'est incarnée en tendant vers le reflet d'une femme proche et lointaine. Le type littéraire est devenu un personnage, objet d'observation. Les situations héritent du type constitué mais y injectent un souci réaliste et documentaire qui définit l'éthique du romancier moderne. Cette éthique marquée par la passion de la vérité et par la référence constante à des discours médicaux, biologiques, ou scientifiques, peine néanmoins à demeurer univoque. Pourtant, l'assimilation constante de types ou de stéréotypes d'origines variées interroge la capacité de la fiction à prendre son autonomie par rapport à une tradition littéraire qui fixe des cadres de réception. L'innovation romanesque demeure tributaire d'une élaboration collective : parce que la servante circule entre les romans, il devient possible de créer des situations nouvelles qui se substituent au type hérité dans les attentes des lecteurs.

La tentative romanesque qui mène à la recherche d'une forme nouvelle sur un sujet ancien élabore également des images qui sont transmises à leur tour à l'imaginaire postérieur. Le reposoir de Félicité irradie jusqu'à la *Recherche du temps perdu*, qui montre Françoise « immobile et debout dans l'encadrement de la petite porte du corridor comme une statue de sainte dans sa niche »⁷⁹. Et les bottines de Célestine, projetées à l'écran au bout des jambes de Jeanne Moreau, fixent pour longtemps l'image du fétichisme.

Étonnamment, la servante n'est guère caractérisée par son travail et son contrat, que les romanciers peinent à décrire autrement que comme une forme de dévouement bienveillant et dont ils renâclent à étudier les fondements. Ce sont davantage ses relations à ses maîtres qui la définissent, ainsi que les principes qu'elle importe dans le foyer. Si le dévouement est sa vertu principale, elle n'est guère montrée comme aimée par la famille. Elle incarne plutôt la limite entre le licite et l'illicite, entre le légitime et l'illégitime, et plus généralement entre l'autre et le

⁷⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, coll. NRF, 1946 [1913], p. 77.

propre, au double sens de ce terme. La servante se fait garante du caractère toujours hybride d'un foyer, qui n'est jamais du fait de sa présence entièrement clos. Apparaît ainsi une affinité avec le danger qu'elle importe dans le familial. Que le texte lui trouve des excuses morales, comme à Germinie Lacerteux, biologiques, comme chez Zola, ou sociales, comme chez Mirbeau, ou au contraire qu'il la condamne à la manière d'un Daudet, le roman tend à montrer la servante comme un danger. Après le très idéaliste *Geneviève*, qui tient du martyrologue plus que du vraisemblable, aucune servante n'est plus montrée de manière unilatérale comme une victime vertueuse. Germinie et Martine sont certes poussées au crime, mais elles succombent. Les servantes de *Pot-Bouille* ne sont guère plus vicieuses que leurs maîtres, mais elles le sont. Quant à Célestine, son éloquence et son esprit ne la prémunissent guère contre la passion irréprouvable du crime. Félicité ne commet certes aucun mal, mais sa stupidité est-elle une vertu ou une faiblesse ?

Ces images saillantes se dégagent plus particulièrement de ces lectures. Elles ne doivent pas effacer néanmoins un mouvement plus discret de structuration qu'opère dans l'imaginaire la foule des lieux communs qui naissent de cette émulation romanesque autour de la servante : l'oppression de la jeune femme de classe populaire par ses pairs, ou la justification structurelle des attitudes violentes envers les maîtres, qu'elle soit célébrée ou condamnée. En faisant naître un sentiment d'empathie, parfois de mépris, voire de peur, les romans placent la servante sous la lumière de l'affect *et* du politique. Ils importent une problématique sociale dans le roman, mais ils fournissent également à la réflexion politique un répertoire de sentiments. Si la servante n'est plus une figurante qu'il s'agit d'administrer, elle est comptable de ses faits et gestes. Elle peut donc être jugée. Et elle peut être pardonnée. Les deux stéréotypes antithétiques de la perle et de la souillon, s'ils procèdent d'une origine commune, se déploient dans les discours qui s'affronteront au sujet des sœurs Papin : pour les uns, elles sont d'exceptionnelles coupables ; pour les autres, des victimes structurelles. La tension entre victime et coupable rappelle la tragédie. Elle annonce également la difficile appréhension par les sciences sociales de la violence des opprimés.

Le discours du roman sur les servantes navigue donc entre deux pôles contraires. Appartenant aux classes laborieuses, les servantes partagent l'ambivalence des *misérables*, entre compassion morale et menace de désordre. Et en tant que femmes, elles sont également vues comme des êtres gouvernés par la Nature et en particulier par une sexualité, qu'il s'agit de dompter. La duplicité de la victime coupable se double de la problématique spécifique aux femmes, idéalisées et contenues, fragiles mais agressives, soumises mais sournoises. Alors que le regard républicain combat l'inégalité politique des travailleurs et des possédants, et soupçonne

les représentations du peuple, la lutte pour l'égalité des sexes est encore lointaine. Les femmes demeurent une énigme menaçante.

L'attention portée sur la servante, l'approfondissement de la relation qui unit la prose narrative à son sujet, déconstruisent les préjugés d'Ancien Régime. Cette déconstruction produit elle-même du récit. Ils inventent néanmoins des stéréotypes qui correspondent à une forme d'actualisation en régime libéral du double discours que relayait la figure héritée. Les textes mettent en lumière un double standard : alors que le besoin de domestiques relève de l'évidence et rend leur présence évidente donc *a priori* invisible, leur émergence en tant qu'objet de récit et de discours correspond également à l'expression discrète d'une réprobation. Les textes travaillent à rendre perceptibles ces préjugés et l'efficacité des stéréotypes, mais sont également travaillés par eux.

Ce discours pénétré par la défiance et le sentiment d'insécurité est néanmoins marqué par une vraie différence entre la ville et la campagne : la servante de campagne est bucolique, idéalisée et davantage la victime de son milieu. La servante des villes personnifie la déshumanisation urbaine et la perte de toute valeur. Très marquée chez Maupassant, mais présente également chez Flaubert, la partition entre la ville et la campagne conduit à reconstruire la figure de la servante de campagne comme un idéal perdu. La servante des villes est en revanche plus dangereuse, plus menaçante, plus suspecte. La migration de la campagne à la ville, si elle s'ancre dans un fait historique, désigne un mouvement de dégradation. Ce constat suggère l'idée que la servante serait l'allégorie d'un monde : celle du monde des campagnes abandonné vers lequel se tourne un regard nostalgique qui y reconnaît des valeurs authentiques, ou celle du monde des villes modernes. Ces dernières, dont la mutation accélérée suscite la crainte d'une perte de valeurs, inquiète en particulier dans sa frange prolétarienne. La peur bourgeoise des classes laborieuses, exaspérée après la Commune, est mise en scène et tournée en dérision dans le roman, et en particulier par Zola dans *Pot-Bouille*. Elle suscite donc un texte qui en retour la désigne et la met à distance.

Cette plasticité des usages du personnage s'offre enfin comme ressource aux auteurs pour métaphoriser ou allégoriser ce que la théorie ne peut qu'esquisser : représentante des classes populaires dans la société, la servante illustre aussi le rapport privilégié, ou supposé tel, des femmes à leur foyer. Elle se prête également volontiers à incarner, dans le raffinement de l'intérieur, le retour implacable de la nature, voire de ces forces peu domestiquées qu'on commence à appeler l'inconscient. Enfin, les romanciers font à l'occasion de son portrait un miroir de leur propre activité, support d'une revendication de travail et d'utilité publique. Les tâches ménagères, quoique largement ignorées dans leur substance par les auteurs, filent la

métaphore de l'ordre et du désordre au foyer comme image d'un état la société. Le « coup de balai » salutaire, explicitement souhaité par le docteur Juillerat, est aussi bien suggéré implicitement au-delà de *Pot-Bouille* : c'est bien un nettoyage moral violent, une purgation, que les romans appellent de leurs vœux, y compris sous la forme du crime.

Il serait dès lors précipité d'interpréter sans nuance le caractère toujours périlleux de la servante comme le simple fruit d'un discours de classe. Au contraire, si le roman propose une résolution imaginaire à un conflit réel, ne peut-on lire cette violence, ou du moins ce risque, comme la réalisation au plan de la fiction d'un désir autrement inavouable car inaudible ? Il semble en somme que ce péril en la demeure qu'incarnent les servantes, y compris à leur corps défendant, soit un point de rencontre entre deux visions du monde contradictoires. L'une convoque un discours analytique sur le danger des femmes, des classes populaires, et la perte de valeurs dans le monde libéral ; et l'autre révèle un désir de retournement du pouvoir, au moins sur le plan symbolique. Ainsi la servante présente-t-elle un cas de résolution par la fiction d'un conflit de discours qui émane d'un conflit des forces sociales.

Faut-il lire dans ce talent des récits de servante à concilier des forces contradictoires la source de leur capacité à structurer durablement l'imaginaire ? Des deux sœurs Papin, l'une fut condamnée à mort, l'autre déclarée irresponsable. L'une fut perçue comme active et coupable, l'autre comme victime influençable. La servante criminelle a continué à s'épanouir dans la littérature française au cours des XX^e et XXI^e siècle. Le discours social, et en particulier la presse, semble se saisir de la femme de ménage et s'intéresse davantage à elle comme victime. Elle devient un emblème du travail prolétaire à mesure que la désindustrialisation soustrait l'ouvrier à la chaîne aux regards français. Si spécifiques qu'apparaissent les enjeux actuels, la mondialisation prolonge à certains égards le mouvement de l'haussmannisation à l'échelle globale, invisibilisant le travail productif et constituant le travail domestique en trace d'un monde désormais lointain. Le travail ménager demeure un enjeu de débats autour de la constitution des identités masculines et féminines. La conflictualité que désigne la servante a changé de modèles mais perdure. Et c'est précisément dans la confrontation aux discours, à leurs fonctionnements et à leurs usages que résident toujours le plaisir et le risque de lire des romans.

Bibliographie.

Corpus primaire

Éditions de référence de ce travail

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Le Bonheur dans le crime », dans *Les Diaboliques*, édition de Jacques PETIT, Gallimard, coll. folio classique, 2003 [1874].
- CARRAUD, Zulma, *Une servante d'autrefois*, Louis Hachette et Compagnie, 1866.
- CHAMPFLEURY, « La Sonnette de M. Berloquin », dans *Contes choisis*, Charpentier, 1874.
- FLAUBERT, Gustave, « Un cœur simple », édition de Marie-France AZÉMA, L.G.F., coll. Libretti, 1994 [1877].
- GONCOURT, Edmond et Jules (DE), *Germinie Lacerteux*, édition de Nadine SATIAT, G.F., 1990 [1864].
- HUYSMANS, Joris Karl, *À van l'eau*, inclus dans *Sac au dos*, Gallimard, coll. Folio, 2007 [1882].
- HUYSMANS, Joris Karl, *En ménage*, U.G.É., coll. 10/18, série Fins de Siècles, 1987 [1881].
- LAMARTINE, Alphonse (DE), *Geneviève, Histoire d'une servante*, réédition Nelson, 1932 [1850].
- MAUPASSANT, Guy (DE), *Une vie*, édition d'André FERMIGIER, Gallimard, coll. Folio, 1974 [1883].
- MAUPASSANT, Guy (DE), *Notre Cœur*, édition de Nadine SATIAT, G.F., 2014 [1890].
- MIRBEAU, Octave, *Le Journal d'une femme de chambre*, édition de Noël ARNAUD, Gallimard, coll. Folio classique, 1984 [1900].
- ZOLA, Émile, *Pot-Bouille*, édition d'Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Folio classique, 1982 [1882].
- ZOLA, Émile, *Le Docteur Pascal*, éd. d'Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Folio classique, 1993 [1893].

Autres éditions utilisées

- FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, dans *Œuvres*, t. II, édition de René DUMESNIL et Albert THIBAUDET, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1936.
- MIRBEAU, Octave, *Le Journal d'une femme de chambre*, L.G.F., coll. Le Livre de poche classique,

2010 [1900].

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. III et vol. IV, édition d'Armand LANOUX et Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962 et 1964.

Corpus secondaire :

BAZIN, René, *Donatienne*, Calmann-Lévy, 1903.

CHAMPFLEURY, « Monsieur Tringle », *Contes choisis*, G. Charpentier, 1874.

DAUDET, Alphonse, *Le Nabab : mœurs parisiennes*, G. Charpentier, 1877.

FLAUBERT, Gustave, *Le Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chic*, L.G.F., coll. Les Classiques de poche, 1997 [1911].

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Arvensa, 2014 [1911].

GONCOURT, Edmond et Jules (DE), *Journal*, éd. Jean-Louis CABANÈS, t. III, 1861-1864, Honoré Champion, 2013.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

HUYSMANS, Joris Karl, *Marthe, histoire d'une fille*, Galaade, coll. Il était une fois la femme, 2010 [1876].

MAUPASSANT, Guy (DE), *Contes du jour et de la nuit*, édition de Pierre REBOUL, Gallimard, coll. Folio classique, 1984 [1880].

MAUPASSANT, Guy (DE), *La Maison Tellier*, Gallimard, coll. Folio classique, 1995 [1881].

MAUPASSANT, Guy (DE), *Yvette*, L.G.F., coll. Les Classiques de poche, 1997 [1884].

MAUPASSANT, Guy (DE), *La Petite Roque*, L.G.F., coll. Les Classiques de poche, 1997 [1886].

MAUPASSANT, Guy (DE), *Le Rosier de Madame Husson et autres nouvelles*, édition de Louis FORESTIER, Gallimard, coll. Folio classique, 1990 [1888].

ZOLA, Émile, *La Curée*, édition d'Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Folio classique, 1999 [1872].

ZOLA, Émile, *Nana*, édition d'Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Folio classique, 2002 [1880].

ZOLA, Émile, *La Joie de vivre*, Pocket, coll. classiques, 1999 [1884].

ZOLA, Émile, *Fécondité*, Eugène Fasquelle, 1899.

Œuvres littéraires citées

BALZAC, Honoré (DE), *Le Père Goriot*, édition de Thierry BODIN, coll. Folio classique, Gallimard, 1971 [1834].

BALZAC, Honoré (DE), *La Fausse Maîtresse*, Alexandre Houssiaux, 1855 [1843].

BALZAC, Honoré (DE), *Eugénie Grandet*, dans *Scènes de la vie de Province*, Alexandre Houssiaux, t. V, 1855.

- BALZAC, Honoré (DE), Avant-propos de la *Comédie humaine*, Alexandre Houssiaux, 1885 [1842].
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Une vieille maîtresse*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, édition de Jacques PETIT, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome second, 1964 [1851].
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron (DE), *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, Ruault, 1785.
- COLET, Louise, « La Paysanne », publié en annexe à la *Correspondance* de Flaubert, éd. Jean BRUNEAU et Bernard MASSON, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980.
- DECOURCELLE, Adrien et NAJAC, Émile (DE), *Une soubrette de qualité*, Lévy, 1854.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition de Jean BRUNEAU et Bernard MASSON, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980.
- GENET, Jean, *Les Bonnes*, L'Arbalète, 1958 [1947].
- GIMET, François, *Les muses prolétaires*, E. Fareu, 1856.
- GONCOURT, Edmond (DE), *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, t. II : 1862-1865, 1891.
- GONCOURT, Edmond (DE), *La Faustine*, G. Charpentier, 1882.
- LA FONTAINE, Jean (DE), « La Laitière et le Pot au Lait », *Fables*, VII, 10, Claude Barbin et Denys Thierry, 1679
- LA FONTAINE, Jean (DE), « Le Laboureur et ses fils », *Fables*, V, 9, Claude Barbin et Denys Thierry, 1668.
- MICHELET, Jules, *Journal*, t. I, édition de Perrine SIMON-NAHUM, Gallimard, coll. Folio classique, 2017 [1959-1962].
- MIRBEAU, Octave, *La 628-E8*, dans *Œuvre romanesque*, tome III, Buchet-Castel, 2001 [1907].
- PERRAULT, Charles, *Peau d'Âne*, dans *Contes des fées*, J.-A. Joly, Avignon, 1812 [1697].
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, coll. NRF, 1946 [1913].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, t. II, édition d'Henri COULET, Gallimard, coll. Folio, 1993 [1761].
- SEVILLE, Armand et VAREZ, Emmanuel, *Laissez-moi Faire, ou La Soubrette Officiouse*, Farges, 1814.
- SLIMANI, Leïla, *Chanson douce*, Gallimard, 2016.
- VALÉRY, Paul, *Degas Danse Dessin*, dans *Œuvres II*, édition de Jean Hytier, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960.
- VOLTAIRE, *Essay sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours*, Cramer, Genève, 1756.
- ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, G. Charpentier, 1878 [1873].
- ZOLA, Émile, *Germinal*, dans *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, vol. III édition d'Armand LANOUX et Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1990 [1885].
- ZOLA, Émile, *La Terre*, G. Charpentier, 1895 [1887].
- ZOLA, Émile, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. IV, édition d'Armand LANOUX et Henri MITTERAND, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [1887].

Chroniques et points de vue contemporains

Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle, tomes I à IV, Léon Curmer, 1840-1842.

Détective, n°224, 9 février 1933.

L'Humanité, n°12709, 30 septembre 1933.

Police Magazine, n°166, 12 février 1933.

BLUM, Léon, *Souvenirs sur l'affaire*, Gallimard, coll. folio, 1981 [1935].

BOISSIER, Firmin, *Polybiblion*, t. LIX, octobre 1890.

DAUDET, Léon, *Souvenirs et polémiques*, édition de Bernard OUDIN, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1993.

Le Diable boiteux, « Nouvelles et échos », *Gil Blas*, 29 janvier 1884.

GAUTIER, Théophile, « Introduction », *L'Artiste*, 14 décembre 1856.

HERMANT, Abel, « Guy de Maupassant », dans *La Renaissance latine*, n°1, A. Charles, 15 mars 1904.

LAROUSSE, Pierre, articles « Domestique » et « Domesticité », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VI, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870, p. 1051-1056.

MAUPASSANT, Guy (DE), « Le Roman », inclus dans *Pierre et Jean*, Ollendorff, 1888.

MENDÈS, Catulle, « Rabelais et l'esprit gaulois », *Gil Blas*, 29 janvier 1884.

MIRBEAU, Octave, « Le Chantage », *Les Grimaces*, 29 septembre 1883.

MIRBEAU, Octave, « À un prolétaire », *L'Aurore*, 8 août 1898.

MIRBEAU, Octave, « À cheval, messieurs ! », *L'Aurore*, 5 janvier 1899.

MIRBEAU, Octave, « Un Dîner », *Le Journal*, 10 janvier 1897.

MIRBEAU, Octave, « Intimités préraphaélites », *Le Journal*, 9 juin 1895.

MIRBEAU, Octave, « Barbey d'Aurevilly », *Le Figaro*, 8 octobre 1882.

SAINTE-CROIX, Camille (DE), « *Le Journal d'une femme de chambre* », *La Revue blanche*, n°23, septembre 1900.

SÉVERINE, « La bonne », *La Fronde*, 24 mai 1900.

STAËL, Germaine (DE), *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, Maradan, 1800.

XAU, Fernand, « Les crimes dits en condition », *Gil Blas*, 21 avril 1885, p. 2.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, G. Charpentier, 1880.

Théorie contemporaine de la période étudiée

Économie et société

Domestiques et maîtres, à propos de quelques crimes récents ; par un magistrat, anonyme (Prosper-Georges-Marcelin BOUNICEAU-GESMON), E. Dentu, 1885.

ALBERT DE LUYNES, Louis Charles (D'), *Sentences et instructions chrétiennes tirées des œuvres de saint Bernard*, Jean Villette, 1734.

BLANC, Louis, *Organisation du travail*, Bureau de la société de l'industrie fraternelle, Cinquième édition, 1847 [1839].

LE PLAY, Frédéric, *L'Organisation de la famille*, Livre premier, Chapitre I – la définition des trois familles, Alfred Mame & fils, 1884 [1871].

MARX, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. Guillaume Fondu et Jean Quétier, Éditions sociales, 2014 [1859].

MICHELET, Jules, *Le Peuple*, édition de Paul VIALLANEIX, G.F., 1974 [1846].

MICHELET, Jules, *La Femme*, Hachette, 1860.

QUESNAY, François, *Œuvres économiques et philosophiques*, J. Baer, Francfort, 1888 [1766].

RYCKÈRE, Raymond (DE), *La servante criminelle : étude de criminologie professionnelle*, A. Maloine, 1908.

Médecine et psychiatrie

BRIQUET, Pierre, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, J. B. Baillière et fils, 1859 [1847], chapitre VI « Influence de la position sociale ».

FREUD, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, III, 2^{ème} partie, « Le problème de l'excitation sexuelle », coll. *Folio essais* n° 6, Gallimard, 1987 [1905].

FREUD, *L'Homme aux loups*, trad. Janine Altounian et Pierre Cotet, P.U.F., coll. Quadrige, 1990 [1915].

KRAFFT-EBING, Richard (VON), *Étude médico-légale, Psychopathia sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, trad. Émile Laurent et Sigismond Csapo, G. Carré, 1895 [1886].

PARENT-DUCHÂTELET, Alexandre-Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris : considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Poirat-Duval, 1857 [1836]

PÉNARD, Lucien, *Guide pratique de l'accoucheur et de la sage-femme*, J.-B. Baillière et fils, 1879.

Ouvrages historiques :

Histoire politique

- AGULHON, Maurice, *La République t. I : 1880-1932*, Hachette Pluriel Référence, coll. Histoire, 2011.
- ANCEAU, Éric, *L'empire libéral*, éditions S.P.M., 2017.
- CHABOT, Joceline, *Les débuts du syndicalisme féminin chrétien en France, 1899-1944*, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- DUPRAT, Catherine, *Usage et pratique de la philanthropie, pauvreté, action sociale et lien social à Paris, au cours du premier XIX^e siècle*, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1996.
- IMBERT, Léo, *Le Catholicisme Social. In hoc signo vinces, de la Restauration à la Première guerre mondiale*, Perspectives Libres, 2017.
- OFFERLÉ, Michel, « De l'autre côté des urnes, Français, Françaises, indigènes, 1848-1930 », dans Pierre FAVRE, Jack HAYWARD et Yves SCHÉMEIL (dir.), *Être gouverné. Études en l'honneur de Jean LECA*, Presses de Sciences Po, 2003.
- OZOUF, Jacques et Mona, *La République des instituteurs*, Hautes Études, Gallimard, 2001 [1992].
- PETIT, Philip, *Républicanisme. Une théorie de la liberté et du gouvernement*, Gallimard, 2004 [1997].
- POCOCK, John G. A., *Politics, Language and Time : Essays on Political Thought and History*, New York, Atheneum, 1971.
- ROSANVALLON, Pierre, *Le Sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1992.
- ROSENFELD, Sophia, *Le Sens commun, histoire d'une idée politique*, trad. Christophe JACQUET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2013.
- ROUGERIE, Jacques, *La Commune de 1871*, P.U.F., 2009.
- VINCENT, Jean-Didier, *Élisée Reclus : Géographe, anarchiste, écologiste*, Robert Laffont, 2010.

Histoire sociale

- ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dir), *Histoire de la vie privée, t. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 1999 [1986].
- BERNARD, Claudie, *Penser la famille au XIX^e siècle (1789-1870)*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.
- CASTEL, Robert, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Fayard, 1995.
- CHAFFIN-LÉVÊQUE, Laurence, *De l'usage de la littérature de jeunesse dans l'éducation des filles au XIX^e siècle*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à Caen sous la direction de Brigitte Diaz.
- CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Les Éditions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1990.

- CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, 1991.
- CHARTIER, Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution*, Éditions du Seuil, 1990.
- CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses, classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Plon, 1958.
- CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille*, Aubier-Montaigne, 1982.
- CORBIN, Alain, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Perrin, 2007.
- CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, 2005.
- FULIGNI, Bruno (dir.), *Dans les archives secrètes de la police. Quatre siècles d'Histoire, de crimes et de faits divers*, L'Iconocaste, 2009.
- KALIFA, Dominique, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Perrin, coll. Pour l'histoire, 2005.
- MAYEUR, Françoise, *L'Éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Hachette, 1979.
- MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Éditions du Seuil, 1985.
- PERROT, Michelle, *La Vie de famille au XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, coll. Points, 2015.
- PIKETTY, Thomas, « On the Long Run Evolution of Inheritance », *Quarterly Journal of Economics*, vol. CXXVI, M.I.T. Press, Cambridge, août 2011, p. 1071-1131.
- RENNEVILLE, Marc, « Physiognomonie et criminalité, de la phrénologie au criminel-né », *La fisiognomica da Lavater alla grande Guerra - Physiognomy from Lavater to the Great War*, Mai 2010, Pise, Italie.
- WILLEMEN, Véronique, *La Mondaine : histoire et archives de la police des mœurs*, Hoëbeke, 2009.

Histoire de Paris

- TDC, *La Revue des enseignants*, n°1075 « Le Paris d'Hausmann », éd. du CNDP, mai 2014.
- Journal de la société de statistique de Paris*, tome 12-13 (1871-1872).
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Les éditions du Cerf, 1989 [1939].
- CHEVALIER, Louis, *La Formation de la population parisienne au XIX^e siècle*, P.U.F., 1950.
- ELEB, Monique, *L'Invention de l'habitation moderne. Paris. 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.
- HARVEY, David, *Paris, capitale de la modernité*, trad. Matthieu GIROUD, Les Prairies ordinaires, 2012 [2006].
- LEFEUVE, Charles, *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison*, C. Reinwald, 1875.
- LOYER, François, *Paris au XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, Hazan, 1987.
- RAGON, Michel, *Paris, hier, aujourd'hui, demain*, Hachette, coll. La nouvelle encyclopédie, 1965.
- RETEL, Jacques, *Éléments pour une histoire du peuple de Paris au XIX^e siècle*, C.S.U., 1977.

SENNETT, Richard et THERNSTROM, Stephan, *Nineteenth Century Cities : Essays In The New Urban History*, Yale University Press, 1969.

Pensée économique et rapports sociaux

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1979.

CHOLLET, Mona, *Chez soi : une odyssee de l'espace domestique*, Zones, 2015.

CUIN, Charles-Henry et GRESLE, François, HERVOUET, Ronan, *Histoire de la sociologie, 1. Avant 1918*, La Découverte, coll. Grands Repères, 2002.

HONNETH, Axel, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Revue du MAUSS*, vol. n° 23, no. 1, 2004, p. 137-151.

LEPENIES, Wolf, *Les Trois Cultures. Entre sciences et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. Henri Plard, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 [1985].

SCHMIDT AM BUSCH, Hans-Christoph, *La "Reconnaissance" comme principe de la Théorie critique*, trad. sous Alain Patrick OLIVIER et Maiwenn ROUDAUT (dir.), Lyon, ENS Éditions, coll. La Croisée des chemins, 2015.

SENETT, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, trad. Antoine BERMAN et Rebecca FOLKMAN, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1979.

STASZAK, Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, t. CXLVIII, 2008, « L'exotisme. », p. 7-30.

WORMS, Frédéric, *Le moment du soin. À quoi tenons nous ?*, P.U.F., 2010.

Rapports sociaux de sexe

BEAUVOIR, Simone (DE), *Le Deuxième sexe*, Gallimard, coll. Folio essais, t. II, 1994 [1949], partie II « Situation ».

BOURGEOIS, Françoise, « Travail domestique et famille du capitalisme », *Critiques de l'économie politique*, nouvelle série 3, avril-juin 1978, p. 3-23.

CALMUS, Marie-Claire, « Exploitées. Le travail invisible des femmes », Textes réunis par Nadine JASMIN, *Mouvements*, vol. LXIV, n° 4, 2010.

CORBIN, Alain, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution, XIX^e siècle*, Flammarion, coll. Champs histoire, 2015 [1978].

DELPHY, Christine, « Travail ménager ou travail domestique ? », dans *L'ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Syllepse, 1998.

DEVANCE, Louis, « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », dans *Romantisme*, n°13-14, *Mythes et représentations de la femme*, Armand Colin, 1976.

EDELMAN, Nicole, *Discours médical et construction des catégories homme/femme, masculin/féminin, Sens public*, 2003, accessible en ligne : <http://www.sens-public.org/article9.html>

- FASSIN, Éric et MARGRON, Véronique, *Homme, femme : quelle différence ?*, Salvator, 2011.
- FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Entremonde, 2014.
- KNIBIEHLER, Yvonne, « Le discours sur la femme : constantes et ruptures », dans *Romantisme*, n°13-14, *Mythes et représentations de la femme*, Armand Colin, 1976, p. 41-55.
- SINGLY, François (DE), *Fortune et infortune de la femme mariée*, P.U.F., 1987.
- TABET, Paola, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, trad. Josée CONTRERAS, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2004.
- VIGARELLO, Georges, CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, *Histoire de la virilité*, t. II - *Le triomphe de la virilité - Le XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2011.

Sur le service domestique.

- CHÂTELAIN, Abel, « Migrations et domesticité féminine urbaine en France, XVIII^e siècle-XX^e siècle », *Revue d'histoire économique et sociale*, n° 4, vol. XLVII, 1969.
- CUSENIER, Marcel, *Les Domestiques en France*, thèse, Université de Paris - Faculté de droit et des sciences économiques, 1912.
- DELPHY, Christine (coord.), *Un trousseage de domestiques*, Syllepse, août 2011.
- FRAISSE, Geneviève, *Femmes toutes mains, essai sur le service domestique*, Éditions du Seuil, 1979.
- GOURMEL, Gérard, *L'ombre double. Dits et non dits de l'affaire Papin*, Le Mans, Éditions Cénomane, 2000.
- GRIEU, Étienne, *Un lien si fort : Quand Dieu se fait diaconie*, Éditions de l'Atelier, 2009.
- GUIRAL, Pierre et THUILLIER, Guy, *La Vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, Hachette, 1978.
- HÉRITIER, Françoise, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Le Pommier, 2010.
- LOUIS, Marie-Victoire, *Le droit de cuissage : France, 1860-1930*, Éditions de l'Atelier, 1994.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Perrin, coll. Tempus, 2004 [1979].
- MARTIN-HUAN, Jacqueline, *La Longue Marche des domestiques en France, du XIX^e siècle à nos jours*, Nantes, Opéra, 1997.
- PERROT, Michelle, « De la nourrice à l'employée. Travaux de femmes dans la France du XIX^e siècle. » *Le Mouvement Social*, n° 105, 1978, p. 3-10.

Critique littéraire

Sur les domestiques

- ALCORN, Clayton Jr., « The Domestic Servant in Zola's Novels », *L'Esprit créateur*, XI, n°4, Hiver 1971, p. 21-25.
- CAMPANELLA, Lucia, « La femme fatale en tablier : étude d'une métamorphose chez Barbey d'Aurevilly et Octave Mirbeau », dans *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2016, p. 137-142.
- EMELINA, Jean, « Les serviteurs du théâtre de Molière ou la fête de l'inconvenance », *Revue d'Histoire du théâtre*, avril-juin 1974, p. 229-239.
- EMELINA, Jean, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975.
- LEBÈGUE, Raymond, « Notes sur le personnage de la servante », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1983 (1).
- MORAU, Yves, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro. Valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, P.U.F., 1981, chapitre I « Les Servantes », p. 36-43.
- REAL, Elena, « Le statut de la servante dans le roman espagnol et français du XIX^e siècle », dans Alain MONTANDON (dir.), *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 149-162.
- SHIN, Hiewon, « Fatherly violence, motherly absence, servants' resistance in Shakespeare and his time », *Renaissance Studies*, 25, 2010, p. 666-683.
- YATES, Susan, *Maid and Mistress : Feminine Solidarity and Class Difference in Five Nineteenth-Century French Texts*, New York, P. Lang, coll. The Age of Revolution and Romanticism, 1991.

Formes et figures

- AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue - discours - société*, Nathan, 1997.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio (dir.), *L'Érotique du vampire*, Pop en stock, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Métalepses. De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, coll. Fiction & C^{ie}, 2004.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., 1992.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification – Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1962.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, « On verbal irony », *Lingua*, n° 87 (1-2), 1992, p. 96-117.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

Sociocritique, sociologie et approches matérialistes de la littérature

- ANGENOT, Marc, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social, et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982.
- ASHOLT, W., « La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès », *Revue d'études vallésiennes*, n°1, 1984, p. 5-15.
- BARBÉRIS, Pierre, *Balzac : une mythologie réaliste*, Larousse, 1971.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le marchand. Idéologiques. La littérature, l'histoire*, Fayard, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1990 [1969].
- BÉROUD, Sophie et RÉGIN, Tania (dir.), *Le Roman social : littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Les éditions de l'Atelier et Éditions ouvrières, 2002.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques et PAQUE, Jeanine, *Le Roman célibataire, d'À Rebours à Paludes*, José Corti, 1996.
- BOLLÈME, Geneviève, *Le Peuple par écrit*, Éditions du Seuil, programme ReLIRE, 1986.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, coll. N.R.F. essais, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000 [1992].
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-lettres », 2000.
- DUCHET, Claude, *Pour une sociocritique : perspectives sociologiques et idéologiques sur la littérature française au XIX^e siècle*, thèse de doctorat d'État sur un ensemble de travaux, Université de Paris III, 1977.
- DUCHET, Claude, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », dans Michael ISSACHAROFF, dir. *Langages de Flaubert*, Lettres Modernes, 1976.
- DUCHET, Claude, « La sociocritique dans l'histoire littéraire », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France, Colloque du centenaire*, n° suppl. 1995, p. 179-184.
- FALCONER, Graham et MITTERAND, Henri, *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert, 1975.
- GLINOER, Anthony, « Romantisme vs autonomie. Notes sur un déclassement », dans Rainier GRUTMAN (dir.), *Quels XIX^e siècles ? Considérations inactuelles*, *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n° 2, 2007.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1964.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le Savant et le Populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2015 [1989].
- JAMESON, Fredric, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas VIELLESCAZES, Lyon, Questions théoriques, coll. Saggio casino, 2012 [1981].
- JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité, Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Hermès-Lavoisier, coll. Communication, médiation et construits sociaux, 2008.
- LUKÀCS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, édition de Gérard Gengembre, trad. Paul Laveau, La Découverte, coll. Poche - Sciences humaines et sociales, 1999 [1934-1935].

- LUKÀCS, Georg, *La Théorie du romani*, trad. Jean Clairevoye, Gallimard, coll. Tel, 1968 [1915].
- LYON-CAEN, Judith, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, E.N.S. Éditions, coll. Bibliothèque idéale des sciences sociales, présenté et édité par Anthony GLINOER, préface de Terry EAGLETON, postface de Pierre MACHEREY, 2014 [1966].
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire*, P.U.F., 1990.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, P.U.F., 1980.
- OEHLER, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, trad. Guy PETITDEMANGE et Patrick CHARBONNEAU, Payot, coll. Critique de la politique, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Galilée, La Philosophie en effet, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2017.
- REFFAIT, Christophe (dir.), *Romanesques*, n^o 7, « Récit romanesque et modèle économique », Classiques Garnier, 2015.
- SAMUELS, Maurice, *The Spectacular Past : Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Cornell, 2004.
- SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain, Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Éditions du Seuil, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. folio essais, 2008 [1948].
- SCHOR, Naomi, *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SCHOR, Naomi, *Lectures du détail*, trad. Luce Camus, Nathan Université, coll. Le texte à l'œuvre, 1994 [1989].
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, 1981.
- VAILLANT, Alain, « De la sociocritique à la poétique historique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n^o 45/46, 2009, p. 81-98.
- WINEGARTEN, Renee, « Woman and Politics : Madame de Duras », *New Criterion*, n^o 19 (3), novembre 2000, p. 21-28.

Modernité littéraire, réalisme et naturalisme

- « Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle », actes du colloque des Doctoriales de la SERD tenu à l'Université Paris-Diderot les 8 février et 5 avril 2014, URL : <https://serd.hypotheses.org/ce-quideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-lidealisme-au-XIXe-siecle>
- « Lieux et espaces de l'intime », actes de la Journée d'Études organisée par les Doctoriales de la SERD tenue à l'Université Paris-Diderot le 8 avril 2016, URL : <https://serd.hypotheses.org/805>
- BORIE, Jean, *Le Tyran timide, le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Klincksieck, 1973.

- CABANÈS, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, 1991.
- CATALÁN, Rocío Peñalta, « *La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain* », *TRANS-* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 08 février 2011, consulté le 14 septembre 2017. URL : <http://trans.revues.org/454> ; DOI : 10.4000/trans.454
- CHAISEMARTIN, Amélie (DE), *Créer des types. La caractérisation des personnages dans les romans de la seconde génération romantique en France (1830-1848)*, thèse de doctorat dirigée par Bernard Vouilloux et soutenue à Paris-Sorbonne le 2 décembre 2016, à paraître chez Honoré-Champion.
- CHARLE, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Presses de l'ENS, 1979.
- CITRON, Pierre, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. II, Éditions de minuit, 1961.
- DISEGNI, Silvia, « Paul Alexis Trublot : du vrai et du faux dans le Naturalisme. », in *Romantisme*, n°116, *Blagues et supercheries littéraires*, 2002, Armand Colin, p. 85-96.
- DJIKSTRA, Bram, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Éditions du Seuil, 1992.
- GOLDMANN, Annie, *Rêves d'amour perdus : les femmes dans le roman du XIX^e siècle*, Denoël-Gonthier, 1984.
- HAMON, Philippe et VIBOUD, Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- HEYRAUD, Violaine, *Feydeau, la machine à vertiges*, Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, 2012.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éd. des Cahiers intempestifs, coll. Lieux littéraires/6, 2003.
- OZOUF, Mona, *Les Mots des femmes : essai sur la singularité française*, Fayard, 1995.
- PETITIER, Paule, « Un merveilleux couleur du temps : merveilleux, fantastique et Histoire chez Nodier, Michelet et Sand », *Féeries*, 12, 2015, p. 23-37.
- REVERZY, Éléonore, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, SEDES, coll. Les Livres et les hommes, 1997.
- REVERZY, Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille en joie. La littérature publique*, CNRS éditions, 2016.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Armand Colin, 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *La Littérature française : dynamique & histoire*, Gallimard, 2007, t. II.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Honoré Champion éditeur, 2003.
- THIESSE, Anne-Marie, *Le Roman du Quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Éditions du Seuil, coll. Points-Histoire, 2000, [1984].

Genres littéraires

- ALEXANDIRAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Payot&Rivages, 2008.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires, Les faits divers dans la presse*

- française des débuts de la III^e république à la Grande Guerre, Seli Arslan, 2004.
- BAKHTINE, Mikhaïl (Valentin VOLOCHINOV), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria OLIVIER, Gallimard, coll. Tel, 1987 [1978].
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2007.
- BOGAERT, Catherine et LEJEUNE, Philippe, *Le Journal intime – Histoire et anthologie*, éditions Textuel, 2006.
- BOTA, Cristian et BRONCKART, Jean-Paul, « Volochinov et Bakhtine : deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut », *Linx* [En ligne], 56 | 2007, mis en ligne le 21 février 2011, consulté le 8 juillet 2016. URL : <http://linx.revues.org/360> ; DOI : 10.4000/linx.360
- BOYER, Alain-Michel, *La Paralittérature*, P.U.F., 1992.
- GAUTHIER, Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Aubier, 1992.
- GODENNE, René, *La Nouvelle*, Honoré Champion, 1995.
- GONON, Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012.
- GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, P.U.F., coll. Écriture, 1993.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973.
- HARTMANN, Pierre, « La réception de *Pamela* en France : les Anti-Paméla de Villaret et Mauvillon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002, p. 45-56.
- KALIFA, Dominique, « Crime, fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 19, 1995, p. 68-82.
- KALIFA, Dominique, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004 p. 15-28.
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, 2011.
- LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Éditions du Seuil, 1998.
- MARIETTE-CLOT, Catherine (dir.) « L'expérience romanesque au XIX^e siècle », *Romanesques*, n° 5, Classiques Garnier, 2013.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisiennes au XIX^e siècle », *Littérature populaire. Peuple et littérature*, actes du colloque tenu à Lausanne, 1989, p. 53-87.
- OZOUF, Mona, *Les Avenux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Gallimard, coll. Tel, 2004.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 1973 [1928].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989.
- SIMONSEN, Michèle, *Le Conte populaire*, P.U.F., 1984.

Psychiatrie et psychanalyse

- APTER, Emily S., « Fétichisme et domesticité : Freud, Mibeau, Buñuel », *Poétique*, n°70, 1987.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et Psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Ellipses, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie*, Macula, 1982.
- DIAZ, Martina, *La Belle Époque des amours fétichistes*, thèse de doctorat dirigée par Juan RIGOLI et soutenue à l'UNIGE de Lausanne le 13 mars 2015, à paraître chez Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes ».
- ENRIQUEZ, Romain, *L'invention littéraire de l'inconscient dans le récit de fiction (contes, nouvelles, romans) entre 1850 et 1895*, thèse de doctorat dirigée par Bertrand MARCHAL et soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 23 juin 2017.
- LACAN, Jacques, « Motif du crime paranoïaque : le crime des sœurs Papin », dans *Le Minotaure* n° 3, décembre 1933.
- MARQUER, Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.

Ouvrages critiques sur auteurs

1- Barbey d'Aurevilly

- AURAX-JONCHÈRE, Pascale, *Barbey d'Aurevilly et l'écriture. Formes et signes*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. Thésorhèque 38, 2011.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Un récit autologique : *Le Bonheur dans le crime* », *Romanic Review* 64, New York, Columbia University Press, 1973, p. 51.
- DELEVOY, Robert, « Rops au quotidien » dans *Félicien ROPS, Robert L. DELEVOY, Gilbert LASCAULT, Jean-Pierre VERHEGGEN, Guy CUVÉLIER*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, coll. Cosmos Monographies, 1985
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise (dir.), « Barbey d'Aurevilly romancier et critique de romans », *Romanesques*, n°hors série, Encrage Université, 2009.
- VASSILEV, Kris, « Théâtralité et narration : *Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14, 2008, Varia, mis en ligne le 6 mars 2008, consulté le 20 juillet 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/594>

2- Carraud

- LONGHI, Maria Giulia, *L'Educazione esemplare : Zulma Carraud, un'amica di Balzac scrive per l'infanzia*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1984.

3- Flaubert

- DAUNAIS, Isabelle, « Le roman d'un monde pictural », dans Gisèle SÉGINGER (dir.), *Flaubert et la peinture*, Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 65-77.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Comment faire une fin (Un cœur simple) », *Métamorphoses du récit*, Éditions du Seuil, 1988, p. 85-112.
- DOUYÈRE, Sylvia, *Un Cœur simple de Gustave Flaubert*, La Pensée universelle, 1974.
- FAIRLIE, Alison, « La contradiction créatrice. Quelques remarques sur la genèse d'*Un Cœur simple* » in *Essais sur Flaubert*, Nizet, 1979.
- OEHLER, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Payot, coll. Critique de la politique, 1996.
- PROUST, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, n° 76, 1^{er} janvier 1920, p. 72-90.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Un merveilleux réaliste ? », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, Armand Colin, 2015, p. 49-61.

4- Goncourt

- AUERBACH, Erich, « *Germinie Lacerteux* » dans *Mimêsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Gallimard, coll. Tel, 1968 [1946], p. 489-517.
- CABANÈS, Jean-Louis, DUFIEF, Pierre-Jean, KOPP Robert, MOLLIÈRE, Jean-Yves (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- REVERZY, Éléonore, préface à Edmond et Jules DE GONCOURT, *Œuvres narratives complètes*, t. 6 : *Germinie Lacerteux*, édition critique par Classiques Garnier, 2014.
- RICATTE, Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Armand Colin, 1953.
- ROY-REVERZY, Éléonore, « Élixa Bovary. Portrait de la prostituée en lectrice », dans les *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°16, 2009, *Les romans d'Edmond*, p. 21-31.
- SIMONET-TENANT, Françoise, « Jean-Louis Cabanès – Le Journal des Goncourt », *Genesis* [En ligne], 32 | 2011, mis en ligne le 17 mai 2013, consulté le 12 novembre 2017. URL : <http://genesis.revues.org/507> ; DOI : 10.4000/genesis.507

5- Huysmans

- GONZÁLEZ, Francisco Domínguez, *Huysmans : identidad y género*, Saragossa, Prensas universitarias de Zaragoza, 2009.
- MODENESI, Marco, « Le héros à table. *À vau-l'eau* ou le piège gastronomique », *Études françaises* 233, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 77-88.

SOLAL, Jérôme, « Huysmans, *En Ménage*, l'art de rien », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, no. 3, 2009, p. 605-620.

6- Lamartine

DUPART, Dominique, « Le Lyrisme démocratique de Lamartine : étude des discours politiques de 1834 à 1848 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [en ligne], thèses et HDR soutenues, mises en ligne le 1^{er} février 2009, consultées le 11 octobre 2017.

TOCQUEVILLE, Alexis (DE), *Souvenirs*, Calmann Lévy, 1893, deuxième partie, chapitre VI « Mes rapports avec Lamartine », p. 162-172.

7- Maupassant

BAYARD, Pierre, *Maupassant juste avant Freud*, Éditions de Minuit, 1994.

BURY, Mariane, *La Poétique de Maupassant*, SEDES, 1994.

CARRILHO-JÉZÉQUEL, Maria, « Le peintre-vampire, ou la rupture artiste/société pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle : Mirbeau, Zola et Maupassant », *Cahiers Octave Mirbeau*, n°7, 2000.

FONYI, Antonia, *Maupassant 1993*, Kimé, 1993.

GICQUEL, Alain-Claude, *Maupassant, tel un météore*, Le Castor Astral, 1993.

LABOURET, Mireille, « Notre Cœur, dernier avatar de “la femme sans cœur” », *Études normandes*, n° 2, 1994, p. 49-57.

8- Mirbeau

BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine, « Barbey d'Aurevilly et Octave Mirbeau : de l'analogie à l'antinomie », *Cahiers Octave Mirbeau*, sous la direction de Pierre MICHEL, édités par la société Octave Mirbeau, Angers, n°33, 1996.

BUSSILLET, Dominique, *Mirbeau, Zola et les Impressionnistes*, Cabourg, Cahiers du Temps, mars 2013.

MICHEL, Pierre, « L'engagement éthique de l'intellectuel : le cas Octave Mirbeau », *Fabula / Les colloques*, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2453.php>, page consultée le 5 novembre 2017.

POR, Katalin, « Perversions et crises de la société dans *Le Journal d'une femme de chambre* », dans Laure HIMY-PIÉRI et Gérard POULOUIN (dir.), *Octave Mirbeau, passions et anathèmes*, Presses Universitaires de Caen, coll. Colloque de Cerisy, 2007.

POULOUIN, Gérard, « Rémy de Gourmont et Octave Mirbeau : de l'amitié à la rupture. », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 341-363.

REVERZY, Éléonore, « *Le Journal d'une femme de chambre*, un roman-reportage », communication au séminaire dix-neuviémiste de Paris III et Paris IV, séance intitulée « Les Paradoxes d'Octave Mirbeau », le 27 novembre 2015.

THIÉBLEMENT-DOLLET, Sylvie, *Octave Mirbeau, un journaliste faiseur d'opinion*, Presses universitaires de Nancy, 2001.

9- Zola

ALCORN, Clayton, « The Domestic Servant in Zola's Novels », *L'Esprit créateur*, XI, n°4, hiver 1971, p. 21-35.

BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont - Coll Bouquins, 1993.

Duchet, Claude, « Pathologie de la ville Zolienne », *Du visible à l'invisible : pour Max Milner, tome 1 : Mettre en images, donner en spectacle*, Corti, 1988, p. 83-96.

GRANT, Elliott, « The Political Scene in Zola's *Pot-Bouille* », *French studies*, octobre 1954.

GURAL-MIGDAL, Anna (dir), *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Berne, Peter Lang, 2003.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.

MAUPASSANT, Guy (DE), *Émile Zola*, A. Quantin, 1883.

MORICE, Alain, « *Travail*, roman de Zola, ou la "race" ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », *Tumultes*, vol. 26, no. 1, 2006

REVERZY, Eléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Droz, 2007.

SCHOR, Naomi, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité. », dans *Romantisme*, n°13-14, *Mythes et représentations de la femme*, Armand Colin, 1976, p. 183-196.

WRONA, Adeline, « Temporalité et généricité : temps épique et temps romanesque. L'exemple du *Docteur Pascal*, d'Émile Zola », *Régimes sémiotiques de la temporalité*, P.U.F., 2006, p. 311-322.

ZOLA, Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, ouvrage publié par Colette BECKER avec la collaboration de Véronique LAVIELLE, Honoré Champion, 2003, volume III.

- Index Nominum -

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 112-123, 217-223, 275-279, 317-318, 377, 383, 395-397, 421, 425, 463, 473-474, 527, 568-571, 599-605.
- CARRAUD, Zulma, 73-75, 135, 140-145, 223, 227-231, 271-272, 354-356, 410-413, 428, 443-445, 501-503, 509, 511, 514-515.
- CHAMPFLEURY, 83, 93-95, 208-211, 218, 322, 356, 412-415, 436-437, 512, 543-544, 556-557.
- COLET, Louise, 63, 72-73, 86-88, 90-92, 101, 212.
- FLAUBERT, Gustave, 84-93, 100, 114, 156-157, 165-166, 194, 199-200, 212-216, 235-240, 272-274, 323-324, 386-387, 404-406, 441-443, 456, 482-483, 503-504, 511.
- GONCOURT (DE), Edmond et Jules, 76-84, 98-100, 156-165, 232-234, 245, 271, 293-295, 318-321, 350-354, 375-381, 383-384, 386, 406-408, 415, 422, 434-435, 437-441, 457-458, 460-462, 480-481, 523, 529, 550-553, 574-575, 577-588.
- HUYSMANS, Joris Karl, 104-105, 274-275, 339-342, 385, 399, 415-417, 512-513, 516-518, 525-526, 533-534, 550, 579-580.
- LAMARTINE (DE), Alphonse, 61-73, 145-156, 227, 232-233, 235-236, 289-293, 314-317, 318, 398-399, 430-434, 437-443, 498, 516, 566-568, 576-577.
- MAUPASSANT (DE), Guy, 105-110, 168, 198-207 ("Rose"), 208, 217, 241, 272, 279, 288, 342-343, 374, 385, 387-389 ("La Parure"), 390-391 ("Yvette"), 400-401, 420-421, 468, 474, 481-482, 498-499, 514, 529, 544-545 ("Mademoiselle Perle"), 550, 558-559 ("Le Rosier de Madame Husson), 610.
Une vie, 159, 169-170, 247-250, 277, 284-285, 342, 389, 392-393, 397-398, 401-402, 582.
Notre Cœur, 170-172, 288, 303-304, 343-346, 384-385, 436, 571-574, 611-613.
- MICHELET, Jules, 12-14, 19, 134.
- MIRBEAU, Octave, 110-134, 172-193, 264-271, 298-301, 301-303, 321, 346-348, 357-360, 384, 394-395, 402-403, 409-410, 418-420, 422-428, 450-452, 460, 463, 464, 476-480, 499, 505, 510, 528, 534, 538, 548, 565, 568, 580, 581, 594, 606, 607.
- ZOLA, Émile, 95-103, 116, 127, 130, 164-165, 166-169, 181, 206, 208, 241-246, 272, 283-286, 295-297, 324-338, 356-357, 360, 381-382, 419, 462-463, 475-476, 525-527, 549, 582, 591-592, 593-594.
Le Docteur Pascal, 287, 361-369, 483-489, 498, 504-505, 520-523, 542, 559-564, 583-591.
Pot-Bouille, 99, 102, 168, 241, 243-244, 251-265, 285-286, 295-297, 327-338, 356-357, 367, 381-382, 386-387, 395, 399-400, 408, 418-419, 446-452, 454-456, 458-459, 465-468, 469-473, 474, 506-508, 509, 518-520, 529-533, 542, 545-548, 564, 581, 595-599.

Table des matières

- Sommaire -	3
Remerciements.....	5
Introduction générale	7
Préambule historique.....	29
I Démographie, migrations et emploi.....	31
II L'haussmannisation de Paris	35
La relégation des populations ouvrières hors du centre-ville.....	38
La transformation des immeubles parisiens.....	43
Financiarisation du capital et marchandise-spectacle	46
III Statut politique, statut juridique : droits et définition.	50
Partie I : La servante, objet d'avant-garde romanesque.....	55
Chapitre 1- Le champ littéraire face à la servante.....	59
I La génération de l'idéalisme missionnaire : Lamartine et Louise Colet.....	60
A/ Trajectoire et positionnement de Lamartine.	61
B/ Louise Colet et la littérature sociale.....	72
C/ Zulma Carraud : édification morale et entreprise moderne.....	73
II La génération du tournant de la modernité.....	75
A/ Les Goncourt ou le parti de ne pas prendre parti	76
B/ Flaubert et le double refus de l'idéalisme et du réalisme	84
C/ Champfleury le réaliste	93
III Le cercle naturaliste des soirées de Médan	95
A/ Zola, romancier populaire.....	95
B/ Le naturalisme à la recherche des marges	103
IV La génération fin-de-siècle	110
A/ Mirbeau, dandy et anarchiste.	111
B/ L'engagement dreyfusard de Mirbeau	123
C/ Mirbeau contre les institutions littéraires	127
D/ <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> , roman de combat	130
Conclusion.....	134
Chapitre 2 - Mises en forme : le personnage de la bonne, pivot de l'élaboration générique	137
I Les romans.....	139
A/ Le roman édifiant	140

B/ Les romans du document humain.....	156
C/ Un roman protéiforme : <i>Le Journal d'une femme de chambre</i>	172
II La nouvelle et le conte.....	193
A/ La nouvelle, entre l'article de presse et l'apologue à moralité.....	197
B/ Les contes.....	208
Conclusion	223
Chapitre 3 - Poétiques narratives de la servante	225
I Du type hérité au personnage singulier.....	226
A/ L'héritage des types comiques et larmoyants.	226
B/ Type et conservatisme social	229
C/ Résurgences et interrogation du type	232
D/ « Un cœur simple », le type et l'image.....	235
II Fonctions romanesques de la bonne	240
A/ De l'invisibilité à la thématisation.....	240
B/ Un outil de diversification de la représentation	244
C/ Point de vue contre point de vue.....	247
D/ <i>Pot-Bouille</i> ou la voix du consensus.....	251
E/ <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> ou la chronique d'une subjectivité	264
III Personnages principaux et personnages secondaires : essai de typologie	271
A/ La servante en position de personnage principal.....	271
B/ Personnages secondaires.....	283
IV Une fonction particulière : la servante porte-parole de l'auteur.	288
A/ Geneviève ou la sagesse populaire	289
B/ Germinie, l'appel à la charité.....	293
C/ <i>Pot-Bouille</i> ou l'éloquence de la « cochonnerie ».....	295
D/ Célestine ou la contradiction	298
E/ La servante lectrice	301
Conclusion	304
Partie II : Texte et travail	307
Chapitre 4 - La servante à l'œuvre	313
I Les travaux et les jours : l'apparition des tâches domestiques en régime réaliste	314
A/ Un regard aristocratique : Lamartine, Goncourt, Barbey	314
B/ Un regard réaliste ?.....	322
II L'impossibilité à penser les tâches domestiques comme du travail.....	338
A/ La négation du travail.....	339
B/ La réprobation discrète de la condition salariée.....	349

C/ Le fantasme de la disparition du ménage comme travail.....	360
Conclusion.....	369
Chapitre 5 - Représenter la différence des classes et leur cohabitation.....	371
I La cohabitation des classes : contrastes et nuances	374
A/ Germinie et Sempronie : cohabitation de deux hybrides	375
B/ <i>Pot-Bouille</i> ou la mobilité sociale	381
C/ Amphibies, métisses et transfuges.....	383
II La mise en question de l'écart entre bonne et maîtresse.....	386
A/ La bonne fait la maîtresse.....	386
B/ « Il n'y a pas deux moyens pour nous ».....	390
C/ Le quiproquo	391
D/ Dédoublément et aliénation.....	394
III La question de la domination.....	398
A/ La servante victime.....	398
B/ Une barrière artificielle	404
C/ L'oppression des pairs.....	406
III Le Tyran timide.....	410
A/ De l'impertinence à la tyrannie.....	410
B/ Du malaise à la terreur.....	415
C/ Les armes de la servante.....	418
D/ La servante vampire.....	422
Conclusion.....	427
Chapitre 6 - Du personnage singulier au stéréotype	429
I La perle : le dévouement jusqu'au sacrifice christique	430
Le besoin de servir.....	430
Germinie, ou l'excès de dévouement	434
Un idéal bucolique.....	436
Le désintéret pour l'argent.....	437
Solitude et célibat de la perle	438
Piété de la perle.....	439
Dévouement et dévotion	441
La geste sacrificielle	443
II La souillon.....	445
Saleté physique, saleté morale.....	446
Saleté et sexualité.....	454
La crainte d'être volé.....	456

La crainte d'être tué	460
La servante criminelle, objet médiatique et littéraire.....	465
Le type de la souillon mis en question : Adèle.....	469
III Interroger le discours social par le stéréotype.....	473
A/ Le stéréotype comme masque	473
B/ Stéréotype et valeurs inauthentiques	480
Conclusion	489
Partie III - Incluse et exclue : la servante comme frontière	491
Chapitre 7 - Les fonctions affectives de la servante dans la famille	497
I La servante et le sentiment dans la famille	497
A/ Un animal de compagnie.....	498
B/ Éducation et amour des enfants.....	501
C/ Fluidité des rôles dans la famille patriarcale	506
D/ La question du testament	508
II Contrat et sentiments.....	512
A/ Un double contractualisé de l'épouse.....	512
B/ Réflexion sur le travail sexuel	528
Conclusion	539
Chapitre 8 – La servante, du centre aux marges	541
I La servante au seuil de la famille.....	541
A/ Ouvrir et fermer la porte du foyer	542
B/ La parente pauvre	544
II Circulation de la servante, fixité du foyer.....	549
A/ Circulation dans la ville	549
B/ La servante gazette	556
C/ Circulation hors la ville.....	566
III Deux discours sur la famille : absorber ou expulser la domestique ?.....	575
A/ Défendre le système à maison.....	575
B/ Un idéal perdu	578
C/ Pour un patriarcat républicain.....	581
Conclusion	592
Chapitre 9 - Les limites du sujet : la domestique avant l'inconscient ?	593
I Le fétichisme de la bonne	595
A/ Trublot avant le fétichisme	595
B/ La pulsion scopique dans « Le Bonheur dans le crime »	599
C/ <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> contre le fétichisme réifiant.....	606

II Le lapsus et son utilisation romanesque.....	610
Conclusion générale.....	615
Bibliographie.....	624
Corpus primaire.....	624
Éditions de référence de ce travail.....	624
Autres éditions utilisées.....	624
Corpus secondaire :	625
Œuvres littéraires citées.....	625
Chroniques et points de vue et contemporains	627
Théorie contemporaine de la période étudiée	628
Économie et société.....	628
Médecine et psychiatrie.....	628
Ouvrages historiques :	629
Histoire politique	629
Histoire sociale	629
Histoire de Paris.....	630
Pensée économique et rapports sociaux.....	631
Rapports sociaux de sexe.....	631
Sur le service domestique.....	632
Critique littéraire	633
Sur les domestiques.....	633
Formes et figures.....	633
Sociocritique, sociologie et approches matérialistes de la littérature.....	634
Modernité littéraire, réalisme et naturalisme	635
Genres littéraires.....	636
Psychiatrie et psychanalyse.....	638
Ouvrages critiques sur auteurs.....	638
- Index Nominum	642

Péril en la demeure : les servantes dans le roman français de 1850 à 1900.

Résumé

Cette thèse étudie le personnage de la servante dans le roman français depuis *Geneviève* de Lamartine, paru en 1850, premier roman à la prendre pour personnage principal, jusqu'au *Journal d'une femme de chambre*, d'Octave Mirbeau, en 1900, en passant par les romans des Goncourt, de Zola, de Maupassant et un ensemble de nouvelles. Cette recherche se situe dans une perspective principalement sociocritique. Après un bref examen des trajectoires des auteurs dans le champ littéraire, elle entreprend de reconstituer les discours que la figure de la domestique engendre ou mobilise, afin de comprendre comment la fiction a pu apparaître comme un moyen d'investigation para-sociologique. La figure de la domestique est d'abord envisagée comme une manière d'interroger les rapports modernes de travail et les relations entre les classes en régime de démocratie libérale. Sa place dans le schéma patriarcal et l'élaboration du foyer, en particulier dans le Paris d'Hausmann, est ensuite observée. Un dernier chapitre envisage la domestique comme fantasme sexuel issu de la littérature érotique mais retravaillé vers la préfiguration de ce qui sera conceptualisé plus tard comme l'inconscient.

Mots-clés : XIX^e siècle ; roman ; domestiques ; sociocritique ; travail ; femmes.

Home Truths : the female servant in French Novels from 1850 to 1900.

Summary

This thesis studies the character of the maid in the French novel. It starts from Lamartine's *Geneviève*, published in 1850, the first novel to make maids a main character, and ends with Octave Mirbeau's *The Diary of a chambermaid*, in 1900. It also studies the novels of Goncourt, Zola, Maupassant and a set of short stories. This research uses a mainly sociocritical perspective. After a brief examination of the trajectories of authors in the literary field, it undertakes to reconstitute the discourses that the figure of the servant generates or mobilizes. It focuses on how the fiction could appear as a means of para-sociological investigation. The figure of the servant is first conceived as a way of questioning the modern work relations as well as the relations between classes in a liberal democracy. The servant's place in the patriarchal pattern and the structure of the home, especially in Hausmann's Paris, is then studied. A final chapter considers the domestic as a sexual fantasy stemming from erotic literature but reworked to the prefiguration of what will later be conceptualized as the unconscious.

Keywords : XIXth Century ; Novel ; servants ; sococriticism ; work ; women.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE.

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française